

TODAS AS ARTES

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



Vol. 7, N. 3, Set.-Dez. 2024
ISSN 2184-38052





MÁSCARA DE CARNAVAL

O Carnaval do Brasil é a maior festa popular do país. A festa acontece durante os quatro dias que precedem a quarta-feira de cinzas (início da Quaresma). É comumente referida pelos brasileiros como o "Maior Espetáculo na Terra". O primeiro baile carnavalesco no Brasil ocorreu em 1840 e, desde então, começaram a se formar os blocos e cordões. Em 1846, surgiu, no Rio de Janeiro, o grupo Zé Pereira. Até então, as festividades aconteciam ao som de músicas europeias. No entanto, em 1899, a compositora Chiquinha Gonzaga escreveu a primeira marchinha de Carnaval: a música "Ó Abre Alas", feita especialmente para o cordão Rosa de Ouro. A primeira escola de samba do Brasil, criada no Rio de Janeiro, em 1929, chamava-se "Deixa Falar". A partir da década de 1970, no Rio de Janeiro e em São Paulo, a folia perdeu força e foram criados os sambódromos, onde atualmente as escolas de samba desfilam. As máscaras são um artefacto imprescindível do Carnaval.

CARNIVAL MASK

Carnival in Brazil is the country's biggest popular festival. The festival takes place during the four days preceding Ash Wednesday (the beginning of Lent). It is commonly referred to by Brazilians as the 'Greatest Show on Earth'. The first carnival ball in Brazil took place in 1840 and, since then, blocos and cordões have begun to form. In 1846, the group Zé Pereira appeared in Rio de Janeiro. Until then, the festivities took place to the sound of European music. However, in 1899, composer Chiquinha Gonzaga wrote the first Carnival marchinha: the song 'Ó Abre Alas', made especially for the Rosa de Ouro cordão. Brazil's first samba school, created in Rio de Janeiro in 1929, was called 'Deixa Falar'. From the 1970s onwards, in Rio de Janeiro and São Paulo, the revelry lost momentum and the sambódromos were created, where the samba schools now parade. Masks are an essential artefact of Carnival.

EQUIPA EDITORIAL

DIREÇÃO

Paula Guerra, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

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

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

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

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



PARECERISTAS

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

DE DENTRO PARA FORA, A ARTE DEVE SER ÚTIL. A INTERSEÇÃO ENTRE ARTE, UTILIDADE SOCIAL E PRÁTICAS CULTURAIS.....2

ARTIGOS.....10

PRÁTICAS ANTI-DISCRIMINATÓRIAS EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA: ARQUIVOS INESPERADOS PARA AGITAR LUGARES SOSSEGADOS.....12

O INCONSCIENTE NA RELAÇÃO ENTRE SUBJETIVIDADE E CONSCIÊNCIA: O PROBLEMA DA PSICOLOGIA DA ARTE.....30

O ATIVISMO EM TRÊS POSTOPERAS DE PHILIP GLASS: EINSTEIN ON THE BEACH, WHITE RAVEN E SATYAGRAHA.....48

APOIOS PÚBLICOS NA CULTURA64

O CONCEITO DE CORPO-MUNDO E DE CORPO FANTASMAGÓRICO: UM MANIFESTO SENSORIAL PARA DESACELERAR O TEMPO.....82

SOPRA O SOPRO, SUPRE A CENA: A RESSONÂNCIA DAS PRÁTICAS MUSICAIS NAS TRAJETÓRIAS BRASILEIRAS PELO RELATO DE UM CLARINETISTA.....90

REGISTOS DE PESQUISA.....112

PIERRE BOURDIEU E A FOTOGRAFIA. O CONCEITO DE HABITUS REVISITADO ATRAVÉS DE UM ENSAIO VISUAL.....114

JOIAS, INTIMIDADE E MEMÓRIA. A PUREZA E A PROMISCUIDADE DO CABELO NA JOALHARIA DE CARLA CASTIAJO.....130

SUMMARY

FROM THE INSIDE OUT, ART SHOULD BE USEFUL. THE INTERSECTION OF ART, SOCIAL UTILITY, AND CULTURAL PRACTICES2

ARTICLES.....10

ANTI-DISCRIMINATORY PRACTICES IN ART EDUCATION: UNEXPECTED ARCHIVES TO SHAKE QUIET PLACES.....12

THE UNCONSCIOUS IN THE RELATIONSHIP BETWEEN SUBJECTIVITY AND CONSCIOUSNESS: THE PROBLEM OF ART PSYCHOLOGY.....30

ACTIVISM IN THREE POSTOPERAS BY PHILIP GLASS: EINSTEIN ON THE BEACH, WHITE RAVEN AND SATYAGRAHA.....48

PUBLIC SUPPORT FOR CULTURE.....64

THE CONCEPT OF THE WORLD-BODY AND THE GHOSTLY BODY: A SENSORY MANIFESTO FOR SLOWING DOWN TIME.....82

BLOW THE BREATH, SUPPLY THE SCENE: THE RESONANCE OF MUSICAL PRACTICES IN BRAZILIAN TRAJECTORIES THROUGH THE ACCOUNT OF A CLARINETIST.....90

RESEARCH RECORD.....112

PIERRE BOURDIEU AND PHOTOGRAPHY. THE CONCEPT OF HABITUS REVISITED THROUGH A VISUAL ESSAY.....114

JEWELRY, INTIMACY AND MEMORY. THE PURITY AND PROMISCUITY OF HAIR IN CARLA CASTIAJO'S JEWELLERY.....130

DE DENTRO PARA FORA, A ARTE DEVE SER ÚTIL. A INTERSEÇÃO ENTRE ARTE, UTILIDADE SOCIAL E PRÁTICAS CULTURAIS

FROM THE INSIDE OUT, ART SHOULD BE USEFUL. THE INTERSECTION OF ART, SOCIAL UTILITY, AND CULTURAL PRACTICES

DE L'INTÉRIEUR, L'ART DOIT ÊTRE UTILE. L'INTERSECTION DE L'ART, UTILITÉ SOCIALE ET DES PRATIQUES CULTURELLES

DE ADENTRO HACIA AFUERA, EL ARTE DEBE SER ÚTIL. LA INTERSECCIÓN DEL ARTE, UTILIDAD SOCIAL Y LAS PRÁCTICAS CULTURALES

Paula Guerra

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

Na interseção entre arte, utilidade social e práticas culturais, este Volume 7, Número 3 reúne artigos que exploram a potência transformadora da expressão artística como uma ferramenta de resistência e de crítica social. Na verdade, este tem sido um dos principais temas que tem pautado os recentes números publicados pela nossa revista, demonstrando a sua pertinência social - mesmo em tempos contemporâneos, até porque as pesquisas emergem de uma interseccionalidade de contextos geográficos, políticos, culturais e sociais assinalável.

Em consonância com a perspectiva da pedagogia crítica de Paulo Freire, que vê a educação como uma prática da liberdade, os autores desta edição também abordam a educação artística e cultural como uma arena para questionar estruturas de poder, desafiar discriminações e fomentar a emancipação dos sujeitos envolvidos (Freire, 1970). Esse enfoque na arte como ferramenta de mudança, com um princípio de utilidade, alinha-se a várias práticas e movimentos contemporâneos que visam contestar normas sociais e políticas. Nos últimos anos, o conceito de "arte socialmente envolvida" (Guerra, 2022a; 2022b) emergiu como uma prática central nos campos da educação e do ativismo, refletindo a ideia de que a expressão artística pode oferecer novas perspectivas sobre questões como a desigualdade, discriminação e direitos humanos.

[2]

A título exemplar, podemos consignar projetos como *Inside Out* de JR. O artista francês JR criou o projeto *Inside Out* em 2011, uma plataforma global que permite que pessoas de todo o mundo compartilhem as suas mensagens sobre questões locais. Utilizando retratos em grande escala que são exibidos em espaços públicos, JR possibilita que vozes de comunidades marginalizadas ganhem visibilidade e instiguem o debate social acerca destas temáticas, adentrando-se no propósito da utilidade da prática e dos produtos artísticos. Esse projeto, de igual modo, exemplifica a ideia freireiana de empoderamento através da expressão visual e dá aos participantes uma oportunidade (Guerra, 2023a) de refletir criticamente sobre suas identidades e contextos (figura 1).



Figura 1: Inside Out Abensberg: “Showing face for democracy – “Never again” is NOW!

Fonte: https://www.insideoutproject.net/pt_BR/news/inside-out-abensberg-showing-face-for-democracy-never-again-is-now

Em setembro de 2024, mais de 470 pessoas reuniram-se em Abensberg para criar uma poderosa acção comunitária que utilizou a arte para aumentar a consciencialização sobre a importância da democracia. As reações emocionais da comunidade, o esforço coletivo e o impacto deste projeto reafirmaram a importância de participar ativamente nos deveres cívicos. (...) Nos inspiramos para criar uma Ação porque adoramos a ideia de usar a beleza e a arte para conscientizar sobre um assunto importante. A democracia parecia um sistema inquestionável na nossa sociedade até recentemente. Nunca pensámos que a democracia no nosso país pudesse falhar. Nossa ideia era deixar de ser passivos. A visão que desenvolvemos foi mostrar a face da democracia no dia em que Abensberg se tornou palco da política nacional. Nosso plano era fazer uma declaração pró-democracia com cerca de 50 pessoas num protesto silencioso no local. (Inside Out Projet, 2024: s/p).

Paralelamente, a artista cubana Tania Bruguera utiliza a performance como uma forma de questionamento e resistência às injustiças políticas. No seu projeto "Arte Útil", Bruguera sugere que a arte deve ser "útil" no sentido de se envolver ativamente com problemas sociais e políticos, procurando soluções concretas. O seu trabalho "Immigrant Movement International" (2011) em Nova Iorque, por exemplo, também abordou os desafios enfrentados por imigrantes ao oferecer recursos e apoio enquanto instigava o debate sobre imigração. Bruguera inspira uma reflexão crítica, incentivando o público a participar ativamente da construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Leia mais abaixo algumas reflexões sobre a *Arte Útil*.



Figura 2: The Arte Útil archive presents a growing archive of over two hundred case studies that imagine, create and implement beneficial outcomes by producing tactics that change how we act in society

Fonte: <https://museumarteutil.net/museumarteutil.net/archive/index.html>

Para a Arte Útil, o fracasso não é uma possibilidade. Se o projeto falhar, não é Arte Útil. Os artistas têm o desafio de encontrar formas em que a sua proposta possa realmente funcionar; isto não é impossível de conseguir. Assim, os meios através dos quais a arte é feita não dependem de um ideal caprichoso do artista, mas dos limites impostos pelo que realmente pode ser alcançado e até que ponto a realidade do que foi sonhado pode ser empurrada. Portanto, os limites de um projeto de Arte Útil são determinados pela relação com as pessoas para quem é feito e pelas transformações nas condições em que o trabalho é feito. O momento perfeito aparece quando o projeto já está em movimento, quando as pessoas para quem foi feito o compreendem, quando o expropriam do artista e o tornam seu. A Arte Útil está envolvida na vida das pessoas e é de esperar que se torne parte dela. (Tania Bruguera, 2012: s/p)

Assim, os trabalhos de artistas como JR e Tania Bruguera representam intervenções artísticas que cruzam as fronteiras da arte convencional e se inserem no campo da ação política e social. Esses trabalhos exploram temas de visibilidade, inclusão e empoderamento comunitário e utilizam a expressão artística como meio para desafiar e criticar estruturas de poder e criar consciência crítica (Guerra, 2023b, 2023c). Logo, eles ressoam profundamente com os temas abordados nos artigos de Volume 7, Número 3 da Revista Todas as Artes, que explora o potencial da arte e da educação para promover transformação social e emancipação dos sujeitos. JR e Tania Bruguera exemplificam como a arte pode ser uma poderosa ferramenta de conscientização e resistência, indo além do entretenimento para se tornar um ato de cidadania e transformação social. Esses artistas, assim como os artigos deste volume, defendem uma abordagem educativa e artística que permita ao público e aos participantes se tornarem conscientes de suas próprias vozes e de seu potencial de mudança. Ao explorar temas como visibilidade, empoderamento e a função utilitária da arte, os trabalhos de JR e Bruguera inspiram uma compreensão mais ampla da arte como um espaço de ação e de diálogo, alinhando-se com a pedagogia crítica de Freire e com as investigações dos autores nesta edição

O artigo denominado “Práticas anti-discriminatórias em educação artística: Arquivos Inesperados para Agitar Lugares Sossegados”, de Cat, Marcela, Ana Mafalda, Inês, Camila, Pedrinho, Amadeo e Tiago, dialoga com trabalhos de estudiosos como bell hooks e sua visão de uma educação que abrace a inclusão e a diversidade (hooks, 1994). Martins e os restantes autores exploram os "arquivos inesperados" como metáfora para o rompimento com as normativas educacionais convencionais, propondo novas abordagens para a inclusão em contextos de ensino de arte. O estudo dialoga com iniciativas contemporâneas, como as práticas artísticas desenvolvidas por escolas que adotam métodos colaborativos e centrados na cultura dos estudantes, um exemplo é o projeto Art Education for Social Justice nos Estados Unidos, que busca integrar práticas artísticas a temas de justiça social (Dewhurst, 2014).

No texto “O inconsciente na relação entre subjetividade e consciência: O problema da psicologia da arte”, Rosângela Pedralli e Diniz Cayolla Ribeiro abordam a relação entre a psicologia e a criação artística, explorando a articulação entre inconsciente e consciência na produção de subjetividades artísticas. A abordagem psicanalítica que sustenta o estudo de Pedralli e Ribeiro remete à teoria do inconsciente freudiano e ao papel que a psique desempenha na criação e apreciação artística (Freud, 1908). Ao conectar essas ideias à psicologia da arte, o artigo relaciona-se com a obra de Jung sobre os arquétipos e a arte, propondo que a arte pode revelar dimensões inconscientes que influenciam profundamente a subjetividade humana (Jung, 1952).

A investigação de Rita de Cássia Domingues dos Santos sintetizada no artigo intitulado “O ativismo em três postoperas de Philip Glass: Einstein on the beach, White Raven e Satyagraha”, destaca o potencial do teatro musical como espaço de ativismo e crítica social. Suas análises das postoperas de Glass aludem à ideia de arte como forma de protesto, conforme teorizado por Marcuse (1978), que vê na estética um espaço de libertação e transformação. O estudo alinha-se com o trabalho de Fisher (1994), que considera a arte uma ferramenta para desafiar normas e amplificar vozes marginalizadas.

Passando ao artigo “Apoios públicos na cultura” de Helena Maria M. C. Vasques de Carvalho, podemos visualizar o quanto a autora explora o papel fundamental das políticas culturais no desenvolvimento das artes, especialmente em contextos onde a democratização do acesso à cultura se faz urgente. O trabalho dialoga com teorias de políticas culturais como as de George Yúdice, que propõe que a cultura tem um valor “utilitário” (2003). A análise crítica da autora averigua o impacto das políticas públicas sobre o setor cultural, traçando paralelos com exemplos internacionais, como os subsídios culturais na França, que têm como objetivo proteger a diversidade cultural em meio às forças de mercado (Cliche et al., 2002).

Cecília de Lima, no artigo intitulado “O conceito de corpo-mundo e de corpo fantasmagórico: Um manifesto sensorial para desacelerar o tempo”, adentra o campo da fenomenologia para explorar o corpo como um veículo sensorial e subjetivo de experiência, referenciando o conceito de “corpo-mundo” presente na obra de Merleau-Ponty (1962). A autora discute o corpo como uma entidade que transcende o físico e propõe uma desaceleração como forma de resistência ao ritmo acelerado da modernidade. Esse artigo ecoa estudos como os de Judith Butler sobre performatividade e corpo, abordando como a percepção sensorial e o corpo fantasmagórico podem revelar novas formas de relação com o tempo e o espaço, resistindo às pressões da produtividade (Butler, 1990).

Por fim, no artigo “Sopra o sopro, supre a cena: A ressonância das práticas musicais nas trajetórias brasileiras pelo relato de um clarinetista” Deborah Lemes Ribeiro e André Dallálio analisam as práticas musicais e suas ressonâncias culturais através do relato pessoal de um clarinetista. Inspirados na sociologia da música de Tia DeNora que discute a música como prática social que molda identidades e sentidos, este artigo indaga como a experiência musical pode enriquecer e transformar o indivíduo e as comunidades (DeNora, 2000). Este relato permite-nos compreender como a música, além de uma prática artística, se torna num modo de existência que conecta a identidade pessoal com uma cultura maior.

A tonalidade de fundo deste Volume é complementada por dois registos de pesquisa. O primeiro, de autoria de Rui Saraiva, designa-se “Pierre Bourdieu e a fotografia. o conceito de *habitus* revisitado através de um ensaio visual”. Este registo de pesquisa parte de um processo de revisitação da obra *Photography. A Middle-brow Art* de Pierre Bourdieu (1990), na qual esta prática é encarada como uma forma de perspetivar e de analisar a realidade social, bem como reflete o conceito de *habitus* dos agentes sociais. Assim, Rui Saraiva propõe uma revisitação do conceito de *habitus*, na primeira pessoa, através da leitura e análise de um conjunto de registos fotográficos que retratam a sua vida quotidiana. Paralelamente, a partir dos materiais visuais apresentados, discorre acerca da ideia da fotografia como arquivo, como autobiografia e como auto-etnografia. Sofia de Sousa apresenta-nos o registo de pesquisa nomeado “Joias, intimidade e memória. A pureza e a promiscuidade do cabelo na joalheria de Carla Castiajo”. Este registo de pesquisa assume-se como uma amostra teórico-empírica de um projeto de investigação alargado, que se debruça sobre os temas da migração feminina, das artes e do ativismo na

contemporaneidade portuguesa. A autora foca-se no trabalho e criações artísticas de Carla Castiajo, uma artista portuguesa, natural de Vila Nova de Gaia, cujas peças de joalheria – campo artístico em que atua – conjugam domínios como o do íntimo, memória, identidade e ainda metáforas de processos de resistência.

Coletivamente, os artigos e os registos expostos nesta edição revelam o poder da arte como prática reflexiva e subversiva, reforçando a ideia de que a educação, a expressão cultural e o corpo constituem espaços de potencial emancipatório. Ao dialogar com a tradição teórica e prática da arte como resistência, esta edição se propõe a inspirar novos olhares sobre o papel da arte na construção de uma sociedade mais justa e inclusiva.

Porto e Frankfurt, novembro de 2024.

Referências Bibliográficas

- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Cliche, D., Mitchell, R., Wiesand, A., & Fisher, R. (2002). *Creative Europe: On governance and management of artistic creativity in Europe*. European Research Institute for Comparative Cultural Policy and the Arts.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Dewhurst, M. (2014). *Social justice art: A framework for activist art pedagogy*. Harvard Education Press.
- Fisher, J. A. (1996). *The subversive imagination: Artists, society, and social responsibility*. Routledge.
- Freire, P. (1970). *Pedagogia do oprimido*. Paz e Terra.
- Freud, S. (1908). The relation of the poet to daydreaming. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 9). Hogarth Press.
- Guerra, P. (2022a). E depois das luzes da ribalta: um ensaio sobre a reprodução da desigualdade de gênero em canções de pop-rock. In T. P. Alberto, J. Pilz & J. J. Júnior (Orgs.). *O rock errou?* (pp. 47-72). Universidade Federal de Minas Gerais - Selo Editorial PPGCOM.
- Guerra, P. (2022b). From the Borders and Edges: Youth cultures, arts, urban areas and crime prevention. In M. Saraiva (org.). *Urban crime prevention. Multi-disciplinary approaches* (pp. 75-91). Springer.
- Guerra, P. (2023a). As Mil e Uma Noites: uma revisitação à sociedade portuguesa contemporânea através das Doce [The Thousand and One Nights: a revisit to contemporary Portuguese society through the Doce]. In: Gonçalves, J. (ed.). *História pública e história conectada* (pp. 125-149). São Paulo: Letra e Voz.

- Guerra, P. (2023b). Contributions for a quantitative approach to contemporary youth cultures and popular music: A case study from Southern Europe. In A. Bennett (Ed.). *The Bloomsbury Handbook of popular music and youth culture* (pp. 131-150). Bloomsbury Publishing.
- Guerra, P. (2023c). Amar a arte. Amar o Hélio. Amar o Ceará. Amar o Nordeste. In F. Muluc (Org.). *Um atlas para Hélio Rôla + Um desvio nem sempre é um atalho. Exposições Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC/CE) 2021* (pp. 27-31). Instituto Dragão do Mar/Gráfica e Editora Imprece.
- Hooks, b. (1994). *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom*. Routledge.
- Jung, C. G. (1952). *Symbols of transformation*. Princeton University Press.
- Marcuse, H. (1978). *The aesthetic dimension: Toward a critique of Marxist aesthetics*. Beacon Press.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). Routledge & Kegan Paul.
- Yúdice, G. (2003). *The expediency of culture: Uses of culture in the global era*. Duke University 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). De dentro para fora, a arte deve ser útil. A interseção entre arte, utilidade social e práticas culturais. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 7 (3), pp. 2-8. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n3ap>



ARTIGOS





PRÁTICAS ANTI-DISCRIMINATÓRIAS EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA: ARQUIVOS INESPERADOS PARA AGITAR LUGARES SOSSEGADOS

ANTI-DISCRIMINATORY PRACTICES IN ART EDUCATION: UNEXPECTED ARCHIVES TO SHAKE QUIET PLACES

PRATIQUES ANTIDISCRIMINATOIRES EN ÉDUCATION ARTISTIQUE : DES ARCHIVES INATTENDUES POUR ÉBRANLER LES LIEUX TRANQUILLES

PRÁCTICAS ANTIDISCRIMINATORIAS EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA: ARCHIVOS INESPERADOS QUE SACUDIRÁN LUGARES SILENCIOSOS

Cat Martins

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Laboratório de Educação Artística e Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Porto, Portugal

Marcela Pedersen

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Laboratório de Educação Artística e Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Porto, Portugal

Ana Mafalda Pereira

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Laboratório de Educação Artística e Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Porto, Portugal

Inês Neves

Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Porto, Portugal

Camila Almeida

Ativista, Porto, Portugal

Amadeo de Freitas

Ativista, Porto, Portugal

Pedrinho Faël

Ativista, Porto, Portugal

Tiago Assis

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Laboratório de Educação Artística e Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Porto, Portugal



RESUMO: Este texto parte de um grupo de pessoas interessadas em trabalhar práticas anti discriminatórias em contextos educativos. Observar este campo permite-nos identificar o trabalho ainda residual no que diz respeito às colonialidades da educação e da educação artística e à sua persistência no presente. No grupo estão presentes pessoas que estão na academia e pessoas que estão fora da academia; pessoas que estão ligadas ao activismo e pessoas que estão fora do activismo. Desde logo, isto abre tensões na escrita de um texto cuja publicação obedece às estruturas de legitimação de um saber académico. Não temos este problema resolvido, mas temos um horizonte comum de analisar e propor práticas que actuem neste campo anti discriminatório. Considerando este primeiro texto como parte desse processo, sobretudo em torno de um trabalho necessário de aprendizagem e de ação sobre a branquitude em que nos constituímos, assumimos uma escrita a múltiplas mãos. Começamos por nos situar individualmente a partir das lentes da Literacia Crítica da Diversidade para, de seguida, apresentarmos o trabalho que o grupo começou a desenvolver na construção de arquivos que nos permitam confrontar a arte e a educação com as dimensões do projeto colonial Europeu, e, especificamente, português. Procuramos constituir arquivos de materiais que possam ser submetidos a estas lentes críticas e transformados em ações de aprendizagem. Esses arquivos são expostos e pensados em conjunto. Focamos em quatro ações: numa biblioteca escolar, num museu, na literatura médica sobre pessoas trans, e nos jardins da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Como trabalhar estes arquivos em contextos educativos, e a partir da centralidade de práticas vinculadas com a necessidade urgente de histórias reparativas e restitutivas?

Palavras-chave: práticas anti discriminatórias, literacia crítica da diversidade, educação artística, arquivo;

ABSTRACT: This text comes from a group of people interested in working on anti-discriminatory practices in educational contexts. Observing this field allows us to identify the work that is still residual regarding the colonialities of education and art education and their persistence in the present. The group includes people who are in academia and people who are outside academia; people who are linked to activism and people who are outside activism. From the outset, this opens tensions in the writing of a text whose publication obeys the legitimizing structures of academic knowledge. We don't have this problem solved, but we do have a common horizon for analyzing and proposing practices that act in this anti-discrimination field. Considering this first text as part of this process, above all around the necessary work of learning and acting on the whiteness in which we are constituted, we have taken on a multi-handed writing process. We begin by situating ourselves individually through the lens of Critical Literacy of Diversity (LCD) and then present the work that the group has begun to develop in building archives that allow us to confront art and education with the dimensions of the European colonial project, and specifically the Portuguese one. We seek to build archives of materials that can be subjected to these critical lenses and transformed into learning actions. These archives are exhibited and thought about together. We focused on four actions: in a school library, in a museum, in medical literature on trans people, and in the gardens of the FBAUP. How can we work with these archives in educational contexts, and from the centrality of practices linked to the urgent need for reparative and restorative histories?

Keywords: anti-discrimination practices, critical diversity literacy, art education, archive.

RÉSUMÉ: Ce texte provient d'un groupe de personnes intéressées à travailler sur les pratiques antidiscriminatoires dans les contextes éducatifs. L'observation de ce terrain nous permet d'identifier le travail qui reste résiduel concernant les colonialités de l'éducation et de l'éducation artistique et leur persistance dans le présent. Le groupe comprend des personnes qui sont dans le milieu universitaire et des personnes qui sont à l'extérieur du milieu universitaire ; des personnes qui sont liées à l'activisme et des personnes qui sont en dehors de l'activisme. D'emblée, cela ouvre des tensions dans l'écriture d'un texte dont la publication obéit aux structures légitimantes du savoir académique. Ce problème n'est pas résolu, mais nous avons un horizon commun pour analyser et proposer des pratiques qui agissent dans ce domaine de la lutte contre la discrimination. En considérant ce premier texte comme faisant partie de ce processus, avant tout autour du nécessaire travail d'apprentissage et d'action sur la blancheur dans laquelle nous sommes constitués, nous avons entrepris un processus d'écriture à plusieurs mains. Nous commençons par nous situer individuellement à travers le prisme de la littératie critique de la diversité (LCD), puis nous présentons le travail que le groupe a commencé à développer en construisant des archives qui nous permettent de confronter l'art et l'éducation aux dimensions du projet colonial européen, et plus particulièrement portugais. Nous cherchons à construire des archives de matériaux qui peuvent être soumis à ces lentilles critiques et transformés en actions d'apprentissage. Ces archives sont exposées et pensées ensemble. Nous nous sommes concentrés sur quatre actions : dans une bibliothèque scolaire, dans un musée, dans la littérature médicale sur les personnes trans, et dans les jardins de la FBAUP. Comment pouvons-nous travailler avec ces archives dans le domaine de l'éducation.

Mots-clés: les pratiques antidiscriminatoires, la littératie critique sur la diversité, éducation artistique, archiver.

RESUMEN: Este texto proviene de un grupo de personas interesadas en trabajar sobre prácticas antidiscriminatorias en contextos educativos. La observación de este campo nos permite identificar el trabajo que queda residual respecto a las colonialidades de la educación y la educación artística y su persistencia en el presente. El grupo incluye a personas que están en la academia y personas que están fuera de la academia; Personas que están conectadas con el activismo y personas que están fuera del activismo. De entrada, esto abre tensiones en la redacción de un texto cuya publicación obedece a las estructuras legitimadoras del conocimiento académico. Este problema no se ha solucionado, pero tenemos un horizonte común para analizar y proponer prácticas que actúen en este ámbito de la lucha contra la discriminación. Considerando este primer texto como parte de este proceso, sobre todo en torno al necesario trabajo de aprender y actuar sobre la blancura en la que estamos constituidos, emprendimos un proceso de escritura a varias manos. Comenzamos situándonos individualmente a través del prisma de la Alfabetización Crítica de la Diversidad (LCD), y luego presentamos el trabajo que el grupo ha comenzado a desarrollar construyendo archivos que nos permiten confrontar el arte y la educación con las dimensiones del proyecto colonial europeo, y más particularmente el portugués. Buscamos construir archivos de materiales que puedan ser sometidos a estos lentes críticos y transformados en acciones de aprendizaje. Estos archivos se exhiben y diseñan en conjunto. Nos enfocamos en cuatro acciones: en una biblioteca escolar, en un museo, en la literatura médica sobre personas trans y en los jardines de la FBAUP. ¿Cómo podemos trabajar con estos archivos en el ámbito de la educación?

Palabras-clave: prácticas antidiscriminatorias, alfabetización crítica sobre la diversidad, educación artística, archivo.

1. Apresentação

Este texto parte de um grupo de pessoas interessadas em trabalhar práticas anti discriminatórias em contextos educativos. A análise destes contextos permite-nos identificar o trabalho ainda residual no que diz respeito ao enfrentamento e desconstrução das colonialidades da educação e da educação artística e a sua persistência no presente. A colonialidade refere-se ao legado duradouro das práticas coloniais enquanto uma estrutura

de pensamento (Quijano, 2007) que reproduz violências epistemológicas de carácter universalizante, produzidas na modernidade ocidental. Exemplos disso são os modos como a educação ou a arte, na escola ou em museus, tendem a ser vistas como práticas civilizatórias, assentes em lógicas de desenvolvimento lineares que têm o homem cisgénero, europeu, branco, classe média, sem deficiências, heterossexual, entre outros marcadores de hegemonia social, como modelo. As práticas anti discriminatórias que encetamos partem da crítica e desconstrução a este modelo, procurando alianças com as histórias e as posicionalidades silenciadas e oprimidas, conectando-se com as lutas por maior justiça social e pela responsabilidade que temos, enquanto pessoas brancas, pela reparação das violências históricas neste campo.

No grupo estão presentes pessoas que estão na academia e pessoas que estão fora da academia; pessoas que estão ligadas ao ativismo e pessoas que estão fora do ativismo. As tensões que se levantam com a escrita de um texto cujo processo de validação é académico não está resolvida entre nós e, ela própria, é o resultado de uma colonialidade do saber. A modernidade-colonialidade construiu a ideia de saber articulada com as relações de poder, sejam elas institucionais (a academia), sejam raciais (as pessoas brancas), sejam de classe, sejam cis-heteronormativas (homens cis Europeus). Isto devolve-nos uma imagem de que o saber é construído nos lugares a que chamamos academia e por homens cis brancos Europeus. Este lugar de privilégio é uma colonialidade que continua a habitar o que se privilegia como 'o' saber. Aqui dentro estão discriminações estruturais e violências várias. Os *dentros* e os *foras* da academia que aqui assinalamos fazem emergir este problema, mas também nos permitem enfrentá-lo com a consciência de que estamos a ser atravessadas por estas relações de poder/saber e colonialidades que tentamos desconstruir.

Pensamos o grupo e o nosso trabalho a partir do enquadramento que a Literacia Crítica da Diversidade (LCD) nos propõe. O conceito de LCD coloca em ação um conjunto de lentes para analisar as diferentes posições sociais, relações de privilégio e de opressão, e como elas se intersejam na produção de discriminações e manutenção de relações de poder hegemónicas (Twine, 2006; Steyn, 2015; Mörsch, 2021). Melissa Steyn, investigadora branca sul-africana propõe o conceito a partir do conceito de literacia racial da autora negra norte-americana France Winddance Twine. A literacia racial é proposta, por Twine, como uma *prática de leitura* que incorpora formas de atenção aos processos e práticas de produção de racialização e de alteridade. Por sua vez, Carmen Mörsch, investigadora e professora branca alemã, propõe a LCD aplicada ao campo da educação artística no desenvolvimento de um currículo anti discriminatório.

Antes de avançarmos na explicitação deste referencial, procuraremos apresentar-nos enquanto coletivo, mas pessoa a pessoa, a partir destas lentes:

Cat Martins. Nasci em 1980. Sou uma pessoa branca, de uma família de classe trabalhadora, gorda desde a infância, e primeira geração da família que frequentou o ensino superior. Sou uma pessoa Queer e Trans Não-Binária. Viver grande parte da vida passando como pessoa cis, trouxe consigo acesso a privilégios que hoje tenho, embora a afirmação da minha identidade nesses lugares provoque hoje tensões e erga muros. Sou uma pessoa privilegiada, com um salário de docente universitário. Tenho casa e papéis que me conferem cidadania portuguesa. Estes papéis ainda estão errados (em Portugal, as pessoas Não Binárias ainda não têm reconhecimento legal). Quero, como diz a Inês já umas linhas aqui abaixo, mudar umas coisas na academia (ah, e já agora, na Constituição Portuguesa!).

Marcela Pedersen, mulher cis, bissexual, nascida e criada na classe média brasileira. Simultaneamente uma outra, brasileira imigrante em Portugal, e uma mesma, pessoa branca. Meu encontro com o grupo é fruto de uma posição de privilégio de ser, apoiada na possibilidade de cursar um doutoramento nas Belas Artes.

Ana Mafalda Pereira, mulher cis, neurodivergente, branca, pansexual. Cresci com todos os privilégios e vantagens de uma família de classe média portuguesa. Estudei no ensino público e privado. Sou doutoranda em educação artística na FBAUP, bolsista FCT e a minha área de atuação é o teatro. Consciente de que mesmo a precariedade não é para todes, reconheço o privilégio de ainda andar por aqui. Feminista. Antiespecista.

Inês Neves, branca, lésbica, nascida numa família portuguesa de classe média, com os privilégios todos que acarretam desta identidade. Estudante num mestrado de educação em permanente questionamento do meu lugar nestes mundos académicos cis heterossexuais, com um enorme desejo de mudar algumas coisas por aqui.

Camila Almeida, tenho 24 anos e estudei Animação e Informação Turística na Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Instituto Politécnico do Porto. Estagiei no Museu do Porto durante o meu percurso académico, conseguindo, a partir desse momento, entender este espaço plural como complexo e não apenas como um "contador de histórias da cidade".

Pedrinho Faël, sou pessoa queer e transmasculina não-binária, socializado como menina branca, portuguesa, católica, isolado no seio da classe média, contudo raised by the Internet. Ainda não me permiti a sair da instituição escolar, instrumentalizo a profissionalização na docência também para assegurar uma suposta validação social. Neste momento, sinto privilégio por ter acesso legitimado pelo governo português a testosterona ao mesmo tempo que sou confrontado com a perda de acesso a lugares de privilégio dos quais usufruí até agora (mesmo que a custo) quanto mais a minha transgressão de género se manifesta nas mudanças do meu corpo e modos de pensar/agir/resistir. Procuo neste grupo cuidado e força coletiva, existir e questionar de outras formas e com sede de chegar a outros lugares.

Amadeo de Freitas, pessoa portuguesa, branca e com casa. Cresci numa família pobre, no sul de Portugal. Educado na cultura de uma mãe de família burguesa, nascida em Moçambique colonial, que se viu obrigada a mudar para Portugal. Neurodivergente, queer, não-binário e visivelmente trans-masculino. Iniciei a minha transição às escondidas da minha família e assim permaneço. Estou em luta pelo acesso ao ensino superior há seis anos devido a estruturas condicionantes maiores do que eu. Porém, quando saio do trabalho, ao ver as pessoas desalojadas sinto na pele não só o privilégio branco e português, mas também o privilégio de ainda me poder fazer passar por menina aos olhos cis - o que me dá acesso a um emprego ou, por exemplo, a possibilidade de participar na escrita deste artigo.

Tiago Assis. Sou branco, cis, português, professor e investigador na FBAUP. Tive um percurso altamente privilegiado, pelas estruturas e condições sociais, também correlacionadas com um acesso a uma educação tecnológica bastante excludente.

Diferentes posições, diversas camadas atravessam o próprio grupo, estamos juntas a pensar estas práticas, a escrever este texto e, ao mesmo tempo, coexistimos com as dificuldades que as nossas próprias posições nos complicam a presença de todes, nos diferentes momentos de escrita. É importante para nós usarmos a LCD como lente para o próprio grupo e a noção de que as diferentes posições trazem saberes parciais localizados (Haraway, 1995). Donna Haraway, no texto, *Saberes Localizados*, desconstrói as posições não marcadas de homem e branco, para insistir na corporificação da visão. Procuramos práticas anti discriminatórias numa dimensão interseccional, de produção de conhecimento parcial e localizado, resistente à objetividade totalizadora. Isto significa que o grupo é uma rede que opera a partir das diferentes posições, camadas e contradições, pensa-se e procura agir nas práticas anti discriminatórias na educação artística.

Assim, a LCD

pode ser considerada como uma orientação analítica informada que permite a uma pessoa ler as relações sociais predominantes como se estivesse lendo um texto, reconhecendo as maneiras pelas quais as possibilidades estão sendo abertas ou fechadas para aqueles que ocupam posições diferentes dentro das dinâmicas em curso de contextos sociais específicos (Steyn, 2015: 381).

Enquanto uma orientação analítica, a LCD é uma espécie de lente que nos orienta a uma leitura das relações sociais. Tomaremos a síntese que Carmen Mörsch realiza no texto *Literacia Crítica da Diversidade na Interface entre a Educação/Arte*:

- Compreender que categorias de diferenciação – tais como o género, a orientação sexual, a aptidão física, a classe e a raça – são socialmente produzidas.
- Compreender a interseccionalidade, isto é, o modo como estas categorias operam conjuntamente para criar desigualdades.
- Compreender o que é o privilégio sob este pano de fundo. Ser capaz de um posicionamento crítico à luz desse conhecimento.
- Ser capaz de dominar a linguagem e as noções que podem identificar a desigualdade e as relações de poder hegemónicas.
- Ser capaz de reconhecer/descodificar formulações hegemónicas.
- Compreender que existem no presente continuidades das relações de poder historicamente estabelecidas.
- E finalmente, sabendo tudo isto, desenvolver a vontade de promover mudanças rumo a uma maior justiça. (Mörsch, 2021: 74).

A LCD implica a interseccionalidade. Sendo hoje um conceito muito usado em diferentes lugares, vale a pena voltar a situá-lo na sua complexidade enquanto marcador de posição ou de 'lugar de fala'. O conceito de interseccionalidade tem a sua origem na genealogia da luta das mulheres Negras, desde a segunda metade do século XIX. Djamilia Ribeiro (2020), autora Negra brasileira, coloca Sujournour Truth, mulher Negra abolicionista, Afro-Americana, e o seu discurso *Ain't I a Woman?* como uma das principais vozes que

historicamente cruzou as categorias de raça, género e classe. O conceito foi, entretanto, usado e transformado por diversas intelectuais Negras, sendo que Kimberlé Crenshaw é uma das vozes que ajudou a torná-lo mais conhecido, também fora da comunidade ativista Negra. Para Kimberlé Crenshaw,

a interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como as ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspetos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (Crenshaw, 2022: 177).

O grupo surgiu de um vazio sentido de crítica sobre a branquitude nos campos educativos, ativistas, artísticos e culturais. Muitos dos campos em que nos movemos são uma imagem das discriminações estruturais múltiplas presentes na sociedade portuguesa. Reproduzem uma série de cânones que enfatizam a posição branca, europeia, cisgénero, heteronormativa e capacitista. Não olhamos para nenhum destes conceitos, da raça ao género ou ao capacitismo como conceitos essencialistas. Pelo contrário, percebemos a forma como lhes é dada existência nas próprias práticas educativas, ativistas, artísticas e culturais.

Neste texto, o grupo decidiu organizar-se em pequenos núcleos de trabalho, questionando e problematizando práticas e arquivos com os quais nos cruzamos em diferentes situações. Procuramos constituir arquivos de materiais que possam ser submetidos a estas lentes críticas e transformados em ações de (des)aprendizagem em espaços educativos. Falar em desaprendizagem é importante como forma de tornar a branquitude visível e, com isso, percebermos as relações de poder que têm vindo a colocar determinadas posições no centro e a silenciar outras. Neste sentido, este trabalho é também um trabalho de aprendizagem sobre a nossa própria branquitude. Mais uma vez, precisamos de ressaltar que branquitude não é um conceito essencialista; é, antes, um sistema de racionalidade que organiza formas de pensar, de agir, de ver o mundo. Façamos um pequeno exercício proposto por Rubén Gaztambide-Fernandez, Amelia Krahe e Stephen Carpenter (2018). Pedimos a quem nos lê que possa completar as seguintes frases:

“He is a great artist, but he is no _____”;
Listening to _____ makes your baby smarter;
To be a great dancer, you must have a strong basis in _____;
Great literature begins with _____.”

A branquitude é, então, esse sistema de poder que se reproduz a partir dos exemplos que
mais prováveis.
branquitude. Picasso, Mozart, Shakespear, são algumas das opções
de quem lê (pelo menos se for uma pessoa branca) com exemplos vindos do mundo da
Muito provavelmente estes espaços em 'branco' vão ser reenchidos pela imaginação

gera como se fossem universais: do conhecimento na academia, ao que é considerado arte, aos exemplos de artistas (que para além de brancos, são quase sempre homens Europeus cisgénero). A branquitude nem se refere só a pessoas brancas, nem está só nas mentes de pessoas brancas. A sua pervasividade está intimamente ligada à construção da modernidade-colonialidade (Quijano, 2007; Mignolo, 2017). Enquanto grupo exclusivamente constituído, no presente, por pessoas brancas, reconhecemos a urgência do trabalho crítico sobre a nossa branquitude. É assim que abraçamos o conselho de Dori Thunstall, mulher cis Afro-Americana de que o trabalho sobre a branquitude tem de começar na branquitude:

Em primeiro lugar, a gente branca deve fazer o trabalho de curar o seu próprio trauma intergeracional porque o trabalho de descolonização é o seu trabalho. Eles criaram as condições de colonização. São eles que devem superar o seu vício dos benefícios da supremacia branca e desmantelá-lo (Thunstall, 2023: 69)¹⁾.

A branquitude que criou as condições do colonialismo, da exploração de pessoas e da natureza, de lógicas extrativistas, de genocídio, de epistemicídio, e as colonialidades inerentes à modernidade, tem de começar a enfrentar o seu apego aos benefícios e privilégios que ela própria usufruiu à custa da violência e opressão históricas (que se mantêm no presente). Reconhecemos a urgência deste trabalho, sobretudo em Portugal, onde o racismo estrutural e a narrativa do ‘bom colonizador’ organizam o quotidiano.

2. Os núcleos de arquivos

Nesta escrita, focamos em quatro ações, realizadas entre Abril e Junho de 2023: numa biblioteca de uma escola secundária do Porto, num dos museus públicos da cidade do Porto, na literatura médica sobre pessoas trans no final do século 19 - inícios do século 20, e no presente, e nos jardins da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP).

Os núcleos que se seguem dizem então respeito à apresentação dos arquivos que começamos a constituir. Entendemos arquivo não no sentido de espaços e coleções já constituídas a partir de marcadores de poder, mas antes como o encontro de materialidades que se alinham pelos discursos que as constituem e lhes dão existência histórica e no presente (Foucault, 1976). Este alinhamento não quer dizer consenso. O arquivo é o nível de existência discursiva nos quais questões de racialização, de género, de capacitismo, de classe, etc. se constituem e se apresentam socialmente, produzindo subjetividades. Daí a importância de pensarmos não apenas no desenho destes arquivos e na violência que eles transportam, mas também na sua leitura a partir das lentes da LCD e da interseccionalidade. Estes núcleos são atravessados por perguntas que não terão ainda respostas neste texto:

- Como trabalhar estes diferentes arquivos para serem transformados em materiais para que possam ser utilizados em contextos educativos?
- Como podemos hoje trabalhar estes arquivos em contextos educativos partindo da necessidade urgente de histórias reparativas e restitutivas?

¹⁾ Tradução livre de “First and foremost, white folks must do the work of healing their own intergenerational trauma because the work of decolonization is their work. They created the conditions of colonization. They are the ones who must overcome their addiction to the benefits of white supremacy and dismantle it.”

3.Literatura médica sobre pessoas trans no final do século 19 - inícios do século 20 e presente

“Have we always existed? Have we always been so hated? Have we always fought back?” (Feinberg, 1996: 9).

Só em março de 2023, foi, finalmente, aprovada uma proposta, em Portugal, para a proibição e criminalização das "práticas de conversão" sexual. Sendo este o nosso ponto de partida, sentimos a necessidade de evidenciar o carácter construído das narrativas feitas por cima do corpo trans que justificam a implacável invisibilidade e marginalização histórica da pluralidade do corpo considerado não-conforme e de que forma estas narrativas se proliferaram e aonde ficaram. Do nosso levantamento ficamos com as seguintes questões:

- Onde podemos encontrar o termo trans-vestismo-sexualismo-generidade na história da medicina?
- De que modos foi categorizado como 'condição', 'desvio' e 'comportamento a ser curado' pela psiquiatria e medicina?
- Qual a origem do diagnóstico de disforia de género?
- Quais paralelos possíveis entre a história da patologização da homossexualidade e do corpo dissidente?

Que ação-reforma-transformação-crítica é possível do lugar de doente taxonomizado nos aparatos administrativos (registos judiciais, criminais, médicos e estatais)? Encarar esta questão, da nossa posição de pessoas trans, entendemos que, complexificar e lidar com violência deste lugar de “doente”, torna-se vital para conseguirmos navegar as nossas subjetividades e nos envolvermos politicamente sem negar as nossas histórias feitas nas margens do possível. Lidar frontalmente com esta zona cinzenta permitirá a negociação com o que está estabelecido como realidade.

Esta negociação far-se-á da ação coletiva “essencial à ocorrência de uma mudança estrutural” (Mörsch, 2021: 71). Se nestes núcleos de investigação nos propusemos partir de um conhecimento coletivo para pensar possibilidades de ação, teremos primeiramente de contrariar o movimento hegemônico que caracteriza o ato de categorização médica; este ato (que não se fica somente pelo corpo trans) distorce as nossas opções de existência. Reconhecemos, porém, que contrariar esta medicalização do corpo não-normativo apenas acontecerá quando a consciência trans, especialmente a consciência branca e, nos nossos saberes localizados, portuguesa, se confrontar e compreender que a origem da sua categorização e essencialização são produtos de uma violência colonial.

Para tal, para além da importância de abrir um DMS ou um ICD e sublinhar aonde e de que maneira lá estamos, teremos de abrir portas à heterogenia e transgressão inerente à existência trans, travesti, não-binária, intersexo e de todes es que desafiaram e resistem normativas de género através dos tempos e lugares e, só assim, poderemos abraçar o seu potencial para espoletar a mudança. Agora perguntam-se, como é que se pode enquadrar este corpo e posição política dentro da educação artística?

Sabemos, com esta posição, que não se pode falar de envolvimento cultural íntegro quando se habita um corpo “que não existe nos protocolos, não existe como variável possível e vital do humano nos livros de anatomia, nem nas representações do aparelho reprodutor saudável dos manuais de Biologia” (Preciado, 2016: 227). Acreditamos que, aqui, Preciado nos tenta dizer que a representação é a palavra-chave. Explorar a possibilidade de representações positivas, feitas pelas mãos desses mesmos corpos não-conformes, como variáveis fidedignas à diversidade humana tornar-se-á essencial para o combate contra a máquina categorizante de deficiência e desajuste. Efetivamente, o corpo marginalizado, mesmo que condicionado, exige existir como realidade material e com direito a ver-se representado por si mesmo. Este movimento pode converter o inexistente em existente, o que, em si, o torna uma sabotagem da normatividade confortavelmente instalada nas representações dos nossos corpos e, conseqüentemente, imaginação do que poderíamos ser.

Tudo isto passará, também, por educar sobre as particularidades da opressão da diversidade de sexo e gênero. Se, afinal, o corpo trans é precisamente aquele que “se vira contra a língua daqueles que o nomeiam para o negar” (Preciado, 2016: 228) representar e evidenciar pedagogicamente a sua inexistente existência irá abalar e colocar “em cheque: a nação, o tribunal, o arquivo, o mapa, o documento, a escola, a família, a lei, o livro, o centro de internamento, a psiquiatria, a fronteira, a ciência e deus” (Preciado, 2016: 228).

Com isto, acordamos que é importante ressaltar que a violência que conseguimos nomear neste texto não é propriamente reparável através de uma análise crítica do aparato médico ou questionamento de representações. Estas são apenas veias da resistência total. Isto porque vidas trans, travesti, não-binárias e intersexuadas têm necessidades materiais concretas e urgentes às quais, historicamente, a medicina, assim como a legislação que a acompanha, obstruem o acesso e impossibilitam vida(s). O que nos propusemos fazer surgiu do facto de que advogamos, urgentemente, que “todas as pessoas trans precisam de acesso a cuidados de saúde básicos, sem medo de serem rejeitadas por intolerância ou falta de dinheiro” (Feinberg, 1996: 124)²).

Trazemos conosco Leslie Feinberg, várias vezes aqui citada, como leitura crucial. Leslie lembra-nos das materialidades que condicionam as existências transgressoras das normas sociais. Trabalhadora fabril e sindicalista, Leslie falece em 2014 por complicações de saúde devido a infeções das quais sofria desde os anos 1970. Sem se poder dar ao luxo de tentar tratamentos para a infeção em estágio avançado, em vida, Leslie sofreu a constante falta de acesso a cuidados médicos devido ao preconceito em relação à sua identidade transgênero.

Não queremos estar a utilizar a sua morte como mais um exemplo sensacionalista da tão publicitada inevitável fatalidade da vida trans. Pelo contrário, celebramos aqui Leslie como exemplo de uma vida trans que, para além de questionar as categorizações históricas do corpo não-conforme, também nos deixou representações de felicidade trans, isto sempre vincado nas nossas realidades materiais e no questionamento vivo das normas sociais.

²) Tradução livre de “all trans people need access to basic health care, without fear of being turned away because of bigotry or lack of money.”

Sumarizando, a libertação trans passará primeiramente por reconhecer que variações e desvios patologizados de sexo e género são inerentes à condição vital humana. Esta pesquisa faz-se para tentar nomear quais os parâmetros do real: quem desenha as linhas do molde binário macho/fêmea que examina, mutila, limita, violenta e, fundamentalmente, coloniza os corpos, assim como as suas representações e, conseqüentemente, possibilidade de vida digna. Porque este tipo de trabalho: o que procura alargar narrativas pré-estabelecidas, para além de ter de ser feito em conjunto com outros esforços ativistas de resposta concreta às necessidades materiais de pessoas trans e não-binárias, terá sempre a finalidade de contribuir para a luta coletiva pelo reconhecimento político e reformas legislativas. E para tal, será necessário um trabalho fino e incansável, ao qual temos necessidade de contribuir em memória de Leslie e muitas outras:

o próprio conceito de que o nosso atual sistema restrito de sexo e género é eterno deve ser desafiado através da exploração da diversidade que tem existido ao longo da história humana. Precisamos de uma nova análise da história, da antropologia e da ciência médica para eliminar quaisquer conceitos segundo os quais as variações de sexo e de género são “anormais” (Feinberg, 1996: 125).

4. Casa do Infante - Museu do Porto

Somos bombardeados diariamente por uma mentalidade colonizadora - poucos de nós conseguimos escapar das mensagens oriundas de todas as áreas da nossa vida -, uma mentalidade que não somente molda consciências e ações, mas também fornece recompensas materiais para a submissão e aquiescência que superam em muito quaisquer ganhos materiais advindos da resistência, de modo que precisamos estar constantemente engajados em novas matérias de pensar e ser. Precisamos estar atentos de forma crítica. Essa não é uma tarefa fácil quando a maioria das pessoas passa boa parte dos dias trabalhando dentro da cultura do dominador (hooks, 2010: 57).

Temos um especial interesse em desmistificar aquilo que usamos como mundano e como esses atos, essas estruturas, poderão estar carregadas de violências e colonialidades. Visitamos, então, o Museu do Porto, mais concretamente a Casa do Infante, casa onde presumidamente nasceu o Infante D. Henrique, o Navegador, sendo este convidado para as aulas da disciplina de Estudo do Meio e História, como um “grande impulsionador dos Descobrimentos!”³). Aqui encontra-se a exposição “O Infante D. Henrique e os Novos Mundos”, sendo que a mesma sugere explicar o tema da (como indica no próprio website⁴.) “Expansão portuguesa”. Este museu, em específico, transporta consigo uma quantidade de materiais que nada têm de inocentes, mostrados com neutralidade e um polimento, tudo descrito com palavras grandes e bonitas, complexas, palavras vindas de um ocidente explorador, referindo-se ao “Outro” como exótico, fraco e descoberto. Dentro dele

3) https://www.escolavirtual.pt/static-ereaderp/2/9789720850324-TE-01/resources/em4rdig_cm_fh00001/index.html

4) https://museudoporto.pt/recurso/casa-do-infante/?doing_wp_cron=1696888512.3755669593811035156250

encontramos um canto vangloriador e orgulhoso do massacre que foi, o que eles orgulhosamente escrevem nas suas paredes (mais de 20 vezes) “os descobrimentos”. Com este cenário exposto numa exposição de longa duração, questionamo-nos sobre o quê que ele tem para oferecer às escolas. Surpresa a nossa quando entendemos que também estas atividades sugerem nenhum questionamento sobre as informações escritas, selecionadas e revistas naquele museu.

Olhemos, por exemplo, para a arte roubada e não nomeada (que encontramos no museu e nos seus arquivos) e como é tratada como objeto de “Safari”, desde as paredes do museu às propostas ao público dos ensinamentos pré-escolar ao ensino secundário numa relação com o massacre a que chamam “descobrimientos” como um grande feito dos “Heróis do Mar”, relativizando e minimizando o sofrimento e o trauma de pessoas colonizadas, justificando os tais ‘descobrimientos’ como uma inevitabilidade “para o bem ou para o mal”. A tabela abaixo mostra algumas das atividades propostas pelo Museu. Nelas percebemos como uma identidade nacional portuguesa é construída à custa de processos de exotização e de constituição de um “Outro” que se diferencia de um nós Europeu e “civilizado”. Os contextos propostos remetem a um imaginário colonial que reativa os princípios da descoberta, da conquista e da superioridade que também compõe a branquitude. O que fazer com estas violências num espaço que é dito ‘público’? Com este trabalho que começou com uma visita esgotante a este Museu, entendemos que estes temas nos atravessam a todos, e que, por isso, o sentido ‘público’ deste Museu nos obrigará a um maior aprofundamento que possa iniciar ações de desconstrução destas narrativas.

Oficina	Safari na Casa do Infante	Jogo de descoberta de animais nas peças em exposição e nos documentos do arquivo histórico.	Pré-escolar
Oficina	Piratas à vista!	Durante os Descobrimientos houve piratas que quiseram enriquecer atacando barcos e roubando cargas. Vamos conhecer as suas histórias e construir chapéus como os seus.	Pré-escolar
Oficina	A Casa e o Infante	Nesta oficina vamos conhecer melhor o Infante D. Henrique e construir um objeto em forma de torre, tal como o local onde ele nasceu.	Pré-escolar EB1 - 1º e 2º anos

Figura 1: Atividades para o público escolar e pré-escolar - Casa do Infante - Museu do Porto

Fonte: Os autores.

Pensar em educação, e educação artística, sem sairmos do nosso espaço confortável à secretária, não é um caminho que queremos tomar, pois, como mostramos, estas “inocentes atividades” estão em todo o lado e cobrem a cidade de ódios e violências, excluem e voltam a narrar a alto e bom som as narrativas que queremos questionar. Entendemos que o nosso campo de pesquisa é também a rua, os museus, os espaços fora da academia.

Os questionamentos feministas ao patriarcado e a sua insistência na crítica à primazia de pensadores homens e de seus trabalhos foram uma insurreição que resultou em grandes mudanças. Quando a crítica de raça e classe social for acrescida à de género, todos os preconceitos passaram a ser questionados (hooks, 2010: 24).

5. Biblioteca de uma Escola Secundária no Porto

Em 1934, realizou-se a Primeira Exposição Colonial Portuguesa, nos Jardins do Palácio de Cristal (Porto). A exposição foi uma estratégia política, colonial e comercial para promover o Império Colonial Português, legitimando a missão civilizadora da colonização portuguesa, ao mesmo tempo em que perpetuava estereótipos com visões primitivistas e exotizadas do 'Outro' colonial.

Dentre as atividades que compunham o evento, destacou-se a criação do que hoje reconhecemos como um zoológico humano: recriou-se as aldeias das colônias portuguesas com a participação de aproximadamente 324 pessoas trazidas dos territórios colonizados.

A exposição de 1934 representa uma manifestação violenta das perspectivas hegemônicas eurocêntricas sobre os corpos e culturas subalternas. Os zoológicos humanos promoviam uma leitura sobre o 'Outro' "reiterando estereótipos de indolência, preguiça, crenças pagãs e hipersexualização, em particular em torno das pessoas de proveniência africana (e, em especial, das mulheres), forçadas a vestir trajes ditos tradicionais e a revelar os seus corpos semi-despidos" (Balona et al., 2021: 5).

Hoje, o Palácio de Cristal é um dos pontos turísticos mais importantes da cidade do Porto. Entretanto, o evento de 1934 e seus impactos, tanto materiais quanto simbólicos, foram em grande parte esquecidos da história da cidade. É por este motivo que chama atenção quando, dentro dos próprios Jardins do Palácio de Cristal, onde se localiza a Galeria Municipal do Porto, surge o programa educativo PING! - Programa de Incursão à Galeria, que aborda em um dos seus eixos temáticos de trabalho a exposição de 1934. O programa rememora o evento de forma a tentar fazer um exercício crítico e reflexivo questionando as lógicas coloniais que, ainda hoje, fazem parte da sociedade portuguesa através de sistemas que excluem, discriminam e desumanizam pessoas.

O PING! provoca nossa atenção pelo seu trabalho no contexto escolar, mais especificamente na Escola Secundária Infante D. Henrique. Criada em 1884, a escola fazia parte do Palácio de Cristal, e agora se localiza nas proximidades. A convergência destes três lugares - a Escola Secundária Infante D. Henrique, os Jardins do Palácio de Cristal e a Primeira Exposição Colonial Portuguesa - têm em comum não apenas uma conceção temporal e espacial, mas também ideológica. O próprio nome da escola, que presta homenagem ao Infante D. Henrique, está intrinsecamente relacionado com a história colonial. Propomos, então, procurar os arquivos disponíveis na biblioteca da escola em busca dos materiais que envolvessem o evento de 1934, o Palácio de Cristal e o contexto social e político da cidade naquela época.

Deparamo-nos, sem muita surpresa, com um conjunto de materiais atordoantes que destacam as exposições coloniais como "fenômenos essenciais", "momentos privilegiados", movimento cultural que reforça o "sentimento de pertença a uma comunidade histórica capaz de criar novos projetos e lançar uma imagem dinâmica do futuro", que mostra a "riqueza do Ultramar Português" e que "animou a cidade do Porto". Também incluem imagens perturbadoras que expõem, novamente, sem o mínimo de filtro ético e respeitoso, as pessoas que participaram na exposição e seus corpos seminus, acompanhadas de legendas insensíveis e violentas. Como podemos desconstruir e desafiar esses materiais de arquivos? Que subjetividades e narrativas contra-hegemônicas podem ser criadas a partir desses materiais? O que está ausente nestes arquivos? Como podemos subverter essas imagens problemáticas? Quais conexões e implicações podemos fazer com materiais que são veiculados nos dias de hoje?

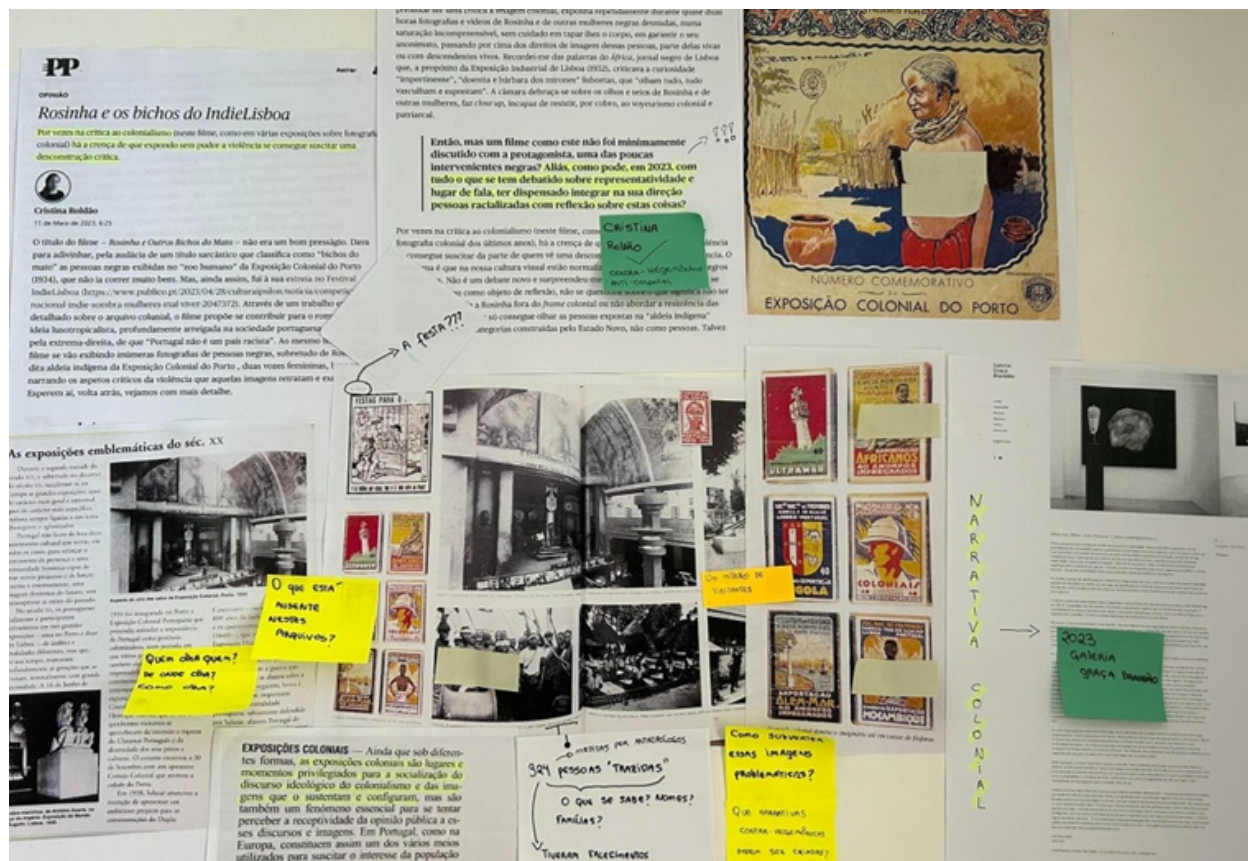


Figura 2: Parte do processo de organização da investigação: trazer em uma mesa os arquivos encontrados na Escola Secundária Infante D. Henrique, junto a textos contra-hegemônicos, como forma de questionar o arquivo.

Fonte: Os autores.

6. Jardim da FBAUP

Desde 1928 que o Palacete Braguinha é ocupado pela Escola de Belas Artes do Porto, hoje, Faculdade. Este espaço foi comprado em 1861 por António Ribeiro Fernandes Forbes, um brasileiro de torna-viagem que, junto com a sua mulher, Maria do Carmo Calazans Rodrigues trataram da construção do palacete e do jardim que o circunda. O Palacete Braguinha, tem na sua história mais emigrantes portugueses que regressaram do Brasil e lhe deram o nome como, José Teixeira da Silva Braga e o seu herdeiro, José Braga Júnior. Este último, foi Vice-cônsul do Brasil no Porto, que contratou o arquiteto paisagista belga, Florent Claes para a construção do jardim do Palacete.

É neste “exótico” jardim que nos juntamos para conversar sobre práticas anti-discriminatórias na educação artística. O jardim ocupa um lugar de relevo no mundo imperial, não apenas ele é o resultado de uma separação entre um “Nós” e um “Outro”, pela oposição jardim/selva, como a sua constituição é também o resultado de viagens exploratórias de tráfico de sementes e de espécies que representavam o domínio sobre a natureza e alimentavam o desejo por comer o “Outro” (hooks, 2017). Na história do espaço onde hoje está a FBAUP, é interessante perceber que antes da construção da casa, que é o edifício original do espaço, existia ali uma espécie de parque de diversões: Tivoli. O jardim, elemento que ainda hoje ocupa especial destaque nas memórias das pessoas que passam por aquele espaço, é apenas uma continuidade desse desejo de entretenimento que a construção ocidental de um “Outro” tem em si.

Este mesmo jardim, este mesmo palacete foi construído com dinheiro fruto da exploração de pessoas escravizadas e de negócios extrativistas no Brasil; as espécies plantadas, na sua maioria, provêm do tráfico colonial que foi também chamado científico e legitimado pela ciência a partir das suas tecnologias de produção de um conhecimento objetificador de pessoas e natureza. Florent Claes não gizou apenas o jardim da FBAUP. Os jardins do Palácio de Cristal, onde haveria de ocorrer a Exposição Colonial Portuguesa de 1934, tiveram também intervenções da sua autoria.

A FBAUP cobra propinas mais elevadas a estudantes brasileiros do que a portugueses. O jardim e edifício estão carregados de signos que oprimem e excluem pessoas. O que significa, neste mesmo espaço, pensar num movimento de resistência nas práticas anti discriminatórias na educação artística? E como pode uma história que enfrenta as suas dimensões coloniais, e uma instituição de ensino artístico (também ele repleto de colonialidades e de dinâmicas excludentes) chamar a si a responsabilidade de atuar uma história restitutiva e reparativa?

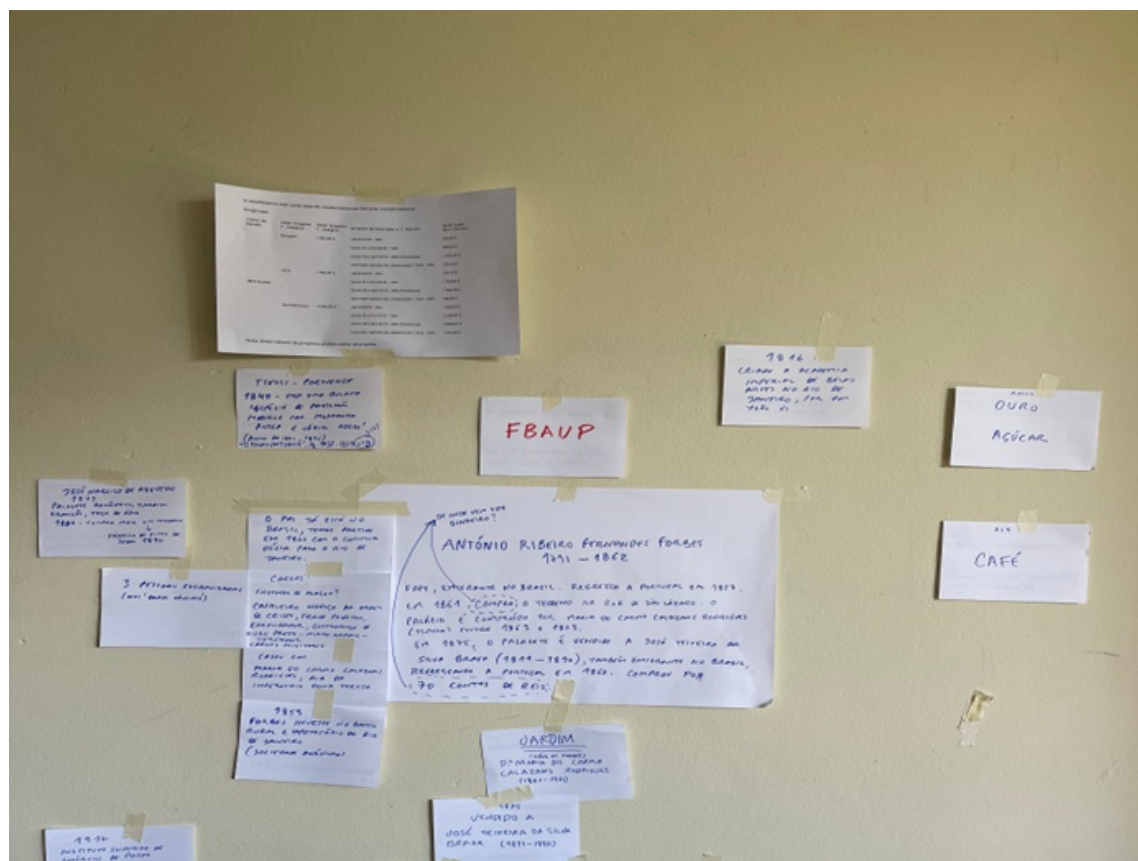


Figura 3: Parede da FBAUP onde se procura organizar a investigação da origem do seu espaço

Fonte: Os autores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balona, A., Rodrigues, M., & Coelho, N. (2021). Um elefante no palácio de cristal. In Matilde Seabra & Tiago Dias dos Santos (coords.). *Um elefante no palácio de cristal* (pp. 5-7). Galeria Municipal do Porto / Ágora - Cultura e Desporto do Porto, E.M.
- Crenshaw, K. (2002). "Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero," *Revista Estudos Feministas*, 10, 171-188.
- Feinberg, L. (1996). *Transgender warriors*. Beacon Press.
- Foucault, M. (1976). *The archaeology of knowledge*. Harper & Row.
- Haraway, D. (2009). Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, (5), 7-41.
- Hooks, bell. (2017). Eating the other: Desire and resistance. *Gênero*, 17(2), 189-212.
- Hooks, bell. (2010) *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. Elefante.
- Mignolo, W. D. (2017). Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 32(94), 1-18.
- Mignolo, W. D. (2019). *A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir*. MASP - Afterall: arte e descolonização. Disponível em <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-YC7DF1wWu9O9TNKezCD2.pdf>
- Mörsch, C. (2021). Critical Diversity Literacy at the Education/Art Interface: Insights into the Perpetual Workshop of an Anti-Discrimination Curriculum. In IMMER #2 — *International Meeting On Museum Education & Research: Rethinking Museum Theory and Practices* (pp. 81-95). i2ADS/FBAUP.
- Preciado, P. B. (2016). O meu corpo não existe. In In Latimer, Q. & Szymczyk, A. (eds.). *The documenta 14 Reader* (pp.117-161). Prestel Verlag.
- Quijano, A. (2007). Coloniality and modernity/rationality. *Cultural Studies*, 21, 168-178.
- Ribeiro, D. (2020). *Lugar de fala*. Editora Jandaíra
- Steyn, M. (2015). Critical diversity literacy: Diversity Awareness in twelve South African organisations. In Vertovec, S. (Ed.). *Routledge International Handbook of Diversity Studies* (pp. 379-389). Routledge.
- Tunstall, E. (2023). *Decolonizing design: A cultural justice guidebook*. The MIT Press.
- Twine, F. (2004). A white side of black Britain: The concept of racial literacy. *Ethnic and Racial Studies*, 27(6), 878-907.

Cat Martins.

Nascida em 1980. É uma pessoa branca, de uma família de classe trabalhadora, gorda desde a infância, e primeira geração da família que frequentou o ensino superior. É uma pessoa Queer e Trans Não-Binária. Viver grande parte da vida passando como pessoa cis, trouxe consigo acesso a privilégios que hoje tem, embora a afirmação da sua identidade nesses lugares provoque hoje tensões e erga 'muros'. É uma pessoa privilegiada, com um salário de docente universitária. Tenho casa e papéis que me conferem cidadania portuguesa. Estes papéis ainda estão errados (em Portugal, as pessoas Não Binárias ainda não têm reconhecimento legal). Quer mudar umas coisas na academia (ah, e já agora, na Constituição Portuguesa!). Docente na FBAUP, Investigadore i2ADS e ISUP. Email: csmartins@fba.up.pt Email: praticasantidiscriminatorias@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7400-1423

Marcela Pedersen.

Mulher cis, bissexual, nascida e criada na classe média brasileira. Simultaneamente uma 'outra', brasileira imigrante em Portugal, e uma 'mesma', pessoa branca. Meu encontro com o grupo é fruto de uma posição de privilégio de ser, apoiada na possibilidade de cursar um doutoramento nas Belas Artes. Email: praticasantidiscriminatorias@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2590-0155

Ana Mafalda Pereira.

Mulher cis, neurodivergente, branca, pansexual. Cresci com todos os privilégios e vantagens de uma família de classe média portuguesa. Estudei no ensino público e privado. Sou doutoranda em educação artística na FBAUP, bolseira FCT, e a minha área de atuação é o teatro. Consciente de que mesmo a precariedade não é para todes, reconheço o privilégio de ainda andar por aqui. Feminista. Antiespecista. Email: praticasantidiscriminatorias@gmail.com. ORCID: 0009-0001-1077-0389

Inês Neves.

Branca, lésbica, nascida numa família portuguesa de classe média, com os privilégios todos que acarretam desta identidade. Estudante num mestrado de educação em permanente questionamento do meu lugar nestes mundos académicos cis heterossexuais, com um enorme desejo de mudar algumas coisas por aqui. Email: praticasantidiscriminatorias@gmail.com. ORCID: 0009-0003-7483-7970

Camila Almeida

Ativista, Camila tem 24 anos e estudou Animação e Informação Turística na Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Instituto Politécnico do Porto. Estagiou no Museu do Porto durante o meu percurso académico, conseguindo, a partir desse momento, entendeu este espaço plural como complexo e não apenas como um "contador de histórias da cidade". Email: praticasantidiscriminatorias@gmail.com. ORCID: 0009-0002-5243-7928"

Pedrinho Faël.

É uma pessoa queer e transmasculina não-binária, socializado como menina branca, portuguesa, católica, isolado no seio da classe média, contudo “raised by the Internet”. Ainda não se permitiu a sair da instituição escolar, instrumentaliza a profissionalização na docência também para assegurar uma suposta validação social. Neste momento, sente privilégio por ter acesso legitimado pelo governo português a testosterona ao mesmo tempo que é confrontado com a perda de acesso a lugares de privilégio dos quais usufruiu até agora (mesmo que a custo) quanto mais a sua transgressão de género se manifesta nas mudanças do seu corpo e modos de pensar/agir/resistir. Procura neste grupo cuidado e força coletiva, existir e questionar de outras formas e com sede de chegar a outros lugares. Email: praticasantidiscriminatorias@gmail.com. ORCID: 0009-0001-3261-7350

Amadeo de Freitas.

Pessoa portuguesa, branca e com casa. Cresceu numa família pobre, no sul de Portugal. Educado na cultura de uma mãe de família burguesa, nascida em Moçambique colonial, que se viu obrigada a mudar para Portugal. Neurodivergente, queer, não-binário e visivelmente trans-masculino. Iniciei a minha transição às escondidas da minha família e assim permaneço. Estou em luta pelo acesso ao ensino superior há 6 anos devido a estruturas condicionantes maiores do que eu. Porém, quando saio do trabalho, ao ver as pessoas desalojadas sinto na pele não só o privilégio branco e português, mas também o privilégio de ainda me poder fazer passar por menina aos olhos cis - o que me dá acesso a um emprego ou, por exemplo, a possibilidade de participar na escrita deste artigo. Email: praticasantidiscriminatorias@gmail.com. ORCID: 0009-0005-9404-9829

Tiago Assis.

Branco, cis, português, professor e investigador na FBAUP. Teve um percurso altamente privilegiado, pelas estruturas e condições sociais, também correlacionadas com um acesso a uma educação tecnológica bastante excludente.

Email: praticasantidiscriminatorias@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6426-8864

Receção: 04-03-2024

Aprovação: 10-09-2024

Citação:

Martins, C.; Pedersen, M.; Pereira, A. M.; Neves, I.; Almeida, C.; Faël, P.; Freitas, A. & Assis, T. (2024). Práticas anti-discriminatórias em educação artística: Arquivos inesperados para agitar lugares sossegados. *Revista Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de artes e cultura*, 7 (3), pp. 12-29. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n3a1>

O INCONSCIENTE NA RELAÇÃO ENTRE SUBJETIVIDADE E CONSCIÊNCIA: O PROBLEMA DA PSICOLOGIA DA ARTE^{1.)}

THE UNCONSCIOUS IN THE RELATIONSHIP BETWEEN SUBJECTIVITY AND CONSCIOUSNESS: THE PROBLEM OF ART PSYCHOLOGY

L'INCONSCIENT DANS LA RELATION ENTRE SUBJECTIVITÉ ET CONSCIENCE: LE PROBLÈME DE LA PSYCHOLOGIE DE L'ART

EL INCONSCIENTE EN LA RELACIÓN ENTRE SUBJETIVIDAD Y CONCIENCIA: EL PROBLEMA DE LA PSICOLOGÍA DEL ARTE

Rosângela Pedralli

Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Diniz Cayolla Ribeiro

Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto, Portugal

RESUMO: O artigo consiste num resgate de um conjunto de ideias de dois autores com importantes contribuições ao campo da psicologia da arte, nomeadamente Freud e Vigotski. Em tal resgate, duas obras são priorizadas, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* do primeiro autor e *Psicologia da arte* do segundo. O objetivo da retomada parte da assunção de que o conceito de inconsciente é mediação nodal nas proposições teóricas dos dois autores para o tratamento da relação entre subjetividade e arte, de forma que poderia atuar como conceito mediador para a redialetização das propostas teóricas de ambos, bem como para o reconhecimento da atualidade de suas proposições para a psicologia da arte.

Palavras-chave: psicologia da arte, inconsciente, subjetividade, consciência.

^{1.)} Este artigo é parte do projeto de pesquisa intitulado *Arte, consciência e subjetividade: contribuições possíveis entre educação artística e educação linguística*, desenvolvido em estágio de pós-doutoramento da primeira autora sob supervisão do segundo autor. Trata-se de estágio que conta com subsídio na forma de bolsa de pesquisa conferido pela Programa Capes-Print, sob codificação 001.

ABSTRACT: The article presents a rescue of a set of ideas from two authors who have made significant contributions to the field of art psychology: Sigmund Freud and Lev Vygotsky. In this rescue, two works are prioritized: The first author's *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* [Three Essays on the Theory of Sexuality] and the second author's *Psicologia da Arte* [The Psychology of Art] are the two works that will be discussed. The resumption is based on the assumption that the concept of the unconscious is a nodal mediation in the theoretical proposals of both authors for the treatment of the relationship between subjectivity and art. It is therefore proposed that the concept act as a mediating concept for the redialectization of the theoretical proposals of both authors, as well as for the recognition of the actuality of their proposals for the psychology of art.

Keywords: psychology of art, unconscious, subjectivity, consciousness.

RÉSUMÉ: Cet article consiste en une récupération d'un ensemble d'idées de deux auteurs qui ont apporté d'importantes contributions dans le domaine de la psychologie de l'art, à savoir Freud et Vigotski. Dans cette récupération, deux œuvres sont privilégiées, à savoir *Trois essais sur la théorie de la sexualité* du premier auteur et *Psychologie de l'art* du second. L'objectif de cette reprise part de l'assomption selon laquelle le concept d'inconscient est une médiation nodale dans les propositions théoriques des deux auteurs pour le traitement de la relation entre la subjectivité et l'art, de sorte qu'il pourrait agir comme concept médiateur pour la redialectisation des propositions théoriques des deux, ainsi que pour la reconnaissance de l'actualité de leurs propositions pour la psychologie de l'art.

Mots-clés: psychologie de l'art, inconscient, subjectivité, conscience.

RESUMEN: El artículo presenta un rescate de un conjunto de ideas de dos autores que han hecho contribuciones significativas al campo de la psicología del arte: Sigmund Freud y Lev Vygotsky. En este rescate, se priorizan dos obras: *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* [Tres Ensayos para una Teoría Sexual], del primer autor, y *Psicologia da Arte* [Psicología del Arte], del segundo autor. La reanudación se basa en el supuesto de que el concepto de inconsciente es una mediación nodal en las propuestas teóricas de ambos autores para el tratamiento de la relación entre subjetividad y arte. Se propone por tanto que el concepto actúe como concepto mediador para la redialectización de las propuestas teóricas de ambos autores, así como para el reconocimiento de la actualidad de sus propuestas para la psicología del arte.

Palabras clave: Psicología del arte; inconsciente; subjetividad; conciencia.

1. Sobre o problema psicológico da arte: (re)tomada de Freud e Vigotski para pensar a (re)aproximação

Temos compreendido ao longo de um considerável número de trabalhos²⁾, os quais versam sobre a especificidade da educação linguística no processo de desenvolvimento humano e seu conjunto de desdobramentos, que, assim como se dá com a educação formal – seja a escolar ou a universitária – genericamente, é função prioritária das instituições voltadas a esses processos educacionais contribuir para a formação humana de modo a facultar possibilidades de que todo ser humano possa alçar uma compreensão crítica da realidade histórico-social compartilhada e uma identificação de sua existência histórico-concreta, numa dialética que envolve consciência de classe e *subjetividade*.

²⁾ Referimo-nos às pesquisas desenvolvidas ou em desenvolvimento associadas ao Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Linguística (GEPEL da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e em parceria com a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

A questão da centralidade que a apropriação das atividades humanas concentradas em objetos culturais – a exemplo dos próprios da arte, da ciência, da técnica – terá nesse processo, da mesma forma, além de amplamente discutida e analisada no âmbito das elaborações sobre o desenvolvimento humano ou sobre a perspectiva do enfrentamento do problema do conhecimento, foi já analisada em suas implicações para a educação linguística em um bom número de estudos³⁾. É certo, nesse sentido, que os objetos culturais próprios da arte têm lugar destacado dentre essas formas de atividade humana concentradas, se não por outras razões por portarem em si potencial de formação/ampliação da consciência e de reposicionamento da *subjetividade*.

Esses dois termos, nesse ínterim, dada sua polissemia e as distintas formas de conceitualização a que são submetidos, carecem de definição conceitual precisa. Para tal, a correlação deles com o conceito de *inconsciente* demanda tratamento detalhado, uma vez que pensar a psicologia da arte “requer, antes de tudo, uma consciência absolutamente clara e precisa da essência do problema psicológico da arte e seus limites” (Vigotski, 1999: 23). Um tal imperativo se apresenta mesmo ao assumirmos que “Nunca conseguiremos dizer com exatidão por que precisamente gostamos dessa ou daquela obra; quase não podemos externar em palavras aqueles mínimos aspectos essenciais e importantes dessa emoção” (Vigotski, 1999: 81). Talvez essa constatação seja, antes, um elemento que ponha lentes de aumento sobre a relação estreita entre consciência, *subjetividade* e inconsciente, já que “as causas mais imediatas do efeito artístico estão ocultas no inconsciente” (Vigotski, 1999: 81).

Com esse objetivo, entendemos ser uma importante contribuição a discussão acerca da atualidade do pensamento freudiano e do pensamento vigotskiano especialmente para a formulação de um corpo teórico consistente, coerente e compatível com a reflexão sobre a dimensão estética na constituição humana, ou mais precisamente sobre a psicologia da arte. Nessa direção, os dois autores em causa, numa primeira mirada, oferecem de forma inconteste elaborações insuperáveis, dentre outras razões, pelas produções teóricas que se debruçam sobre a arte para pensar a *subjetividade* e a formação da consciência. Assim concebendo, nas seções que seguem, retomaremos em análise dois textos fundamentais desses dois autores – *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (2016 [1905]) de Freud e *Psicologia da arte* (1999 [1960]) de Vigotski, especificamente os capítulos *O problema psicológico da arte* e *Arte e psicanálise* – para deles recolher pontos de convergência, supressão e, com isso, de atualidade do pensamento de ambos para o problema da arte na formação da consciência e da *subjetividade* humanas.

2. Freud na arte: método, sexualidade (na infância) e inconsciente

Quando nos propomos a percorrer o pensamento de um autor, parece-nos fundamental que nessa incursão tenhamos em mente que toda a elaboração teórica precisa ser considerada como inscrita historicamente e epistemologicamente. Isso, não é demais enfatizar, significa assumir que, nesse esforço investigativo, mais do que qualquer outra coisa, importa identificar a atualidade do pensamento de determinado autor ou de dada teoria para pensar os problemas que emergem como fenômenos atualmente.

³⁾ Cf. Emerick de Maria (2022), Sousa (2022), Thessing (2023), dentre outros trabalhos desenvolvidos no âmbito do GEPEL/Furg-UFSC.

No caso específico das elaborações freudianas – principalmente, no caso deste artigo, da teoria sobre a sexualidade –, cabem dois destaques. O primeiro deles diz respeito à datação histórica e à natureza do fenômeno de que parte o debate promovido pelo autor. Trata-se dos primeiros anos de 1900 o momento em que Freud se propõe a refletir sobre a questão do desenvolvimento da sexualidade humana, amparado sobretudo em experiências empíricas no tratamento do sofrimento humano desde um campo híbrido, para o qual as ciências biológicas, notadamente a Neurologia, não parecem dar suporte adequado para as demandas apresentadas a ele como fenômenos na clínica.

Desse primeiro destaque, desdobra-se o segundo deles: o enquadre epistemológico. Nesse sentido, convém destacar que, se hoje ainda vimos travando desde o campo acadêmico um importante debate na direção de cancelar outras concepções de ciência para além daquela que parece prevalecer também no senso comum, a virada para os anos 1900 é de incontestável prevalência da concepção científica positivista. Como modo de responder ao problema do conhecimento, essa perspectiva epistemológica fundava tanto o que consistia em premissa básica de investigações científicas de modo geral e, a reboque dessa definição, o que era possível de ser investigado, qual seja aquilo que seria submetível ao paradigma das ciências naturais (Löwy, 2013). No caso das elaborações freudianas, é fundamental entender que o debate por ele assumido se estabelece desde o campo das ciências naturais, do qual deriva sua formação como neurologista, mas com o qual tensiona diretamente. Em síntese, o interlocutor dele é o pertencente ao campo das ciências naturais, sendo dessa interlocução que ele busca problematizar os limites dos marcos próprios desse campo.

Além da dependência geral da pesquisa psicanalítica, devo ressaltar como característica deste meu trabalho a independência proposital em relação à pesquisa biológica. Evitei cuidadosamente introduzir expectativas científicas provenientes da biologia sexual geral ou da de espécies animais particulares neste estudo, relativo à função sexual do ser humano e possibilitado pela técnica da psicanálise. Minha meta, de toda forma, era verificar o quanto se pode conhecer sobre a biologia da vida sexual humana com os meios da pesquisa psicológica (Freud, 2016: 16).

Eis, a nosso ver, a marca de ideário revolucionário: ele oferece elementos insuperáveis para pensar, inclusive, a psicologia da arte desde um campo absolutamente inscrito no paradigma positivo de ciência. Ele o faz assumindo, sem recuar, o compromisso com a compreensão da *subjetividade*, mantendo a cientificidade nesse trabalho, uma cientificidade outra, estranha por certo àquele tempo e campo, do que trataremos nas subseções que seguem.

Considerações sobre método

Freud, tal qual sinalizamos anteriormente, inaugura uma perspectiva que podemos conceber como revolucionária nos anos de 1900 para o tratamento científico da *subjetividade*. Trata-se de um esforço de elaboração teórica que resulta em um fundamento insuperável para compreensão do que constitui a especificidade humana que vai se estabelecendo num processo de complexificação e ampliação conceitual que se dá pela superação por incorporação das bases biológico-orgânicas comuns aos humanos. Ao fazê-lo, ele marca distinção importante em relação ao paradigma científico prevalecente à época, o positivista. Acerca dessa inscrição pela diferenciação, ele assim registra sobre seu processo de síntese teórica:

fatores acidentais são colocados na frente, os fatores disposicionais são deixados em segundo plano e o desenvolvimento ontogenético é considerado antes do filogenético. Pois o elemento acidental desempenha o papel principal na análise, é por ela subjugado quase completamente. O elemento disposicional somente aparece atrás dele, como algo que é despertado pelas vivências; no entanto, sua avaliação leva muito além do campo de trabalho da psicanálise. É semelhante a relação entre ontogênese e filogênese. A primeira pode ser vista como repetição da segunda, na medida em que esta não seja modificada por uma vivência mais recente. A disposição filogenética se faz notar por trás do evento ontogenético. No fundo, porém, a disposição é justamente o precipitado de uma vivência mais antiga da espécie, vivência à qual vem se acrescentar, como soma dos fatores acidentais, a mais nova vivência do indivíduo (Freud, 2016: 15).

No fragmento em análise, fica bastante nítido o processo pelo qual o autor, como defendemos, considera aquilo que é próprio da constituição filogenética, mas sem submeter-se a ela; dá, ao contrário, preferência à dimensão ontogenética do desenvolvimento humano. Na mesma direção, o autor faz uma importante consideração metodológica que poderá ser aspecto balizador da compreensão da clínica psicanalítica, mas também como metodologia da exposição científica de suas elaborações. Trata-se da consideração sobre a prevalência dos aspectos acidentais como aspecto aparente priorizado, o fenômeno durante a cena analítica e durante a elaboração analítica dos achados.

Acerca desse aspecto metodológico, seja da clínica seja da elaboração teórica, especificamente, vale ressaltar sobre a insuficiência da aparência na compreensão da essência, da radicalidade, seja do sofrimento, seja da constituição subjetiva de modo geral. Nas palavras do próprio autor, ao apresentar a pertinência da obra em tela neste artigo, “Se as pessoas fossem capazes de aprender com a observação direta das crianças, estes três ensaios poderiam muito bem não ter sido escritos” (Freud, 2016: 18). A um só tempo, então, aquilo que é identificável seja primordialmente, os fatores acidentais, seja secundariamente, os fatores disposicionais são fundamentais, mas não suficiente para compreensão da *subjetividade*.

Na mesma direção, por fim, o autor, ao discutir sobre a especificidade da neurose como manifestação que põe em relação a combinação de diferentes elementos e em diferentes graus de correlação, realiza outra importante consideração sobre a dinâmica que envolve identificação e compreensão/elaboração sobre a constituição humana, transcendendo, a nosso ver, a neurose em si. Trata-se da ressalva de que “Seria errado construir um antagonismo onde há uma relação de cooperação” (Freud, 2016: 70), o que significa dizer que os fatores e/ou os elementos atuam em correlação na formação da *subjetividade*, aspecto que terá implicações também sobre o modo como a compreensão e exposição do objeto em investigação pelo autor se dará.

A partir desse enquadre científico compreensível na obra freudiana em tela, buscaremos sintetizar como sexualidade de forma geral e a sexualidade na infância serão tematizadas desde essas premissas metodológicas nessa mesma obra, temáticas que, como bem destaca o próprio autor (2016:18), “[...] sempre constituíram os mais fortes motivos para a resistência à psicanálise”, o que é exatamente focalizado na crítica vigotskiana à psicanálise como possibilidade analítica para o problema psicológico da arte.

A questão da sexualidade (na infância) e o inconsciente

Antes de darmos início à análise de aspectos fundacionais da teoria da sexualidade tal qual exposta por Freud na obra em causa, vale ter presente o registro do próprio autor sobre seu enfoque nela, qual seja “a ênfase na importância da vida sexual em todas as realizações humanas e a tentativa de ampliação do conceito de sexualidade” (Freud, 2016: 18). A essa ênfase destacada pelo autor, importa ter atenção especial, na medida em que é apenas com a mencionada compreensão ampliada do conceito de sexualidade e de sua centralidade para o entendimento dos atos e motivações humanas, que por extensão será possível refletir sobre a relação da arte com a consciência e a *subjetividade*.

Na base desse compromisso enfatizado por Freud na obra em menção, está uma condição de natureza epistêmica, aspecto que buscamos contornar minimamente na subseção anterior, o que se evidencia quando afirma que “[...] os começos da vida sexual humana aqui descritos podem ser confirmados apenas por aqueles pesquisadores que tenham paciência e habilidade técnica suficientes para levar a análise até os primeiros anos da infância do paciente” (Freud, 2016: 17). É uma espécie de confirmação da premissa epistemológica inferível no pensamento freudiano de que a observação empírica não é isomórfica à compreensão teórica, mas sem ela em aproximação com ‘paciência’ e ‘habilidade técnica’ do pesquisador não é possível chegar-se a uma elaboração adequada sobre a especificidade da constituição humana.

Perseguindo o objetivo de apresentar o conceito de sexualidade na obra em causa e sua relação com a infância, entendemos que dois aspectos, que envolvem cada um deles uma díade conceitual, merecem ser destacados. O primeiro deles diz respeito ao que Freud chama de duas expressões técnicas, assim explicadas por ele: “objeto sexual a pessoa da qual vem a atração sexual, e meta sexual a ação à qual o instinto impele” (Freud, 2016: 21). No sentido de dar maior precisão à dinâmica que envolveria essa dupla de conceitos, ele explica que “É provável que o instinto sexual seja, de início, independente de seu objeto, e talvez não deva sequer sua origem aos atrativos deste” (Freud, 2016: 38).

Na mesma direção, o autor, ao mesmo tempo em que assume que a cultura é central para o reconhecimento de objeto(s) sexual(is) e da meta sexual, defenderá que “os impulsos da vida sexual estão entre aqueles que mesmo normalmente são os menos controlados pelas atividades psíquicas superiores” (Freud, 2016: 39). Em desdobramento desse reconhecimento, enfatiza que, segundo sua experiência, “quem é mentalmente anormal em algum outro aspecto, de uma perspectiva social ou ética, também costuma sê-lo na vida sexual, segundo a minha experiência” (Freud, 2016: 40); contudo, ele reconhece também que é possível que uma pessoa enquadrável como ‘normal’, no sentido de operatividade prática e exercício de funções intelectuais complexas, tenha funcionamento ‘anormal’ apenas na vida sexual, o que será explicado, grosso modo, como um descompasso ‘patológico’ entre pulsão, objeto e meta sexuais. Acerca do polissêmico termo “pulsão”, o autor tributará sua importância à “demarcação entre o psíquico e o físico” (Freud, 2016: 57), o que poderá ser mais bem compreendido quando, logo mais à frente, ainda nesta subseção, lidaremos com a dupla conceitual inato e adquirido.

Vale destacar, nesse ínterim, o conteúdo da nota 13, em que há uma explicação significativa de algum modo para pensar a interveniência da cultura na constituição dessa triangulação nodal – pulsão, objeto e meta sexuais – para a compreensão da sexualidade. Freud (2016: 40) assim registra:

A diferença mais profunda entre a vida amorosa no mundo antigo e no nosso estaria em que os antigos ressaltavam o instinto mesmo, e nós enfatizamos o objeto. Eles celebravam o instinto e se dispunham, em nome dele, a enobrecer inclusive um objeto inferior, enquanto nós menosprezamos a atividade instintual em si, achando que apenas os méritos do objeto a desculpam.

É por conceber a correlação dessas três dimensões com a cultura no processo de constituição humana que Freud sintetizará que “justamente nas perversões mais abomináveis devamos reconhecer que é maior a participação psíquica na transformação do instinto^{4.)} sexual” (Freud, 2016: 57), uma vez que assumir tais conformações implicaria um processo de inflexão importante, sobretudo, às imposições constringentes da cultura.

O segundo aspecto que entendemos merecer atenção para a expansão do conceito de sexualidade tal qual proposta freudiana é a díade conceitual inato e adquirido, a qual contribui também para evidenciar a dimensão epistemológica. Conforme buscamos sinalizar já na subseção anterior, Freud assume de antemão a prevalência da ontogênese sobre a filogênese, numa correlação de supressão e não de substituição, convém registrar. Ao discutir inversão, a forma de nomenclatura à homossexualidade empregada em abordagens biologicistas da sexualidade humana à época, o autor vai avaliar um importante reposicionamento emergente no campo ao defender que “No entendimento da inversão, a abordagem patológica foi substituída pela antropológica” (Freud, 2016: 26), do que deriva o entendimento de que “somos obrigados a supor que a alternativa inato-adquirido é insuficiente ou não cobre todas as circunstâncias presentes na inversão” (Freud, 2016: 28). Afora essa forma sociocultural/antropológica de compreender a constituição humana e o lugar sobrelevado da sexualidade nela, Freud (2016: 73) registra que:

É digno de nota que os autores que se ocuparam da explicação das características e reações do indivíduo adulto tenham dado bem mais atenção à pré-história abarcada pelas vidas dos antepassados, ou seja, tenham atribuído bem maior influência à hereditariedade do que àquela outra pré-história que se situa já na existência individual da pessoa, a infância.

Na direção de buscar precisar essa pré-história individual da pessoa, o momento da infância portanto, o autor apresenta uma importante síntese sobre a premissa de sua proposição teórica na obra em análise sobre sexualidade na infância:

Os impulsos sexuais desses anos de infância seriam, por um lado, inutilizáveis, já que as funções reprodutivas estão adiadas (o que constitui a principal característica do período de latência); por outro lado, seriam perversos em si, partindo de zonas erógenas e sendo carregados por instintos que, dada a orientação do desenvolvimento individual, só poderiam provocar sensações desprazerosas. Despertam, por isso, forças psíquicas contrárias (impulsos reativos), que, para a supressão eficaz desse desprazer, edificam as represas psíquicas mencionadas: nojo, vergonha e moral (Freud, 2016: 81).

⁴⁾ Trabalhamos ao longo deste artigo com versão da obra em análise aqui que adota o termo ‘instinto’ em lugar de ‘pulsão’. Registramos ciência das importantes ponderações realizadas acerca dessa adoção, optando pelo termo pulsão sempre que não estivermos lidando com citações diretas do referido texto em tradução.

Freud, a fim de ilustrar as posições diversas que orientavam as compreensões acerca dessa questão por certo polêmica, apresenta a posição de educadores que, ao voltarem alguma atenção à sexualidade infantil, parecem partilhar de pontos de vista sobre a formação “[...] das forças defensivas morais à custa da sexualidade, e como se soubessem que a atividade sexual torna a criança ineducável, pois perseguem todas as manifestações sexuais da criança como ‘vícios’, sem que possam fazer muito contra elas” (Freud, 2016: 82). No contrapasso, pediatras e psiquiatras tenderiam a combater tal acepção, em boa medida pela confusão de “sexual” com “genital”. Tais posições ratificam, assim, a necessidade de tratamento teórico adensado sobre a questão “por qual característica geral devemos reconhecer as manifestações sexuais da criança?” (Freud, 2016: 84).

Com esse objetivo em mente, na elaboração teórica presente na obra freudiana destacada para este estudo, Freud aponta que “No começo, a satisfação da zona erógena estava provavelmente ligada à satisfação da necessidade de alimento.” (Freud, 2016: 85); contudo, numa ressalva de natureza teórico-metodológica, irá pontuar que, para a psicanálise, o essencial não é a gênese, mas a relação com um objeto, o que não dá fora da dinâmica sociocultural e histórica, como temos tentado destacar. É, nesse direcionamento, que ele proporá que “[...] a necessidade de repetir a satisfação sexual se separa da necessidade de nutrição, uma necessidade que é inevitável, quando os dentes aparecem e a alimentação não é mais exclusivamente sugada, e sim mastigada” (Freud, 2016: 86). Trata-se, por ilação, de uma complexificação da necessidade original com vistas à manutenção da satisfação. Em síntese, pois,

seria questão de substituir a sensação de estímulo projetada, na zona erógena, pelo estímulo externo que anula a sensação de estímulo, ao gerar a sensação de satisfação. Esse estímulo externo consistirá geralmente numa manipulação análoga ao sugar. [...] Isso gera alguma estranheza apenas porque, para ser anulado, um estímulo parece requerer outro, produzido no mesmo local (Freud, 2016: 90)

No início da puberdade, seriam introduzidas mudanças com potencial de levar a vida sexual infantil à sua configuração definitiva normal. Na conformação ‘normal’, a pulsão sexual, até então predominantemente autoerótica, é direcionada a um objeto sexual. Essa normalidade perspectivada poderia ser garantida somente com a convergência estreita “das duas correntes dirigidas ao objeto e à meta sexuais, a corrente terna e a sensual, a primeira das quais contém o que resta do florescimento infantil inicial da sexualidade” (Freud, 2016: 121).

Essa explicação sobre a formação da sexualidade impõe o reconhecimento do conceito de libido, que seria como “uma força quantitativamente variável que poderia medir processos e transposições no âmbito da excitação sexual” (Freud, 2016: 135). Na primeira infância, assim, o investimento narcísico do Eu é o estado original, o qual será tão somente encoberto pelos envios posteriores de libido, mas continuará subjacente a eles. Disso é inferível que “o amor aparentemente não sexual pelos genitores e o amor sexual se alimentam das mesmas fontes, ou seja, o primeiro corresponde apenas a uma fixação infantil da libido” (Freud, 2016: 150), o que leva à necessária compreensão do conceito de inconsciente.

O inconsciente não é conceito diretamente enfrentado na obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905); contudo, além de mencionado em alguns pontos, é possível inferir em diversos momentos a relevância desse conceito, como é o caso da relação entre as correntes terna e sensual. Ao discutir a eliminação dos sintomas histéricos no tratamento

analítico pela psicanálise, exemplarmente, Freud defende que isso é possível pelo reconhecimento de que tais sintomas são, em verdade, substitutos de processos psíquicos, tendências e desejos investidos de afetos, os quais o psiquismo, via repressão, privou do acesso à resolução mediante a atividade psíquica capaz de consciência. Essas formações psíquicas seriam retidas “no estado de inconsciência”. Elas, entretanto, emergiriam expressas como seu valor afetivo, uma descarga, e, no caso da histeria, mediante o processo da conversão, em fenômenos/sintomas histéricos.

A contribuição da psicanálise no âmbito da clínica, pois, residiria nisto: os sintomas são transformados novamente em ideias investidas de afetos, tornadas conscientes, sendo possível obter conhecimentos adequados sobre a natureza e a origem dessas formações psíquicas até então inconscientes. Ou, nas palavras do próprio Freud (2016: 96): “Graças à indagação psicanalítica, consegue-se tornar consciente o que foi esquecido, eliminando assim uma compulsão que vem do material psíquico inconsciente”, produzido notadamente na tensão com o social. A psicanálise atuaria rastreando pensamentos inconscientes e traduzindo-os em conscientes, o que terá implicações para o tratamento do sofrimento humano, mas também para a compreensão da *subjetividade* humana e, mais especificamente, para a atuação da arte na constituição/formação do psiquismo.

3. Vigotski em embate para pensar a arte: método e inconsciente no pansexualismo e infantilismo

Ainda que registrado explicitamente por Vigotski e colaboradores, vale ressaltar que a psicologia social inaugurada e desenvolvida pela denominada Escola de Vigotski tem vinculação fundamental com o materialismo histórico e dialético. É a partir desse escopo filosófico-epistemológico que este grupo irá desenvolver um modelo explicativo do desenvolvimento humano a partir do qual enfrentará um importante conjunto de temáticas, como é o caso da psicologia da arte.

A vinculação a esse fundamento filosófico tem implicações geográfico-históricas, em síntese o contexto pós Revolução Russa na União Soviética. Além dessa questão, é fundamental reconhecer que a psicologia social desenvolvida então encontra no estofo marxista a base para duas importantes posições, as quais entendemos serem as que podem ser identificadas como especialmente significativas na manutenção da atualidade dessa perspectiva, bem como da convergência com a psicanálise para a compreensão do problema da psicologia da arte, defendida neste artigo: a supressão de perspectivas biologicistas para explicar o desenvolvimento humano e a posição pró-modelos de cientificidade alternativos ao positivista, notadamente o padrão marxista, revolucionário sobretudo por assumir como compromisso do fazer científico a produção teórica com potencial para servir como substrato para a transformação da realidade. Eis do que buscaremos dar conta na subseção que segue, a partir de elementos apresentados nos capítulos da obra *Psicologia da Arte* de Vigotski, destacados para este artigo.

Elaborações sobre método

Já no prefácio dessa obra, Vigotski irá posicionar o problema central da psicologia da arte: “a psicologia teórica e a psicologia aplicada da arte devem revelar todos os mecanismos que movem a arte e, com a sociologia da arte, fornecer a base para todas as ciências específicas da arte” (1999: 04). Vigotski o faz para, logo em seguida, defender que a psicologia é “o grande divisor de águas” de todas as correntes da estética atual, posicionadas em psicológicas e não-psicológicas; ou, ainda, amparando-se na categorização de Fechner, a tendência estética de cima para baixo e a tendência de baixo para cima.

A estética de cima hauriu as suas leis e demonstrações da ‘natureza da alma’, de premissas metafísicas ou construções especulativas. Aí aplicou o estético como qualquer categoria específica do ser [...]. Enquanto isso, a estética de baixo, transformada numa série de experimentos extremamente primitivos, dedicou-se integralmente à elucidação das mais elementares relações estéticas e não teve condições de colocar-se minimamente acima desses fatos primários que, no fundo, nada dizem (Vigotski, 1999: 08).

Registrando distinção em relação tanto ao método próprio do idealismo pós-kantiano quanto ao empirismo característico da psicologia de modo geral, Vigotski (1999: 07) concebe “a estética como uma teoria do comportamento estético [...], do estado geral que abrange e penetra todo o homem e tem a impressão estética como seu ponto de partida e centro... A estética deve ser considerada como psicologia do prazer estético e da criação artística”. Sair desse impasse, assim, demandaria mudança radical dos princípios básicos da pesquisa, o que teria estofo de possibilidade na medida em que “no campo da estética de cima, começa a afirmar-se, de modo cada vez mais intenso, a consciência de que é necessária uma base sociológica e histórica para a construção de qualquer teoria estética” (Vigotski, 1999: 08-09).

Tal afirmação coaduna-se ao entendimento de que “a arte só poderá ser objeto de estudo científico quando for considerada uma das funções vitais da sociedade em relação permanente com todos os outros campos da vida social e no seu condicionamento histórico concreto” (Vigotski, 1999, p. 09). Nessa direção, é que Vigotski (1999: 09) irá defender que o materialismo histórico é o que mais avança e apresenta maior coerência, justamente por procurar “construir uma análise científica da arte à base dos mesmos princípios aplicados ao estudo de todas as formas e fenômenos da vida social”, dado o entendimento da “arte como uma das formas de ideologia, forma essa que, à semelhança de todas as outras, surge como superestrutura na base das relações econômicas e de produção”.

Salvo uma certa tendência de redução da psicologia às questões de estética teórica, mesmo a teoria marxista no estudo da arte, dada a prevalência empírica positiva no campo até então, Vigotski referendará a aposta de Pliekhánov sobre dois pontos de vista que indicariam que os mecanismos psicológicos determinantes do comportamento estético do ser humano seriam sempre “determinados em seu funcionamento por causas de ordem sociológica” (Vigotski, 1999: 09-10). Dessa premissa, derivaria a compreensão de que “o estudo do funcionamento desses mecanismos é o que constitui o objeto da psicologia, enquanto o estudo do seu condicionamento é objeto do estudo sociológico” (Vigotski, 1999: 10). Nesses termos, uma teoria marxista da arte seria fundamental na medida em que se reconhece a radicalidade de todas as ideologias como sendo a psicologia de uma dada época.

Assim, concebendo a arte sob enfoque marxista incorporaria necessariamente o estudo da ação psicofísica da obra de arte. Para isso, o estudo sociológico e o estudo psicológico precisariam ser redirecionados para o correto tratamento do psiquismo humano na relação com a arte. Isso porque, para desvendar “precisamente essa singularidade da arte, aquilo que distingue com seus efeitos dentre todas as outras formas ideológicas, necessitaremos inevitavelmente da análise psicológica” (Vigotski, 1999:12), o que nos leva a outro problema: a delimitação da psicologia social e da individual no estudo das questões da arte. Nessa senda, Vigotski (1999: 13) irá demarcar que a arte assim como “a linguagem, os costumes e os mitos são todos resultado da atividade do psiquismo social e não o processo dessa atividade”.

É a partir dessa demarcação que Vigotski registrará diretamente o primeiro ponto de discordância em relação ao pensamento freudiano no tratamento do problema da arte e do psiquismo humano, discordância respaldada na compreensão de que para Freud “o psiquismo social é algo secundário, que surge do individual” (Vigotski, 1999: 13). Essa premissa atrelada ao pensamento freudiano seria derivada da suposição de que “existe um psiquismo individual específico, e depois, já como produto da interação dessas psicologias individuais, surge uma psicologia coletiva, comum a todos esses indivíduos” (Vigotski, 1999: 13). E continua: “Assim, a psicologia social não marxista entende o social de modo grosseiramente empírico, necessariamente como multidão, coletivo, relação com outros indivíduos” (Vigotski, 1999: 14). Se fomos suficientemente claros na exposição realizada na seção anterior, tais posições associadas por Vigotski ao pensamento freudiano podem ser revistas a partir do estudo detalhado das elaborações teóricas constantes na obra que foi analisada.

Apesar da discordância registada por Vigotski com relação a essa premissa, o autor irá assinalar concordância com aquilo que pode ser compreendido como o fundamento da teoria freudiana, conforme buscamos enfatizar na seção anterior, ao afirmar que, “do ponto de vista psicológico, não há diferença de princípio entre os processos de criação popular e individual” (Vigotski, 1999: 17). Dando seguimento, ao pontuar que, “sendo assim, Freud teve toda razão ao afirmar ‘que a psicologia individual, desde o início, é ao mesmo tempo uma psicologia social’” (Vigotski, 1999: 17).

Reforçando a distinção nodal entre psicologia social e psicologia coletiva, que o diferencia radicalmente do pensamento stalinista por exemplo, Vigotski (1999:17, grifo no original) irá destacar que “o objeto da psicologia social vem a ser precisamente o psiquismo do indivíduo particular”. E explica:

Tudo em nós é social, mas isto não quer dizer, de modo algum, que as propriedades do psiquismo do indivíduo particular sejam, em sua totalidade absoluta, inerentes a todos os demais integrantes de dado grupo. Só certa parte da psicologia individual pode considerar-se patrimônio de determinado grupo, e é essa parte da psicologia individual, nas condições de sua manifestação coletiva, que é sempre estudada pela psicologia coletiva (Vigotski, 1999: 18).

Nesses termos, a distinção entre psicologia social e individual seria secundária no tratamento da arte, sendo a diferenciação mais importante aquela entre a psicologia subjetiva e a objetiva. Isso porque, por sua própria natureza, “a emoção estética permanece incompreensível e oculta ao sujeito em sua essência e transcorrência. [...] A própria emoção continua um enigma para nós” (Vigotski, 1999: 18). Atendendo à lógica superadora por incorporação, própria ao materialismo histórico e dialético, esse mesmo autor resgata contribuições do próprio Marx para alcançar o que podemos identificar como uma síntese dialética acerca da psicologia da arte:

é a mesma questão da complexa influência da superestrutura que Marx levanta, ao dizer que ‘certos períodos de seu (da arte – L. V.) florescimento não estão, absolutamente, em consonância com o desenvolvimento geral da sociedade’, que ‘no campo da própria arte algumas de suas formas consideráveis só são possíveis em um baixo grau de desenvolvimento das artes... Contudo a dificuldade não consiste em compreender que a arte grega e a epopeia estão relacionadas a determinadas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em que elas ainda continuam a nos proporcionar prazer estético e, em certo sentido, a servir de norma e modelo inacessível (Vigotski, 1999: 22).

Vigotski (1999) identifica nas passagens citadas um posicionamento preciso acerca do problema psicológico da arte, entendendo, a partir dele, que o que deve se elucidar não é a dependência de origem da economia, mas “[...] o sentido do efeito e do encanto que ‘não está em contradição com o nível social atrasado em que medrou’” (Vigotski, 1999: 22). Nesses termos, a vinculação entre arte e relações econômicas nas quais encontram as condições de surgimento são sobejamente complexas, o que demanda da psicologia da arte consciência da essência do problema a que se propõe contribuir e seus limites que, em síntese, seria delimitar com toda a precisão o problema psicológico da arte do problema sociológico.

Para isso, Vigotski (1999) entende que a abordagem metodológica mais adequada seria tomar como base a psicologia de um indivíduo particular, aproximando-se, a nosso ver, da proposta freudiana. E defende:

É claríssimo que, aqui, é inaceitável a fórmula universalmente difundida, segundo a qual as emoções de um indivíduo particular não podem ser material para a psicologia social. É incorreto dizer que a pesquisa do vivenciamento da arte por um indivíduo particular é tão pouco socialmente condicionada como um mineral e um composto químico; e isso é tão evidente que a gênese da arte e sua dependência em face da economia social será estudada especialmente pela história da arte. A arte como tal – como tendência definida, como soma de obras concluídas – é ideologia como qualquer outra ideologia (Vigotski, 1999: 24).

É a partir da consideração do problema e da especificidade assumido pela psicologia da arte que Vigotski (1999) contraria a tradição de embates no campo, centrados ou no autor/artista ou no espectador/interlocutor como foco da investigação, e defende que a metodologia mais correta, de vinculação objetivamente analítica, focalizaria a própria obra de arte.

Dessa feita, segundo esse mesmo autor, o investigador teria como procedimento a recorrência a provas materiais, às próprias obras de arte, com base nas quais recriaria a psicologia a ela correspondente, para ser então possível o estudo da psicologia e das leis que a regem, parecendo haver aí novo ponto de convergência com o modelo analítico freudiano – cf. *Arte, Literatura e os artistas* (2015). Ao ser recriada assim, a resposta estética perderá a vinculação pessoal, não pertencendo a nenhum indivíduo particular, o que será, por certo, um mérito dela. É isso que permitirá, dessa forma, o estabelecimento da natureza da resposta estética de “[...] forma genuína, sem misturá-la com todos os processos casuais de que ela se cerca no psiquismo individual” (Vigotski, 1999: 26).

A questão da sexualidade e da infância) e o inconsciente

Vigotski dá início à discussão que realizará no capítulo quatro da obra *Psicologia da arte*, voltado especificamente à crítica ao pensamento freudiano sobretudo no empreendimento de explicar a sua contribuição ao problema da *subjetividade* e da arte, reconhecendo que:

Nunca conseguiremos dizer com exatidão porque precisamente gostamos dessa ou daquela obra; quase não podemos externar em palavras aqueles mínimos aspectos essenciais e importantes dessa emoção e [...] os próprios poetas são os que menos sabem por que meios criam (Vigotski, 1999: 81).

Isso porque “as causas mais imediatas do efeito artístico estão ocultas no inconsciente” (Vigotski, 1999: 81), de modo que só penetrando nesse campo seria possível estudar os problemas próprios da arte. Reconhecendo esse lugar nodal do inconsciente no enfrentamento dos problemas em causa, o autor vai retomar um certo consenso entre psicólogos sobre a aceção desse termo que o posicionaria como sendo externo à consciência, oculto, desconhecido e incognoscível essencialmente. Ao fazer essa retomada, ocupar-se-á de rejeitar essa aceção, tanto quanto toda a argumentação que a sustenta, afirmando que:

a ciência estuda não só o dado imediato e reconhecível, mas também toda uma série de fatos e fenômenos que podem ser estudados de forma indireta, através de vestígios, análise, reconstituição, e com auxílio de material que não só difere inteiramente do objeto de estudo como, amiúde, é notoriamente falso e incorreto em si mesmo. De igual modo o inconsciente se torna objeto de estudo do psicólogo não por si mesmo mas por via indireta, através da análise daqueles vestígios que ele deixa no nosso psiquismo. Porque o inconsciente não está separado da consciência por uma muralha intransponível. [...] Existe uma relação dinâmica, viva e permanente, que nunca cessa, entre ambas as esferas da nossa consciência. O inconsciente influencia os nossos atos, manifesta-se no nosso comportamento, e por esses vestígios e manifestações aprendemos a identificar o inconsciente e as leis que os regem (Vigotski, 1999: 82, grifos adicionados).

Nesse longo fragmento registrado, são evidenciadas, em nossa compreensão, notáveis convergências entre a perspectiva vigotskiana e a freudiana, das quais, ao menos, duas merecem destaque, considerando o objeto de discussão deste artigo, quais sejam: a metodológica e a concepção de inconsciente. No que compete à convergência metodológica, parece-nos incontestado que, quando Vigotski defende que a ciência estuda não apenas o “imediato” e “reconhecível”, aproxima-se das premissas metodológicas

freudianas sobretudo no seu compromisso de distinguir-se do padrão científico positivista, que defende grosso modo a objetividade do objeto de investigação como ponto de partida, contrariamente a Vigotski e a Freud que o assumem como resultado do trabalho de apreensão de fenômenos que se apresentam indiretamente, como o caso do inconsciente, mas que, quando submetidos à análise paciente e rigorosa tecnicamente, como defende Freud, poderão ser compreendidos no caso da produção científica, ganhando objetividade, e, em certa medida, redialetizados na forma de elementos da consciência, naquilo que Vigotski entendeu como uma relação viva, dinâmica, permanente e incessante, a segunda das convergências que intentamos destacar.

Tratam-se, a nosso ver, de dois aspectos absolutamente fundamentais e que visibilizam convergência teórico-epistemológica importante entre os dois escopos, especialmente no tratamento do problema psicológico da arte. É pelo reconhecimento dela que, mais à frente nesta subseção, será possível identificar pontos frágeis na crítica vigotskiana à proposição psicanalítica freudiana para tal tratamento, da mesma forma que será possível defender tanto a atualidade das duas perspectivas quanto pontos que facultariam um movimento de redialetização delas.

É ainda percorrendo essa relação entre consciente e inconsciente, entre objetividade e apresentação indireta que Vigotski irá conceber que “[...] o inconsciente se manifesta da forma mais clara, são as próprias obras de arte, e são estas que se tornam ponto de partida para a análise do inconsciente” (Vigotski, 1999: 82), evocando dois debatedores da psicanálise, e não o pensamento freudiano em si, para fundamentar tal concepção:

O prazer propiciado pela criação artística atinge o ponto culminante quando ficamos quase sufocados de tensão, com o cabelo em pé de medo, quando as lágrimas rolam involuntariamente de compaixão e simpatia. Tudo isso são relações que evitamos na vida e estranhamente procuramos na arte. Tudo indica que o efeito dessas emoções é inteiramente diverso quando produzido pelas obras de arte, e essa mudança estética do efeito da emoção que vai da fonte do angustiante à fonte do prazer, é problema cuja solução só pode ser obtida através da análise da vida inconsciente do espírito. (Rank; Sachs, 1913 apud Vigotski, 1999: 83, grifo do autor)

Desse reconhecimento do lugar destacado do inconsciente para a lide com a relação constituição da *subjetividade* e da arte, Vigotski (1999: 83) reconhecerá o compromisso radical da psicanálise com esse conceito do que deriva a compreensão de que “para a psicanálise, seja especialmente sedutor tentar aplicar o seu método à interpretação dos problemas da arte”. E sintetiza as elaborações freudianas sobre essa questão:

Até hoje ela tratou de dois principais fatores de manifestação do inconsciente: o sonho e a neurose. Tem compreendido e interpretado tanto a primeira quanto a segunda forma como certo compromisso ou conflito entre o consciente e o inconsciente. [...] Foi daí que os psicanalistas começaram afirmando que a arte ocupa posição intermediária entre o sonho e a neurose (Vigotski, 1999: 83).

Ao apresentar a demarcação da arte pela psicanálise como sendo uma posição entre o sonho e a neurose, Vigotski, agora sim mencionando diretamente teorização freudiana, pontua duas formas de manifestação do inconsciente e da mudança da realidade que se aproximariam da arte mais que o sonho e a neurose, a brincadeira e os devaneios infantis, sobre o que traz a ressalva feita pelo próprio Freud (1974) de que a brincadeira não se oporia ao que é sério, mas ao que é realidade. E continua:

Quando a criança deixa de brincar, não pode, contudo, recusar-se ao prazer que a brincadeira antes lhe proporcionava. Não pode encontrar na realidade a fonte para esse prazer e começa a substituir a brincadeira pelos devaneios ou por aquelas fantasias a que a maioria das pessoas se entrega nos sonhos, imaginando aí a realização das suas atrações eróticas frequentemente preferidas ou de quaisquer outras atrações (Vigotski, 1999: 84).

É importante considerar que a evocação da relação com a brincadeira para pensar o problema psicológico da arte por Vigotski é mais do que um recurso argumentativo na discussão realizada no capítulo em tela. Ela é um elemento que marca a entrada de um dos aspectos centrais sobre os quais a crítica vigotskiana acerca das proposições psicanalíticas irá incidir: aquilo que denomina por infantilismo e pansexualismo.

Em continuação à exploração dessa relação, o autor no referido capítulo pontua que as fantasias, por sua vez, criariam dois momentos diferenciadores da brincadeira e que o aproximam da arte: (i) podem manifestar-se nelas também emoções angustiantes, além das prazerosas; e (ii) contrariamente ao que se dá nas brincadeiras, os adultos via de regra envergonham-se de suas fantasias. Nessa direção, registra ainda um terceiro elemento que seria importante, sobretudo, à compreensão da arte nessas fantasias, a fonte da qual decorrem, a qual seria antes a insatisfação humana do que a infelicidade propriamente dita. Assim, “O mecanismo do efeito da arte neste sentido lembra inteiramente o mecanismo do efeito da fantasia” (Vigotski, 1999: 85).

Dessa tentativa de tradução da relação entre sonho, brincadeira, neurose e arte, sobretudo pela discussão da dialética entre busca do prazer e de seu oposto, depreendida da elaboração freudiana, Vigotski irá sintetizar a forma de resolução do problema da psicologia da arte pela psicanálise: “A questão seria resolvida mais ou menos assim: a obra de arte suscita paralelamente às emoções conscientes outras emoções inconscientes de intensidade bem maior e frequentemente de colorido oposto” (Vigotski, 1999: 86). Dessa tradução bastante esquemática da relação entre arte e *subjetividade* humana de acordo com a psicanálise, o autor irá propor que “Neste caso a arte é alguma coisa como uma terapia para o artista, e para o espectador é o meio de afastar o conflito com o inconsciente sem cair na neurose” (Vigotski, 1999: 87).

Em relação a esse entendimento, vale ressaltar a, ao menos, um aspecto: a relação entre arte e *subjetividade* nas obras freudianas é bastante mais complexa e vai sendo desenvolvida desde seus primeiros escritos, mais direta ou mais indiretamente, como é o caso dos *Três ensaios...*, em que a sublimação da pulsão é identificada como uma das saídas possíveis disponíveis na cultura, sendo uma delas a artística, seja pela criação ou pela fruição estética. Nesses termos, não nos parece adequado tomar como base para a depreensão de uma proposta da operatividade metodológica para o problema da psicologia da arte obra que reúna textos produzidos por Freud sobre objetos artísticos, especialmente porque neles há suposição de que o leitor tenha conhecimento prévio e aprofundado de um

conjunto extenso e denso de conceitos, resultantes do mencionado processo de complexificação e reelaboração; do mesmo modo que não o é a recorrência a debatedores das ideias do autor, uma vez que, como sabido, os continuadores de Freud configuraram diferentes correntes e ressignificaram/reelaboraram várias de suas propostas teóricas. Talvez dessa escolha realizada por Vigotski resulte a minoração da potência da arte na relação com o desenvolvimento da *subjetividade* humana nas elaborações freudianas e da abrangência de sua proposta analítica, o que irá repercutir no restante das críticas realizadas no capítulo em análise.

A última dessas críticas que iremos explorar incide diretamente sobre aquilo que aparece na discussão vigotskiana como o ponto de partida de investigações que topicalizem o problema da psicologia da arte, os elementos próprios da forma, que segundo ele será “o lado mais fraco da teoria que estamos analisando” (Vigotski, 1999: 88). É certo que a história da arte é marcada por uma dinâmica intensa entre forma e função, constituindo até mesmo uma certa oposição por negação em determinados movimentos histórico-artísticos (Gombrich, 1950) e a psicanálise ao propor-se a tratar da arte terá de lidar, ao menos, com tal dinâmica. Vigotski, contudo, irá registrar que “Os psicanalistas não oferecem nenhuma resposta completa a essa questão, e suas tentativas de solução indicam notoriamente que são inconsistentes os seus princípios iniciais” (Vigotski, 1999: 88). Sobre essa questão, a psicanálise assumiria que a arte está lidando sempre com o delitoso, o vergonhoso, o rejeitável, na medida em que é a forma aparente das tendências inconscientes.

Em certa medida, estamos de acordo com essa sinalização vigotskiana acerca das emoções que de certa forma seriam priorizadas nas obras de arte e por isso mesmo reiteradas nas análises freudianas, mas não acompanhamos a explicação conferida por Vigotski para tal. A nosso ver, a recorrência desses aspectos tem a ver, sobretudo, com a dialética original de formação do psiquismo que envolve *subjetividade*, *consciência* e inconsciente, sendo absolutamente relevante lembrar que, em um modo de sociabilidade capitalista, pautado na divisão social e na naturalização da alienação, a arte deverá por certo, porque atenta às generalidades do que é humano, lidar justamente com aquilo que produz sofrimento, atua na repercussão da alienação e não tem espaço diante de uma dinâmica social em que as formas de gozo são regulamentadas e constringidas aos dois polos de sua divisão. Disso, eclodem notadamente elementos do humano que não tem lugar no imperativo da produtividade, sendo o vergonhoso, o rejeitável e o delitoso são bons exemplos, numa formação inconsciente que é de novo resultante daquilo que se registra a partir da ontogênese humana, envolvendo tanto o meio mais restrito, as relações parentais e microgenéticas, que não passam ilesas também do meio mais amplo, o sócio-histórico e cultural. Eis, em nossa defesa, o ponto de convergência radical entre os dois escopos: pensar a relação da arte com a *subjetividade* que se forma na vida como produto histórico atualizado por cada um e não na idealidade e tampouco no encapsulamento biologicista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Emerick de Maria, M. de S. (2022). *A alfabetização sob a perspectiva histórico-cultural - a palavra como embrião da escrita: um compromisso com a humanização dos sujeitos*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Linguística.

Freud, S. (2016). *Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905)*. Companhia das Letras.

Freud, S. (2015). *Arte, literatura e os artistas*. São Paulo: Autêntica.

Löwy, M.. (2013). *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. Cortez.

Sousa, P. de. (2022). *"(Não) vamos fazer uma parceria?": educação linguística e interdisciplinaridade*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Florianópolis.

Thessing, A. F. (2023). *Ética na formação de professores responsáveis pela educação linguística: a indissociabilidade entre a formação inicial e a formação da consciência*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Florianópolis.

Vigotski, L. S.(1999). *Psicologia da arte*. Martins Fontes.

Rosângela Pedralli.

Doutora em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina; pós-doutora pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto; professora adjunta no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina. Departamento de Língua e Literatura Vernáculas. Campus Universitário Trindade – UFSC. Centro de Comunicação e Expressão, Bloco B, Sala 201-B, Caixa Postal 476, 88040-900 Florianópolis – SC. Email: rosangelapedralli@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0698-7032>.

Diniz Cayolla Ribeiro.

Doutor em Ciências da Arte; mestre em Multimédia e Audiovisual; professor auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal. Email: dinizcayollaribeiro@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6226-4528>.

Receção: 12-05-2024

Aprovação: 10-12-2024

Citação:

Pedralli, Rosângela & Cayolla Ribeiro, Diniz (2024). O inconsciente na relação entre subjetividade e consciência: o problema da psicologia da arte. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3), pp. 30-46. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n3a2>



O ATIVISMO EM TRÊS POSTOPERAS DE PHILIP GLASS: *EINSTEIN ON THE BEACH, WHITE RAVEN E SATYAGRAHA*

ACTIVISM IN THREE POSTOPERAS BY PHILIP GLASS:

EINSTEIN ON THE BEACH, WHITE RAVEN AND SATYAGRAHA

L'ACTIVISME DANS TROIS POST-OPÉRAS DE PHILIP GLASS:

EINSTEIN ON THE BEACH, WHITE RAVEN ET SATYAGRAHA

ACTIVISMO EN TRES POST-ÓPERAS DE PHILIP GLASS: *EINSTEIN ON THE BEACH, WHITE RAVEN Y SATYAGRAHA*

Rita de Cássia Domingues dos Santos

Universidade Federal de Mato Grosso, Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Campus Cuiabá, Brasil

RESUMO: Uma faceta pouco discutida de Philip Glass (1937) seria uma vertente ativista, que constatamos especialmente em três postoperas. Em *Einstein on the beach* (1976) temos um libreto que aborda questões como armas nucleares e um possível julgamento de Einstein, escrito por três autores: Christopher Knowles, Lucinda Childs e Samuel M. Johnson. Porém, desde o início desta colaboração de Glass com o diretor teatral Robert Wilson, eles insistiram em retratar Einstein puramente como uma figura histórica, na ausência de um enredo vinculado à sua imagem. Os aspetos dramáticos, como a reconfiguração da prerrogativa do herói, a representação biográfica que mescla ficção e realidade, bem como a criação musical minimalista, apresentam já desde esta primeira postopera de Glass um prisma diferenciado através do qual a prática e a teoria atuais da ópera são revisitadas. Outra obra feita em colaboração com Bob Wilson, e libreto de Luísa Costa Gomes, foi *White Raven* (1991), onde temos uma reflexão aberta sobre o processo e o sentido da descoberta, das expedições dos navegadores portugueses, em especial a chegada em terras brasileiras, até a era da exploração espacial e ainda mesmo à exploração futura do universo. Por fim, em *Satyagraha* (1980), com libreto de Glass e Constance de Jong, é apresentada a resistência à injustiça através do conceito de não-violência de Gandhi, sendo que no último ato temos a aparição de Martin Luther King. Pretendemos nesta comunicação apresentar o lado ativista de Glass através não só dos temas que são discutidos nestas, mas principalmente pela transgressão ao status quo operístico que ele promove ao usar a poética minimalista numa conceção inovadora de ópera calcada pelo teatro pós- dramático: a postopera.

Palavras-chave: postopera, Philip Glass, minimalismo, teoria da paródia, ativismo.

ABSTRACT: A little discussed facet of Philip Glass is his activist feature, which can be observed especially in three of his postoperas. In *Einstein on the beach* (1976) there is a libretto that addresses issues such as nuclear weapons and a fictional Einstein's trial, written by three authors: Christopher Knowles, Lucinda Childs and Samuel M. Johnson. But from the beginning of Glass's collaboration with theatre director Robert Wilson, both insisted on portraying Einstein purely as a historical figure, in the absence of a plot tied to his image. The dramaturgical aspects, such as the reconfiguration of the hero's prerogative, the biographical representation that mixes fiction and reality, as well as the minimalist musical creation, present from this first Glass' opera display a differentiated prism through which the current practice and theory of opera are revisited. Another work made in collaboration with Bob Wilson, and libretto by Luísa Costa Gomes, was *White Raven* (1991), where we have an open reflection on the process and meaning of the discoveries from expeditions of Portuguese navigators, especially their arrival in Brazilian lands to the era of space exploration and even to the future exploration of the universe. Finally, in *Satyagraha* (1980), with a libretto by Glass and Constance de Jong, resistance to injustice is presented through Gandhi's concept of non-violence, and in the last act we have the appearance of Martin Luther King. We intend in this text to present Glass's activist side through not only the themes that are discussed in them, per se, but mainly through the transgression of the operatic status quo that he promotes by using minimalist poetics in an innovative conception of opera based on post-dramatic theater: the postopera.

Keywords: postopera, Philip Glass, minimalism, theory of parody, activism.

RÉSUMÉ: Une facette peu discutée de Philip Glass (1937) serait un volet militant, que l'on retrouve notamment dans trois de ses postopéras. Dans *Einstein on the beach* (1976), nous avons un livret qui aborde des questions telles que les armes nucléaires et un possible procès d'Einstein, écrit par trois auteurs: Christopher Knowles, Lucinda Childs et Samuel M. Johnson. Cependant, dès le début de la collaboration de Glass avec le metteur en scène de théâtre Robert Wilson, ils ont insisté pour dépeindre Einstein uniquement comme un personnage historique, en l'absence d'une intrigue liée à son image. Les aspects dramaturgiques, tels que la reconfiguration de la prérogative du héros, la représentation biographique qui mêle fiction et réalité, ainsi que la création musicale minimaliste, présentent déjà dès ce premier postopéra de Glass un prisme différencié à travers lequel la pratique et la théorie actuelles de l'opéra sont revisitées. Une autre œuvre réalisée en collaboration avec Bob Wilson, et sur un livret de Luísa Costa Gomes, est *White Raven* (1991), où nous avons une réflexion ouverte sur le processus et la signification de la découverte, des expéditions des navigateurs portugais, en particulier l'arrivée sur les terres brésiliennes, à l'ère de l'exploration spatiale et même à l'exploration future de l'univers. Enfin, dans *Satyagraha* (1980), sur un livret de Glass et Constance de Jong, la résistance à l'injustice est présentée à travers le concept de non-violence de Gandhi, et dans le dernier acte, nous avons l'apparition de Martin Luther King. Dans cet article, nous entendons présenter le côté militant de Glass non seulement à travers les thèmes qui y sont abordés, mais surtout à travers la transgression du statu quo lyrique qu'il promeut en utilisant la poétique minimaliste dans une conception novatrice de l'opéra basée sur le théâtre post-dramatique: le post-opéra.

Mots-clés: post-opéra, Philip Glass, minimalisme, théorie de la parodie, activisme.

RESUMEN: Una faceta poco discutida de Philip Glass (1937) es un componente militante, que se puede encontrar en tres de sus post-óperas. En *Einstein en la playa* (1976), tenemos un folleto que aborda temas como las armas nucleares y un posible juicio a Einstein, escrito por tres autores: Christopher Knowles, Lucinda Childs y Samuel M. Johnson. Sin embargo, desde el comienzo de la colaboración de Glass con el director de teatro Robert Wilson, insistieron en retratar a Einstein solo como una figura histórica, en ausencia de una trama relacionada con su imagen. Los aspectos dramaturgicos, como la reconfiguración de la prerrogativa del héroe, la representación biográfica que mezcla ficción y realidad, así como la creación musical minimalista, presentan ya un prisma diferenciado a través del cual se revisitan la práctica y la teoría operística actual. Otra obra realizada en colaboración con Bob Wilson, y con libreto de Luísa Costa Gomes, es *Cuervo blanco* (1991), donde

tenemos una reflexión abierta sobre el proceso y el sentido del descubrimiento, de las expediciones de los navegantes portugueses, especialmente la llegada a tierras brasileñas, en la era de la exploración espacial e incluso de la futura exploración del universo. Finalmente, en *Satyagraha* (1980), con libreto de Glass y Constance de Jong, se presenta la resistencia a la injusticia a través del concepto de no violencia de Gandhi, y en el último acto, tenemos la aparición de Martin Luther King. En este artículo pretendemos presentar el lado militante de Glass no solo a través de los temas que aborda, sino sobre todo a través de la transgresión del *statu quo* lírico que promueve mediante el uso de poéticas minimalistas en una concepción innovadora de la ópera basada en el teatro postdramático: la postópera.

Palabras-clave: post-ópera, Philip Glass, minimalismo, teoría de la parodia, activismo.

1. Introdução

Este texto traz um recorte da produção operística contemporânea, presidida por relações inter-sistêmicas, denominada por Jelena Novak^{1.)} pela terminologia *postopera*, conceituando-a como uma obra que é, a um tempo, pós-dramática e pós-moderna. O critério para a escolha destas três *postoperas* de Philip Glass foi o caráter ativista destas, seja pelo tratamento artístico e linguagem composicional, seja pelos temas abordados no libreto, conforme vamos apresentar no desenvolvimento do artigo. A principal característica absorvida do teatro pós-dramático é a não primazia de apenas um elemento na composição da obra (no caso da ópera a música) e sim, na *postopera*, todos os elementos do processo criativo terem igual relevância: libreto (literatura), dança, teatro, cenografia, luz, música, etc., sendo que a relação corpo-voz é parte construtiva igual, tão importante como a música, o libreto ou a encenação. (Novak, 2012, 2013). São obras que, conforme Lehmann (2007), deixam de meramente reproduzir ‘imagens’ ou buscar a mimese, apresentando combinações inovadoras com outras mídias.

Novak (2013) pontua que o impacto das novas mídias, tecnologias eletrônicas e digitais, influenciaram significativamente a ópera nos últimos anos do século XX de duas maneiras: através da relação corpo-voz na ópera; e através da reconsideração da necessidade de a ópera ser diretamente vivenciada como um evento ao vivo no teatro, provocando mudanças em seus formatos e capacidade de espetáculo. Conforme estudo das *Intermedialidades* (Clüver, 2008; Rajewsky, 2012) pode-se examinar a múltipla configuração midiática dos fenômenos artísticos da contemporaneidade, considerando-se especificamente a subcategoria *constelação midiática* ou *combinação de mídias*, que discute o processo de combinação de mídias distintas por contiguidade, justaposição ou integração como se fosse gênero unívoco. Percebe-se nestas *postoperas* a da *Impureza*, conforme Scarpetta (1985:15): “existindo como um discurso disperso, estilhaçado, lacunar, remissivo a um tipo de montagem, mantendo, no entanto, a heterogeneidade e o choque dos seus níveis.”

^{1.)} Jelena Novak (1974) trabalha em estudos de ópera, performance, dramaturgia e crítica. É pesquisadora no Centro de Estudos de Sociologia e Estética da Música da Universidade NOVA de Lisboa, com pesquisas sobre as tendências recentes de ópera e teatro musical, estudos de voz, música na era das novas mídias e multiplicidades na análise musical.

Na postopera temos o uso vocal diferenciado, sem a empostação tradicional lírica, muitas vezes com uso de microfone; e a relação corpo-voz é parte construtiva igual, tão relevante como a música, o libreto ou a encenação. Segundo esta autora, as artes visuais, o teatro pós-dramático e as novas mídias, dentre elas o cinema, afetaram as estratégias de encenar, compor ópera, e toda esta cadeia interfere na conexão entre corpos e vozes na performance (Novak, 2015).

Tendo o princípio dramático desconstruído, criam-se inovadoras possibilidades para a relação entre corpo e voz no espetáculo, sendo que Novak traz uma crítica às óperas tradicionais no que ela nomeia por “ventriloquismo”^{2.)}, ou seja, a incongruência ou dissociação entre o que o corpo faz em cena e o que a voz emite. Na postopera ocorre o contrário, já sem a empostação tradicional lírica, admitido o uso de microfone, ocasiona uma maior liberdade para a expressão corporal do cantor/ator/dançarino (Novak, 2012). Fator contributivo para esta maneira diferenciada de se fazer ópera foi o surgimento de novas poéticas, com ressignificações semânticas, a partir de combinações midiáticas, “formas estas que, ao longo desse processo, converter-se-ão em arte ou gêneros midiáticos convencionalmente distintos” (Rajewszy, 2012: 59).

A mistura de processos artísticos que antes eram bem delimitados borra ainda mais as fronteiras entre artes, gêneros e mídias, remetendo a uma Estética da Impureza. Scarpetta relaciona essa Estética a uma possível atitude pós-moderna, uma crise da estética da especificidade, crise que propicia o surgimento da postopera. Este autor afirma que no modernismo, especialmente nos movimentos de vanguardas dos anos 60, parecia óbvio que cada arte devia se livrar de suas impurezas, se desvencilhar das artes “concorrentes”, tender sempre para mais especificidade (Scarpetta, 1985: 149).

A *Estética da Impureza*, conceito cunhado por Scarpetta^{3.)} em seu livro *L'Impureté* (1985), inclui a vanguarda^{4.)} e a evocação do passado, o velho e o novo, o moderno e o pós, abarcando a comunicabilidade da cultura de massa e do pop art. Essa Estética sugere a possibilidade de se aceitar a novidade, como expressão artística e não pela superação preconizada pela vanguarda. Scarpetta recusa a metanarrativa moderna da singularidade ou pureza das artes, e defende a abertura para uma Estética da Impureza que possibilite as demandas da invenção sem negar o *kitsch*, a cultura de massa e o passado: “o arcaísmo também pode, sob certas condições, produzir outra escolha do que a regressão” (Scarpetta, 1985: 50). Desta forma, a liberdade do artista em empregar recursos do passado, de citações, da ironia e da paródia é um aspecto delineado por Scarpetta, que converge para a Teoria da Paródia de Linda Hutcheon^{5.)}.

²⁾ Novak (2012) usa a teoria da voz acusmática de Michel Chion para mostrar como o estranhamento da voz, que parece vir de outro lugar que não sua fonte aparente, produz significado e questiona o potencial da ópera para usar outras mídias e seus mecanismos de representação.

³⁾ Ensaísta e professor na Universidade de Grenoble, Guy Scarpetta (1946) foi colaborador da revista de arte moderna Art Press, ensinou literatura e cinema na Universidade de Reims e escreveu ensaios como Brecht ou Le Soldat Mort (1979) e Elogie Du Cosmopolitisme (1981).

⁴⁾ Os movimentos unidos sob o termo Vanguarda, de acordo com Scarpetta (1985) apresentam quatro eixos: o da estratégia coletiva, o da “tábula rasa”, o do progresso da Arte e o do radicalismo.

⁵⁾ Esta pesquisadora desenvolveu uma teoria sobre o pós-modernismo a partir do conceito da ironia.

Em seu livro *A Theory of Parody*, Hutcheon define a paródia como imitação com diferença crítica. Entretanto, afirma que não há nada no conceito de paródia que efetivamente necessite a inclusão do ridículo ou do burlesco, mas que ela pode, sim, ser considerada uma trans-contextualização com inversão, com ironia, uma repetição com diferença (Hutcheon, 2000).

A Teoria da Paródia vem sendo usada por pesquisadores para analisar obras musicais contemporâneas (Everett⁶⁾, 2004; Santos⁷⁾, 2019). Conforme gráfico abaixo, de Everett (2004), baseado na Teoria da Paródia de Hutcheon, pode-se visualizar que a Ironia perpassa as outras duas categorias, podendo em algumas obras estar impregnada com a Sátira, em outras com a Paródia, em algumas apresentar somente a Ironia e por fim em algumas obras apresentar tanto a Sátira como a Paródia.

Everett afirma que a paródia adquire um *ethos* marcado (sátirico ou irônico), quando acompanhada por sinais que transcontextualizam e invadem ou negam o significado tópico ou expressivo associado a um referente. Também pontua que o *ethos* satírico e irônico não são mutuamente exclusivos; dependendo do contexto, a sátira pode operar independentemente da ironia ou pode ser subsumido dentro da ironia em um nível mais baixo da estrutura.

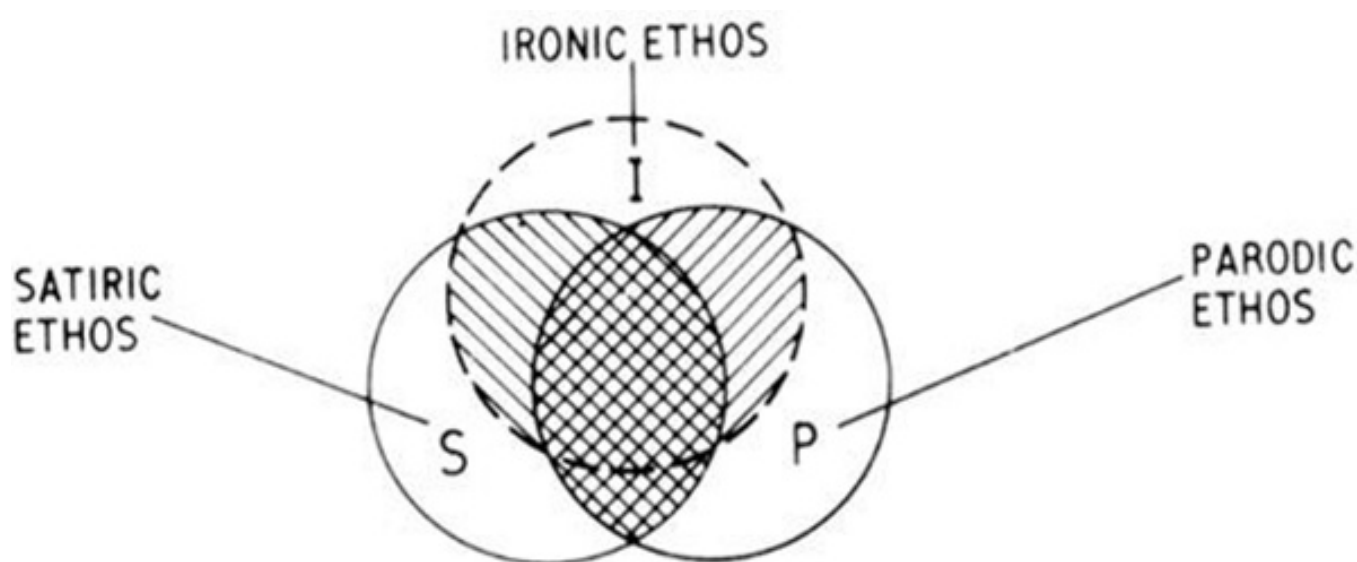


Figura 1: Quadro teórico de Everett mostrando a interseção de Paródia Ironia e Sátira

Fonte: Everett, 2004

⁶⁾ Everett em seu artigo *Parody with an Ironic Edge* (2004) formaliza os contextos e procedimentos pelos quais a paródia assume ressonância satírica ou irônica em um discurso musical, recorrendo a perspectivas literárias sobre paródia e ironia definidas por Linda Hutcheon e Douglas C. Muecke e conceitos e aplicações teórico-musicais de Robert Hatten e Esti Sheinberg.

⁷⁾ Santos (2019) analisa seis obras do compositor brasileiro Gilberto Mendes (1922-2016) pela Teoria da Paródia, pela Teoria dos Conjuntos e outras ferramentas analíticas.

Há cerca de 24 obras compostas por Phillip Glass que podem ser consideradas óperas, dentre elas Akhnaten (1984); The Fall of the House of Usher (1988); The Voyage (1992); La Belle et la Bête (1994); Les Enfants terribles (1996); e The Lost (2013). Neste texto trataremos uma análise sucinta de três postoperas de Philip Glass que apresentam explicitamente conexões com o ativismo: *Einstein on the beach*, *White Raven* e *Satyagraha*. Antes de adentrarmos propriamente nas obras, vamos trazer algumas considerações sobre Philip Glass com o intuito de introduzir sua poética.

2. Philip Glass e as três postoperas: minimalismo e ativismo

A partir da década de 1960, a cultura contemporânea mundial entrou em grande agitação, promovida principalmente pela juventude que, em decorrência das duas grandes guerras mundiais, estava insatisfeita com os valores tradicionais e o elitismo no contexto artístico e político. Este descontentamento levou os jovens da época a experimentarem um vasto espectro de estilos alternativos de vida que incluíram experiências com drogas, emancipação sexual, interesse em filosofias não ocidentais, sempre visando a liberdade em todas as frentes, gerando a contracultura. Desta forma, a chamada “alta cultura” começou a ser desconsiderada, surgindo vários nichos artísticos, o que promoveu o esmaecimento das fronteiras entre eles, acarretando novas combinações estilísticas (Morgan, 1991). Vemos os efeitos da contracultura perdurarem até os dias de hoje, e isso é um dos fatores que forneceu combustível para o ativismo nas artes e a mistura nas culturas contemporâneas.

Favorecendo o interesse pelo Oriente, destaca-se a ida dos Beatles à Índia, e a disseminação no Ocidente de religiões orientais como o Budismo e práticas como o Ioga. As minorias começaram a ter voz, como podem ser lembradas as atuações de Martin Luther King e Rosa Parks a favor dos negros, além do movimento feminista que nos anos sessenta se caracterizou pela busca da mulher ao direito sobre o seu próprio corpo. Neste contexto, repleto de movimentos ativistas e alternativos como o movimento hippie, floresceu o Minimalismo (Santos, 2019).

Críticos musicais e acadêmicos começaram a adotar o termo Minimalismo na década de setenta (Levaux, 2020). O termo foi aplicado em relação à música referindo-se a várias práticas composicionais utilizadas desde o início dos anos sessenta, em particular em Nova York e São Francisco, e cujas características (harmonia estática, ritmos e repetição padronizados) buscavam reduzir a gama de elementos compositivos (Sadie, 1994). Seus precursores “oficiais” foram La Monte Young⁸⁾ (1935), Terry Riley (1935), Steven Reich (1936) e Philip Glass. Nesse período, esses compositores criaram obras denominadas minimalistas, embora se afigure inadequado um único termo para descrever estilos tão diversos quanto os deles. Todavia, as características unificadoras de suas composições são: repetição, (portanto “mínima” em materiais composicionais), melodias e harmonias diatônicas, improvisação controlada e longa duração (Simms, 1986).

⁸⁾ La Monte Young integrava o Fluxus, que era um movimento anti-arte que tentava criar um elo íntimo e inquebrável entre arte e vida, um movimento de niilismo artístico e concretismo. Resumindo, os propósitos podem ser parafraseados sob o slogan: “Arte é Vida, e vida é arte”. Fluxus, apesar de muitas vezes ser considerado como o equivalente musical ao Happening das artes visuais, é mais anárquico e, em alguns momentos, se expressa com brutalidade agressiva e destrutiva, promovendo a irritação deliberada do público. Protagonistas de todos os ramos da arte trabalhavam no Fluxus. Entre eles estavam George Brecht, Dick Higgins, Ben Vautier, John Cage, Chieko Shiomi e Nam June Paik (Santos, 2019).

Os minimalistas estadunidenses, em suas obras, apresentam poéticas ativistas ao valorizar inumeráveis músicas étnicas não ocidentais^{9.)} cujas características mais notáveis são a repetição e a evocação de um sentimento ritual. Neste sentido pode-se citar o encanto de Glass pela ciclicidade da música indiana (Philip Glass estudou com Ravi Shankar) e o interesse de Reich pelos tambores africanos (Antokoletz, 1992). O minimalismo musical dos anos iniciais foi uma resistência ao modernismo colonizador que imperava na Europa, ao buscar a comunicabilidade ao invés da complexidade (Gloag, 2012).

Conforme Polin (1989), aquela ênfase na complexidade musical na Europa pode ser explicada pelo intelectualismo lá predominante. O desenvolvimento do Minimalismo inicial na América do Norte, no entanto, é essencialmente o surgimento de um movimento não-intelectual. Segundo esta autora, para a mente popular estadunidense, a Europa na segunda metade deste século continuou a representar a opressão enquanto a América representava liberdade e vitalidade. Assim, o Minimalismo musical teve uma atração particular para compositores americanos.

Desanimados com a complexidade estrutural inaudível e a extrema dificuldade de desempenho da era pós-weberniana em série, seu recurso era recorrer a estruturas simples cuja repetição proporcionava uma facilidade de execução. No início dos anos 70, a tendência desta música era criar motivos claros e elementares, que cresciam e alteravam ligeiramente durante um longo período de tempo quase imperceptivelmente. Steve Reich e Philip Glass com estes procedimentos rejeitaram conscientemente o modernismo. (Polin, 1989; Potter, 2000). Glass tinha horror ao serialismo praticado por Boulez e outros compositores. Este compositor minimalista se referiu eles e a música erudita desta época como “um terreno baldio, dominado por esses maníacos, esses insanos, que estavam tentando fazer todo mundo escrever essa música louca e assustadora”^{10.)} (Potter, 2000: 10).

Em 1974, a música minimalista se descortina para o grande público com a Deutsche Gramophone lançando um conjunto de 3 LPs com obras de Steve Reich. Como Glass, ele representa um fenômeno cruzado de substituir as audiências de música tradicional por grandes audiências que também participam de concertos pop, representando uma convergência de elite e apelo de massa. Ambos refinaram e redefiniram as técnicas de minimalismo, entretanto mantendo abertas as pontes entre o pop e o apelo da plateia clássica (Polin, 1989). Importante também foi o lançamento de filmes nos quais Philip Glass compôs a trilha sonora: *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance* (1982), dirigido por Godfrey Reggio e Kundun (1997), de Martin Scorsese, o qual foi indicado ao Oscar. Glass ficou mundialmente conhecido com seu álbum *Songs from Liquid Days* (1986), coleção de músicas compostas por ele, com letras de Paul Simon, Suzanne Vega, David Byrne e Laurie Anderson e, de acordo com Hutcheon (2000), é tanto um ciclo de canções como um álbum pop.

^{9.)} Em 1983 John Rockwell dedicou um capítulo do seu livro *All American Music: Composition in the Late Twentieth Century* para comentar sobre a produção de Philip Glass e o Minimalismo, no qual discute a influência do Oriente no Minimalismo e delinea conexões entre a música minimalista e as artes visuais.

^{10.)} No original: “a wasteland, dominated by these maniacs, these creeps, who were trying to make everyone write this crazy creepy music”. (Potter, 2000: 10)

Outra influência do universo pop e da intertextualidade em seu trabalho é percebida nas suas Sinfonias. A *sua Symphony No. 1* (1992), também conhecida como "Low" Symphony, é uma sinfonia baseada no álbum de David Bowie, Low. Em 1996, Glass baseou outra sinfonia (Symphony No. 4) no álbum seguinte de David Bowie, Heroes. Conforme Potter, Gann e Ap Sion (2013), Minimalismo tornou-se o estilo de música mais bem bem-sucedido comercialmente dentre a gama de estilos no âmbito da música de concerto¹¹⁾. De acordo com Simms:

Minimalismo tem exercido enorme influência entre outros americanos e compositores europeus da década de 80. Na Inglaterra, Gavin Bryars e Michael Nyman tem utilizado elementos minimalistas para continuar o espírito de improvisação de Cage e Cardew. A música do compositor holandês Louis Andriessen (incluindo *De Staat*, *De Tijd* e *Hoketus*) usa ostinatos minimalistas, e Glenn Branca e Paul Drescher fazem a fusão dos estilos minimalista e rock (Simms, 1986: 428).

Este posicionamento dos compositores minimalistas no "entre", ao abraçar a produção musical de outras culturas e ao não se render às exigências excludentes da música de concerto, é marcante na poética de Philip Glass, e dá suporte ao seu ativismo. Temos também outros exemplos da intersecção de minimalismo e ativismo em obras minimalistas, como na vídeo-ópera *Three Tales* (2002) de Steve Reich, que aborda criticamente, em um dos atos, a temática do Atol de Bikini¹²⁾ onde foram realizadas explosões atômicas experimentais, a primeira ocorrendo em julho de 1946; ou ainda ópera *Doctor Atomic* (2005), de John Adams, que enfoca como cientistas em Los Alamos, sob a coordenação de Robert Oppenheimer, lidaram com o grande estresse e ansiedade da preparação para o teste da primeira bomba atômica. A seguir trataremos considerações acerca de *Einstein on the Beach*, *White Raven* e *Satyagraha*, demonstrando a intersecção de ativismo e minimalismo nestas três postoperas de Philip Glass.



¹¹⁾ Os estadunidenses John Adams, Philip Glass, Steve Reich e Terry Riley; os ingleses Michael Nyman e Gavin Bryars; o holandês Louis Andriessen e o estoniano Arvo Pärt são estrelas internacionais da música contemporânea. Mais informações em Levaux (2020).

¹²⁾ Também conhecido como Atol de Pikini, é um atol desabitado, devido à radioatividade resultante das explosões atômicas, de 6 km² localizado na Micronésia, Oceano Pacífico.

Einstein on the beach

Einstein on the Beach, de 1976, com música minimalista, é a primeira postopera de Philip Glass, com direção de cena de Robert Wilson^{13.)}. É uma obra que demonstra que nem a música nem o enredo de uma ópera precisam ser uma ilustração do texto dramático, o que é uma transgressão ao *status quo* operístico, desvelando o lado ativista de Philip Glass.

Neste sentido, Novak analisa a postopera Einstein on the Beach, de Philip Glass. Nela não há trama; nenhuma narração é linear; a maior parte de seu libreto consiste em números e sílabas solfejadas que são repetidamente cantadas pelo coro durante todo o trabalho; apenas alguns textos falados são usados, como os escritos com letras; a lógica usada pelo compositor foi desordenar o acúmulo de palavras e repetições variadas de frases; não há personagens que cantam ou tenham alguma função narrativa. A obra demonstra que nem a música nem o enredo de uma ópera precisam ser uma ilustração do texto dramático. A função da música, da dança, das falas e dos cantos não tem hierarquia, cada camada tem um papel igual neste trabalho (Novak, 2013).

Conforme Fink (2019), nesta postopera Einstein vai a julgamento, aparentemente por contribuir para o corpo de conhecimento que levou à invenção da bomba atômica, sendo este um dos paradoxos centrais abordados na ópera, já que Einstein foi um pacifista declarado e que fez de tudo para impedir o uso das armas que suas teorias colaboraram parcialmente para a criação. Porém o texto é apresentado, assim como a música, com um desenvolvimento em “fluxo contínuo”.

A encenação de Bob Wilson parece voltar-se para acusação do capitalismo e seu viés consumista como pode-se inferir ao ver na cena em que a testemunha, vestida com um vestido de seda branca, a se contorcer sobre e ao redor de uma grande plataforma branca, como uma cama. O texto desta parte, escrito por Lucinda Childs, um dos únicos que remete à praia, é assim transformado numa espécie de anedota anticonsumo. A tradução deste texto é:

Eu estava nesse supermercado prematuramente climatizado e havia todos esses corredores e todas essas toucas de banho que você poderia comprar que tinham esse tipo de plumas de Quatro de Julho, eram vermelhas, amarelas e azuis. Não fiquei tentado a comprar um, mas me lembrei do fato de que estava evitando a praia^{14.)} (Childs in Novak e Richardson, 2019: 320).

^{13.)} Robert Wilson (1941), também conhecido por Bob Wilson, é um encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo estadunidense. Como diretor cênico, fez muitas parcerias com Philip Glass. Suas peças são conhecidas mundialmente como experiências inovadoras e de vanguarda, trabalhou também como coreógrafo, iluminador e sonoplasta.

^{14.)} No original: I was in this prematurely air-conditioned supermarket and there where all these aisles and there where all these bathing caps that you could buy which had these kind of Fourth of July plums on them they were red and yellow and blue I wasn't tempted to buy one but I was reminded of the fact that I had been avoiding to the beach.

Outra característica marcante desta postopera é que o libreto foi escrito de forma colaborativa, com textos de Samuel Johnson e Lucinda Childs, porém a maioria dos textos são de Christopher Knowles, poeta e pintor, com espectro do autismo e transtornos de linguagem. Nas décadas de 1960 e 1970, Christopher Knowles, segundo Fink (2019), foi muito impactado pela audição constante de rádio, como a maioria de sua geração. Na ópera é possível observar a linha composicional assemelhando-se a um fluxo contínuo, como uma espécie de captura da programação de uma estação de rádio na qual pode-se ouvir músicas, comerciais mais longos, textos publicitários, a contagem obsessiva dos "sucessos" que dominaram tanto o rádio AM quanto a imaginação de Knowles, aplicada durante o tempo em que trabalhou com Wilson e Glass. Isso deve-se ao fato de que o eu autista não "distingue" os momentos de publicidade, dos da música dentro da programação, como se tudo fosse próprio da construção sonora dessa mídia. Assim, os sons saturados de publicidade, são transmitidos diretamente para Einstein pelos textos de Knowles com esse desenvolvimento em "fluxo" para aí se misturarem com a música repetitiva em loop de Glass e as imagens estáticas de Robert Wilson.

White Raven

White Raven é uma postopera em cinco atos para solistas, coro e orquestra, composta em 1991 por Philip Glass em colaboração com Robert Wilson, e libreto de Luísa Costa Gomes^{15.}), por encomenda da Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses e do Teatro Real de Madrid.

A estreia mundial da obra, sob o título em português O Corvo Branco, ocorreu no Teatro Camões em 26 de setembro de 1998, por ocasião da Exposição Internacional de Lisboa, dirigida pelo maestro Dennis Russel Davies. Depois que estreou em Lisboa, na exposição sobre oceanos, no mesmo ano foi encenada em Madrid e posteriormente uma versão reduzida da ópera foi apresentada em Nova Iorque em 2001.

O tema central desta postopera é a descoberta em si, e não apenas os descobrimentos portugueses, assim o libreto multifacetado cobre um eixo temporal que vai da Grécia antiga, com seus geógrafos e astrólogos, até às viagens à lua do século

XX. Como nas outras colaborações entre Glass e Wilson, White Raven apresenta o que eles denominam *knee play*, duetos sempre com as mesmas personagens antes de iniciar cada ato que, no caso de White Raven, é um dueto de dois corvos negros^{16.}). Sobre esta postopera, Torrão e Páez-Granados afirmam:

^{15.} Luísa da Gama da Costa Gomes (1954) é uma escritora, dramaturga e tradutora portuguesa

^{16.} Na mitologia grega, os corvos eram originalmente brancos e eram os mensageiros de Apolo. Até que certo dia, trouxeram-lhe más notícias e a fúria deste deus os chamuscou de preto, devido a ser o deus sol. Na postopera White Raven os corvos negros trazem notícias sombrias no início de cada ato.

... apresenta, por um lado, traços próprios duma ópera convencional: certo tipo de secções (uma abertura e *kneeplay* bem definidos, por exemplo), um evidente sentido cerimonial e um tratamento claramente lírico da voz enquanto instrumento musical. Desta forma, o tratamento da voz feito para cada uma das personagens acompanha o peso e o sentido do discurso poético. Mas, por outro lado, o modo como as cenas e os discursos poético-musicais vão sendo apresentados, funcionam como quadros expositivos o que confere um aspecto fotográfico às cenas, as quais, funcionam como diapositivos em movimento. Tudo isto é traduzido, dum ponto de vista musical, pela ausência de modulações cuja função seria ir preparando o encadeamento de secções com continuidade harmónica (Torrão & Páez Granados, 2020).

Esta ópera não conta realmente uma história, ou seja, tem influência do teatro pós-dramático, característica central da postopera. O libreto apresenta uma série de paisagens de personagens e acontecimentos, misturando versos poéticos com tratados científicos recitados pelo narrador (que também dança e atua), além de aparecer no libreto títulos de jornal ou, como no final, uma longa lista de personalidades da história de Portugal, usando textos de Camões e trechos de cartas de Vasco da Gama. Toda esta mistura, bem como o uso da paródia, caracteriza a transgressão ao *status quo operístico* agenciada nesta postopera, como na parte que temos a inserção no libreto de trechos do livro de Michael Curcio (1987) intitulado *Manuel du Savoir-Vivre Aujourd'hui*, que é um tratado de boas maneiras.

Não tentaremos enganar a alfândega nem fugir aos regulamentos. Responderemos delicadamente às perguntas dos funcionários Escreveremos os atestados e declarações que nos pedirem Comportar-nos-emos como turistas bem-educados e compassivos Diremos que somos estrangeiros e que pedimos desculpa pelas nossas faltas [grifo nosso] (Curcio in Gomes, 1991: s/p).

Ainda neste sentido temos a presença de personagens estranhos ao tema dos descobrimentos, como os que aparecem no trio vocal entre Dorothy, Homem de Lata¹⁷⁾ e o galo de Barcelos¹⁸⁾.

GALO DE BARCELOS:

...já te tenho dito

Que não é bonito andares a me enganar [grifo nosso] DOROTHY:

Além para lá do arco-íris Bem no alto

HOMEM DE LATA:

Onde está o coração que me batia Contra a armadura?

(Gomes, 1991)

¹⁷⁾ Dorothy e o Homem de Lata são personagens do icônico filme *O Mágico de Oz* (1939) de Victor Fleming, baseado no livro de L. Frank Baum. É um filme estadunidense dos gêneros musical e fantasia, que conta a história de uma garota órfã, Dorothy, que após entrar num ciclone viaja para Terra de Oz e tenta achar o caminho de volta para sua casa.

¹⁸⁾ A lenda do Galo de Barcelos narra a intervenção milagrosa de um galo morto na prova da inocência de um homem erradamente acusado. O tradicional galo deu origem a uma profusão de recriações. Geralmente feito em barro e pintado basicamente em preto com enfeites vários, pode ser encontrado em madeira, cerâmica, pano, camisetas, azulejos, enfim, numa variedade de artefatos.

Nota-se o uso da paródia pelo viés do *ethos* satírico (Hutcheon, 2000), principalmente pelas frases do libreto “Diremos que somos estrangeiros e pedimos desculpas pelas nossas faltas” e “que não é bonito andares a me enganar”, remetendo a situação da colonização bárbara dos portugueses. *White Raven* também demonstra *ethos* satírico e irônico (Hutcheon, 2000), inclusive quando apresenta trechos da obra *Lusíadas* no trio que ocorre logo após o solo vocal de Vasco da Gama.

TRIO: VASCO DA GAMA, REI e RAINHA RAINHA:

Gente morta doente mal sustida o Gama em lágrimas de luto envelhecido

DA GAMA:

As coisas árduas e lustrosas se alcançam com trabalho e com fadiga

REI:

O ouro a prata os rubis as safiras RAINHA:

A pimenta a canela o cravo o gengibre a noz moscada. DA GAMA:

A vida que se perde e que periga

Que, quando ao medo infame não se rende

(GOMES, libreto de *White Raven*, grifo nosso)

A música desta parte se apresenta no ritmo bossa-nova^{19.)}, ritmo considerado “exportação” da cultura brasileira no século XX, combinando com o trecho do Rei “O ouro a prata os rubis as safiras” e da Rainha “A pimenta a canela o cravo o gengibre a noz moscada”. Simultaneamente este trio apresenta características de Lamento Barroco, com vocalizações imitando suspiros pela soprano (Rainha). O lamento na música barroca ilustra afetos como tristeza e desesperança, o que coaduna com a primeira linha o trecho dos *Lusíadas* “Gente morta doente mal sustida o Gama em lágrimas de luto envelhecido”.

Quanto ao *ethos* irônico^{20.)}, pode-se considerar também este aspecto da paródia no libreto quando ele alude à aparição da Miss Universo, em diálogo com os três cientistas Heródoto, Aristarco, Prinz. Neste momento, um dos cientistas canta: “Estamos na cratera de Seleuco, num quarto com vista para o Oceano das Tempestades. Tu dizes, vamos dar uma volta, ver o Mar dos Humores, os Jones dão lá hoje um churrasco” [grifo nosso]. (Gomes, 1991: s/p.). Esta postopera é repleta de símbolos e misturas, seu libreto desvela críticas subjacentes, trazendo a desconstrução das tradições operísticas e teatrais, ou seja, o uso da paródia nesta postopera ressoa com o discurso de Hal Foster sobre pós-modernismo oposicionista ou pós-modernismo de resistência (Gloag, 2012).

^{19.)} Para mais informações sobre bossa-nova, ver o artigo A Bossa Nova e a Música Nova, de Santos, Rodrigues e Farias (2023, no prelo), site <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/index>

^{20.)} A ironia paródica é acompanhada por um espírito ético, bem-humorado ou contestador, sendo a que a sátira é sempre acompanhada por um *ethos* zombador ou desdenhoso. Mais informações em Hutcheon (2000).

Satyagraha

De 1980, baseada na vida de Gandhi, *Satyagraha* é uma postopera em três atos para orquestra, coro e solistas, com libreto de Constance de Jong. Esta não tem a colaboração de Bob Wilson, entretanto foi dirigida pelo mesmo maestro da estreia de *White Raven*, Dennis Russel Davies. Philip Glass pontua que as postoperas *Einstein on the beach*, *Satyagraha* e *Akhenaton* formam uma trilogia sobre as questões essenciais da humanidade: a primeira pontuando a ciência, a segunda a política e a terceira a religião (GLASS, 1987).

Mito e história estão elaboradamente entrelaçados em *Satyagraha* no libreto que, extraído do Bhagavad-Gita hindu, está em sânscrito original, e retrata os anos de formação de Gandhi na África do Sul (1893–1914), quando ele desenvolveu e refinou a filosofia *satyagraha* (Hutcheon & Hutcheon, 2011).

Nesta postopera, eventos importantes na vida de Gandhi são descritos em uma série de quadros cintilantes, mas a genealogia da ideia de resistência passiva de um self, o que Gandhi chamou de *satyagraha*, e sua tradução para a forma musical- dramática é sua preocupação mais difundida. Como as rodas internas das variações chacona e os arcos cadenciais em nível macro que compõem a maior parte da música da ópera, a construção teatral de *Satyagraha* é cíclica e fortemente estratificada (Welch, 1999).

Apresenta como característica da postopera as várias camadas temporais sobrepostas: 1.º) o tempo cronológico, mas episodicamente subdividido, reservado para os eventos da vida de Gandhi na África do Sul, justaposto com o tempo mítico dos personagens do Bhagavad-Gita que encenam esses eventos; 2.º) o tempo histórico de cada um dos três observadores que governam as cenas da ópera; 3.º) o intervalo de um único dia, do amanhecer ao anoitecer, durante o qual a ação da ópera se desenrola.

O caráter ativista de Philip Glass é também desvelado nesta postopera pelo tema central dela ser a resistência à injustiça e colonização, base do conceito de não-violência de Gandhi. Ele sobrepõe três figuras histórias importantes para a construção da consciência da liberdade para todos. A primeira é Leon Tolstói, com quem Gandhi se correspondeu enquanto formulava seu primeiro grande tratado sobre desobediência civil; Rabindranath Tagore, o poeta e ativista político, que também foi um confidente de longa data de Gandhi, é a segunda figura; e por fim temos a aparição de Martin Luther King Jr., que se apropriou de muitas das ideias e métodos de Gandhi no movimento americano pelos direitos civis dos anos 1960. Essas figuras representam, da perspectiva histórica de Gandhi, o passado, o presente e o futuro do movimento *satyagraha*; assim, Tolstói preside o primeiro ato da ópera, Tagore o segundo, e Luther King o terceiro (Glass, 1987).



3. Considerações Finais

Philip Glass costuma ser ignorado pelas pesquisas devido a alguns musicólogos o considerarem rendido ao sistema capitalista, pelo fato de suas obras serem na vertente minimalista; e por outro lado por ser um dos compositores da música de concerto mais bem pagos. Porém é nítida a faceta ativista de Glass nestas três postoperas com o uso de temáticas ativistas. Em *Einstein on the Beach* Glass traz crítica ao consumismo e constrói uma metáfora do julgamento de Albert Einstein; em *White Raven* apresenta uma visão crítica do Descobrimento do Brasil; e em *Satyagraha* o ideal ativista de Ghandi.

Porém o compositor fomenta o ativismo principalmente através da transgressão ao status *quo operístico* que promove ao usar a poética minimalista numa concepção inovadora de ópera calcada pelo teatro pós dramático: a postopera. Observa-se também a *Estética da Impureza* nas três obras: em *Satyagraha* a evocação do passado, o velho e o novo coexistindo; em *White Raven* via paródia; em *Einstein on the Beach* as demandas da invenção sem negar *okitschh*, a cultura de massa e o passado.

Com este estudo interartes pretendeu-se contribuir para o campo de estudos de poéticas contemporâneas. Importante sinalizar que a pesquisa sobre o ativismo na obra de Philip Glass e sua resultante corporificada neste tipo complexo de obra interdisciplinar, a postopera, não se pretende esgotada, estando apenas em seu começo e aberta a outras interpretações e contribuições.

Agradecimentos

Rita de Cássia Domingues dos Santos agradece ao grupo de pesquisa ContemporArte (ECCO/UFMT); e aos mentores que contribuíram para a realização deste estudo: a Dra. Jelena Novak (CESEM/Universidade Nova de Lisboa) que lhe apresentou a obra *White Raven* e o conceito postopera; e Dr. Pwyll Ap Siôn (Bangor University/UK), que lhe apresentou a Teoria da Paródia e os teóricos do Minimalismo.

Referências Bibliográficas

Antokoletz, E. (1992). *Twentieth-century musicc*. Prentice-Hall.

Childs, L. (2019). Libreto de *Einstein on the beachh*. In J. Novak & J. Richardson (Orgs.). *Einstein on the beachh*. Routledge.

Clüver, C. (2008). Intermidialidade e estudos interartes. In S. Nitrini & outros (Orgs.). *Literatura, artes, saberes* (pp. 209-232). Editora Hucitec.

Everett, Y. (2022). Parody with an ironic edge: Dramatic works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen. *Music Theory Online*, 10 (4).

Fink, R. (2019). Einstein on the radio. In J. Novak & J. Richardson (Orgs.). *Einstein on the beachh*. Routledge.

Gann, K. (1997). *American music in the twentieth centuryy*. Schirmer Books.

Glass, P. (1987). *Music by Philip Glass*s. Dunvagen Music Publishers, Inc.

- Gloag, K. (2012). *Postmodernism in music*. Cambridge Introductions to Music. University Press.
- Gomes, L. C. (1991). *Libreto de White Raven*. Portugal.
- Hutcheon, L., & Hutcheon, M. (2011). Philip Glass's *Satyagraha*: Para-colonial para-opera. *University of Toronto Quarterly*, 80 (3), 718-730.
- Hutcheon, L. (2000). *Uma teoria da paródia: os ensinamentos das formas de arte do século XX*. Imprensa da Universidade de Illinois.
- Lehmann, H.-T. (2017). *Teatro pós-dramático*. Cosac Naify.
- Levaux, C. (2020). *We have always been minimalist: The construction and triumph of a musical style*. University of California Press.
- Morgan, R. P. (1991). *Twentieth-century music*. W. W. Norton.
- Novak, J. (2012). *Singing corporeality: Reinventing the vocalic body in postopera*. Tese de doutorado, Universidade de Amsterdam.
- Novak, J. (2015). *Postopera: Reinventing the voice-body*. Ashgate.
- Novak, J., & Richardson, J. (Orgs.) (2019). *Einstein on the beach*. Routledge.
- Polin, C. (1989). Why minimalism now?. In C. Norris (Org.). *Music and politics of culture* (pp. 226-239). Lawrence & Wishart.
- Potter, K. (2000). *Four musical minimalists*. Cambridge University Press.
- Potter, K., Gann, K., & Siôn, P. A. (2013). *The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music*. Ashgate.
- Rajewsky, I. (2012). Intermidialidade, intertextualidade e 'remediação': Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In T. Diniz & F. Nogueira (Orgs.). *Intermidialidades e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea* (pp. 15-45). UFMG.
- Sadie, S. (1994). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Jorge Zahar.
- Santos, R. de C. D. dos. (2019). *Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes: o pós-minimalismo nos mares do sul*. CRV.
- Scarpetta, G. (1985). *L'impureté*. Éditions Grasset & Fasquelle.
- Simms, B. R. (1986). *Music of the twentieth century: Style and structure*. Schirmer Books.
- Torrão, N., & Páez Granados, O. (2020). Corvo Branco: Construção e desconstrução de mitos. *Língua-Lugar: Literatura, História, Estudos Culturais*, 1 (1), 85-105.
- Welch, A. (1999). Meetings along the edge: Svara and Tala in American minimal music. *American Music*, 17 (2), 179-199.

Rita de Cássia Domingues dos Santos.

Pianista e pesquisadora dedicada à linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas; Análise Musical; Interartes; e à Educação Musical, é professora do departamento de Artes da UFMT desde 2011 e representante da região Centro-Oeste da Associação Brasileira de Educação Musical. Av. Fernando Correa da Costa, nº 2367 - Bairro Boa Esperança. Email: rita.santos@ufmt.br. ORCID: 0000-0002-7825-7602.

Receção: 3 de dezembro de 2023

Aprovação: 7 de novembro de 2024

Santos, R. C. (2024). O ativismo em três postoperas de Philip Glass: *Einstein on the beach*, *White Raven* e *Satyagraha*. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3), pp. 48-63. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n3a3>

APOIOS PÚBLICOS NA CULTURA

PUBLIC SUPPORT FOR CULTURE

SOUTIEN PUBLIC À LA CULTURE

APOYO PÚBLICO A LA CULTURA

Helena Maria Vasques de Carvalho

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança, Lisboa, Portugal

RESUMO: Recentemente, dezoito associações culturais e outros agrupamentos sem fins lucrativos avançaram com uma ação em tribunal contra o Ministério da Cultura, por se sentirem lesados nos seus direitos de acesso a financiamento público. A ação deu entrada em Março de 2023, acompanhada de uma providência cautelar, sendo que as “Estruturas lesadas pelo Ministério da Cultura”, como se autodenominam, esperam reverter o resultado final do concurso de apoios sustentados de 2022. Mas qual a importância dos apoios, e porquê o extremar de posições entre o que deveriam ser parceiros numa mesma arena cultural? Com base num trabalho de campo que acompanhou desde o início o desenrolar dos acontecimentos, depoimentos e discussões do grupo; apoiado ainda na investigação académica, este artigo irá analisar, sob o ponto de vista da sustentabilidade das artes, a dependência de fontes de financiamento público, que afetam o seu percurso desde a sua génese.

Palavras-chave: indústrias criativas, artes do espetáculo, apoios públicos às artes.

ABSTRACT: Recently, eighteen cultural associations and other non-profit groups took legal action against the Ministry of Culture because they felt their rights to access public funding had been violated. The action was filed in March 2023, accompanied by a precautionary measure, and those now called “Structures harmed by the MC” hope to reverse the final result of the 2022 sustained support competition. But how important is public support in the creative production? and why the extreme positions between those who should be partners in the same cultural arena? Based on fieldwork that followed closely the development of the group's events, statements and discussions, combined with the analysis of creative paths; supported by academic research, this article will analyse, from the point of view of the sustainability of the arts, the dependence on public funding, which affects its trajectory from the beginning of the creative process.

Keywords: creative industries, performing arts, public support to the arts.

RÉSUMÉ: Dix-huit associations culturelles et autres organisations à but non lucratif ont récemment intenté une action en justice contre le ministère de la culture, estimant que leurs droits d'accès aux financements publics ont été violés. La plainte a été déposée en mars 2023, accompagnée d'une mesure conservatoire, et les «Structures lésées par le Ministère de la Culture», comme elles se nomment elles-mêmes, espèrent inverser le résultat final du concours de soutien durable de 2022. Mais quelle est l'importance du soutien, et pourquoi les positions sont-elles si extrêmes entre ce qui devrait être des partenaires dans la même arène culturelle ? Basé sur un travail de terrain qui a suivi les événements, les témoignages et les discussions du groupe depuis le début, et soutenu par une recherche académique, cet article analysera, du point de vue de la durabilité des arts, la dépendance aux sources de financement public qui a affecté leur parcours depuis leur création.

Mots-clés: industries créatives, arts du spectacle, soutien public aux arts.

RESUMEN: Dieciocho asociaciones culturales y otras organizaciones sin ánimo de lucro han presentado recientemente una demanda contra el Ministerio de Cultura porque consideran que se han vulnerado sus derechos a acceder a financiación pública. La demanda fue presentada en marzo de 2023, acompañada de una medida cautelar, y las «Estructuras perjudicadas por el Ministerio de Cultura», como se autodenominan, esperan revertir el resultado final del concurso de apoyo sostenido de 2022. Pero ¿cuál es la importancia del apoyo y por qué se extreman tanto las posturas entre lo que deberían ser socios en un mismo ámbito cultural? Basándose en un trabajo de campo que ha seguido el desarrollo de los acontecimientos, en testimonios y debates del grupo desde el principio, y apoyándose en investigaciones académicas, este artículo analizará, desde el punto de vista de la sostenibilidad de las artes, la dependencia de las fuentes de financiación pública, que han afectado a su trayectoria desde su génesis.

Palabras clave: industrias creativas, artes del espectáculo, apoyo público a las artes.

1. Introdução

O mundo cultural está no séc. XXI tipificado como produção de bens e serviços nas indústrias criativas, dentro da dinâmica da economia criativa, que é periodicamente referenciada nos relatórios de agências internacionais como exemplo de crescimento económico, desenvolvimento, inovação e emprego. O comércio de bens e serviços culturais atingiu valores superiores a 1.1 triliões de USD em 2019, e gerou globalmente nesse ano mais de 50 milhões de empregos (UNCTAD, 2022). O sector cultural representa neste momento 3,1% do PIB global, empregando mais gente jovem que qualquer outro sector (UNESCO, 2022). A digitalização da cultura tem também subido em termos de receitas, por exemplo na indústria da edição de música (*recorded music industry*) o mercado global de *streaming* representa mais de 60% do total, tendo em 2023 atingido números perto dos 20 biliões de USD, num total de 32,1 biliões de USD em todo o mundo (Götting, 2023). Estes números são atualmente demasiado significativos para permanecerem anónimos, e por isso a agenda internacional inclui o fenómeno da cultura como parte integrante das suas decisões, como por exemplo, quando a considera como o quarto pilar da Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável.

As indústrias criativas aglomeram uma série de profissões e atividades relacionadas com cultura, ou com conteúdos criativos: cinema, televisão, edição, música (*music recording*), novos média, jogos de computador e vídeo, publicidade, artes visuais, arquitetura e design, artes de *performance* e ainda bibliotecas e museus (Pratt, 2007). A lista varia segundo a fonte e abordagem para efeitos estatísticos, o 2009 UNESCO *Framework for Cultural Statistics* (FCS) inclui além destas, fotografia, exposições, monumentos históricos e sítios arqueológicos, património intangível e natural, turismo e desporto, enquanto o LEG-Culture

e depois ESSnet-Culture, diferencia entre domínios e funções relacionadas, numa abordagem que se estabelece posteriormente na EU e se reflete nas Contas Satélites da Cultura, neste momento aplicadas por alguns países europeus (Portugal, Espanha, Estónia, Rep. Checa, Finlândia, Polónia). A reflexão sobre profissões ou atividades a incluir continua em desenvolvimento e atualização (EUIPO, 2019). As diferentes abordagens conceituais sobre as indústrias criativas, seja sob a perspetiva económica, seja sob a perspetiva de *copyrights*, ou outro tipo de análise, levou à construção de diferentes modelos de produção cultural que dão um peso relativamente diferente a distintos sectores, o que por sua vez origina diferentes estimativas de crescimento e consolidação (Throsby, 2007). Embora o conceito de cultura seja relativamente universal, cada país inclui dados de áreas que considera mais pertinentes, que podem variar desde ourivesaria, desenvolvimento de *software*, venda de brinquedos, produção de roupa ou mesmo a indústria do desporto, originando diferenças significativas no resultado de dados económicos.

Throsby estabeleceu a certa altura, baseado em investigação preliminar de outros autores, o modelo de círculos concêntricos das indústrias criativas: uma relação hierárquica entre atividades culturais consoante o seu *input* de conteúdo criativo nos bens e serviços produzidos. Colocou no centro as artes clássicas da performance, literatura e artes visuais como o núcleo da criatividade artística (Throsby, 2008), o que nos interessa nesta apresentação pois as artes do espetáculo fazem agora parte de um todo na economia criativa. Depois de quase um século de oposição entre artes eruditas e cultura de massas, entre o enfoque de Adorno (2001) ou Bourdieu (2016) de oposição entre “arte pela arte” ou cultura de entretenimento, uma união lógica do campo cultural e artístico impunha-se. Throsby ignorou a dinâmica filosófica por detrás dos antagonismos, e analisou o assunto sob o estrito ponto de vista da produção cultural, com maior ou menor incidência em conteúdos e processos criativos. Deixou de lado também a questão da legitimação da arte, pertencente à análise crítica de Bourdieu e que influenciou grandemente a investigação nos anos subsequentes. A análise de Throsby teve como motor uma reorganização do campo de modo a este ser mais perceptível para políticas culturais (*cultural policies*). Nesse sentido, algo da importância das artes mais eruditas, ou clássicas, era reposta no que poderia tornar-se numa total inviabilização da tradição cultural europeia, e anglo-saxónica, em análises meramente económicas. Ia também ao encontro da UNESCO, que define bens e serviços culturais como portadores de valor económico e simbólico (UNESCO, 2005).

Se bem que a análise de Throsby (2010) tenha surgido na consequência do olhar económico sobre a cultura, pela sua clareza influenciou a organização do campo cultural para entidades e agências internacionais como a UNESCO, IFACCA ou IFCDC que imediatamente se apropriaram da classificação adaptando-a segundo as suas diferentes sensibilidades. Assim embora o mapeamento das atividades culturais difira sensivelmente de entidade para entidade, o núcleo das artes eruditas permanece na sua importância como ponto fulcral e criativo de outras artes e atividades acessórias, retomando o seu papel de protegido nas políticas culturais, e passível de apoios públicos.

De lado ficou também o enfoque nas artes como produto do individualismo romântico, agora que se percebe a arte e cultura como manifestação de um processo de colaboração entre diferentes agentes e níveis de atuação, segundo o axioma que ação social é ação coletiva (Becker, 1982). Independentemente de cada atividade se desenvolver internamente como um processo colaborativo, muitas estão interligadas por feixes de cooperação no sentido empírico, pois são pessoas que colaboram entre várias facções e não permanecem estanques no seu próprio domínio (Bennett, 2017): o design e marketing de

uma produção musical, de uma peça de teatro, a moda (*fashion*) que se socorre da música e da fotografia, a escrita criativa que se interliga com o cinema, que por sua vez usa moda, música e artes gráficas, e ainda a programação, gestão, etc. Uma constatação empírica deste facto é a multiplicidade de meios em que agentes criativos trabalham, e a diversidade de tarefas que assumem, o que de alguma forma afeta a classificação das próprias profissões culturais já que tendencialmente os dados estatísticos registam uma só profissão (Hennekam & Bennett, 2017).

Constatamos que as indústrias criativas são, no séc. XXI, uma parte de um ciclo de forças com, por um lado, os agentes que trabalham numa dinâmica de projeto dentro do espírito de formas liberalizadas de produção, tendo sido a cultura um terreno fértil para a ideologia de trabalho independente e criativo proliferar (Boltanski, 2005) com o reverso da medalha de insegurança, precariedade e fragmentação do tecido produtivo (Hesmondhalgh, 2008; Bennett, 2017). Onde precariedade significa a prevalência de flexibilidade nas relações laborais, incluindo subcontratação, *freelancing*, trabalho temporário, e mesmo ilegal no sentido de total ausência de contratos (Pratt, 2007). A par de insegurança laboral e baixa remuneração, existem artistas que recebem *cachets* muito acima da média, algo que também é típico destas profissões onde o portfólio individual, ou a referência de excelente *performance* faz subir a remuneração em espiral. A concentração de remuneração nalgumas unidades, ou indivíduos, significa também a diminuição para todos os outros, num fenómeno referido na investigação como *the winners takes it all* (Menger, 2015).

Nas indústrias criativas há atividades intrinsecamente deficitárias a nível económico, com unidades de produção micro ou unipessoais, e nesse sentido é difícil classificá-las como indústria (Hesmondhalgh, 2018). Baumol referiu o fenómeno de *cost disease* nas artes, especificando que uma obra de música clássica, por exemplo, necessita do mesmo tempo e esforço de preparação que quando foi composto, mas os custos de produção – de salários, materiais, marketing – aumentaram, entretanto, substancialmente e por isso o processo torna-se inviável (Baumol e Bowen, 1966). O trabalho cultural é, na investigação internacional, transversalmente equacionado como precário, instável e mal remunerado (Bennett, 2017). Por outro lado, a concentração de capital em mega multinacionais tem vindo a aumentar, maioritariamente nas plataformas digitais, mas também por corporações empresariais potentes:

A maior parte das indústrias culturais é dominada por um reduzido número de grandes empresas internacionais e, por baixo delas, há muitos milhares de empresas - que são muito pequenas, na verdade microempresas, constituídas por trabalhadores independentes e duas a três pessoas que trabalham em empresas (Pratt, 2004: 9).

A expansão polarizada de mercado tem sido alvo de tentativas de regulação pelo esforço conjunto de governos, pressão de grupos de interesses e representativos como o WIPO, FIA e FIM ou o IFACCA, e apoiados por grupos de milhares de organizações, *networks*, indivíduos. As orientações e restrições são discutidas na arena global, negociadas e pressionadas em vários sentidos, quer em relação a direitos de distribuição, de acordos bilaterais e multilaterais culturais, ou que incluem bens e serviços culturais, num jogo de perdas e ganhos por ambos os lados que se arrasta por largos períodos de tempo. Recentemente tem estado em debate a regulação de conteúdos nas plataformas digitais (WIPO), inteligência artificial, a sustentabilidade da cultura e mercados de trabalho (Mondiacult – UNESCO, 2022), Estatuto do Artista (UNESCO 1980, EU 2023) *Cultural Deal for Europe* (2020), entre outros. As agências internacionais e governos incluem ciclicamente a

cultura e indústrias criativas, ou a economia criativa, em agendas de desenvolvimento, planos de ação que forçosamente orientam políticas culturais locais e transversais, e que são alvo de discussões alargadas em encontros supranacionais. Desde 1991 que a cultura tem sido integrada num sem fim de programas e iniciativas europeias (Martins, 2016) que lhe são periféricas.

Esta dinâmica é seguida de perto pela investigação, com produção científica ancorada em vários tipos de pensamento sob a perspectiva da economia, e poderemos falar de uma abordagem australiana (David Throsby, Dawn Bennett, Terry Flew), anglo-saxónica (Andy Pratt, David Hesmondhalgh, Ruth Towse), europeia (Pierre Menger, Helmut Anheier, Raj Isar, Bruno Frey) só para nomear alguns autores, em que a análise que fazem tem também a ver com precedentes socioculturais, atualidade, diretivas e outros.

Estamos, pois, perante um jogo de forças global em que por um lado se situam os artistas, criadores e trabalhadores da cultura, por outro as plataformas digitais e conglomerados supranacionais (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft, Disney, Netflix, Spotify) que absorvem grande parte do rendimento do mercado da cultura, e num ponto de tentativa de regulação da economia, os governos, as organizações representativas e sindicais, e as agências internacionais.

O contexto nacional das artes e cultura tem de ser dimensionado face ao panorama global, pois em termos gerais a tendência de organização de políticas culturais é internacional (Garcia *et al.*, 2018), algumas diretivas de políticas culturais são europeias, os debates decorrem internacionalmente, a pressão para o reequilíbrio económico vem ainda de sectores associativos alargados, e a análise é também elaborada no sector intelectual da investigação internacional, e nacional.

2. Artes do espetáculo

Como já referimos anteriormente, Baumol e Bowen (1966) apontaram a particularidade de insustentabilidade económica das artes do espetáculo, pelo constante aumento de custos de produção aliada a uma produtividade invariável. No teatro e dança o cenário é agravado por se tratar de trupes inteiras, com todo o pessoal e serviços acessórios (cenários, som, guarda-roupa, gestão, etc.). Esta definição tem sido debatida, e há outros fenómenos atuais como os Festivais de música, clássica ou pop, que têm estado em crescimento desde o final do séc. XX invertendo a realidade deficitária, pois têm uma grande vertente de entretenimento aliada ao crescente turismo, contornam restrições laborais locais e mobilizam muito público (Frey, 1996).

Os artistas criam e vendem espetáculos, uma realidade analisada também por Baumol em relação a uma época conturbada em que Beethoven viveu e em que perdeu os seus principais patronos, ou financiadores (Baumol & Baumol, 2002). Podem criar o espetáculo de raiz, ou colocar em cena (música, teatro ou dança) algo já criado; pode ser uma criação a solo ou integrado numa equipe; o espetáculo pode ser à partida uma encomenda de uma instituição cultural, ou pensado de forma a, depois de montado, suprir a demanda de casas de espetáculo, autarquias, pubs e bares, festivais, etc. Estende-se a todo o tipo de atuação ao vivo, e o mesmo acontece nas artes plásticas e na literatura.

Existe, pois, um mercado ativo subjacente às artes, que é intermediado ou de venda direta, sujeito a uma série de variáveis simbólicas (Bourdieu, 1992), mercado esse que vai influenciar diretamente a organização interna do trabalho artístico. Assim, os profissionais das artes que se dedicam a criar e colocar no palco espetáculos trabalham numa tipificação de projetos, que requerem bastante tempo de criação, de aprendizagem (por exemplo de repertório novo), de trabalho colaborativo (ensaios), até conseguirem um produto pronto a ser apresentado a um determinado público; o trabalho é financiado numa fase anterior no caso de financiamento por concurso ou por encomenda, ou é-o depois de apresentado, quer seja um concerto, peça de teatro, espetáculo de dança. A maioria das vezes os profissionais integram produções organizados por algum promotor ou entidade, e nestes casos podem ter contratos de curta duração, ou nem ter contrato. O valor final de compra, e o pagamento individual, tem de ser suficientemente apelativo para aquele profissional ou grupo de agentes se dedicar a dar o seu melhor. A preparação do espetáculo engloba muito trabalho que irá só ser remunerado mais tarde, depois da apresentação, por vezes meses depois, e essa disfunção entre trabalho e período de remuneração gera instabilidade e precariedade. Por exemplo uma entidade artística que paga, em média aos colaboradores pontuais dois anos depois da prestação de serviço. Mesmo em projetos financiados, os valores são atribuídos aos agentes individuais só depois do espetáculo, e acresce a isto a forma não equitativa de distribuição de rendimentos, na maioria dos casos. Temos também conhecimento de pelo menos uma entidade subsidiada que retinha os pagamentos indefinidamente, para desespero dos colaboradores.

A variável de trabalho não remunerado que aparece nas estatísticas (CSC, 2021) terá a ver com esse tempo de preparação que pode ser longo, cansativo, extenuante (Hesmondhalgh, 2008). Num inquérito levado a cabo por Hennekam & Bennett (2017), na Holanda, concluiu-se que uma percentagem de 30% a 40% do tempo de trabalho nas artes, dedicado a ensaios, escrita de propostas ou gestão de entidades e redes, era trabalho não pago; o que se pode por outro lado entender por um tipo de voluntariado necessário à atividade, principalmente em entidades sem fins lucrativos (Anheier, 2005) onde há subjacente um sentido comum de desenvolvimento, com algum sentido de missão e voluntariado.

Em Portugal, a importância relativa do emprego não remunerado, foi superior nas artes do espetáculo em 45,1% em relação a outras atividades culturais (CSC, 2021).

O trabalho por projeto cultural gera uma movimentação entre agentes, uma dinâmica de grupo em que eles se vão integrando em projetos variados, numa conjuntura social onde tem aumentado de forma quase constante o número de artistas (Menger, 2010). Para contrabalançar o que poderá ser uma falta de projetos a integrar, e porque a dinâmica do sector é de preferência por indivíduos que têm projeção, carisma e *expertise* (*the winners takes it all*), e até porque o nível de *expertise* é cada vez mais alto, existe toda uma estratificação de rendimentos associada a este tipo de trabalho: os melhores mantêm-se no ativo de forma permanente e a acumulação de projetos gera a acumulação de rendimentos; os não tão requisitados têm de se socorrer de mais atividades, algumas delas de tipologia mais estável, como é o caso do ensino, ou orquestras, e aí entram também no mercado de trabalho regulado; ou não o conseguindo engrossam a perspectiva de precariedade no sentido de baixos rendimentos, e enveredam ainda por profissões anexas fazendo pontualmente algum trabalho artístico. Da nossa investigação, referimos aqui um ator que integrava muito pontualmente algumas produções de teatro e audiovisual o que não lhe dava rendimento suficiente; entretanto finalizou o mestrado em direito, dedicando-se agora à advocacia a tempo inteiro, sendo especialista em direitos de artistas, embora continue

ocasionalmente no teatro. No entanto, temos vários exemplos de atores e atrizes que têm conseguido fortalecer a sua carreira no teatro e audiovisual com agendas sobrecarregadas. Nomeadamente de um ator que também é músico e tem sempre a agenda cheia de futuros contratos até extensão de dois anos; e ainda uma atriz que depois de um período de falta de trabalho requisitou um agente e tem crescentemente contratos sucessivos. Referimos ainda vários músicos, um dos quais desistiu da atividade docente por completo por ter um excesso de convites para tocar; um outro que está a ponto de desistir de dar aulas pela mesma razão, e ainda um terceiro que desistiu do trabalho sindical pelo excesso de propostas que tem em mãos, etc. Em geral acumulam o máximo de produções, e são excelentes na sua prestação. Em linguagem corrente digamos que dominam o mercado, um mercado que vive da excelência individual; como um produtor uma vez me disse “eu compro palmas”, no sentido de que só agendava grupos ou indivíduos que atraíssem público e êxito. Nesse sentido, a maioria cai fora desta dinâmica.

Os dados oficiais mostram que a remuneração média nas atividades da cultura é superior à remuneração média do conjunto da economia, 1,8% superior em 2018, com alguma dispersão entre atividades com o audiovisual e multimédia a registar a remuneração per capita mais elevada (+35,0% que a média nacional); esta é uma área que emprega agentes das artes de performance, nomeadamente de teatro. As artes de *performance* tiveram uma remuneração acima da média nacional de +11% (CSC, 2018). Temos aqui que apontar que, de qualquer forma, a média estatística não espelha a disparidade existente.

Outra forma de financiamento do trabalho artístico são as bolsas, prémios, e os *copyrights*. As bolsas e prémios premeiam percursos individuais através de fundos públicos ou privados, vindo reforçar a prática da excelência, sendo que os prémios são mais usuais no mundo da literatura; já os *copyrights* premeiam o impacto do trabalho individual no mercado (Towse, 2006). Em Portugal os *copyrights*, e *performers rights*, organizados e disponibilizados pelas cooperativas de direitos de autores GDA e SPA sobre vendas de obras e direitos de transmissão, são uma parte importante do rendimento de artistas – autores, atores, músico e bailarinos – mas os dados de montantes dessa rentabilidade não são públicos.

Os subsídios ou subvenções aos artistas são uma das formas de estimular a criatividade que têm sido propostas como alternativa ao direito de autor. Ambos são vistos como uma forma de ultrapassar as falhas do mercado na produção cultural (Towse, 2006).

3. Apoios públicos nas artes do espetáculo

Este trabalho teve como metodologia o acompanhamento de 17 associações que instruíram um processo contra a DGArtes, com observação participante - presença nas reuniões online, conhecimento da comunicação interna - acompanhado de investigação bibliográfica, prática artística profissional e conversas informais. Em Portugal apesar da remuneração média na cultura ser ligeiramente superior à média nacional, o VAB nas artes do espetáculo foi, em 2018, inferior em -39,2% comparativamente à média nacional, pelo que a diferença é também suportada por investimento público. Os subsídios nas artes do espetáculo foram superiores a todas as outras áreas (Gráfico 1):

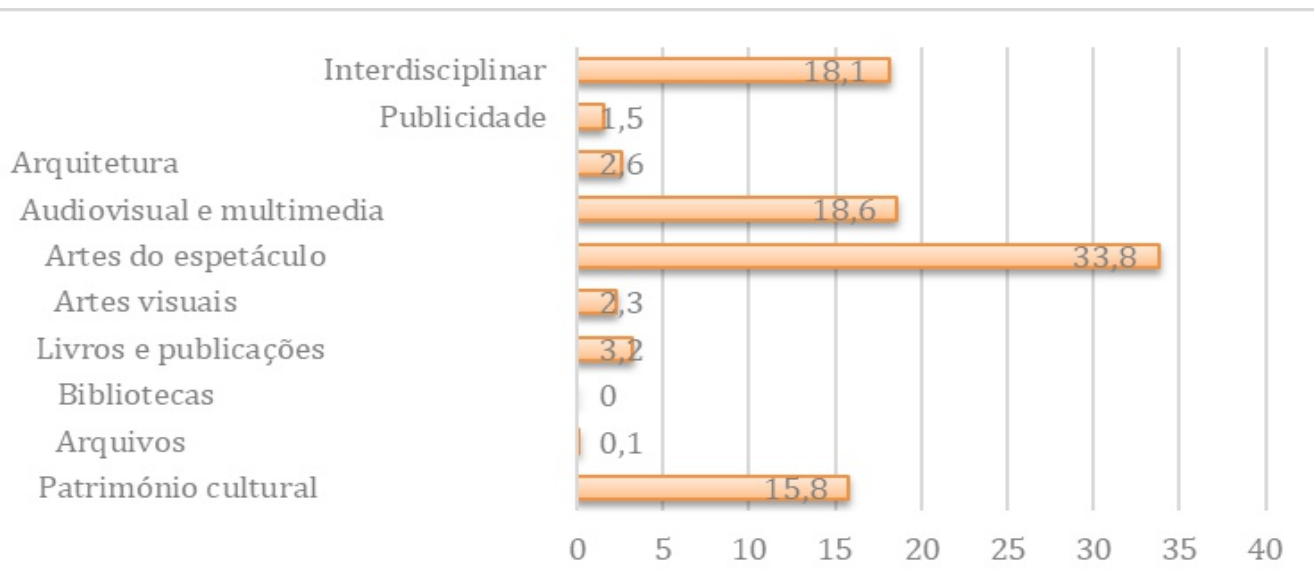


Gráfico 1: Subsídios na Cultura, por domínio. Unidade: milhões de €

Fonte: Conta Satélite da Cultura 2018-20.

O VAB inferior à média nacional configura o que é *market failure* nas artes. O apoio público assegura a sustentabilidade de áreas que não têm saída no mercado, nomeadamente com o suporte à criação contemporânea. Zimmer (1999) descreve como o apoio público às artes na Europa desde a década de 1970 foi instituído como forma de manter o património cultural, apoiar a criação e a desenvolver a democratização de acesso de públicos. Preferencialmente os países europeus alocam fundos do orçamento à manutenção administrativa e cultural de instituições públicas, deixando para último a doação a entidades privadas ou indivíduos sob a forma de bolsas e subsídios (Towse, 2006).

Até 1998 o apoio às artes, em Portugal, aplicava-se por subvenção com o Estado, sem concurso público. A partir desse ano foi estudado um modelo de apoios e respetivo enquadramento legal, os concursos foram implementados algum tempo depois e sofreram sucessivos reajustes ao longo dos anos para uma maior operacionalização e transparência. Neves *et al.*, 2017. Não obstante a importância da discussão da agenda criativa, nacional e internacionalmente, com a reconsideração sobre apoios públicos versus o desenvolvimento de empreendedorismo nas artes e subsequente apoio privado (Quintela, 2018), os apoios públicos estão instituídos e irão perdurar. Portugal foi em 2019 um dos países da Europa que menos gastou com a cultura, 0,6% do orçamento de Estado (Eurostat, 2021); no mesmo ano este sector absorveu 5,0% do orçamento dos municípios, dos quais 4,95% foram alocados a atividades culturais e recreativas.

Em 2018-20, o domínio mais representativo em termos de unidades culturais foi o das artes do espetáculo e serviços associados, 31,1%, do total, com 25 076 unidades de atividade económica (Gráfico 2), e uma realidade poderá estar relacionada com a outra, a representatividade dos subsídios com o número de unidades.

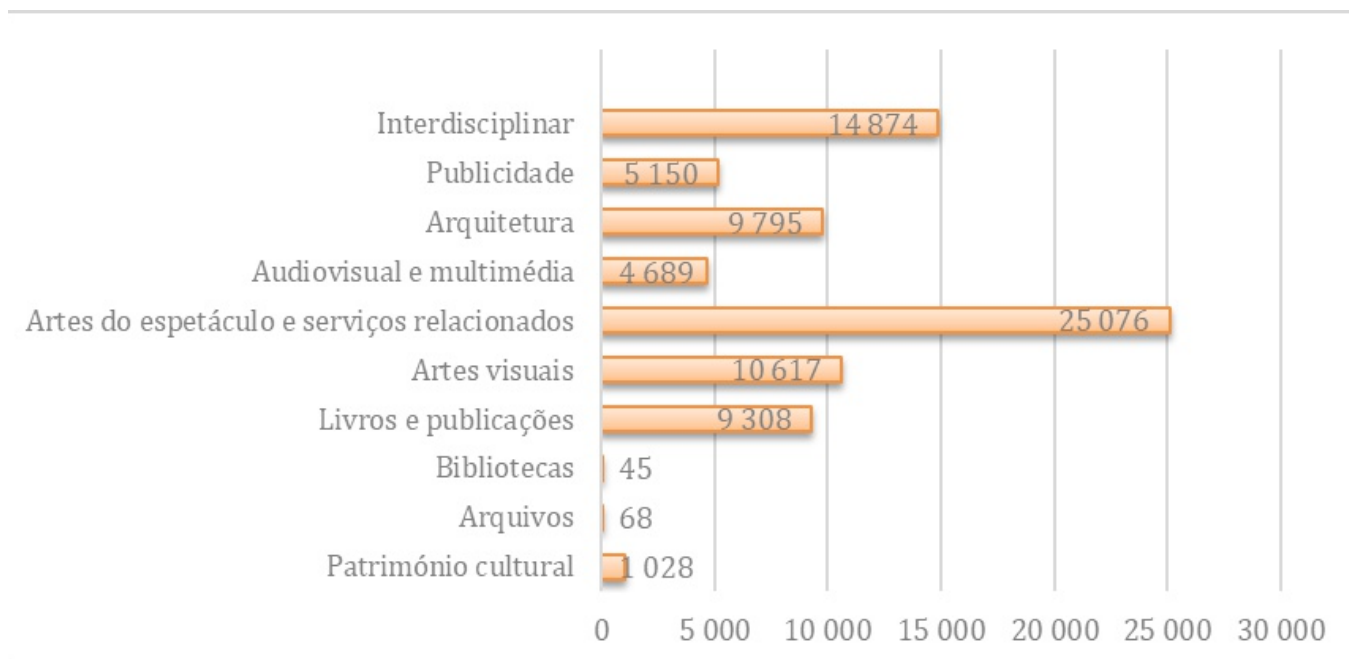


Gráfico 2: Unidades de atividade económica (UAE). Unidade: n.º anual

Fonte: Conta Satélite da Cultura 2018-20.

No universo das artes do espetáculo, 99,8% das UAE são microempresas, com uma média de 1,08 empregados em cada unidade. É o universo na dança, teatro e música, constituído de muito pequenas associações e outras entidades sem fins lucrativos, unipessoais ou com um núcleo reduzido, (Tabela 1), em que a principal atividade económica é a prestação de serviços.

Total pessoal ao serviço	Empresas	Pessoal ao serviço	Gastos com pessoal (m€)	Total negócios (m€)	Vendas (m€)	Prestação serviços (m€)
Total	16 482	17 937	40 517	196 637	5 021	191 616
Menos de 10 (micro)	16 457	17 314	28 838	164 509	4 441	160 068
10 a 49 (pequenas)	24	-	-	-	-	-
50 a 249 (médias)	1	-	-	-	-	-
250 ou mais	0	0	0	0	0	0

Tabela 1: CAE 9001, Atividades das Artes do Espetáculo. Unidade: nº, anual

Fonte: Estatísticas da Cultura 2021.

Em relação à prestação de serviços, no gráfico 3 verifica-se que a produção de serviços culturais, nos quais se inserem as artes do espetáculo, ultrapassa em 420,6 milhões de euros o consumo e exportações. Este valor indica como a cultura não é absorvida pelo público consumidor, embora os dados não estejam discriminados por domínio. Este é um dado interessante para a análise de apoios públicos, que rotativamente apoia uma parte da cultura cada vez mais ligada à criação que não tem saída para as salas de espetáculo, que não se torna pública.

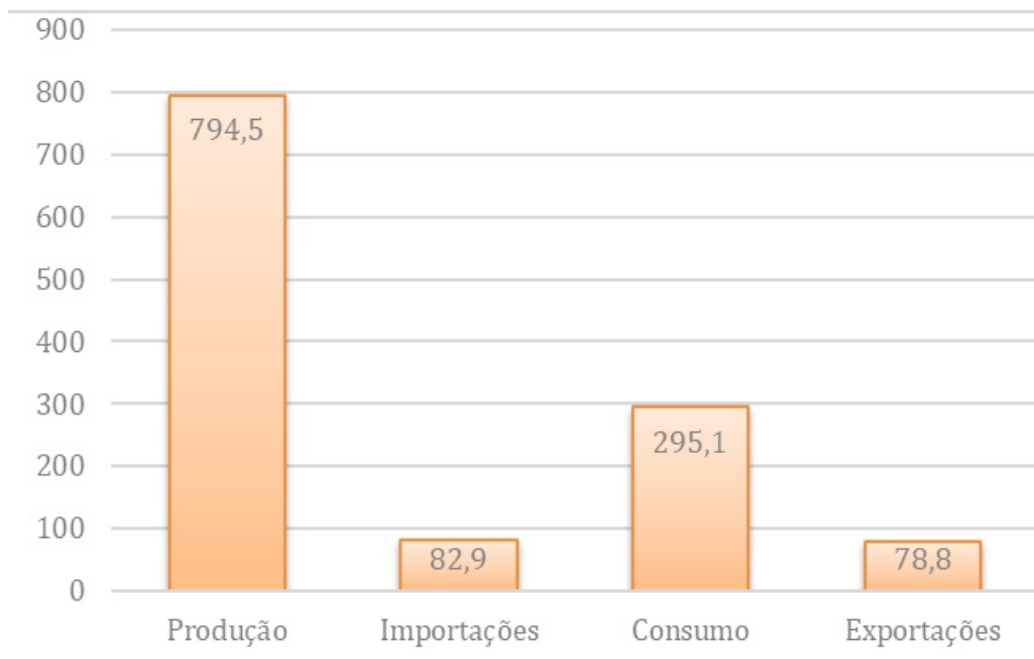


Gráfico 3: Valores de serviços artísticos, criativos e do espetáculo

Fonte: Conta satélite da cultura, 2018-20 / unidade 1.000.000€.

Os apoios sustentados são, em Portugal, uma forma de assegurar a sustentabilidade de produção de entidades sem fins lucrativos, que assim durante dois ou quatro anos conseguem consolidar o seu trabalho, gerir uma agenda estável, organizar contratos com todos os agentes envolvidos e implementar projetos no terreno numa lógica de continuidade; são assegurados pela DGARTES (Direcção-Geral das Artes), organismo responsável pela coordenação e execução das políticas de apoio às artes. O âmbito de apoios vai para além das artes do espetáculo, inclui artes visuais: arquitetura, artes plásticas, design, fotografia e novos média; nas artes performativas inclui o circo, a dança, a música, a ópera e o teatro; e ainda artes de rua e cruzamento disciplinar.

As candidaturas são complexas a nível de organização, pois têm de respeitar inúmeras premissas, considerações transversais, e organização interna otimizada. É aqui que entra uma agenda política de delineação do produto cultural final, incisiva e diretiva, que de uma forma muito empírica constatamos não existir noutros países, nomeadamente em Espanha, Bélgica, Reino Unido, onde as indicações para aceder a concursos públicos são simples, regionais, e requerem só alguma implementação no terreno de projetos viáveis nas áreas escolhidas. No entanto um estudo comparativo situa-se fora do âmbito desta apresentação. O modelo usado em Portugal está mais próximo dos modelos de candidatura de apoios europeus, como o de Europa Criativa.

Podemos ler que “no artigo 3.º do Decreto-Lei n.º 103/2017, de 24 de agosto, na sua redação atual, constituem objetivos específicos de interesse público cultural: a) Contribuir para a diversidade e para a qualidade da oferta artística no território nacional; b) Promover a participação e qualificação das comunidades e dos públicos na cultura em diversos domínios da atividade artística; c) Dinamizar a internacionalização das artes e da cultura portuguesa, através da cooperação com outros países e do fomento da presença de projetos internacionais no território nacional; d) Valorizar a dimensão educativa e de sensibilização para a cultura através de boas práticas de mediação de públicos; e) Incentivar projetos

emergentes e dinamizadores do setor; f) Fomentar a coesão territorial e corrigir assimetrias de acesso à criação e fruição culturais; g) Valorizar a missão das entidades profissionais com atividade continuada; h) Promover a partilha de responsabilidades do Estado, nas dimensões central, regional e local, com os agentes culturais e outras entidades, públicas ou privadas, para incentivar boas práticas de empregabilidade e sustentabilidade, combatendo a precariedade no setor cultural; i) Fomentar a sustentabilidade ambiental e a implementação de boas práticas ecológicas nos domínios artísticos; j) Estimular a transição digital nos domínios artísticos; k) Valorizar a pesquisa e experimentação artísticas como práticas inovadoras de desenvolvimento e de conhecimento; l) Articular as artes com outras áreas setoriais; m) Promover a diversidade e qualificação dos profissionais das artes; n) Promover a diversidade étnica e cultural, a inclusão social, a igualdade de género, a cidadania e a qualidade de vida das populações; o) Promover a acessibilidade física, social e intelectual de todos os profissionais envolvidos nos projetos artísticos e dos respetivos públicos.” (Decreto-lei N.º 134 13 de julho de 2021, DR).

O decreto-lei N.º 134 13 de julho de 2021, determina que o projeto terá de observar “Objetivos artísticos: são objetivos específicos para cada área artística fomentar, valorizar e promover as respetivas culturas nas suas diversas manifestações, as suas interseções e diálogos transversais com outras disciplinas artísticas e áreas do conhecimento e a inclusão de linguagens de interação, mediação e comunicação através do recurso a meios digitais e eletrónicos” (Decreto-lei N.º 134 13 de julho de 2021, DR).

Os domínios, que podem ser de “Criação: i) conceção, execução e apresentação pública de obras; ii) Residências artísticas; iii) Interpretação, nomeadamente na área da música; ou Programação: i) Acolhimento e coproduções; ii) Residências artísticas. Devem incluir circulação nacional, e possivelmente internacionalização, com “i) Desenvolvimento e circulação internacional de obras e projetos; ii) Ações de intercâmbio e acolhimento de promotores em contexto específico; iii) Fomento da integração em redes internacionais; iv) Tradução e edição de obras nacionais para línguas estrangeiras;” (Decreto-lei N.º 134 13 de julho de 2021, DR). E integrar,

Ações estratégicas de mediação, entendendo -se como tal a sensibilização, a captação, a qualificação e o envolvimento de públicos diversificados, que pode integrar: i) Ações em articulação com o ensino formal; ii) Ações de educação não formal; iii) Ações de promoção, proximidade e acessibilidade; iv) Ações que fomentem o diálogo intercultural;

g) Investigação, entendendo -se como tal o processo de construção do conhecimento humano capaz de gerar novas propostas no campo das diversas disciplinas artísticas, nomeadamente o conjunto de atividades desenvolvidas com esse fim; h) Formação, entendendo -se como tal as ações de valorização e qualificação dos profissionais das artes, no território nacional ou internacional.” (Decreto-lei N.º 134 13 de julho de 2021, DR).

Na candidatura

É exigida uma descrição do projeto artístico para o período de financiamento de dois ou quatro anos que evidencie e justifique o apoio a uma atividade continuada e plurianual. O programa de apoio pode contemplar despesas de funcionamento necessárias à prossecução do plano de atividades apresentado, como a qualificação e a contratação de recursos humanos especializados e a afetação de serviços e meios materiais em permanência, até ao limite de 60% do apoio solicitado, sem prejuízo de ser fixado outro limite em aviso de abertura (Decreto-lei N.º 134/13 de julho de 2021, DR).

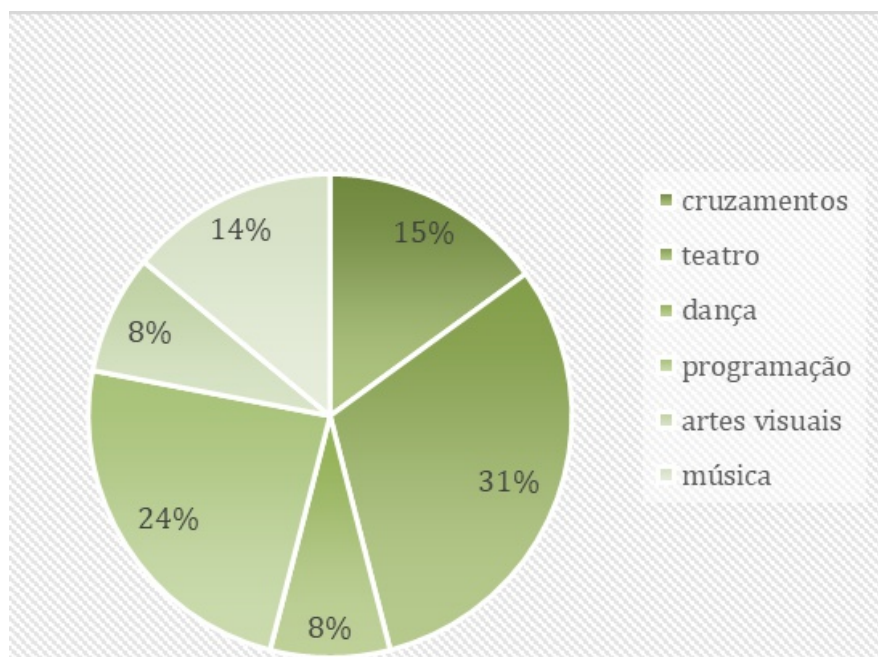


Gráfico 4: Relação de apoios bienais em 2023-24.

Fonte: DGARTES.

Os apoios quadrienais obrigam ainda à detenção de um espaço de apresentações públicas e um apoio bienal prévio. Nos apoios bienais em 2023 foram alocados 20 milhões de euros para dois anos; nos quadrienais 127 milhões de euros para quatro anos numa relação entre as artes que se pode verificar nos gráficos 4 e 5. Das reuniões com as estruturas percebemos que devotam muito tempo a estabelecer parcerias com autarquias, outras entidades, formular o projeto adequado a todas as alíneas, etc., tendo equipas a trabalhar a tempo inteiro na formulação total e preenchimento de candidatura, quando não a entregam a uma agência para a organizar, tendo de fazer o pagamento desse trabalho antes de saber se são apoiados. Resumidamente, as 18 estruturas, das quais quatro de Teatro, sete de Programação (várias áreas), duas de Artes Visuais, três de Ópera e Música, uma de Dança e uma de Cruzamento Disciplinar, concorreram a apoios bienais em 2022, para serem apoiadas em projetos a decorrer em 2023-24. Entre todas, oito eram da AML (área metropolitana de Lisboa), duas do Norte, quatro do Centro e três do Alentejo

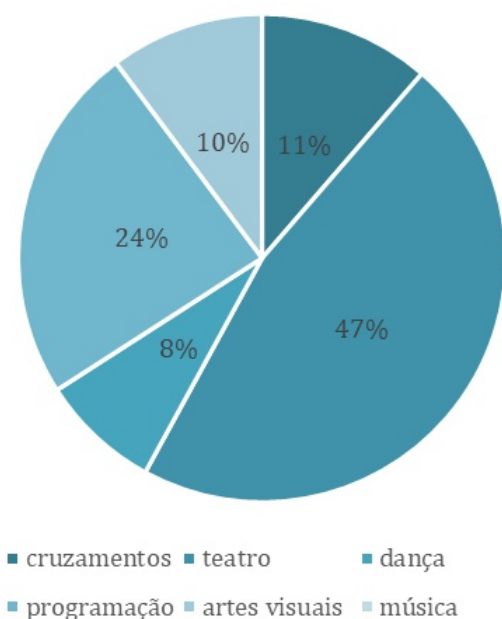


Gráfico 5: Relação de apoios quadrienais para 2023-27.

Fonte: DGARTES.

Os resultados saíram em dezembro de 2022, as suas candidaturas foram aceites, mas não obtiveram financiamento por falta de dotação orçamental final. A meio do processo de avaliação de candidaturas, nos meses de Verão de 2022, tinha havido um reforço financeiro para os apoios quadrienais, mas não para os bienais: esta ação foi considerada ilegal pelo coletivo, e lesiva do funcionamento das estruturas, pois viam goradas as expectativas de ter uma atividade contínua durante dois anos com contratos de trabalho para a equipe, em vez de tentarem obter financiamentos de projeto em projeto, o que lhes configura uma realidade mais frágil e precária.

Apresentaram através de um escritório de advogados, uma ação judicial no Tribunal Administrativo de Lisboa contra o Ministério da Cultura, a 7 de março de 2023, argumentando a violação dos princípios da proporcionalidade e da imparcialidade na distribuição dos apoios. A ação incluiu as 18 estruturas, a par de uma providência cautelar que incluiu só 13 das referidas estruturas. Apesar de tentativas de diálogo com o Ministério da Cultura, os comunicados na imprensa foram-se sucedendo com um reiterar de posições de parte a parte. A providência cautelar foi considerada improcedente pelo Tribunal Administrativo, em setembro de 2023, para desânimo do grupo. Ainda se aguarda o resultado da ação conjunta.

4. Conclusão

Este estudo de caso mereceria mais desenvolvimento, nomeadamente um estudo comparativo de apoios com outros países europeus; real impacto nas estruturas de terem ou não apoio a nível de trabalho e perspetivas; impacto dos apoios no volume de público dos projetos apoiados; dimensão, em cada estrutura, da produção não orientada para o público, etc. No entanto não podemos deixar de apontar aqui a fragilidade de atuação destas estruturas artísticas que de forma a serem contempladas nos apoios públicos

desenham projetos complexos construindo para isso uma teia de ligações autárquicas, institucionais, entre entidades, contactos internacionais, com unidades de investigação e pessoas de reconhecido mérito; com construção de orçamentos, agendamentos possíveis, etc.; para depois todo esse esforço ficar gorado quando não são apoiadas, pois só aproveitam parcialmente a candidatura em futuros projetos; e perdem a possibilidade real de sustentabilidade económica. Esta realidade demonstra uma dependência demasiada do Ministério da Cultura, que impõe um modelo que não tem saída no mercado, por não se reger por princípios de venda e atração de público; e que não sustém as entidades no seu esforço criativo ao longo do tempo enquanto cria ilusões de um apoio que depois não se concretiza. A (des)ilusão criada por um organismo público detentor de financiamento que obriga a um determinismo específico na construção de projetos criativos, e depois falha; que é o único recurso para contratos e trabalho estável; quando o financiamento não é aprovado gera revolta e angústia nas estruturas não apoiadas. Entretanto as 18 entidades têm estado a trabalhar noutras criações, pelo que lutam pela sua sobrevivência e de todos os seus colaboradores artísticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbing, H. (2008). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam University Press.
- Adorno, T. W. (2001). *The culture industry: Selected essays on mass culture*. Psychology Press.
- Anheier, H (2005) *Nonprofit organizations: theory, management, policy*. SAGE.
- Baumol, H., & Baumol, W. (2002). Maledizione! or the perilous prospects of Beethoven's patrons. *Journal of Cultural Economics*, 26(3), 167-184.
- Baumol, W. J., & Bowen, W. G. (1965). On the performing arts: The anatomy of their economic problems. *The American economic review*, 55(1/2), 495-502.
- Bourdieu, P. (2006). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Média Diffusion.
- Brosio, G. (1994). *Cultural economics and cultural policies*. A. T. Peacock, & I. Rizzo (Eds.). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Chiapello, E., & Boltanski, L. (2005). *The new spirit of capitalism* (No. hal-00678024).
- Decreto-lei N.º 134 13 de julho de 2021, DR
- DiMaggio, P. (2006). Nonprofit organizations and the intersectoral division of labor in the arts. *The nonprofit sector: A research handbook*, 2, 432-461.
- Fitzgerald, S. W. (2011). *Corporations and Cultural Industries: Time Warner, Bertelsmann, and News Corporation*. Lexington Books.
- Frey, B. S. (1996). Has Baumol's Cost Disease disappeared in the performing arts? *Ricerche Economiche*, 50(2), 173-182.

- Garcia, J. L., Lopes, J. T., Martinho, T. D., Neves, J. S., Gomes, R. T., & Borges, V. (2018). Mapping cultural policy in Portugal: From incentives to crisis. *International Journal of Cultural Policy*, 24(5), 577-593.
- Gill, R., & Pratt, A. (2008). In the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work. *Theory, culture & society*, 25(7-8), 1-30.
- Götting, C. (2023) *Global revenue of the recorded music industry 1999-2022*, Statista, disponível em <https://www.statista.com/statistics/272305/global-revenue-of-the-music-industry/>
- Hennekam, S., & Bennett, D. (2017). Creative industries work across multiple contexts: common themes and challenges. *Personnel Review*, 46(1), 68-85.
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2008). Creative work and emotional labour in the television industry. *Theory, culture & society*, 25(7-8), 97-118.
- Martins, R. N., & Nunes, F. (2016). A sustentabilidade cultural no âmbito das políticas de desenvolvimento... The Overarching Issues of the European Space: Rethinking Socioeconomic and Environmental Problems...Porto: FLUP, pp. 252-263
- Menger, P. M. (2010). Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s' apprennent sur le travail et les professions artistiques. *Revue d'économie politique*, 120(1), 205-236.
- Menger, P. M. (2015). The market for creative labour. In *The Oxford handbook of creative industries* (p. 148). Oxford University Press.
- Moghadam, V. M., & Elveren, D. (2008). The making of an international Convention: culture and free trade in a global era. *Review of International Studies*, 34(4), 735-753.
- McGuire, C. (2022). IFLA ResiliArt x Mondiacult 2022: Report on Outcomes and Recommendations.
- Mulcahy, K. V. (1998). Cultural patronage in comparative perspective: Public support for the arts in France, Germany, Norway, and Canada. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 27(4), 247-263.
- Neves, J. S., Azevedo, J., Gomes, R. T., & Lima, M. J. (2017). *Estudo posicionamentos das entidades artísticas no âmbito da revisão do modelo de apoio às artes*. Ed ISCTE.
- Ottone, E. (2021). La cultura como bien común de acceso universal. *Pensamiento iberoamericano*, (11), 146-153.
- Pratt, Andrew (2007). *An economic geography of the cultural industries* [online]. LSE Research Online.
- Pratt, Andrew (2009). *The challenge of governance in the creative and cultural industries*. Lange, B., A. Kalandides, B. Stöber, 271-288.

- Quintela, P., & Ferreira, C. (2018). Indústrias culturais e criativas em Portugal: um balanço crítico de uma nova 'agenda' para as políticas públicas no início deste milénio. *Todas as Artes*, 1(1), 89-111.
- Throsby, D. (2003). Determining the value of cultural goods: How much (or how little) does contingent valuation tell us? *Journal of cultural economics*, 27, 275-285.
- Throsby, D. (2008). The concentric circles model of the cultural industries. *Cultural trends*, 17(3), 147-164.
- Throsby, D. (2010). *Do you really expect to get paid? an economic study of professional artists in Australia*. Australia Council for the Arts.
- Throsby, D., & Zednik, A. (2007). Modelling the cultural industries. *International Journal of Cultural policy*, 14(3), 217-232.
- Towse, R. (2006). Copyright and artists: a view from cultural economics. *Journal of Economic Surveys*, 20(4), 567-585.
- Towse, R. (2020). Dealing with digital: the economic organisation of streamed music. *Media, Culture & Society*, 42(7-8), 1461-1478.

Siglas

EUIPO - European Union Intellectual Property Office

FIA – Fédération Internationale des Acteurs

FIM – Fédération Internationale des Musiciens

IFACCA – International Federation of Arts Councils and Culture Agencies

IFCDC – International Federation of Cultural Diversity Coalitions

UNCTAD – United Nations Conference on Trade and Development

WIPO – World Intellectual Property Organization

WTO - World Trade Organization

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à equipe organizadora do Congresso Todas as Artes 2023 pelo convite para participar, nomeadamente à Professora Paula Guerra; uma palavra de agradecimento também à Universidade Nova de Lisboa que proporciona um ambiente estimulante, e onde me é possível lecionar uma unidade (seminário) de doutoramento, “Indústrias criativas no séc. XXI”; e ainda à Comissão da UNESCO por me convidar como observadora para reuniões internacionais.

Helena Maria Vasques de Carvalho.

É professora de música no ensino superior desde 1998, tendo sido professora auxiliar na Universidade de Évora, diretora do Departamento de Música do ISEIT - Instituto PIAGET em Almada, Lisboa, e professora adjunta no Instituto Politécnico da Guarda. É doutorada em Sociologia da Arte pelo Iscte - Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. A sua investigação centra-se em questões relacionadas com as artes do espetáculo e os artistas, tais como as condições de trabalho, os direitos de autor ou o desenvolvimento da carreira dos artistas. Email: hvcarvalho@fcsh.unl.pt. ORCID: 0000-0002-6511-7897.

Receção: 04-03-2024

Aprovação: 10-09-2024

Citação:

Vasques de Carvalho, H. (2024). Apoios públicos na cultura. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3), pp. 64-80. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n3a4>



O CONCEITO DE CORPO-MUNDO E DE CORPO FANTASMAGÓRICO: UM MANIFESTO SENSORIAL PARA DESACELERAR O TEMPO

THE CONCEPT OF THE WORLD-BODY AND THE GHOSTLY BODY: A SENSORY MANIFESTO FOR SLOWING DOWN TIME

LE CONCEPT DU CORPS-MONDE ET DU CORPS FANTÔME : UN MANIFESTE SENSORIEL POUR RALENTIR LE TEMPS

EL CONCEPTO DE CUERPO-MUNDO Y EL CUERPO FANTASMAL: UN MANIFIESTO SENSORIAL PARA RALENTIZAR EL TIEMPO

Cecília de Lima

Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança, Universidade de Lisboa, Portugal

RESUMO: A depredação do planeta inscrita no sistema capitalista mundial continua a passos largos. Diante de uma realidade deveras desanimadora, pergunto-me: como pode a prática e conhecimento artístico contribuir para a tentativa de abraçar um mundo mais sustentável? A prática artística da dança trabalha uma intensificação da consciência corporal em que a percepção de corpo é experienciada como um constante fluxo relacional – um corpo-mundo. Partindo deste conceito, no pensamento de Bruno Latour (2005) e de Ailton Krenak (2019), e com base nos estudos das ciências de Embodied Cognition e na noção de “cronopolítica” de Paul Virilio (2007), proponho um manifesto para a percepção de corpo enquanto um processo relacional ecológico, resistente á embriagues da tirania da velocidade.

Palavras-chave: corpo-mundo, corpo-virtual, cronopolítica, dança, percepção

ABSTRACT: The depredation of the planet inscribed within the global capitalist system continues at a rapid pace. Faced with a truly disheartening reality, I wonder: How can artistic practice and knowledge contribute to the attempt to embrace a more sustainable world? The artistic practice of dance works on an intensification of bodily awareness in which the perception of the body is experienced as a constant relational flow – a body-world. Building upon this concept, drawing from the thoughts of Bruno Latour (2005) and Ailton Krenak (2019), informed by the studies of Embodied Cognition, and embracing the notion of "chronopolitics" by Paul Virilio (2007), I propose a manifesto for the perception of the body as an ecological relational process, resistant to the inebriation of the tyranny of speed.

Keywords: body-world, virtual body, chronopolitics, dance, perception

RÉSUMÉ: La déprédation de la planète inscrite dans le système capitaliste mondial se poursuit à un rythme effréné. Face à cette réalité décourageante, je me demande comment la pratique et la connaissance artistiques peuvent contribuer à la tentative d'embrasser un monde plus durable. La pratique artistique de la danse vise à intensifier la conscience corporelle, dans laquelle la perception du corps est vécue comme un flux relationnel constant - un corps-monde. En m'appuyant sur ce concept, sur la pensée de Bruno Latour (2005) et d'Ailton Krenak (2019), et sur les études des sciences de la cognition incarnée et la notion de «chronopolitique» de Paul Virilio (2007), je propose un manifeste pour la perception du corps en tant que processus relationnel écologique, résistant à l'intoxication de la tyrannie de la vitesse.

Mots-clés: corps-monde, corps-virtuel, chronopolitique, danse, perception

RESUMEN: La depredación del planeta inscrita en el sistema capitalista global continúa a buen ritmo. Ante una realidad tan desalentadora, me pregunto: ¿cómo pueden contribuir la práctica y el conocimiento artísticos al intento de abrazar un mundo más sostenible? La práctica artística de la danza trabaja para intensificar la conciencia corporal, en la que la percepción del cuerpo se experimenta como un flujo relacional constante: un cuerpo-mundo. Partiendo de este concepto, del pensamiento de Bruno Latour (2005) y Ailton Krenak (2019), y basándome en los estudios de las ciencias de la Cognición Corporalizada y en la noción de «cronopolítica» de Paul Virilio (2007), propongo un manifiesto para la percepción del cuerpo como un proceso relacional ecológico, resistente a la intoxicación de la tiranía de la velocidad.

Palabras clave: cuerpo-mundo, cuerpo-virtual, cronopolítica, danza, percepción

Introdução

Passados os períodos de confinamento, parece que a crise global pandémica não impediu a depredação do planeta inscrita no sistema capitalista mundial. A lógica da predação no planeta continua. Ao refletir sobre a falta de energia, de ideais e de espírito democrático perante a destruição ambiental que ameaça a humanidade Beck (2010) defende que a política climática necessita de ser entendida não como sendo só sobre o clima, mas especialmente sobre as transformações necessárias das categorias que temos utilizado para entender e organizar a sociedade. Com a expressão "Climate for Change", Beck reforça a relevância de pensar além das abordagens convencionais para a modernidade, ou seja, a solução para a crise climática passa pela construção de uma modernidade alternativa com uma nova visão sobre o que é prosperidade.

Embora a realidade possa ser desanimadora, penso que se continuarmos o nosso trabalho artístico e académico devemos acreditar que pode fazer uma pequena diferença. Então, muitas vezes me pergunto: Como pode o meu conhecimento e prática artística contribuir para um mundo mais sustentável e empático?

Bruno Latour (2020: 5) defende que é essencial "abandonar a produção como o único princípio único de relação com o mundo". Proponho aqui que é justamente na mudança desse paradigma relacional que a arte tem um papel essencial. Mais especificamente, como proclama Ailton Krenak (2019), é preciso aprofundar a relação com o mundo através do corpo. Essas sugestões oferecem-me algumas orientações para refletir sobre o envolvimento da dança enquanto uma voz artística participante no desenvolvimento de uma consciência ecológica.

Antes de desenvolver sobre como prática técnica e artística da dança desenvolve uma intensificação da consciência corporal associada à noção de um *corpo-mundo*, é relevante questionar: qual é a tendência comum relativamente ao modo como concebemos a noção de corpo na atualidade?

Wolf (2018) sublinha que a visão contemporânea de corpo é ainda muito focada no mito (propagado pelos média) de uma beleza inatingível e de um corpo jovem (especialmente no que se refere à beleza feminina). Mito esse que conduz a uma baixa autoestima, funcionando como uma forma de opressão e meio de controlo social. Por outro lado, Butler (2020) critica o facto de que atendemos à ideia de corpo a partir de uma noção binária de definição de género associado a uma orientação sexual e identificação racial, a qual está na base do funcionamento da hegemonia heterossexual na criação de matérias sexuais e políticas. De modo genérico a perceção e conceptualização de corpo é concebida sobretudo segundo um prisma biológico e analítico (estudado desde cedo no ensino geral) associado a ideais de beleza e saúde e identificado segundo noções de género, sexualidade e raça. A tendência atual sobre as implicações sociais e políticas associadas ao modo de perceber e conceber a noção de corpo é algo multifacetado e complexo que não se pretende desenvolver aqui. Porém, é relevante sublinhar que a conceção de corpo segundo uma perspetiva somática (Hanna, 1985), que se refere a uma consciência de corpo sentido e percebido sob uma perspetiva interna e ao desenvolvimento sensitivo da perceção sensoriomotora, é ainda praticamente descurada na sociedade ocidental (Johnson, 1983). O conhecimento derivado das sensações sensoriomotoras e do sentir experiencial (Lakoff, G. & Johnson, M., 1999) é tendencialmente desconsiderado.

1.A perceção do *corpo-mundo*

Uma questão fundamental intrínseca à prática artística da dança debruça-se justamente sobre como sentimos e percebemos o corpo e como esse sentir sensoriomotor gera sentido sobre a nossa relação com o mundo. A prática da dança, na sua integração com as práticas somáticas, exercita uma intensificação da consciência sensoriomotora que aprofunda a perceção das sensações corporais (De Lima, 2017). Ao focar na perceção sensorial do corpo e nas sensações dos seus micro e macro movimentos, como por exemplo a sensação de abrir, fechar, tremer, torcer, esticar, prolongar, cair, saltar, jogar com o peso do corpo, etc., a relação do corpo com o espaço e o tempo torna-se mais intensa. Nesta prática do movimento pela sensação do próprio movimento, também aqueles micro-movimentos intrínsecos ao funcionamento do corpo se tornam mais conscientes (Gil, 2001), como por exemplo, o pulsar dos batimentos cardíacos, o fluxo sanguíneo e o movimento da respiração na sua relação com o ambiente em volta: expandir para absorver o ar exterior e o contrair para expelir o ar interior. Deste modo, a prática de escutar o corpo e de exercitar o movimento pela sensação que o movimento gera, intensifica uma perceção experiencial do corpo na sua relação com o ambiente á sua volta. Noutras palavras, o corpo deixa de ser concebido como algo estanque e codificado e passa a ser experienciado como um sistema poroso dependente da sua relação física e energética com o ambiente.

A dança como prática somática e artística revela uma necessidade intrínseca de incorporar o mundo e desincorporar-se nele, em que a perceção de corpo é experienciada como um constante fluxo relacional (De Lima, 2013, 2017). O corpo não é mais percebido como um sujeito definido, estável e independente, mas passa a ser vivenciado como um processo de transformação relacional - é um *corpo-mundo*. (De Lima, 2017). Portanto, o conceito de *corpo-mundo* refere-se à nossa matéria viva não como algo contido em si, mas como um

processo contínuo de relação com o meio. Este conceito foca um conhecimento experiencial em que o corpo é percebido como um processo de transformação e renovação intrínseco ao processo homeostático dos seres vivos (Damásio, 2000), absorvendo e expelindo, alimentando, resistindo à gravidade, movendo-se, ouvindo, cheirando, tocando, etc. Neste modo de sentir e perceber o corpo torna-se manifesto aquilo que nos é intrínseco: cada organismo relaciona-se com o mundo através da força da gravidade da terra, da tensão muscular, dos batimentos cardíacos, do ar que respira, da água que bebe e da comida que come (ou desperdiça), etc.

Não só a dança, mas também as outras artes aprofundam a relação com o mundo através do corpo porque aprofunda a nossa percepção do corpo enquanto um processo sensorial relacional. A nossa existência enquanto ser vivo é um processo sensível de constante interação com o ambiente que surge numa relação de integração e equilíbrio homeostático e não numa relação de domínio e consumo descontrolado.

Diversos autores do âmbito das ciências cognitivas (Clark, 1998; Damásio, 2000, 2010; Lakoff & Johnson, 1999; Rosch *et al.*, 2016) têm demonstrado que é a partir da percepção corporal e da experiência incorporada no mundo que geramos sentidos, percepções, sentimentos, comportamentos e modos de pensar. No entanto, a percepção sensorial do *corpo-mundo* é hoje predominantemente não convocada, ou pelo menos não é o modo principal de como a noção de corpo é encarada. Atualmente, o corpo é entendido e vivenciado principalmente como um produto: um produto da competição, da beleza ou um objeto biológico. Nessa visão de corpo-produto, os comportamentos e modos de pensar desconectam-se do mundo que realmente origina e sustenta nossa sobrevivência. Assim, torna-se indispensável contestar a tendência para uma sociedade asséptica, que não valoriza o contato e as sensações corporais, que vive longe dos ambientes naturais e que pensa na sobrevivência das espécies fora do planeta Terra.

2.A relação *corpo-mundo* com o conceito de cronopolítica de Paul Virilio

O desenvolvimento da percepção *corpo-mundo* é uma prática sensorial que requer tempo para sentir, ouvir, observar e contemplar. Desta forma, esta prática sensorial também desafia a tirania da velocidade associada ao conceito de cronopolítica de que fala o filósofo e teórico da mídia francês Paul Virilio (2007). Para Virilio a política social é hoje uma cronopolítica no sentido de que é uma corrida contra o tempo. A cronopolítica envolve a interseção entre o tempo, a política e a tecnologia, e é uma extensão de suas reflexões sobre a aceleração do tempo na era da tecnologia. A ideia central da cronopolítica é que as mudanças tecnológicas e as inovações no campo da comunicação e dos transportes não apenas alteram a nossa percepção do tempo, mas também afetam as estruturas de poder e o funcionamento da política. Virilio argumenta que a aceleração do tempo, especialmente através dos avanços na tecnologia, cria uma série de desafios e dilemas para a política e a sociedade, podendo ter efeitos colaterais indesejáveis, como a falta de reflexão, a perda de autenticidade e a propensão a decisões impulsivas. Virilio alerta também para uma tendência a um achatamento do espaço e do tempo, em que globalização e a comunicação instantânea tornaram o mundo mais acessível, mas simultaneamente levam a uma homogeneização cultural, sem espaço para a diferença e com implicações políticas significativas.

Segundo Virilio, vivemos sob a velocidade da transação que garante a hegemonia da especulação sobre as necessidades reais. Vivemos sob a velocidade tecnológica que anuncia o progresso como uma produção imediata e imediatista, sem tempo para contemplar a natureza ou os desenvolvimentos sociais. Essa aceleração do tempo real compromete a percepção do mundo sensível e a empatia entre os seres humanos.

Resumindo, a velocidade do desenvolvimento tecnológico tem produzido um pensamento imediatista que apela à reação e não à reflexão; que liga os lugares da terra numa globalidade virtual e capitalista, mas sem os sentir; sem espaço para a diferença e obliterando a experiência cultural real. Essa alucinação de velocidade torna o mundo plano e superficial.

Quando, partindo do corpo, eu me pergunto como ele se faz vidente, quando examino a região crítica do meu corpo estesiológico, tudo se passa [...] como se o corpo visível permanecesse inacabado, aberto, como se a fisiologia da visão não lograsse fechar o funcionamento nervoso sobre ele mesmo (Merleau-Ponty, 2000: 142).

A percepção de *corpo-mundo* é uma percepção que passa pelo corpo estesiológico de que fala Merleau-Ponty, passa pelo desenvolvimento de uma capacidade de aprofundar as sensações corporais, um corpo aberto ao mundo. Esta percepção de corpo que vive do seu processo de incorporar o mundo e se desincorporar nele, num contínuo e constante processo de transformação é também uma percepção que passa pela intensificação do sentir contemplativo da cadência transformativa do corpo, uma cadência desacelerada. Deste modo, a percepção de corpo enquanto *corpo-mundo*, vem de encontro a este argumento de Virilio para a desaceleração do tempo.

3.O corpo-mundo e o corpo virtual

No projeto *Ghost Dance*, com o qual me encontro atualmente envolvida, questionamos a importância da presença física e a crescente mediação das tecnologias digitais na forma como nos relacionamos uns com os outros. No contexto das tecnologias digitais, as relações humanas perdem o seu sentido de incorporação que deriva do tato, de uma experiência partilhada do espaço, e de uma percepção viva do movimento. Dentro do âmbito tecnológico exploramos especificamente a relação do bailarino com um avatar de Realidade Virtual e a Inteligência Artificial para gerar análise de movimento.

Embora a realidade virtual explore novos modos de interação corporal, gerando inúmeras potencialidades que ainda estão por ser exploradas, o movimento interativo com um corpo virtual perde a qualidade material e vibrante de um corpo físico, que está associada a percepções corpóreas básicas, como peso, temperatura, toque e respiração. Isso sugere um novo paradigma relacional e, ao mesmo tempo, requer uma nova forma de analisar e compreender o movimento, questionando como a percepção de peso, toque, espaço, tempo e esforço é desafiada quando se relaciona com outro corpo por meio de um ambiente virtual. Uma questão-chave a explorar é como experimentamos a incorporação de nós mesmos e do outro ao nos relacionarmos na realidade virtual? Quais implicações isso pode ter na forma como interagimos e nos relacionamos com nosso entorno?

Na relação com um corpo virtual a percepção de materialidade e a qualidade viva, transformativa do corpo é colocada em suspensão. O corpo virtual é visível nas suas 3 dimensões espaciais, mas é um corpo sem matéria, que não se pode agarrar, tocar, que não partilha a sensação de peso ou de tensão muscular, que não nos suporta, e que, tal como um corpo criado com sistemas de inteligência artificial, é um corpo não vivo, que não tem necessidade de respirar, de incorporar no mundo e se desincorporar nele, sem sensação de dor e prazer, possivelmente sem necessidades e desejos viscerais, e como tal, segundo António Damásio (2000, 2010) e Anil Seth (2021) sem emoção, empatia e consciência de si. Em oposição ao *corpo-mundo*, o corpo tecnológico tende a ser um corpo fantasmagórico, sem interação afetiva.

Por outro lado, a relação com um corpo virtual é uma relação que desafia os nossos sentidos percetivos habituais. Exatamente porque não podemos agarrar, sentir o toque, jogar com o suporte ou sentir a respiração do “outro”, a consciência destes desejos e sensações torna-se mais presente. Concomitantemente, nesta relação, o nosso corpo pode ser trespassado pelo avatar e podemos trespassar o corpo do avatar, a sensação de materialidade do corpo torna-se significativa e é desafiada.

Conclusão

Para concluir: como afirma Latour (2020), é urgente resistir à atitude capitalista de produção e consumo, abandonando a produção como único princípio de relação com o mundo. Sugiro que a arte tem um papel essencial no ato de resistência a tal atitude capitalista ao aprofundar a relação com o mundo através da percepção do corpo como *corpo-mundo*.

E, finalmente, seguindo a linha de argumentação de Virilio: a prática da percepção *corpo-mundo* é uma prática sensorial que também resiste à realidade cronopolítica porque apela à contemplação de um tempo corporal em oposição à sincronização dos sistemas automáticos e ao tempo da máquina.

Em oposição ao *corpo-mundo*, o automatismo de uma entidade tecnológica tende a ser um corpo fantasmagórico, sem interação afetiva, pois são entidades sem capacidade ou necessidade de sustentar os processos que alimentam a condição de vida, ou seja, sem a necessidade orgânica de transformação e sem os processos de equilíbrio homeostático que sustentam a necessidade de manutenção da vida.

É necessário desacelerar o mundo para sentir o movimento do tempo, para nos afastarmos do imediatismo das novas tecnologias, para instigar a diversidade biológica e cultural e intensificar de novo a percepção de *corpo-mundo*.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beck, U. (2010) Climate for Change, or How to Create a Green Modernity? *Theory, Culture & Society*, Vol. 27(2-3), 254-266
- Butler, Judith (2020). *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: N-1 Edições.
- Clark, A. (1998). Embodiment and the philosophy of mind. In A. O'Hear (Ed.), *Current Issues in Philosophy of Mind: Royal Institute of Philosophy, Supplement 43* (pp. 35-42). Cambridge: Cambridge University Press,
- Damásio, A. (2000). *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. London: Vintage Books.
- Damásio, A. (2010). *O Livro da consciência: A construção do cérebro consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- De Lima, C. (2013). Trans-Meaning: Dance as an embodied technology of perception. *Journal of Dance and Somatic Practices* 5 (1), 17-30, DOI: https://doi.org/10.1386/jdsp.5.1.17_1.
- De Lima, C. (2017). *Pensamento transversal: A arte de experienciar o mundo como o paradoxo de movimento* (Tese de Doutorado). Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Gil, J. (2001). *Movimento total: O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Hanna, T. (1985). *Bodies in revolt: A primer in somatic thinking*. Novato, CA: Freeperson Press.
- Johnson, D. H. (1983). *Body, recovering our sensual wisdom*. Boston: Beacon Press.
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. S. Paulo: Schwarcz S.A.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh: The embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.
- Latour, B. (2020). *Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise*. Disponível em <https://www.n-1edicoes.org/textos/28>. (acedido a 20/01/2021).
- Merleau-Ponty, M. (2000). *O Visível e o invisível*. S. Paulo: Perspetiva.
- Rosch, E.; Thompson, E.; Varela, F. J. (2016). *The embodied mind: cognitive science and human experience*. London: The MIT Press.
- Seth, A. (2021). *Being you: A new science of consciousness*. UK: Dutton.
- Virilio, P. (2007). *Speed and politics*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Wolf, Naomi. (2018). *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, Edição do Kindle.

Financiamento

Projeto: EXPL/ART-PER/1238/2021 - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

Cecília de Lima.

Professora na Faculdade de Motricidade Humana – Universidade de Lisboa – Licenciatura em Dança, onde leciona as disciplinas de Técnica de Dança Contemporânea, Composição Coreográfica, Técnicas de Cena e Produção de Eventos Culturais. Desenvolve investigação no INET-md - Instituto de Etnomusicologia: Centro de Estudos em Música e Dança, no campo da relação da prática de dança com fenomenologia, ciências cognitivas e práticas somáticas, tal como no campo da educação pela arte e da dança em expansão tecnológica. O seu trabalho tem vindo a ser publicado em revistas de circulação internacional e em vários encontros científicos. Desde 2014 integra o Editorial Advisory Board do Journal of Dance & Somatic Practices. Email: cecíliadelima@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5097-5602.

Receção: 06-12-2023

Aprovação: 10-04-2024

Citação:

Lima, C. de (2024). O conceito de corpo-humano e de corpo fantasmagórico: um manifesto sensorial para desacelerar o tempo. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3), pp.82-89. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n3a5>

SOPRA O SOPRO, SUPRE A CENA: A RESSONÂNCIA DAS PRÁTICAS MUSICAIS NAS TRAJETÓRIAS BRASILEIRAS PELO RELATO DE UM CLARINETISTA

BLOW THE BREATH, SUPPLY THE SCENE: THE RESONANCE OF MUSICAL PRACTICES IN BRAZILIAN TRAJECTORIES THROUGH THE ACCOUNT OF A CLARINETIST

SOUFFLER LE SOUFFLE, ALIMENTER LA SCÈNE : LA RÉSONANCE DES PRATIQUES MUSICALES DANS LES TRAJECTOIRES BRÉSILIENNES À TRAVERS LE RÉCIT D'UN CLARINETTISTE

SOPLAR EL ALIENTO, ABASTECER LA ESCENA: LA RESONANCIA DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES EN LAS TRAYECTORIAS BRASILEÑAS A TRAVÉS DEL RELATO DE UN CLARINETISTA

Deborah Lemes Ribeiro

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal

André Dallálio

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal

RESUMO: Este estudo foca na vida do músico Miqueias Feitosa, um clarinetista nordestino brasileiro, analisando sua jornada pessoal, sua prática musical e o ensino do clarinete. O objetivo é evidenciar como o *habitus* do músico está conectado aos fatores que mantêm distinções sociais, ao mesmo tempo em que oferece possibilidades de desafiar hierarquias dominantes. Utilizando a vida de Feitosa como estudo de caso, o artigo destaca os impactos sociais da performance e do estudo musical no Brasil, abrangendo tanto a cena erudita quanto a popular e explorando suas hibridações no cenário urbano. Entrevistas e o método de história de vida são empregados para analisar as experiências que moldaram a trajetória do clarinetista, revelando o papel crucial da música em sua jornada como músico, educador e pesquisador. O artigo contextualiza essas descobertas à luz de teorias de Bourdieu, de Becker, de Bennet & Peterson, Giddens, de Elias e de Goffman -, abordando a música como elemento distintivo e ferramenta para a mudança social.

Palavras-chave: clarinete, transformação social, trajetória, inclusão, música.

ABSTRACT: This study focuses on the life of the musician Miqueias Feitosa, a clarinetist from the Brazilian Northeast, analyzing his personal journey, his musical practice and the teaching of the clarinet. The goal is to show how the musician's *habitus* is connected to the factors that maintain social distinctions, while offering possibilities to challenge dominant hierarchies. Using Feitosa's life as a case study, the article highlights the social impacts of musical performance and study in Brazil, encompassing both the classical and popular scenes, and exploring their hybridizations in the urban setting. Interviews and the life history method are employed to analyze the experiences that shaped the clarinetist's trajectory, revealing the crucial role of music in his journey as a musician, educator, and researcher. The article contextualizes these findings in the light of theories by Bourdieu, Becker, Bennet & Peterson, Giddens, Elias and Goffman - addressing music as a distinctive element and tool for social change.

Keywords: clarinet, social transformation, trajectory, inclusion, music.

RÉSUMÉ: Cette étude se concentre sur la vie du musicien Miqueias Feitosa, clarinettiste du Nord-Est brésilien, en analysant son parcours personnel, sa pratique musicale et l'enseignement de la clarinette. L'objectif est de montrer comment l'*habitus* du musicien est lié aux facteurs qui maintiennent les distinctions sociales, tout en offrant des possibilités de remettre en question les hiérarchies dominantes. En utilisant la vie de Feitosa comme étude de cas, l'article met en évidence les impacts sociaux de la performance et de l'étude musicales au Brésil, englobant à la fois les scènes classiques et populaires, et explorant leurs hybridations en milieu urbain. Des entretiens et la méthode de l'histoire de vie sont utilisées pour analyser les expériences qui ont façonné la trajectoire du clarinettiste, révélant le rôle crucial de la musique dans son parcours de musicien, d'éducateur et de chercheur. L'article contextualise ces résultats à la lumière des théories de Bourdieu, Becker, Bennet & Peterson, Giddens, Elias et Goffman - abordant la musique comme un élément distinctif et un outil de changement social.

Mots-clés: clarinette, transformation sociale, trajectoire, inclusion, musique.

RESUMEN: Este estudio se centra en la vida del músico Miqueias Feitosa, clarinetista del nordeste brasileño, analizando su trayectoria personal, su práctica musical y la enseñanza del clarinete. El objetivo es mostrar cómo el *habitus* del músico está conectado con los factores que mantienen las distinciones sociales, al tiempo que ofrece posibilidades para desafiar las jerarquías dominantes. Utilizando la vida de Feitosa como caso de estudio, el artículo destaca los impactos sociales de la interpretación y el estudio musical en Brasil, abarcando tanto la escena clásica como la popular, y explorando sus hibridaciones en el entorno urbano. Las entrevistas y el método de la historia de vida se emplean para analizar las experiencias que dieron forma a la trayectoria del clarinetista, revelando el papel crucial de la música en su viaje como músico, educador e investigador. El artículo contextualiza estos hallazgos a la luz de las teorías de Bourdieu, Becker, Bennet y Peterson, Giddens, Elias y Goffman, que abordan la música como un elemento distintivo y una herramienta para el cambio social.

Palabras clave: clarinete, transformación social, trayectoria, inclusión, música.

1. Introdução

Nesta pesquisa, propomos uma análise da trajetória musical de Miqueias Feitosa, clarinetista brasileiro, visando compreender as complexas interações entre práticas musicais e dinâmicas sociais no contexto específico do Brasil. Utilizando uma abordagem qualitativa, empregamos o método de história de vida para examinar de maneira detalhada tanto os aspectos pessoais quanto profissionais que permeiam a jornada do músico. O embasamento teórico desta investigação repousa em conceitos sociológicos fundamentais, como o *habitus*, desempenhando um papel crucial na influência das escolhas de Feitosa, assim como em sua participação ativa na cena musical. A análise busca transcender as superfícies, explorando como experiências passadas, socialização e disposições familiares moldam as ações e escolhas do músico, não apenas em seu campo específico, mas também nas interseções com diversas esferas sociais. Para isso, o artigo foi dividido em cinco partes: “O campo e os mundos da arte em cenas musicais”; “O clarinete da mudança”; “A performance entre o dom e a prática musical”; “A construção do *self* do músico”; “A indústria fonográfica e as dificuldades da profissão”.

Ao direcionar o enfoque para a vida e prática musical de Feitosa, este estudo almeja proporcionar uma compreensão mais profunda das implicações sociais da música no Brasil e suas potencialidades para a reapropriação das determinantes. O intuito é abranger tanto o cenário erudito quanto o popular, considerando a música não apenas como uma expressão artística, mas como um elemento ativo na construção das identidades culturais e sociais no contexto brasileiro. A perspectiva teórica, incorporando conceitos como campo cultural, capital simbólico, *habitus*, *cena musical* e mundo das artes oferece um arcabouço conceitual para analisar as interações dinâmicas entre a música e as trajetórias individuais no cenário sociocultural brasileiro.

A relação entre a construção social e as particularidades da personalidade espedada pelo músico, ultrapassam as barreiras da persona individual que confluem diretamente com a construção do *self* – tanto individual, quanto o artístico. Com o olhar atento nas esferas que contribuem para a personalização do artista e a construção do indivíduo, as performances artísticas – que vai além do esperado pelo público – podem expressar a construção de toda uma trajetória, rica não só de conhecimentos artísticos, mas também de vivências, câmbios e interações necessárias para a construção contínua da obra e *self* do artista (Guerra, 2024a, 2024b). Este estudo integra um compêndio de projetos que envolvem a produção de filmes documentários e elaboração de estudos teóricos acerca do campo musical e suas implicações no contexto social periférico de seus praticantes, mais especificamente no Brasil. Portanto, neste artigo, iremos entrar em contato com a história de vida do músico Miqueias Feitosa, sujeito central na idealização e concretização das atividades que serão desenvolvidas.

Entendemos que as experiências de vida dos sujeitos musicais contribuem para a formação do campo da música a qual nos dedicamos neste estudo, o clarinete e a música popular brasileira, nomeadamente o choro. Neste sentido, buscaremos empreender nossos argumentos tendo como referencial teórico base o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu, bem como suas contribuições para o desenvolvimento da noção de “campo”, “capital cultural” e “distinção” (Bourdieu, 1996; 2002; 2015). Ainda, destacamos a relevância dos estudos do ponto de vista dos agentes musicais nos “mundos da arte” (Becker, 2008) para perceber a complexidade e a influência das interações sociais na produção e no reconhecimento da arte - música. Também, referenciamos-nos às concepções teóricas que

se voltam para, ou partem das/as dinâmicas musicais em específico e interagem com os conceitos basilares acima apresentados, mais especificamente, o conceito de “cena musical” (Peterson; Bennett, 2004), bem como os estudos sobre o mundo das artes e *outsider* (Becker, 2008) ainda, remetemos ao estudo desenvolvido por Elias (2008) a respeito da trajetória do músico Mozart.

O estudo, que utiliza o método de história de vida para análise qualitativa, tem como objetivo principal captar e entender a vida conforme é narrada pelo próprio indivíduo, destacando a importância da habilidade do pesquisador em ouvir e refletir. As histórias de vida individuais possibilitam caracterizar a prática social de um grupo, família ou indivíduo (Ramalho, 2013). A entrevista individual direta semiestruturada foi realizada online em três encontros, auxiliando na compreensão dos valores, definições e atitudes dos grupos ao qual o indivíduo pertence. A abordagem da história de vida foi valiosa para abertura à reflexão pessoal, permitindo que o músico analisasse sua própria história durante a descrição, e ainda, que houvesse um tempo entre os encontros para uma ponderação por parte do entrevistado. Essa metodologia nos proporcionou alguns *insights* que poderiam passar despercebidos em outras abordagens, como observação direta e inquérito, permitindo a construção e valorização da narrativa do *self* (Giddens, 2002).

No desdobramento de nossa abordagem metodológica, torna-se imperativo aprofundar a identificação e exame dos conceitos e premissas mencionados, os quais, por conseguinte, conferirão diretrizes substanciais para a nossa análise. Esses alicerces conceituais, para além de conferirem fundamentação, legitimam a opção pelo método de pesquisa que se orienta pela abordagem de história de vida (Guerra, 2024a, 2024b). Tal contextualização teórica não apenas constitui o embasamento essencial para a nossa metodologia, mas também enriquece substancialmente a compreensão subjacente e a justificativa intrínseca à eleição desse específico método de pesquisa.

2. O campo e os mundos da arte em cenas musicais

O conceito de “mundos da arte” de Howard Becker foi lançado pelo sociólogo americano em 1982, com finalidade de afirmar que as manifestações artísticas e seu entorno representam redes sociais interconectadas onde uma variedade de agentes artísticos, como artistas, críticos, curadores e público, colaboram e interagem na produção e promoção da arte. Esses “mundos da arte” são espaços onde a criação artística é vista como um esforço coletivo, em contraste com a ideia do gênio solitário. Becker enfatiza a importância da cooperação e da influência das convenções artísticas nesses mundos, reconhecendo que a arte é fortemente moldada pelas interações sociais e pelas relações entre os participantes dos processos artísticos - entendidos de forma ampliada pelo autor. Dessa forma, o conceito de “mundos da arte” destaca a natureza colaborativa e social da produção e apreciação artística, ampliando nossa compreensão sobre como a arte é criada e reconhecida na sociedade.

Neste sentido, um campo representa um espaço social onde agentes competem por recursos, poder e reconhecimento. É ainda a partir desta leitura social, que Bourdieu também lança mão da ideia de capital simbólico enquanto uma ferramenta para estabelecer distinções sociais e competir por recursos e reconhecimentos dentro dos espaços de lutas dos campos específicos. Extrapola-se então o conceito de capital econômico, que não é desvalorizado em Bourdieu, mas soma-se de maneira horizontal na compreensão das hierarquias sociais, os valores culturais e de influências que também perpetuam as

desigualdades sociais. As representações de capital cultural e capital social são então incorporadas a essa leitura social em Bourdieu - inseridas no conceito de capital simbólico, de maneira que o capital cultural abrange o conhecimento, a educação e as competências culturais, e o capital social se remete às redes de relacionamentos e contatos sociais dos indivíduos (Guerra, 2024a, 2024b). Esses três tipos de capital interagem e influenciam-se mutuamente, afetando a posição e as oportunidades de uma pessoa em diversos campos sociais, incluindo o campo cultural – que nos interessa particularmente.

A abordagem do campo é adequada para uma análise profunda da produção cultural. Quando aplicamos essa noção à análise da produção cultural, destacamos a importância de perceber o campo não apenas enquanto um espaço físico onde a produção artística acontece, mas também um espaço social e simbólico, com suas hierarquias, normas e dinâmicas próprias. A obra cultural é influenciada e moldada por essa atmosfera particular, onde artistas, críticos, instituições e públicos interagem de maneira complexa. Portanto, ao utilizar o conceito de campo de Bourdieu, somos lembrados de que não podemos entender completamente uma obra cultural sem levar em consideração a influência e as relações dentro desse campo, o qual desempenha um papel crucial na determinação do que é valorizado, produzido e consumido na esfera cultural. Sobre isso, subscrevemos as ideias de Guerra ao afirmar que “A análise da produção cultural feita com recurso à noção de campo lembra a relevância do questionamento de tudo o que, na obra cultural, se fica a dever ao próprio campo, à sua história e estruturação” (2010: 635).

Ainda que não seja abordado de maneira exclusiva neste estudo, na medida em que os diferentes capitais contribuem de maneira cruzada para a manutenção das hierarquias dos diferentes campos, é importante desenvolvermos de forma mais aprofundada o conceito de campo cultural, sendo este o ponto de partida – ainda que não o de chegada - para nossa construção analítica (Guerra, 2024a). O conceito de "campo cultural" em Pierre Bourdieu refere-se a um espaço social onde as práticas culturais, como a produção artística, a crítica, a distribuição e o consumo de bens culturais, ocorrem. Na elaboração desta representação, Bourdieu explora este campo e sua heterogeneidade enquanto um terreno de confronto no qual diferentes agentes sociais buscam afirmar suas visões e interesses culturais – mediados pelos seus capitais (Bourdieu, 1996). Quando aplicado ao campo da música, o conceito de campo cultural de Bourdieu destaca como a música não é apenas uma expressão artística, mas também um campo de forças sociais e culturais em que músicos, produtores, críticos e público competem por reconhecimento e poder. Portanto, a música não é apenas uma manifestação artística, mas também um reflexo das dinâmicas de poder e das desigualdades culturais em nossa sociedade. O conceito de “mundo das artes” tem aproximações e divergências com a ideia de “campo”, desenvolvido por Bourdieu (1996; 2002; 2015), como afirmam Guerra e Costa, 2016:

O conceito bourdieusiano de campo é, nesse sentido, bastante distante do mundo da arte conforme compreendido por Danto (1964) ou Becker (1982). Em vez de se concentrar nas interações específicas dentro do campo cultural, ou na cooperação entre agentes culturais na produção de suas obras, Bourdieu (1996) está mais interessado em reconstruir as posições estruturais do campo, visto aqui principalmente como um lugar de antagonismo e luta simbólica. Isso não significa, no entanto, que os dois não possam ser conectados (Guerra & Costa, 2016: 13).

Ambas as abordagens reconhecem a complexidade e a influência das interações sociais no mundo da arte, e para o nosso estudo, desempenham um papel fundamental na análise de como as interações sociais, culturais e econômicas moldam as dinâmicas individuais e coletivas, internas e externas ao ambiente da prática, em seus contextos específicos (Guerra & Costa, 2016). Amparados pelas interlocuções teóricas dos diferentes capitais, suas implicações nas posições do campo, e a importância da coletividade nos “mundos das artes”, exploramos também o conceito de “cena” (Peterson & Bennett, 2004), que se embasou nos conceitos anteriormente desenvolvidos, e nas suas interações, para pensar especificamente na abordagem da conjuntura musical. A “cena musical”, conforme explorada por Richard A. Peterson e Andy Bennett (2004) refere-se a um conceito utilizado na sociologia da música e na pesquisa sobre a cultura musical, sendo locais onde as práticas musicais se desenvolvem e se relacionam com outros aspectos da vida cultural, social e econômica. Elas podem ser definidas por gênero musical, localização geográfica, período e grupos sociais específicos. Uma *cena musical* pode incluir músicos, fãs, locais de apresentação, produtores, promotores e outros agentes que desempenham um papel na criação e promoção da música - incluímos também a esfera das práticas educativas para suportar nossa análise (Guerra, 2024b). A abordagem de *cena musical* ajuda a compreender como a música está integrada em contextos culturais, sociais, geográficos e econômicos, e ainda, como as comunidades musicais se formam e evoluem. Essa perspectiva tem sido valiosa para a análise dos movimentos culturais e da forma como a música influencia e é influenciada pelo mundo ao seu redor (Peterson & Bennett, 2004).

O que a análise sob a perspectiva da *cena musical* nos permite, portanto, é empreender tanto as metodologias de análise dos *mundos da arte* de Beckett - que se voltam para as mudanças de determinado mundo artístico, quanto da teoria bourdieusiana de “campo” enquanto “articulação micro-macro das estruturas de produção artística” (Guerra & Costa, 2016: 14). A concepção de cena

oferece a possibilidade de examinar a vida musical em suas inúmeras formas, tanto orientadas para a produção quanto para o consumo, e as diversas maneiras, frequentemente específicas de cada local, pelas quais essas se interseccionam (Bennett, 2004: 226).

Concordando com Bennett e Peterson (2024), e relacionando os conceitos de forma mais direta, podemos considerar a teoria da “cena musical” enquanto ferramenta analítica para compreender os contextos colaborativos que participam nos processos artísticos musicais, bem como visualizar o desenvolvimento e manutenção da distinção do campo cultural – musical, e como os agentes dentro dessas cenas competem por capital simbólico e reconhecimento cultural. Ainda, podemos salientar o capital econômico como possibilidade de acesso a *cena musical* – ou falta dele enquanto impossibilidade, bem como, enquanto fator de distinção social e de ritmos que imbuem ao mesmo tempo hierarquia e diversidade. Ainda que a relação “mundos da arte” - “campo” - “cena” possa parecer numa primeira leitura fatalista, na medida em que condiciona socialmente as subjetividades do agente social, também possibilita alguma margem de comutação social. Ao explorar as interlocuções dinâmicas que se dão no espaço social, Bourdieu abre alguma margem para a movimentação/mudança social, como veremos a seguir no reconhecimento do conceito de *habitus* e sua transponibilidade que vai se encontrando com nossa história de vida.

3. O clarinete da mudança

Já com os conceitos fundamentais localizados, partimos agora para a explicação de um dos conceitos chaves do nosso estudo, o *habitus* de Bourdieu (1983), no entanto, a partir daqui, rumamos nos caminhos selecionados, que evidenciam a possibilidade progressista e transformadora do conceito, ao contrário do que é desenvolvido por muitos comentadores de Bourdieu (Jenkins, 2002; Lahire, 2002; Hennion, 2003). Com este norte, apresentamos, entremeados à elucidação conceitual, a análise da história de vida empreendida, que traz em si tanto a rigidez quanto a possibilidade de flexibilidade propostas pelo conceito. Numa série de entrevistas semiestruturadas, que aconteceram de maneira remota e espaçadas entre 2 a 3 dias, pudemos conhecer a história de Miqueias Feitosa, 32 anos, nascido em Teresina no Piauí, que gentilmente nos apoiou neste projeto e compartilhou as suas histórias, nos contou sobre o seu sentido do mundo

O princípio da estruturação social da existência temporal, de todas as antecipações e pressuposições através das quais construímos praticamente o sentido do mundo, quer dizer, a sua significação, mas também, inseparavelmente a sua orientação para o por-vir (Bourdieu, 1996: 369).

A teoria do *habitus* (Bourdieu, 1983) se refere aos sistemas de disposições adquiridas ao longo da vida, que orientam as ações e assimilações dos indivíduos, desempenhando um papel fundamental neste estudo para a compreensão das cenas musicais e seus agentes, bem como a sua relação com os diversos campos. O *habitus* molda as decisões e estratégias que os agentes sociais tomam em cada campo que circulam, e se torna mais complexo quanto maior for a possibilidade de um determinado agente social circular em diferentes campos. Nas palavras de Pierret Bourdieu, o *habitus* é “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações” (Setton, 2002: 62).

Ainda que Bourdieu afirme que o *habitus* não é um destino (1992: 108), a sua complexidade, ou falta dela, desde as primeiras exposições do agente social, gera estímulos provocados pelo volume e posicionamento dos/nos campos ao qual é apresentado, que se acumulam e possibilitam novas entradas. Ou seja, a durabilidade, a conservação das posições sociais, está intimamente associada a esta relação entre as experiências de vida e a conjuntura social, que estabelece uma certa regularidade na promoção das desigualdades. No entanto, a própria conceptualização do *habitus* formulada por Bourdieu, tem a intenção de não ser uma análise que finda as respostas e desestabiliza a busca por transgressão destes padrões, mas sim para servir enquanto um instrumento conceptual para pensar estas homogeneidades - e questioná-las. Sobre isso, e mais especificamente pensando nos *habitus* que se relacionam com as artes, Guerra (2010) afirma:

O que é fundamental retirar daqui – e que é especialmente relevante para compreender um campo bastante volátil como é o campo artístico – é que, sendo durável e dotado de inércia, o *habitus* não é «estático» e muito menos é «eterno», como certos críticos menos avisados poderiam querer sugerir. As disposições são socialmente constituídas e podem ser contrariadas ou mesmo tornadas obsoletas por força da exposição a novas forças externas ou da dinâmica das lutas no interior do campo (Guerra, 2010: 640).

Quando percebido enquanto um “processo de interiorização da exterioridade e exteriorização da interioridade” (Bourdieu, 1983: 47), a percepção reflexiva¹⁾ que o *habitus* possibilita, também serve para discutir o “sentido do jogo” - enquanto um esporte. As estratégias - *habitus*, ainda que definidas previamente a uma partida de futebol, possibilitam a estrutura de um jogo que se inicia, mas não necessariamente dita como os jogadores agirão no jogo. Assim como, notam Brandão e Altmann (2005) “mostrar que as práticas sócias têm determinantes sociais, não é o mesmo que afirmar que as práticas sejam totalmente determinadas” (2005: 4).

Quando passamos para uma análise específica da cena musical, podemos entender que o gosto, as afinidades musicais, e até a própria participação dos indivíduos na *cena musical* está permeada pelo *habitus* adquirido nas experiências vividas. Pensemos em alguém que cresceu em um ambiente onde a musicalização esteve presente no campo familiar, seja ela pela prática instrumental, educativa ou pela fruição considerada mais erudita. Esse agente está mais propenso a desenvolver um *habitus* que o leva a apreciar e participar ativamente das cenas musicais formais, e também corrobora para que quando lá esteja inserido, tenha mais acúmulo do capital simbólico necessário para se distinguir neste campo específico. Também, influencia as escolhas de carreira e as aspirações dos membros pertencentes ao campo, moldando suas trajetórias profissionais e a direção de suas contribuições para a *cena musical* (Guerra, 2024c).

Ao ser questionado sobre a sua infância e introdução na música, Feitosa destaca a presença da musicalização na sua família, sendo comum a prática da música nas comemorações, especialmente às que se relacionavam com festas cristãs. A figura paterna teve significativa importância na sua construção de repertório, pois “meu pai também tinha muitos vinis, tipo discos essas coisas então assim eu ouvi bastante, né? Coisas orquestrais” (Feitosa, 2023). Esta relação, de acordo com o entrevistado, ainda que fosse de bastante cobrança - pois seu pai projetava no filho o sonho de ter um filho músico, artista, que tocasse na igreja - também evoca lembranças de parceria, destaca-se que, nesse percurso, o contato inicial e a emergência do interesse pelo universo musical específico, sobretudo o instrumental, foram moldados e guiados pela prática ativa da escuta, uma experiência que perdura até os dias atuais e continua a orientar suas escolhas musicais.

A gente parava para ouvir junto, eu e meu pai que também teve uma grande influência nisso, né? Nessa fruição também, desse contato que foi através da escuta, né? Que começou a surgir um interesse por esse tipo especificamente de música, esse interesse através da escuta da percepção. Ela é ela que me guia que norteia até hoje, né? Ela que me norteia até os dias de hoje, né pra selecionar músicas que eu tenho interesse ouvir música instrumental (Feitosa, 2023).

¹⁾ Ver em Bourdieu & Wacquant (2022) para aprofundar no fazer sociológico proposto por Pierre Bourdieu.

Destaca-se que, nesse percurso, o contato inicial e a emergência do interesse pelo universo musical específico, sobretudo o instrumental, foram moldados e guiados pela prática ativa da escuta, uma experiência que perdura até os dias atuais e continua a orientar suas escolhas musicais. Para além disso, a trajetória foi influenciada por colegas e experiências radiofônicas compartilhadas, que de acordo com Feitosa, o aproximaram da *cena musical* urbana. Aqui, nota-se parte da construção do gosto musical (Bourdieu, 1983) amparadas pelos campos familiares e lúdicos que o músico interagiu. Extrapolando o papel do *habitus* na dinamização interna da *cena musical*, podemos também pensar na sua inter-relação com os outros campos dos quais o agente se insere, bem como dos que não participa. Ou ainda, voltar o olhar para as posições que o músico - em seus diferentes subcampos, equipado do *habitus* moldado pela prática musical, ocupa dentro destes múltiplos campos, e, de que forma o capital simbólico adquirido na *cena musical* pode ser usufruído, convertido ou transformado para conquistar o poder nos outros campos.

Segundo a reflexão de Brandão e Altmann (2005), a participação dos agentes nos distintos campos sociais é condicionada pela posse de um capital mínimo específico, intrinsecamente ligado ao campo em questão. Os campos, como locais nos quais os agentes interagem motivados pela necessidade de inserção no jogo social, representam os cenários em que os *habitus* são moldados e transformados, resultantes da mobilização de diferentes tipos de capital. Cada campo possui uma moeda própria, representada pelo capital específico, seja ele artístico, científico, religioso, entre outros. A detenção desse capital é essencial para que os agentes possam participar ativamente no jogo de um campo específico, acumulando, por meio de suas ações, o capital específico correspondente. Contudo, as estratégias e movimentações dos agentes no espaço social, expressas em trajetórias que atravessam diversos campos, são influenciadas pelo volume e pela estrutura global do capital acumulado em experiências anteriores em diferentes campos, em consonância com o capital específico. Essa dinâmica de movimentação dos agentes, caracterizada por trajetórias e estratégias que variam conforme os interesses que os motivam, sempre alinhados ao *habitus* que possuem, repercute na alteração da estrutura e do volume de capitais dos diversos agentes envolvidos (2005: 5).

Neste sentido, podemos concordar com os autores, ao estabelecer uma relação entre o *habitus* e a mudança social, na medida em que os trânsitos das diferentes vivências e comportamentos, em diversos campos, desempenham um papel importante para se pensar na mobilidade ou inclusão. Enquanto o *habitus* é, em grande parte, resultado da socialização e da aprendizagem ao longo da vida, ele também pode ser transformado e adaptado em resposta a mudanças sociais. Quando a sociedade passa por transformações, novos elementos culturais podem ser incorporados ao *habitus* dos agentes, influenciando suas atitudes e comportamentos. Isso significa que a *cena musical*, como parte do campo cultural, pode ser propulsora para a mudança social ao desafiar normas e valores existentes ou ao introduzir novas perspectivas e ideias. Os músicos e artistas podem usar sua música e sua presença na *cena musical* para questionar as estruturas e conscientizar, inspirar e mobilizar as pessoas em torno de questões sociais e políticas, mas não só. É também a partir desta *cena*, seja ela local, translocal ou virtual (Peterson & Bennett, 2004) que se faz possível tecer relações intra-campo - no sentido de romper com as determinantes. E, também extra-campo, quando possibilita o acúmulo de capitais simbólicos que podem ser utilizados, ou ainda trocados, nos diversos campos, possibilitando assim a transponibilidade do *habitus*.

De acordo com o músico, as possibilidades de estudar, praticar e participar de eventos de música fora do Brasil, especialmente no contexto europeu, significam marcos em sua carreira, privilégios, nas palavras de Feitosa, o que está ao alcance de pouquíssimas pessoas no contexto brasileiro - estas geralmente relacionadas com o acúmulo de capitais econômicos e simbólicos. A possibilidade de envolver-se no contexto europeu, o que tem muito peso - prestígio no Brasil, foi orientada pelo acúmulo dos diferentes capitais possibilitados pelo *habitus* até então estabelecido, no entanto culminou no acúmulo de mais um capital simbólico distintivo, dentro e fora do campo musical: a experiência no estrangeiro.

É várias outras vezes para Europa para fazer concursos em 2011, eu fui para tocar em Barcelona e depois é, fui para Bruxelas para fazer um concurso de clarinete na Inglaterra e depois voltei no Brasil, depois voltei de novo para Portugal 2016 e 2017. Fiquei definitivamente por lá até 2019, então assim tipo mudou, né? Uma festa, foi importante para toda uma história de vida, né? de uma pessoa né? A arte no meu caso, então assim é para mim foi essencial, né? Foi essencial (Feitosa, 2023).

A relação entre o *habitus*, a cena musical, campo social e a mudança social é complexa. O *habitus* molda as interações na cena musical, no entanto, a própria participação no mundo musical - que de alguma forma foi proporcionada pelas disposições objetivadas, também pode ser uma fonte de transformação e mudança quando novas influências e perspectivas são incorporadas, o que pode significar a quebra das hierarquias nos outros campos. No caso do músico Feitosa, podemos afirmar que a instituição da Igreja - a mais importante influência, de acordo com o músico - possibilitou a prática dos instrumentos, bem como do canto em coro e a escuta da música erudita em ambientes formais, o que posteriormente significou a sua saída profissional enquanto músico e entrada na academia.

O caso da igreja teve um papel muito importante para mim, por dar uma ferramenta né? nesse caso o instrumento em condições (...) e nesse caso algumas igrejas utilizam muito de orquestras, mais voltado para a música cristã, né do canto cristão que tinha uma partitura, né? Tipo de hinos cristãos. E aí através daí tive esse aprendizado, mas só que foi para além disso, né, meu a minha porque se fosse focar nisso não acho que não teria o avanço e o desempenho do desenvolvimento e tanto da da do personagem, né que começou a se criar diante disso, né? (Feitosa, 2023).

Cabe ainda mencionar que a relação da família toda com a Igreja evangélica era, e ainda é muito forte, e foi por acompanhamento aos costumes familiares que Feitosa teve esse acesso. No entanto, mesmo que a família tivesse importante papel nesta frequência do ambiente religioso, não havia a prática da *performance* musical pelos membros da família nuclear (pai e mãe mencionados) neste contexto. Desta feita, podemos observar um movimento que, estimulado pelo *habitus* familiar - duradouro, adquire um novo capital cultural que extrapola a fruição para a prática nos grupos musicais da igreja. Podemos assim perceber que a prática da escuta musical familiar pode ter amparado a opção pela prática musical, e servido enquanto um capital simbólico que o atribuiu destaque no interior deste subcampo musical. Ao mesmo tempo também entendemos que os capitais acumulados pela escuta e pela prática da música oportunizaram as futuras escolhas da música enquanto carreira profissional.

Retomando a última citação mencionada, no “diante disso” exposto pelo entrevistado, torna-se possível identificar um significativo papel das bandas militares, o que remonta às influências da cultura portuguesa, nomeadamente no contexto de marchas, hinos e dobrados. Este conjunto de manifestações culturais está intrinsecamente ligado à música das bandas militares, conforme destacado pelo entrevistado, que tem forte presença na tradição musical no Brasil até os dias atuais. Ainda neste contexto, podemos afirmar que o próprio estilo musical ao qual o entrevistado está inserido de forma mais ativa, o choro, já questiona na sua gênese as estruturantes do *habitus*. Sendo o choro, ou ainda, o chorinho, uma música que hibridiza o erudito com o popular, questionando tanto em nível técnico quanto ideológico, as matrizes da música erudita; esta que deixou de ser exclusiva do cenário religioso, e passou a ser uma prática urbana de elite quando a Corte Real Portuguesa se instalou no Brasil (Rosa & Cabrera Berg, 2018). Esta relação luso-brasileira virá ganhar ainda mais relevância na vida do músico, na medida em que se muda para Portugal para aprimorar seus estudos em 2017 e desde então vive entre os dois países e as diversas influências musicais que lhe foram apresentadas no Brasil e em Portugal.

Sobre a reconfiguração da música erudita na trajetória do entrevistado, identificamos parte significativa das dinâmicas escolares, inserido no contexto do ensino público brasileiro e suas dificuldades, bem como dos projetos sociais que ofereciam atividades extracurriculares às crianças que existiam na sua época de escola. Sobre estes projetos no cenário atual brasileiro, segundo o músico, tem-se notado uma diminuição das atividades, em decorrência das mudanças de governo.

A priori foi esse contato que se deu dentro das escolas públicas, desses projetos sociais que tem. Eu falo isso porque eu estive no meio desses vários projetos, estou até hoje no meio desses projetos então eu vi o processo, né? Desde o início como tinha muito mais acesso às bandas. Esse contato. Desde quando era criança e isso me fortaleceu muito até um certo período. Depois é, não hoje por exemplo. Bem é difícil tem projetos assim ainda né? Mas caiu bastante essas questões de projetos de banda. Que ajuda, né? Para esse desempenho, desenvolvimento artístico, para incentivar os jovens. Então foi um pouco por aí (Feitosa, 2023).

A mobilidade, ou ainda, a inclusão social relacionada aos projetos sociais musicais é referida pelo entrevistado, que atribui imenso valor a estas oportunidades que se apresentaram na sua trajetória e lhe proporcionaram a movimentação pelo espaço social, na medida em que pôde construir uma carreira profissional e acadêmica que não faziam parte do percurso comum da sua família. Neste sentido, o entrevistado chama a atenção para a importância do papel do estado, com os projetos e incentivos sociais enquanto possibilidade de intervir nas assimetrias econômicas, sociais e culturais. Ainda que possamos perceber na história de vida esse deslocamento ascensional, nos referindo a vertente superável do *habitus*, não deixamos de lado na nossa análise o caráter durável do mesmo conceito, que conserva o sistema de dominação, neste caso, o da música e da academia. Como pudemos notar, ainda que apresente uma trajetória de inclusão social, de acúmulo de capitais e complexificação do *habitus*, esta própria realocação sucumbe a uma dinâmica que não se rompe na sua base hierárquica, apenas permite a incorporação dos códigos específicos pelos recém-chegados.

Os diversos campos, mundos sociais relativamente autônomos, exigem daqueles que nele estão envolvidos um saber prático das leis de funcionamento desses universos, isto é, um *habitus* adquirido pela socialização prévia e/ou por aquela que é praticada no próprio campo. Os campos mais altamente especializados supõem e exigem um saber prático das leis tácitas do seu funcionamento; ou seja, o *habitus* é um corpo socializado, corpo estruturante, corpo que incorporou as estruturas (oriundas do trabalho histórico de gerações sucessivas) imanentes de um mundo, de um campo, e que estrutura tanto a percepção como a ação nesse mundo (Misoczky, 2003: 13).

Na socialização prévia, pudemos perceber a adesão a atividades lúdicas que vão além da própria música, mas também encontram com o esporte, pela prática do futebol, e com a atividade do xadrez - esse considerado um jogo das elites culturais - mencionado enquanto importante ferramenta para treinar a memória e o intelecto, capitais que foram e ainda são de muita utilidade na formação e prática musical. Sobre o xadrez, referimos a pesquisa de Januário (2017) sobre o enxadrismo no Brasil, em que percebeu

que a intensificação da prática esportiva se deu, não só pelo peso de cada um dos capitais mencionados, mas pela reunião do tempo livre e, principalmente, pela oferta da prática, seja ela traduzida por uma estrutura familiar favorável ou por uma cidade privilegiada (Januário, 2017: 179).

A hierarquia na prática do esporte Xadrez é uma constante, e apresentou na pesquisa poucos casos de jogadores que advêm das camadas sociais menos privilegiadas, os excepcionais, de acordo com Januário (2017). Estes que, como Feitosa, foram apresentados ao jogo na escola ou em projetos sociais, mais uma vez reforçando a importância das políticas públicas que proporcionam estes acessos. No entanto, a opção pelo xadrez no contexto escolar é uma decisão influenciada por práticas culturais já estabelecidas, mesmo quando se trata da introdução dos capitais culturais no ambiente familiar desfavorecido. Neste sentido, lembramos o *habitus* do entrevistado já na primeira infância, que tinha familiaridade com a prática e consumo musical no ambiente familiar e religioso, o que pode ter motivado a sua escolha do xadrez. Nesse contexto, o *habitus* adquirido na família se transforma no contexto da prática do xadrez na via escolar, possibilitando o acúmulo do novo capital, bem como a participação desta elite cultural. Essas reflexões ganham importância ao contribuir para que as práticas pedagógicas considerem não apenas a diversidade do público, mas também a manifestação das possíveis heranças acumuladas pelos alunos ao longo do percurso escolar (Januário, 2017).

Também podemos compreender a habilidade de escuta mencionada pelo entrevistado enquanto um elemento de distinção no campo, na medida em que é necessário um *habitus* que permita o acolhimento e a prática desta reflexão. Podemos ainda, olhar para esse argumento de acordo com a narrativa apresentada pelo músico, que se aprofunda ao abordar a escuta como um elemento fundamental na formação musical, fazendo uma conexão com o pensamento de Paulo Freire²⁾. Feitosa argumenta que a ideia de que a escuta antecede a leitura do mundo, destacada pelo filósofo da educação, é aplicada à música como uma forma de absorver informações antes mesmo da comunicação verbal. O relato ressalta também a importância do silêncio e da percepção na educação musical, indo além do ensino técnico para enfatizar o desenvolvimento artístico e a performance. Neste sentido, o músico empreende uma importante percepção para nossa análise, que se relaciona com as questões do dom musical e a educação para a música, bem como, a profissão e a performance que abordaremos a seguir.

4. A performance entre o dom e a prática musical

Visto a necessidade de uma sociologia da música voltada para as funções, estruturas sociais, o caminho trilhado e as representações inerentes ao contexto inserido do músico em foco, é justo compreender como as complexas relações e sanções sociais existentes interferem ou impactam na formação direta da obra musical. Na luz do pensamento de Norbert Elias (1994), é possível compreender os processos nos quais Feitosa esteve inserido, passível de compreender como o mecanismo social impacta e molda a identidade e a obra do artista. A sociologia de Elias oferece ferramentas conceituais para analisar como a sociedade influencia e é influenciada por figuras excepcionais, como gênios, e como a noção de genialidade é moldada socialmente ao longo do tempo (Elias, 1994). O estudo de Elias (1994) nos proporciona o entendimento de que a conceptualização de genialidade é o resultado das relações, construções e interações sociais do seu tempo, o que desconstrói a ideia do dom como algo natural do indivíduo. A ideia de dom foi apresentada por Feitosa como algo inexistente em sua trajetória, pois como confere a seguir, a construção social do músico se faz pelas suas qualificações, vivências e contacto. Entretanto, Feitosa afirma que existe uma “facilidade”, um “talento” que é desenvolvido através de estudos e práticas:

Estudei bastante desde quando eu comecei lá nessas bandas (Igreja) (...) lá eu pude ter acesso ao material - pouco material que devido às dificuldades que tinha lá em Teresina (...) sempre foi muito estudo, lá na ESMAE³⁾, por exemplo (...) eu estudava 8 horas, 10 horas, às vezes até mais (...) estudava a prática, a performance (...) eu acredito que tem uma possibilidade sim (de talento nato) (...) o talento proporciona algumas possibilidades que são desenvolvidas (...) Você vai tocando, vai aprendendo um instrumento e você vai vendo algumas possibilidades, o que é muito mais fácil para algumas pessoas, mas para outras não (...) não foi tanto uma vocação, mas sim como você percebe o processo de escolha (...) Quando tinha 10 anos de idade, tava na escola e a banda tava tocando (...) meu interesse pelo instrumento foi imediato, pelo clarinete, primeira vez quando eu olhei o instrumento já vi a banda tocando e tive interesse pelo instrumento mesmo, o clarinete especificamente. A escolha da música do instrumento não foi algo assim planejado (Feitosa, 2023).

²⁾ Ver Freire (2015) para melhor compreensão da pedagogia da escuta e da autonomia proposta por Paulo Freire.

³⁾ Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE). Instituto pertencente ao Instituto Politécnico do Porto, Portugal.

Portanto, a ideia da dissociação da obra do artista, perante a ideologia construída do gênio, reduz a qualidade da compreensão científica dos processos socializadores que interferem na construção da obra e identidade humanística do artista, como cita Elias (1994):

Com frequência nos deparamos com a ideia de que a maturação do talento de um “gênio” é um processo autônomo, “interior”, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão. Esta ideia está associada a outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos(...). Esta separação é artificial, enganadora e desnecessária (Elias, 1994: 53).

Para Feitosa (2023), a prática musical e o interesse pela música se fizeram espontaneamente, sendo primordial para suas decisões o contacto com a performance. A escolha do “clarinete” se fez pelo encantamento do indivíduo em sua fase de formação enquanto pessoa e tornou-se essencial para que o caminho no mundo da música ultrapassasse os limites das barreiras sociodemográficas, perante as dificuldades e isolamento financeiro em que Feitosa estava inserido. De Teresina, Piauí, o menino de 10 anos, que através do contacto com a música gospel e a prática musical, conseguiu através de seu treino e estudos, exceder os limites do conhecimento fornecidos pelas bandas religiosas através do seu contacto directo com outros estilos musicais, através dos gostos familiares e do rádio. Desta forma, é possível perceber que o caminho trilhado por Feitosa, da sua infância até os dias de hoje, moldou e molda a sua obra e sua identidade artística. Sendo o dom, na concepção de Elias, entendido como um conjunto de habilidades, conhecimentos e práticas que são transmitidos e adquiridos socialmente, no âmbito da prática musical, esse dom se manifesta na maestria técnica, na compreensão teórica e na capacidade de expressar emoções por meio do som (Elias, 1994).

A prática musical não é apenas uma atividade técnica, mas um processo social e cultural, ou seja, a prática musical enquanto processo, emerge – em movimento diacrónico – como comunidades musicais, em que as normas e as práticas são compartilhadas e internalizadas. A evolução das normas sociais, a transmissão do conhecimento musical e a busca por excelência técnica contribuem para a construção de identidades individuais e coletivas na esfera da música (Elias, 1994). Assim sendo, o contacto de Feitosa com a música gospel, posteriormente seu interesse pela prática do clarinete, sua sede por outros tipos de música e todo os processos inerentes ao processo de aprendizado, moldaram a obra e identidade, igual como seu gosto e suas expectativas. Segundo o nosso entrevistado, a performance se torna um fator essencial para o conhecimento da música, sendo está prática de mais valia para aqueles que não tiveram a mesma oportunidade de passar por uma formação formal:

em relação ao profissional, ser profissional (em música), eu não desassocio as pessoas que também trabalham que não teve essa formação (formal) (...) existem grandes músicos, como por exemplo, o Hermeto Pascoal⁴⁾– ele não passou pela academia e é um grande, um dos grandes que temos hoje na música instrumental brasileira, e assim como grandes outros amigos próximos, que não passaram pela formação acadêmica, mas também são grandes profissionais (Feitosa, 2023).

⁴⁾ Hermeto Pascoal é um músico, compositor e multi-instrumentista brasileiro de grande renome internacional. Disponível em: <https://www.hermetopascoal.com.br/>.

Elias (1994) ao analisar a vida e obra de Mozart, constatou a vontade do pai de estar inserido em uma classe social em que o artista era destacado como um lugar de prestígio. Essa vontade do pai de Mozart o fez desde cedo ter práticas musicais, o que resultou a excelência da prática por parte do músico. A insistência do pai perante a horas de treino era resultado da vontade do pai de manter o status social da família perante a incapacidade do projetor de ter alcançado por conta própria uma mobilidade social no contexto histórico-social em que esteve inserido. Esse contacto antecipado ao mundo das artes proporcionou a Mozart mecanismos e práticas suficientes para se destacar como um “menino prodígio” (Elias, 1994). Essa semelhança também é identificada na história de vida de Feitosa, que desde pequeno foi incentivado pelo próprio pai a tocar e não desistir, como é relatado a seguir:

Às vezes até tocava na igreja, ele não tinha vontade de tocar, mas meu pai me obrigava também a tocar para poder ter que seguir, né? Segui um desejo que às vezes era muito dele também, de ter um filho e escutar um artista e por isso também eu agradeço, por essa insistência, apesar da dificuldade. (...) apesar de algumas dificuldades da família (Feitosa, 2023: 234).

Se em Elias podemos conflitar a ideia de dom do senso comum, é preciso também compreender as distinções existentes no conceito da palavra “performance”. Se dentro do universo das artes a *performance*^{5.)} entra com o conceito de prática, na sociologia entendemos como uma parte do processo socializador em que o indivíduo está inserido, em que ele executa um “papel social”, como no teatro. Erving Goffman (1958) explica que a performance social é a maneira como as pessoas se apresentam aos outros, sendo suas ações e comportamento moldados pelas expectativas e sanções sociais – com finalidade de desempenhar a figura conforme as regras estabelecidas pelo grupo. Portanto, a performance artística se aproxima da performance proposta por Goffman apenas na função social de interpretação de um papel instantâneo. Entretanto, a performance artística citada por Feitosa se refere a prática musical e as estratégias que são passadas de geração em geração, determinando as regras e as táticas necessárias para definir o estilo ou gênero musical. A performance para Feitosa é o caminho do aprendizado não formal da música:

A performance é a vivência, esse contato, esse diálogo nessa comunicação que vai além dessa comunicação formal (...) na academia é mais focado no seu instrumento, no meu caso o clarinete, e aí a gente aprende técnicas, teorias, mas a vivência, a performance, por exemplo, a roda de choro, tive muito aprendizado, que vai além do ensino institucional (...) estar nestas performances é um aprendizado (Feitosa, 2023).

Sendo assim, a excelência do músico não é referida apenas a formação acadêmica, como também através de outros mecanismos, como referiu Feitosa. A prática, o contato e as relações intercambiais são primordiais para a formação e identificação profissional do músico.

^{5.)} O conceito de performance nas artes cênicas refere-se à apresentação ao vivo de uma obra ou espetáculo para um público. Esse termo engloba uma variedade de formas artísticas, incluindo teatro, dança, música e outros tipos de expressão performática. Quando Feitosa referencia a “performance”, é referido a prática da música performática, em que a audiência experimenta em tempo real a prática musical. O conceito de performance discutido na sociologia, como no caso de Goffman (1959), é referente aos papéis sociais construídos e expectados pelos indivíduos, isto é, o conceito é relacionado com o mundo social e o papel social, e não a performance artística propriamente dita.

5. A construção do *self* do músico

A teoria da rotulação (*labeling theory*) proposta por Howard Becker (2008), especialmente apresentada em sua obra “*Outsiders*”, oferece uma abordagem para entender o processo de socialização do músico. Becker examina como os indivíduos são rotulados e identificados pela sociedade, destacando como esses rótulos afetam sua identidade e comportamento. No contexto musical, essa teoria lança luz sobre a experiência de socialização do músico, especialmente aqueles que podem ser considerados “*outsiders*” (Becker, 2008).

Feitosa esteve inserido desde criança em um universo religioso, que proporcionou o contacto – mesmo que ligeiramente fechado – a sonoridades. Este contacto direto com músicos, que através de troca de experiências e práticas musicais, aprendeu técnicas e regras internas, igual como as sanções pré-estabelecidas do meio em que esteve inserido. Isto é, o processo de socialização do músico foi feito a partir de trocas simbólicas de conhecimento, sinais estes que foram moldados e codificados internamente pelos músicos. Os símbolos construídos internamente entre os grupos de músicos, igual como as práticas inerentes de técnicas e produção musical, fizeram parte da construção identitária de Miqueias. A relação estreita do músico com seu instrumento de estudo e sua relação não convencional no que se refere a prática musical, moldaram e moldam frequentemente sua identidade artística. Miqueias (2023) descreve como, durante seu período de estudos na cidade do Porto, Portugal, em sua casa, mantinha instrumentos em diferentes compartimentos, em uma espécie de ritual e construção artística. A prática de tocar os instrumentos, conforme a chegada de outros músicos na sua residência, mostra o comprometimento intenso com sua prática musical. Essa atitude reflete a dedicação e a paixão que muitos artistas devotam ao seu ofício. Ao “*ficar o dia todo com o contato com esse instrumento, com clarinete*” (Feitosa, 2023), Miqueias estava imerso em seu processo de desenvolvimento artístico.

Becker (2018) argumenta que a rotulação de desvio pode ser um processo social onde as normas são construídas e mantidas pelos próprios membros da sociedade. No entanto, o desvio também pode ser visto como um meio de autoexpressão e desenvolvimento pessoal. No caso de Miqueias, o desvio das normas convencionas relacionadas à performance e criação artística, pode ser interpretado como uma estratégia consciente para cultivar sua identidade artística única:

quando estudava no Porto e na minha casa na época, eu tinha dois ou três instrumentos (...) deixava sempre em um lado e num canto (...) tocava em um local, chegava algum amigo a gente tinha esse entretenimento (...) Começava a tocar, então deixava sempre em vários compartimentos, inclusive da casa (...) deixavam um instrumento na sala e no quarto deixava outro instrumento (...) Porque eu tava nesse processo de desenvolvimento artístico (...), então eu ficava o dia todo com o contato com esse instrumento, com clarinete, né? E esse entretenimento é todo o instrumento (Miqueias, 2023).

A prática de manter clarinetes em diferentes compartimentos da casa e criar espaços específicos para tocar pode ter contribuído para a formação de uma identidade artística distintiva para Feitosa. Esse processo pode ter influenciado sua abordagem musical, seu estilo e até mesmo sua compreensão pessoal do papel do clarinete em sua vida e carreira

artística. O processo de socialização do músico muitas vezes começa em subculturas específicas, onde normas e valores musicais são transmitidos. Becker argumenta que o aprendizado musical não é apenas técnico, mas também social. Os músicos iniciantes não apenas dominam habilidades instrumentais, mas também internalizam as regras e práticas da comunidade musical à qual pertencem. A socialização musical, nesse sentido, ocorre em um contexto de interação constante entre músicos mais experientes e novatos (Becker, 2008). Feitosa teve seu processo de socialização no mundo da música desde criança, sendo as regras e sanções sociais transpassadas pelos profissionais mais experientes e o gosto intensificado pelas habilidades e práticas adjacentes ao universo que foi se inserindo.

A teoria de Becker também destaca a importância dos rótulos e estigmas na formação da identidade musical. Músicos podem ser rotulados de acordo com seus estilos, gêneros ou mesmo pela maneira como desafiam as convenções musicais. O termo “outsider” pode ser aplicado aqueles cujas práticas musicais não se alinham totalmente com as normas dominantes, levando a uma identidade que é, de certa forma, marginalizada. Feitosa rejeita a ideia de exclusão dos músicos de “performance”, mas não nega a existência de uma distinção social imposta pelos músicos “profissionais” em relação aos músicos “autoditados”.

Os músicos podem se tornar “outsiders” devido à escolha de estilos pouco convencionais, instrumentação inusitada ou experimentação musical. Becker (2008) argumenta que esses rótulos não apenas influenciam a forma como os músicos são percebidos pela sociedade em geral, mas também moldam a autoimagem dos próprios músicos. A identidade do músico, assim, é construída em parte pela maneira como ele é rotulado e reconhecido dentro da comunidade musical.

Além disso, Becker explora como a socialização musical pode envolver a criação de “regras do jogo” dentro da comunidade. Os músicos aprendem não apenas a tocar, mas também a navegar pelo mundo da música, entendendo as expectativas e normas da subcultura à qual pertencem. Isso implica não apenas a aquisição de habilidades técnicas, mas também a compreensão das dinâmicas sociais que permeiam o mundo da música.

6. A indústria fonográfica e as dificuldades da profissão

Em “Perspectivas sobre a Música Clássica Brasileira e a Influência da Indústria Cultural” (Feitosa & Dallálio, 2023), artigo realizado por Feitosa em parceria com Dallálio para a Revista Digital “Todas as artes” (2023), aborda a interseção entre música e sociedade, ressaltando a impossibilidade de separá-las, sendo intrínsecas desde os primórdios da humanidade. Além das perspectivas da música, o artigo faz, através de entrevistas semiestruturadas, uma análise sociológica a respeito dos impactos da Indústria Cultural (precisamente a Indústria Fonográfica), com auxílio das ideias expostas de Theodor Adorno, estudioso da Escola de Frankfurt (Feitosa & Dallálio, 2023).

Igualmente referido no artigo já publicado, foram detectados traços de insatisfação do músico face a concorrência desleal de megaproduções. Para Adorno (2002), as formas musicais refletem as sociedades existentes e ao levantar críticas a indústria cultural no contexto capitalista, argumenta que ela produz música premeditada, o que resulta o afastamento do público do pensamento crítico e das funções sensoriais da arte. Para Feitosa, a indústria transformou gêneros autênticos, como o forró, em produtos “plásticos”, ou seja, uma alienação e mercantilização da música:

A música mediática atrapalhou muito esse processo (...)a música mediática nesse caso (...), algumas expressões artísticas, que foram muito banalizados, né? Por conta dessa simplicidade no caso, por exemplo o sertanejo hoje não é uma música sertaneja. É triste, né? A situação para onde está sendo enveredado hoje, até o mesmo o forró hoje, que as pessoas hoje consomem. Fala até como é dizem, fala assim tipo forró de plástico, né? Porque não é mais aquelas coisas que a gente ouvir um Luiz Gonzaga, né? Tipo um Dominginhos, né? Tipo uma grande referência, você sabe (Feitosa, 2023).

Segundo Feitosa e Dallálio (2023), a influência da indústria cultural na música contemporânea, que produz produtos padronizados para entretenimento, afasta o expectador de qualquer experimentação. A internet, embora facilite o acesso à música, é apontada como uma ferramenta perpetua a fórmula da indústria cultural. Feitosa (2023) considera que o teor da música mediática empobreceu o pensamento crítico da população, além de que é *“artisticamente pobre, em título de Harmonia de conhecimento de letras, (...) de boas letras e problemas técnicos”* (Feitosa, 2023). Feitosa (2023) destaca grandes nomes da contemporaneidade que tem produzido excelentes obras, como o sanfoneiro Mestrinho e Hamilton de Holanda, como também de nomes já reconhecidos como Milton Nascimento e Chico Buarque. O entrevistado acredita que a Indústria Fonográfica afasta o grande público de obras que atendem as funções da música e que a falta da procura não se resume somente a ela. Feitosa argumenta que a educação, além da indústria cultural, é crucial para a compreensão e apreciação da música clássica. Destaca que a falta de interesse do público não se resume apenas à indústria cultural, mas também ao contexto social. A familiaridade e a aprendizagem social são fundamentais para criar um público interessado na música não mediática.

7. Conclusão

Ao considerar o relato de Miqueias Feitosa como um estudo de caso, o trabalho ampliou nossa compreensão das trajetórias individuais no cenário musical brasileiro, destacando a música como agente de transformação social e inclusão. A pesquisa sublinhou a complexidade das interações sociais no mundo das artes e nas cenas musicais, ressaltando a importância da cooperação e da influência das convenções artísticas. Abordando a música como expressão integrada em contextos culturais, sociais, geográficos e econômicos, foi possível ter uma visão abrangente das diversas formas como a musicalidade se manifesta e evolui. Este estudo contribui para o entendimento da vida e da música de Miqueias Feitosa, mas também para uma reflexão sobre o papel da música na construção de identidades culturais e na busca por mobilidade e integração social.

A trajetória de Miqueias Feitosa evidenciou a interação dinâmica entre o habitus, a cena musical, os campos sociais e a possibilidade de mudança social destacando o habitus, enquanto um sistema de disposições duráveis e transponíveis, que molda as escolhas, práticas e trajetórias no decorrer da história de vida. O habitus, delineado por experiências passadas, opera como matriz de percepções e ações, viabilizando a realização de tarefas diferenciadas em que, quando relacionadas com a cena musical, percebemos que preferências musicais, envolvimento na música e participação em diferentes campos são permeados por esse conjunto de disposições adquiridas. A sua complexidade, discutida por Bourdieu e ressaltada por Guerra (2010), reside na persistência e conservação, mas também na capacidade de ser superado por novas experiências e forças externas.

Na inter-relação entre o *habitus* e os diferentes campos sociais pudemos perceber como trajetórias são influenciadas pelo acúmulo de capital específico em cada campo, sendo a reflexão sobre a mudança social destacada ao considerar a mobilidade proporcionada por projetos sociais, participação em diferentes campos e experiência internacional do músico entrevistado. A exemplo da possibilidade de estudar e atuar fora do Brasil que não representa apenas um desenvolvimento profissional para Miqueias Feitosa, mas também um acúmulo de capital simbólico distintivo. Contudo, mesmo diante dessa mobilidade ascendente, a análise não negligencia a manutenção das estruturas hierárquicas nos campos, indicando que a mudança social não é necessariamente uma ruptura completa, mas sim uma incorporação de novos códigos. A relação entre o *habitus*, a igreja e a educação musical é abordada, destacando a importância das políticas públicas de acesso a cultura, bem como da escuta como elemento distintivo no campo musical. A habilidade de escutar, desenvolvida desde a infância e enfatizada ao longo da formação musical de Miqueias Feitosa, torna-se um componente crucial em sua trajetória profissional.

Assim, ao explorar a história de vida do clarinetista, este texto visa compreender a complexidade do *habitus*, sua interação com diferentes campos sociais e seu papel na construção das trajetórias individuais. A análise sugere que, embora o *habitus* tenha uma base durável, ele também é passível de transformação, sendo essa dinâmica fundamental para entender a possibilidade de mudança social no contexto da cena musical e além. Foi possível também perceber a importância de uma sociologia da música que considere as funções sociais, estruturas e representações envolvidas na vida e obra de músicos. Foi notado a semelhança da análise de Elias sobre a vida de Mozart e o poder da prática e contacto musical logo na primeira infância na vida de Feitosa. A ideia de dom foi vista como uma combinação de habilidades desenvolvidas por meio de estudo e prática, desmistificando a visão tradicional de gênio musical. A performance artística é elemento central da excelência da obra e da construção do self do artista.

Quanto aos processos de socialização e construção do self do músico, através da leitura da obra de Becker (2008), foi percebido que o contacto inicial na infância em um ambiente religioso, em que trocas simbólicas e práticas musicais foram absorvidas por Feitosa, moldaram suas habilidades e gostos. As “regras do jogo” (Becker, 2008) foram internalizadas em um processo de construção simbólica que partes não só de experiência em habilidades técnicas, mas também de dinâmicas sociais por parte dos grupos musicais que esteve inserido ao longo da sua trajetória. Por fim, Feitosa expressa insatisfação com a transformação de gêneros autênticos em produtos “plásticos” pela indústria. Seguindo a crítica de Adorno à produção capitalista de música, a influência da indústria fonográfica na música contemporânea é discutida, evidenciando a padronização para o entretenimento. Feitosa destaca a importância da educação e contexto social para apreciação da música não mediática, que fazem parte das inúmeras causas da falta do interesse público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Theodor W. (2002). *Indústria cultural e sociedade*. Paz e Terra.

Becker, Howard. S. (2008). *Art worlds: updated and expanded*. University of California Press

Becker, Howard. S. (2008). *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras.

- Bennett, Andy. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32, 223-234.
- Bourdieu, P. (1983) *Sociologia*. (organizado por Renato Ortiz). Ática.
- Bourdieu, P. (1992). *Pierre Bourdieu avec Löic Wacquant. Responses*. Seuil.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte*. Editorial Presença.
- Bourdieu, P. (2002). *Esboço de uma teoria da prática. Precedido de três estudos de etnologia Cabila*. Celta Editora.
- Bourdieu, P. (2015). *A distinção: crítica social do julgamento*. Zouk.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. (2022). *Convite à sociologia reflexiva*. U.Porto Press.
- Brandão, Z. & Altmann, H. (2005). Algumas hipóteses sobre a transformação dos *habitus*. *Boletim SOCED, Rio de Janeiro*, n. 1, 1-12.
- Elias, N. (1994). *Mozart: sociologia de um gênio*. Zahar.
- Feitosa, M. F. C., & Dallálio, A. (2023). Perspetivas sobre a música clássica brasileira e a influência da indústria cultural. *Todas as Artes*, 6(1), 58-71.
- Freire, P. (2015) *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Paz e Terra.
- Giddens, A. (2002) *Modernidade e identidade*. Jorge Zahar.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Doubleday.
- Guerra, Paula. (2010). *A instável leveza do Rock : gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Tese de doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Guerra, P. (2024a). Decolonial identities and DIY Music as Political and Social Resistance in the Global South. In S. Homan, C. Strong, S. O'Hanlon & J. Tebbutt (Eds.). *Interrogating Popular Music and the City* (pp. 109-126). Routledge.
- Guerra, P. (2024b). Junta-te à tribo. Lazer, memória e patrimonialização dos festivais na contemporaneidade. In C. Fontineles, J. A. Freitas de Aguiar Júnior & L. S. S. Moraes Meneses (Orgs.). *Ramificações da história: política, cultura e sociedade* (pp. 23-42). EdUESPI.
- Guerra, P. (2024c). No More Heroes: Portuguese Punk and the Notion of Subculture in the Global South. In J. Patrick Williams (Ed.). *Interpreting Subcultures Approaching, Contextualizing, And Embodying Sense-Making Practices in Alternative Cultures* (pp. 59-74). Bristol University Press.
- Guerra, P., & Costa, P. (2016). *Redefining art worlds in the late modernity .modernity*. Universidade do Porto - Faculdade de Letras

- Hennion, Antoine. (2003) Music and Mediation: Toward a new sociology of music. In M. Clayton, T. Herbert & Richard Middleton (Eds.). *The Cultural Study of Music: a critical introduction* (pp.80-91). Routledge.
- Januário, J. dos A. (2017) *A herança na trajetória esportiva de grandes mestres brasileiros: processos educacionais e esportivos de formação de uma elite cultural*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo.
- Jenkins, R. (2002). *Pierre Bourdieu. Revised Edition*. Routledge.
- Lahire, Bernard. (2002) Reprodução ou prolongamentos críticos. *Educação & Sociedade*, XXIII, n. 78, 37-55.
- Misoczky, M. C. A. (2003) Implicações do uso das formulações sobre campo de poder e ação de bourdieu nos estudos organizacionais. *Revista de administração contemporânea*, nº 7, 9-30.
- Peterson, R. A., & Bennett, A. (2004) (Orgs.). *Music Scenes: local, translocal, and virtual*. Vanderbilt University Press.
- Ramalho, C. & Casanova, S. (2013) Da biografia à história de vida - percurso de uma jovem. In A. Lopes, F. Hernández, J. M. Sancho Gil & J. I. Rivas Flores (Orgs.). *Histórias de vida em educação: A construção do conhecimento a partir de histórias de vida* (pp. 174-180). Universitat de Barcelona.
- Rosa, L. F. & Cabrera Berg, S. (2018) Entre o erudito e o popular: aproximações e distanciamentos na formação da música urbana brasileira. *Revista Tulha*, v.4, n.1, 69-90.
- Setton, M. da G. (2002) A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*, n.º 20, 60-70.

Deborah Lemes Ribeiro.

Doutoranda em Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Mestre em Realização – Cinema e Televisão, pela Escola Superior Artística do Porto. Graduada em Ciências Sociais, pela Universidade Estadual de Maringá – UEM, Paraná/BR, em 2012. Foi bolsista do Projeto de Iniciação à Pesquisa (PIBIC) nos programas da mesma universidade, nos anos de 2010 a 2012. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, Portugal.. E-mail: dhlemes@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6830-8480.

André Dalállio.

Mestre e Licenciado em Sociologia em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, Portugal. Email: andredallalio@gmail.com. ORCID: 0009-0008-5751-4156.

Receção: 06-12-2023

Aprovação: 14-06-2024

Citação:

Ribeiro, D. L. & Dalállio, A. (2024). Sopra o sopro, supre a cena: a ressonância das práticas musicais nas trajetórias brasileiras pelo relato de um clarinetista. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3), pp.90-111. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n3a6>

REGISTOS DE PESQUISA





PIERRE BOURDIEU E A FOTOGRAFIA. O CONCEITO DE HABITUS REVISITADO ATRAVÉS DE UM ENSAIO VISUAL

PIERRE BOURDIEU AND PHOTOGRAPHY. THE CONCEPT OF HABITUS REVISITED THROUGH A VISUAL ESSAY

PIERRE BOURDIEU ET LA PHOTOGRAPHIE. LE CONCEPT D' *HABITUS* REVISITÉ À TRAVERS UN ESSAI VISUEL

PIERRE BOURDIEU Y LA FOTOGRAFÍA. EL CONCEPTO DE *HABITUS* REVISITADO A TRAVÉS DE UN ENSAYO VISUAL

Rui Saraiva

Investigador independente, Porto, Portugal

Resumo: Este registo de pesquisa parte de um processo de revisitação da obra *Photography. A Middle-brow Art* de Pierre Bourdieu (1990), na qual esta prática é encarada como uma forma de perspetivar e de analisar a realidade social, bem como reflete o conceito de *habitus* dos agentes sociais. Assim, e inspirados na análise de Sweetman (2009) e Back (2009), propomos uma revisitação do conceito de *habitus*, na primeira pessoa, através da leitura e análise de um conjunto de registos fotográficos que retratam a vida quotidiana. Paralelamente, a partir dos materiais visuais apresentados, discorremos acerca da ideia da fotografia como arquivo, como autobiografia e como auto-etnografia, bem como pretendemos incentivar à própria leitura crítica dos registos fotográficos apresentados por parte do leitor.

Palavras-chave: Bourdieu, fotografia, autobiografia, *habitus*, quotidiano.

Abstract: This research record is part of a process of revisiting the work "Photography. A Middle-brow Art" by Pierre Bourdieu (1990), in which this practice is seen as a way of looking at and analysing social reality, as well as reflecting the concept of *habitus* of social agents. Thus, and inspired by the analysis of Sweetman (2009) and Back (2009), we propose a revisiting of the concept of *habitus*, in the first person, through the reading and analysis of a set of photographic records that portray everyday life. At the same time, from the visual materials presented, we discuss the idea of photography as an archive, as an autobiography and as an auto-ethnography, as well as we intend to encourage the reader's own critical reading of the photographic records presented.

Keywords: Bourdieu, photography, autobiography, *habitus*, daily life.

Résumé: Ce dossier de recherche s'inscrit dans un processus de revisite de l'œuvre « Photographie. A Middle-brow Art » de Pierre Bourdieu (1990), dans lequel cette pratique est considérée comme une manière de regarder et d'analyser la réalité sociale, ainsi que de refléter le concept d'*habitus* des agents sociaux. Ainsi, et en nous inspirant de l'analyse de Sweetman (2009) et Back (2009), nous proposons une revisite du concept d'*habitus*, à la première personne, à travers la lecture et l'analyse d'un ensemble de documents photographiques qui dépeignent la vie quotidienne. En même temps, à partir des matériaux visuels présentés, nous discutons de l'idée de la photographie en tant qu'archive, en tant qu'autobiographie et en tant qu'auto-ethnographie, et nous entendons encourager la lecture critique du lecteur des documents photographiques présentés.

Mots-clés: Bourdieu, photographie, autobiographie, *habitus*, vie quotidienne.

Resumen: Este expediente de investigación forma parte de un proceso de revisita de la obra "Fotografía. A Middle-brow Art" de Pierre Bourdieu (1990), en el que esta práctica es vista como una forma de mirar y analizar la realidad social, además de reflejar el concepto de *habitus* de los agentes sociales. Así, e inspirados en el análisis de Sweetman (2009) y Back (2009), proponemos una revisita del concepto de *habitus*, en primera persona, a través de la lectura y el análisis de un conjunto de documentos fotográficos que representan la vida cotidiana. Al mismo tiempo, a partir de los materiales visuales presentados, se discute la idea de la fotografía como archivo, como autobiografía y como autoetnografía, y se pretende fomentar la lectura crítica de los documentos fotográficos presentados por parte del lector.

Palabras clave: Bourdieu, fotografía, autobiografía, *habitus*, vida cotidiana.

1. A fotografia como prática intermédia

Para a elaboração deste registo de pesquisa, tivemos como ponto de partida os contributos teóricos de Bourdieu (1990), mais concretamente a sua obra intitulada *Photography. A Middle-brow Art*, na qual também constam autores como Boltanski, Castel, Chamboredon e Schnapper. Esta foi uma obra que sempre despertou o nosso interesse, sobretudo por se debruçar sobre o campo artístico da fotografia. Aliás, logo na introdução do livro (Bourdieu, 1990: 1), é feito um questionamento sobre o facto de a fotografia servir de material para a análise sociológica, algo que serviu de mote para a realização deste registo de pesquisa.

Tal como as demais obras de Bourdieu, as ilações e argumentos que se podem ler neste livro são, ainda na contemporaneidade, demais importantes e pertinentes. Contudo, tratando-se de um livro que possui como foco analítico um campo artístico profundamente visual, e atendendo à premissa da contemporaneidade do argumento, pretendemos, com a elaboração deste registo, seguir estes trâmites de atuação e de leitura do social. A par disso, tratando-se de um registo de pesquisa, tivemos especial interesse em rever as obras de Sweetman (2009) e de Back (2009), uma vez que os autores defendem e apresentam um exercício teórico-empírico de carácter reflexivo e imaginativo onde, através do uso da fotografia, questionam o *habitus*, ou seja, através da leitura destes autores, decidimos incluir uma secção neste registo na qual enveredamos por um caminho de análise e de reflexão sobre o nosso *habitus* e a sua relação com o campo, tendo como ponto de partida o uso da fotografia.

Desta feita, na secção seguinte deste registo, teremos a oportunidade de apresentar os principais fundamentos da obra de Bourdieu, contrapondo-os com outras leituras contemporâneas e concordantes acerca do campo artístico da fotografia. Paralelamente, numa outra secção, avançamos com uma leitura empírica dos conceitos e ideias previamente mobilizados, não só através do trabalho fotográfico do autor, mas também de trabalhos por nós realizados com o mesmo intuito e, noutra secção ainda, apoiados nos trabalhos de Sweetman (2009) e Back (2009), avançamos com uma análise do nosso *habitus* através da fotografia, como já referimos previamente. Paralelamente, considerámos importante reconhecer a escassez de trabalhos de revisão, reflexão e recensão sobre esta obra de Bourdieu (1990), pelo menos em língua portuguesa. Na verdade, esta obra de Bourdieu, desde a sua primeira publicação em 1965, tem merecido pouco destaque no contexto dos países do Sul Global, aliás, mesmo no ensino universitário da sociologia, poucos são os que conhecem esta obra e que a lecionam enquanto ferramenta para discorrer sobre as práticas artísticas e visuais enquanto objeto sociológico, mas também para elucidar sobre os métodos visuais enquanto ferramenta de recolha e instrumento de análise sociológico. Daí que tenhamos desenhado este registo de forma a interceder estes dois polos.

Em suma, aquilo que pretendemos é aplicar os conceitos enunciados por Bourdieu e outros autores sobre a fotografia como matéria sociológica, aplicando-os ao caso específico da fotografia de rua. No caso concreto dos ensaios fotográficos do autor, temos como objetivo e interesse analisar e refletir sobre o processo que levou à captura de determinada imagem/fotografia, ou seja, a partir destes dois eixos de materiais empíricos, pretendemos discorrer acerca das enunciadas diferenças entre objeto e pesquisador (Bourdieu, 1990), fazendo uma analogia a um processo mais alargado de investigação sociológica.

2. A obra de Bourdieu revisitada

Começamos, como mencionamos anteriormente, com uma reflexão em torno da obra supramencionada (Bourdieu, 1990), sendo que nesse âmbito, a fotografia é analisada como uma prática cultural, situando-se num ponto intermédio, isto é, entre aquelas que são as práticas culturais de elite e populares. Num trabalho teórico-reflexivo, Bourdieu (1990) utiliza a prática e campo artístico da fotografia para explorar as dinâmicas de classe social, padrões estéticos e lógicas de consumo cultural, enquanto nos oferece uma leitura sobre como as artes e as práticas culturais são socialmente organizadas.

Em relação à fotografia, é enunciado um fator de legitimidade que se conecta com a ideia desta prática artística possuir um *status* intermédio, sendo ao mesmo passo feita uma análise acerca do *modus operandi* da sociologia. Ao possuir um estatuto intermédio, em que não é uma prática repugnada pelas elites mas tão pouco é massificada nas culturas populares, a fotografia lida com obstáculos de legitimidade; esta ideia de legitimidade, na nossa asserção, liga-se com uma ideia tradicional que se debruça sobre quais devem ser os objetos de estudo da sociologia, sendo que Bourdieu (1990) questiona se a sociologia deve abandonar os objetos de estudo antropologicamente convencionais, enfatizando, pelo contrário, as condições abstratas de existência e de ação que pautam os quotidianos dos agentes sociais. Esta prática artística em análise vem trazer luz sobre estes debates, dado que permite o retrato de factos sociais como objetos que são capturáveis e passíveis de análise, mas também elucidar sobre quem os captura, de que forma e com que intuito. Isto leva-nos a considerar que a fotografia é, com efeito, o mais subjetivo campo artístico que permite aludir a uma ideia de se realizar uma sociologia da sociologia.

O principal argumento da obra é que a fotografia não pode ser compreendida apenas como um produto técnico ou estético, mas antes como uma prática social, no sentido em que até o sentimento de posse face a uma máquina fotográfica, como nos mencionava o autor, pode ser um elemento identificativo da atratividade da fotografia enquanto objeto de análise da sociologia. Dessa forma, o ato de fotografar, os motivos por detrás dessa ação e as situações sociais em que a fotografia se dá e se constrói estão profundamente ligados a normas sociais e culturais. Como Bourdieu nos refere (1990: 19):

De forma a compreender na totalidade a inadequação de uma explicação exclusivamente psicológica da prática fotográfica e a sua difusão, devemos primeiramente demonstrar que a explicação sociológica consegue descrever esta prática, e mais precisamente, descrever os instrumentos, os objetos selecionados, os ritmos, as ocasiões, a estética implícita e até as experiências dos indivíduos, o significa que depositam nela e a satisfação psicológica que dela retiram.

Na obra (Bourdieu, 1990: 21), começa-se logo por analisar a importância da fotografia em rituais e em eventos sociais, sendo demonstradas as formas como esta prática artística é central em momentos que são tidos como socialmente significativos, tais como casamentos, batizados, aniversários ou férias. Assim, desde logo verificamos que a fotografia possui uma função social de memória, bem como pode ainda ser encarada enquanto um arquivo físico de memórias e de vivências (Rose, 2000; Cross & Peck, 2010). A este respeito, Edwards (2009) argumenta que a fotografia enquanto arquivo permite o desenvolvimento de uma performance que encerra em si mesma uma vasta gama de complexos desejos historiográficos, sendo que tanto podem revelar ideias de veracidade, inspiração ou afirmações, como podem demonstrar o passado e perdas possíveis que tenham acontecido. Nessa medida, aquilo que Edwards (2009: 131) advoga é que a fotografia, ao poder ser um bem material e físico, pode ser encarada e analisada como algo que visa preencher as expectativas sociais e culturais face à mesma.

Retomando a questão dos rituais e dos eventos sociais, Bourdieu (1990: 21) dá-nos alguns exemplos práticos que cobrem esta questão da função social da fotografia, falando nas tradições em fotografar as crianças nas primeiras comunhões, ou como nos casamentos aos fotógrafos não lhes era pedido para fotografar as crianças, mas antes os adultos; referindo que a comunhão era a celebração designada para fotografar as crianças. Paralelamente, o autor vai mais longe e começa a estabelecer uma análise com as funções sociais e os papéis de género, mencionando que em famílias em que existe uma divisão do trabalho demarcada por padrões de género, mantém-se a responsabilidade da mulher de manter o contacto com amigos e familiares, sendo que tal é feito através do envio de cartas e de fotografias das crianças e da família. Mais ainda, ser fotógrafo num evento como um casamento, significa que se está a reconhecer a presença no mesmo, materializando a “obrigação” contratual que é feita quando se envia um convite, por exemplo. Desta forma, na nossa leitura da obra, aferimos que a adesão à fotografia varia de acordo com a posição social dos indivíduos, algo que ainda se pode constatar no interior das habitações, mas também nas redes sociais como o instagram, por exemplo. Junto das classes médias, a fotografia servia como um meio de reforço de valores familiares e de conformidade cultural, enquanto nas classes mais altas, esta prática seria um objeto de distinção estética, e por oposição, nas classes populares, o acesso seria limitado ou mais funcional. Bourdieu (1990: 24) diz-nos que nas casas dos camponeses as fotografias estariam escondidas, com exceção de alguns retratos ou álbuns de casamento; no entanto, por seu turno, nas habitações de “petits bourgeois”, as fotografias acabam por servir um propósito sentimental e decorativo.

Para Peariso (2013), Bourdieu foi exímio na conceção do *status* representação objetiva do mundo físico e material à fotografia, enfatizando ainda aquilo que o mesmo apelidou de intenção fotográfica; um termo que nos será conveniente aquando da nossa leitura e reflexão em torno dos materiais empíricos do autor e de Bruce Gilden. Para Bourdieu (1990), a dita intenção fotográfica não residia apenas na vontade individual de um fotógrafo em particular, mas antes no próprio campo social, ou seja, aquilo que nós depreendemos e que Peariso (2013: 749) confirma, é que a fotografia veio destacar algumas restrições que estavam impostas a formas de expressão subjetivas. Com efeito, a intenção fotográfica, nada mais é do que investigar as funções sociais ocultas por detrás do ato de fotografar, estando ciente de que a execução dessas funções proporciona satisfação individual e coletiva. Ainda em consonância com Peariso (2013: 751), depreendemos que a prática fotográfica não pode ser padronizada, uma vez que a sua principal característica distintiva diz respeito áquilo que é fotografado, mais especificamente, refere-se ao facto de os indivíduos que seguram as câmaras fotográficas – enquanto agentes sociais – tendem a ver um número limitado de objetos e de cenas do quotidiano que sejam fotografáveis. Então, à medida que vamos lendo a obra, torna-se interessante perceber o foco da análise sobre a prática artística da fotografia reside no facto de a mesma ser uma prática que é, sem sombra de dúvidas, socialmente delimitada, uma vez que esta é o resultado de uma panóplia de processos de seleção e de transcrição de momentos, situações e vivências em fotografias (Bourdieu, 1990: 73-74). Em suma, a fotografia pode ser “considerada um recorte realista e objetivo do mundo visível, isto porque lhe foram atribuídos usos sociais considerados como realistas.

Aquilo que nos parece ser importante reter é que o objetivo de Bourdieu não era o de ignorar as questões relacionadas com a forma da fotografia, mas, antes, demonstrar que os ritmos, as estéticas e as funções sociais que permitem que a fotografia exista como prática são, com efeito, aquilo que define e restringe os seus limites de existência, dado que era impossível separar a estética da fotografia da sua função social (Bourdieu, 1990: 30). Aliás, se pensarmos na contemporaneidade e em redes sociais como o instagram, que vivem de imagens e de fotografias, vemos como este princípio ainda se mantém atual.

Krauss (1984), é uma das principais críticas ao tratamento que Bourdieu dá à fotografia, apelidando-o de reductor, enfatizando que a abordagem sociológica de Bourdieu (1990) não encapsula a importância da fotografia, defendendo que o mesmo analisa a fotografia em relação a uma função, ou seja, como um índice social (Peariso, 2013: 750), desconsiderando que o meio pode ser a fonte por detrás de determinada lógica estética. Krauss (1984) afirma que a importância da fotografia reside na capacidade de esta fazer colapsar as suposições tradicionais da estética, sendo que a mesma possui um estatuto de imagem reproduzida, o que desde logo acaba por ser um elemento distintivo. Desta feita, a fotografia possui a capacidade de desconstruir aqueles que são os padrões artísticos, afastando-se destes para mostrar a impossibilidade de separar a forma artística daquilo que é culturalmente dado (Krauss, 1984: 59).



Contudo, voltando à análise de revela Peariso (2013), vislumbramos que Krauss (2013) refere que Bourdieu (1990) ignora a possibilidade de a fotografia possuir um discurso próprio, porém, aquilo que nos é demonstrado – ao discutir as poses padronizadas e rigidamente frontais das fotografias de família -, é que Bourdieu (1990) sugere que a pose pode ser uma forma de *self-fashioning* (utoconstrução). A pose constitui a forma extrema da relação dos retratados com os outros, logo, é a tentativa dos retratados de controlar a forma como os outros os percebem.

Perante um olhar que captura e imobiliza as aparências, adotar a postura mais cerimonial significa reduzir o risco de embaraço e desajeitamento, oferecendo aos outros uma imagem de si mesmo que é afetada e pré-definida. Tal como o respeito pela etiqueta, a frontalidade é um meio de efetuar a própria objetificação: apresentar uma imagem regulada de si mesmo é uma forma de impor as regras da própria percepção. ... Como, nestas condições, poderia a representação da sociedade ser algo diferente da representação de uma sociedade representada? (Bourdieu, 1990: 83-84).

3. Fotografar para intensificar o olhar

A secção anterior revela ser um ponto de partida para esta secção, na qual apresentaremos alguns dados empíricos, bem como nos debruçaremos sobre a temática dos métodos visuais, mais concretamente da sociologia visual, um tema também abordado extensivamente por Bourdieu. Sweetman (2009) elucida que além das notas de campo habituais, Bourdieu (2004) empregava outras técnicas visuais, tais como a fotografia. Aliás, Sweetman (2009: 499) argumenta que Bourdieu, durante o período em que desenvolveu trabalho de campo na Argélia, tirou um número considerável de fotografias, enquanto parte do seu trabalho de campo, algo que se deve sobretudo a um interesse em estabelecer e afirmar contactos (Wacquant, 2004), mas também – e se calhar o aspeto mais interessante na nossa opinião -, essas fotografias serviam o propósito de regular a intensidade emocional que derivava das suas observações, de uma realidade que era esmagadora emocionalmente. Paralelamente, Tresilian (2003) refere que algumas das fotografias que Bourdieu tirava, estavam relacionadas com um ideal de registo e de preservação de tradições, remetendo – em certa medida – para uma função social da fotografia, deixando de lado a questão estética, ou até mesmo a questão científica e, por outro lado, estas fotografias que eram tiradas por Bourdieu também serviam o propósito de intensificar a sua forma de observar e de analisar a Argélia. Aliás, no caso específico da investigação sociológica, Sweetman (2009) também escreve que Bourdieu tirava fotografias durante a realização de entrevistas ou de inquéritos, com o intuito de poder encontrar e analisar detalhes que, no momento, poderiam escapar.

A este respeito, e resgatando a nossa ideia e objetivo inicial de partir da obra de Bourdieu (1990) e fazermos um contraponto com os nossos registos fotográficos, no contexto desta secção e temática em jogo, nomeadamente a de perspetivar a fotografia como uma forma de intensificar o olhar dos sociólogos sobre a rotina do quotidiano, considerámos pertinente apresentar as seguintes imagens (ver figuras 1 e 2).



Figura 1: Fotografia retirada no interior no Mercado do Bolhão, à hora de fecho, em 2017

Fonte: O Autor.



Figura 2: Arte e ofícios remendo de rede de pesca, em 2018

Fonte: O Autor.

Desde que encontrei a obra de Bourdieu (1990) que tenho tentado realizar um exercício reflexivo de aproximação estético-visual, mas também de aprimoramento da capacidade de investigação e de reflexão sociológica. Tal tem-se traduzido, desde 2017, na realização de um conjunto de incursões fotográficas a diversos locais. Explicando um pouco melhor, parto desta ideia da fotografia como uma forma de intensificar o olhar e, dessa forma, sempre que me desloco – quer nas cidades que me são próximas, como o Porto ou a Póvoa de Varzim, ou outras que nunca visitei previamente, utilizo a câmara fotográfica para capturar os momentos mais banais do quotidiano. O *habitus* dos indivíduos (Bourdieu, 1990). Além disso, outro aspeto que pode ser interessante mencionar, diz respeito ao facto de alternar a minha prática entre o uso de uma máquina digital e uma máquina analógica. Na verdade, apesar de considerar que a câmara analógica é mais fidedigna na captação destes instantes do quotidiano – dado que possuímos um número limitado de tentativas para fotografar, o que por si, cria a necessidade de interpretar o momento -, também reconhecemos o valor económico acrescido, nomeadamente na compra dos rolos, processo de revelação, etc. Então, devido a essas questões, reservamos a câmara analógica, neste momento, para a realização de *street photography*. Poderíamos explorar mais este tópico, mas sentimos que o mesmo daria lugar a um outro registo de pesquisa distinto.

Voltando às figuras acima apresentadas, nomeadamente a figura 1, devemos informar que o Mercado do Bolhão surgiu como foco de interesse para a realização deste exercício de captura do quotidiano porque era o nosso objeto de estudo (Saraiva, 2018). Estávamos a analisar os processos de reabilitação e de requalificação que estavam a ser postos em prática em relação ao Mercado do Bolhão, na cidade do Porto. Para quem não sabe, o Mercado do Bolhão sempre foi um dos pontífices da cidade do Porto em termos de turismo, mas também se assumia como um marco identitário que retratava a vida quotidiana, naquilo que de mais banal existe, nomeadamente na compra de produtos consumíveis locais, biológicos, tradicionais e regionais. Em suma, era um marco do comércio tradicional. Entre 2017 e 2018, tentávamos perceber, através de uma série de técnicas de investigação sociológicas ditas tradicionais, nomeadamente as entrevistas semiestruturadas, observação direta e *photo voice* quais eram os sentimentos e as opiniões dos comerciantes quanto aos projetos de reabilitação que estavam a ser pensados, sobre o futuro do mercado e sobre a adaptação ao processo transitório, que implicou a mudança para um mercado temporário no interior de um *shopping centre* mais concretamente no *La Vie*¹⁾. Contudo, quando chegava a casa e começava a analisar esse material empírico, sentia que o mesmo não encapsulava o espaço nem os seus agentes constituintes, nem tampouco conseguia retratar a minha visão do espaço, foi aí que resgatei os contributos de Bourdieu (1990) e decidi fazer incursões visuais e de registo fotográfico. Não tinha um critério ou um objetivo pré-estabelecido face ao que queria fotografar, apenas algumas ideias básicas, tais como comportamentos, tradições, rotinas, objetos, etc.

¹⁾ O *La Vie Porto Baixa* era um centro comercial localizado na Rua Fernandes Tomás, no coração da cidade do Porto, inaugurado em 2007. Em 2023, o centro comercial foi vendido pela Caixa Geral de Depósitos e foi transformado num *hub* empresarial, com o objetivo de atrair empresas locais e internacionais em busca de escritórios e espaços comerciais.

Desloquei-me ao Mercado inúmeras vezes e em vários horários distintos, por exemplo na abertura, para capturar as entregas dos produtos e as interações e comportamentos dos comerciantes entre si e com os clientes; durante a manhã, no pico das vendas; ao almoço, para capturar as interações sociais numa lógica alargada e cobrindo o fenómeno do turismo; durante a tarde e no fecho. Selecionei a figura 1 para este registo porque ela, na nossa asserção, retrata a indiferença do quotidiano. Esta fotografia foi capturada perto da hora do fecho e vemos duas comerciantes a tratar da limpeza dos seus espaços, uma atividade que apenas acontecia quando o Mercado já estava fechado. Nesse dia, pedi autorização para ficar no espaço depois do fecho do mesmo, sendo que considere interessante o facto de ser uma presença estranha – para aquele espaço, naquele horário -, mas de caminhar entre as lojas que estavam a ser limpas e de ser ignorado. Este processo de limpeza durou mais de uma hora e implicava trocas de palavras, de gestos, de objetos. No dia seguinte desloquei-me novamente ao Mercado, desta vez no horário de abertura e tudo estava preparado para receber clientes, como se o que eu tivesse visto ao fecho não tivesse acontecido. Não se via o lixo que estava no chão, a sujidade deixada por aqueles que passavam pelo mercado, as roupas de trabalho estavam como novas. Em síntese, aquilo que pretendia retratar eram as múltiplas e variadas faces que o Mercado possuía; quase como se a fotografia funcionasse como um jogo de espelhos, através do qual temos acesso a várias perspetivas, ou seja, a fotografia permitiu a captação da multidimensionalidade dos espaços físicos.

A figura 2, por seu turno, possui uma dinâmica distinta. Esta fotografia foi tirada na cidade da Póvoa de Varzim, uma cidade de origem piscatória e local onde nasci e sempre vivi. Apesar de estar a par destas dinâmicas locais e de sempre, desde criança, ter sido confrontado com “histórias do mar” e ter tido contacto com famílias de pescadores, tudo o resto era-me completamente alheio. Então, tal como aconteceu com a figura 1, fiz várias incursões junto do porto de pesca e edifícios circundantes, onde conversei com pescadores e, após ter ganho a sua confiança, comecei a acompanhá-los nas suas tarefas diárias, uma delas a de remendar a rede. Esta fotografia (Figura 2) foi tirada enquanto conversávamos, ou seja, não houve indicação de que ia tirar a fotografia, não havia uma pose nem composição estética, dado que o meu objetivo era o de captar uma realidade que me era distante. Na altura, lembro-me de, posteriormente, enquanto analisava a fotografia, pensar que a roupa que este pescador envergava não se adequava ao meu imaginário daquelas que seriam as roupas dos pescadores. Vestia uma camisa, um *pullover* tinha umas calças de bombazine que não aparentavam ter muito uso e, a partir daí, fiquei com a sensação de que a roupa que o pescador vestia conferia um sentido de profissionalismo e de solenidade à tarefa que estava a desempenhar, contrastando também, em larga medida, com o espaço em que se encontrava, uma espécie de barracão velho, repleto de instrumentos de trabalhos manuais, ferramentas, canas de pesca etc. Além disso, também me recordo que o banco em que estava sentado era bege, acolchoado e que me fazia lembrar os bancos de balcões de alguns restaurantes e churrasqueiras. Apesar de gasto do uso, parecia extremamente confortável, indicado para quem passaria longas horas a trabalhar.

Após esta análise – que convidamos o leitor a completar ou a expandir, demonstrando, assim, a subjetividade das leituras dos registos fotográficos e da investigação sociológica -, podemos ainda aludir aos contributos de Wacquant (2004: 400), sendo que o autor – que trabalhou em proximidade com Bourdieu – alega que a fotografia era por este utilizada enquanto um mecanismo de recordação e de armazenamento, particularmente importante no contexto social, político e económico em que Bourdieu realizava o seu trabalho de campo. Na verdade, este princípio ainda hoje é válido e tanto mais evidente nos nossos

registos fotográficos, por exemplo a Figura 1 é única no tempo e no espaço, uma vez que o Mercado do Bolhão apresenta já a sua forma arquitetónica final, após a implementação e execução do projeto de requalificação (Saraiva, 2018). Para nós trata-se de um arquivo visual de um espaço físico, simbólico e social, mas também se assume como o registo de uma experiência pessoal, imaginativa e reflexiva, que jamais se poderá repetir. Adentrando a nossa análise, com o passar do tempo, Bourdieu também começou a fotografar situações que, para ele, eram dissonantes (Sweetman, 2009: 500), ou seja, em que não havia uma correlação entre *habitus* e o campo (ver figuras 3 e 4). Abaixo, apresentámos algumas fotografias que nos fornece Sweetman (2009: 501).



Figura 3 Pierre Bourdieu, Bab-el-Oued, Algiers, April 1959, O 55/202

Fonte: © Pierre Bourdieu / Fondation Pierre Bourdieu, Geneva. Retirado de Sweetman (2009: 501)



Figura 4 Pierre Bourdieu, Untitled, R 1.

Fonte: © Pierre Bourdieu / Fondation Pierre Bourdieu, Geneva. Retirado de Sweetman (2009: 501)

Noutras obras, nomeadamente em *Distinction* (Bourdieu, 1984) e sobretudo em *Photography: A Middle-brow Art* (Bourdieu, 1990), Bourdieu argumenta que os gostos e as práticas relacionadas com a fotografia são nada mais do que expressões do *habitus* do indivíduo, principalmente dos indivíduos de classe trabalhadora que visam, na sua essência, demonstrar e retratar o seu estilo de vida e vivências sociais quotidianas. Com efeito, e apoiados nas premissas de Sweetman (2009), com esta secção, pretendemos desenvolver a ideia de que, através da prática fotográfica, podemos ir além daquilo que Bourdieu fazia com as suas fotografias, tendo – é claro – como pano de fundo a temporalidade que marcava os seus trabalhos e experimentações com a fotografia. Com efeito, com as fotografias abaixo apresentadas, pretendemos transmitir e refletir sobre aquilo que é considerado como mundano, partindo da ideia de que a fotografia atua como uma forma poderosa que permite a captura e a transmissão de informação não verbal.

4. A fotografia e a autobiografia. O (meu) *habitus* em análise

Através da leitura de Back (2009), onde o autor faz uma extensa análise dos modos como a fotografia permite perceber a vivência de Bourdieu na Argélia, aquando do seu destacamento para o exército, começamos a pensar que nós também temos seguido esse caminho, ainda que de forma inconsciente. Concluimos que a fotografia serve como uma espécie de biografia visual. Se resgatarmos os princípios da obra de Bourdieu (1990) aqui em análise, e os combinarmos com a leitura de Back (2009: 474), enfatizamos que Bourdieu não estava preocupado com aquilo que as fotografias retratavam, mas interessava-se antes na estética e no gosto que se revelam durante o processo de enquadramento daquilo que era fotografado e valorizado. Back (2009) enuncia ainda que a fotografia, na prática de Bourdieu, servia para ilustrar e manifestar decisões e a formação de um olhar de fotógrafo. Aliás,

A ideia de que a fotografia revela o simbolismo de uma classe ou grupo desafia-nos a pensar não apenas na interpretação do que uma imagem contém, mas também nas disposições sociais e históricas do fotógrafo. Em certo sentido, a biografia do fotógrafo é revelada nas escolhas que este faz e, no entanto, o criador da imagem permanece visivelmente ausente (Back, 2009: 474).

Seguindo o registo da fotografia como uma biografia visual, e partindo desta ideia da fotografia enquanto meio para ilustrar as decisões e a formação do olhar como fotógrafo, ou seja, o nosso olhar enquanto fotógrafo amador. Ora, Back (2009: 475) refere ainda que o trabalho fotográfico que Bourdieu desenvolveu na Argélia estava profundamente ligado com o seu *background* camponês. Mais ainda, o autor (Back, 2009: 476) destaca que aquilo que a obra de Bourdieu (1990) nos demonstra, é que a fotografia pode ser utilizada como uma espécie de autobiografia, mas que também revela uma forma de ver etnográfica. Nesse sentido, aquilo a que me propus fazer, foi aplicar estes conceitos e ideias, nomeadamente o de autobiografia visual e olhar auto-etnográfico – à fotografia de objetos, práticas e eventos que pautam a minha vivência, isto é, elementos que retratam o meu *habitus*.



Figura 5: Fotografia do trono do Bairro da Matriz, durante a festa popular do S. Pedro, na Póvoa de Varzim, em 2023

Fonte: O Autor.



Figura 6: Fotografia de um crucifixo com pins alusivos a atividades religiosas, pendurado sobre a minha cama, em 2021 e durante a pandemia da COVID-19

Fonte: O Autor.

Regressando a Sweetman (2009), aferimos que as figuras 5 e 6 retratam aspetos da minha experiência vivida, bem como se assumem como uma reflexão sobre a mesma. Consideradas em conjunto, estas revelam um *habitus* e o mundano ou a vulgaridade das vivências. Enquanto revia os meus arquivos de fotografias, deparei-me com uma pasta intitulada “S. Pedro”; uma pasta que já tinha esquecido que existia. Quanto a abri, deparei-me com esta fotografia (ver Figura 5), do trono do Bairro da Matriz, o trono de homenagem a S. Pedro do “meu bairro”. Imediatamente, comecei a pensar naquilo que Bourdieu (1990) falava sobre a fotografia ser um ato que é socialmente regulado, ou seja, no qual o registo de tradições ou de rituais locais, como estas festas populares, por exemplo, é uma forma de reafirmar a identidade cultural e de preservar memórias. Então, logo aí comecei a pensar sobre estas questões. Apenas recentemente, mais concretamente após a pandemia, é que comecei a frequentar, uma vez mais, a festa popular da minha cidade de origem e, desde então, que sempre tenho fotografado o trono do Bairro da Matriz²⁾, o que me fez questionar o seguinte: porquê?

Apercebi-me que este registo fotográfico não é neutro, sendo que este está condicionado pelas disposições do *habitus* e pela minha posição social enquanto fotógrafo, ou seja, fotografar este trono, todos os anos, revela, na minha análise, uma internalização da importância simbólica desse elemento no contexto da festa, bem como aferi que este ato de fotografar o trono pode ser interpretado como uma maneira de reafirmar a pertença a uma comunidade e de participar na perpetuação de uma tradição local; um aspeto que eu considerava ser-me completamente alheio, e que apenas através da fotografia comecei a questionar este subjetivo valor que atribuí à continuidade de uma cultura local, que se enfatizou após a pandemia e quando mudei de casa, para uma zona mais afastada do centro da cidade e deste trono. Então, também comecei a olhar para estas fotografias como uma espécie de ritual pessoal, mais especificamente, como uma forma de me reconectar com a festividade e o seu propósito, e de nela participar, ainda que simbolicamente, refletindo uma posição estruturada (Bourdieu, 1990).

A figura 6, partindo das leituras de Sweetman (2009) revela um espaço íntimo e pessoal. Ora, a presença do crucifixo acima da minha cama é uma imagem que me tem acompanhado desde a nascença, e em ambas as casas onde vivi, logo, este símbolo de religiosidade tornou-se num elemento central da minha vida quotidiana. Ainda que o mesmo não tenha sido por mim colocado, foi apropriado ao longo do tempo, algo tanto mais evidente nos pins alusivos a atividades religiosas que se podem ver na figura 2. Durante a pandemia fotografei este crucifixo porque era quase uma imagem constante no meu quotidiano, no sentido em que a minha vivência estava quase que circunscrita ao meu quarto, assumindo-se este como o local onde passava a maior parte do meu dia, a seguir à cozinha. Este crucifixo pode ainda ser visto como um objeto mediador de uma identidade familiar religiosa que se mescla com a vivência quotidiana. Além disso, comecei a perceber que a minha casa e a sua decoração, é um espaço que está repleto de símbolos culturais, tal como muitas outras casas, mas que são ignorados durante a rotina do quotidiano. Um exemplo disso é o quadro patente na Figura 7. Este quadro foi oferecido aos meus pais por

²⁾ Este Trono é uma estrutura decorativa, muitas vezes grandiosa, que simboliza a devoção ao santo. É montado e decorado pelos moradores do bairro da Matriz, um dos bairros que participam ativamente das festividades. Essa tradição reflete uma espécie de rivalidade entre os bairros da cidade (Matriz, Sul, Norte e Mariadeira), que disputam qual deles apresenta o melhor trono, decoração e organização durante as festas.

um familiar, no início da década de 1990, e desde então que tem estado pendurado nas paredes das casas em que vivi. Primeiramente, numa parede junto a quadros de outros familiares, tais como irmãos do meu avô, e agora está pendurado numa posição de destaque. Sempre que caminho em direção ao meu quarto passo por este quadro, ignorando já a sua existência; pelo que fiquei espantado quando encontrei uma fotografia do mesmo, também tirada durante a pandemia e que me fez pensar que o isolamento social fez com que visse, com maior detalhe e atenção, os símbolos físicos e os objetos que marcavam o meu quotidiano e vivência habitacional.



Figura 7: Quadro do "Menino da Lágrima", pendurado na parede do *hall* de minha casa
Fonte: O Autor.

Estes objetos de decoração, patentes nas Figuras 6 e 7, por exemplo, permitem a exploração de relações familiares e de modos de interação com os espaços (Sweetman, 2009). Apesar de não se tratar de uma referência direta ao trabalho de Bourdieu (1990), os mesmos acabam por demonstrar a materialização de um *habitus* coletivo (meu e o familiar), bem como enfatizam a importância da fotografia enquanto registo autobiográfico e auto-etnográfico, onde se destacam elementos identitários físicos individuais (crucifixo com pins alusivos a atividades religiosas) e partilhados (quadro da Figura 7, pendurado e estimado pela minha mãe como referência decorativa), e enquanto um mecanismo visual que permite “ajudar a transformar o que é 'dado como garantido' numa prática reflexiva e autocrítica” (Bourdieu, 1984: 114). Em suma, este exercício visual a que nos temos proposto concretizar, permite que vejamos aquilo que não queremos ver, mas que também seja possível ver aquilo que, por norma, é-nos invisível durante a rotina do quotidiano.

5. Pistas para (futuras) reflexões

Aquilo que pretendemos demonstrar com este registo de pesquisa, mais concretamente com este ensaio reflexivo e imaginativo com uma componente visual, foi a pertinência do conceito de *habitus* de Bourdieu (1977) enquanto conjunto de disposições incorporadas que estão além do alcance da consciência. Ora, o nosso intuito, com a apresentação e análise – ainda que superficial e subjetiva – destas fotografias, é o de demonstrar que esta prática visual permite ultrapassar esta definição, no sentido em que anui um estado de consciencialização sobre o nosso *habitus*, algo que se tornou tanto mais evidente quando encontrei as fotografias aqui apresentadas (Figuras 5 a 7) guardadas no meu computador. Permitiu-me perceber uma determinada “maneira de estar” e de viver num mundo de que, até ao momento, não tinha consciência sobre.

Antes de avançarmos de problemáticas teóricas, aquilo que se pretendia era de lançar um desafio ao leitor de procurar enveredar pelo mesmo exercício. Fotografar e posteriormente analisar o que fotografou, porquê, de que forma e o que isso representa numa leitura da sua própria vivência e experiências mundanas. Sobre o seu *habitus* ou sobre o *habitus* daqueles que o rodeiam (Latham, 2004). É aquilo que Byrne e Doyle (2004) apelidam de explorar o invisível. Em suma, este registo vai ao encontro da ideia de socioanálise de Bourdieu (1999), sendo que a fotografia nos permitiu ultrapassar os limites da vivência prática.

Referências bibliográficas

- Back, L. (2009). Portrayal and betrayal: Bourdieu, photography and sociological life. *Sociological Review* 57(3), 471–490.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Nice, Trans.). Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Nice, Trans.). Routledge & Kegan Paul.
- Bourdieu, P. (1990). *Photography: A middle-brow art* Polity Press.
- Bourdieu, P. (1999). Understanding. In Bourdieu, P., Accardo, A., Balazs, G., Beaud, S., Bonvin, F., Bourdieu, E. & Wacquant, L. (Eds.). *The weight of the world: Social suffering in contemporary society* riscilla Parkhurst Ferguson et al., Trans.). Polity Press.
- Bourdieu, P. (2004a). The peasant and his body. *Ethnography*, 5(4), 579–599.
- Byrne, D., & Doyle, A. (2004). The visual and the verbal: The interaction of images and discussion in exploring cultural change. In C. Knowles & P. Sweetman (Eds.). *Picturing the social landscape: Visual methods and the sociological imagination* p. 166–182). Routledge.
- Cross, K., & Peck, J. (2010). Special issue on photography, archive and memory. *Photographies*, 3(2), 127–138.
- Edwards, E. (2009). Photography and the material performance of the past. *History and Theory*, 48(4), 130–150.
- Krauss, R. (1984). A note on photography and the simulacral. *Sociological Review*, 57(3), 49–68.

- Latham, A. (2004). Researching and writing everyday accounts of the city: An introduction to the diary-photo diary-interview method. In C. Knowles & P. Sweetman (Eds.). *Picturing the social landscape: Visual methods and the sociological imagination* p. 117–131). Routledge.
- Peariso, C. J. (2013). Styleless style? What Photorealism can tell us about “the Sixties.” *Journal of American Studies*, 47(3), 743–757.
- Rose, G. (2000). Practising photography: An archive, a study, some photographs and a researcher. *Journal of Historical Geography*, 26(4), 555–571.
- Saraiva, R. P. M. (2018). *De volta à cidade: Impactos da reabilitação física e requalificação social do Mercado do Bolhão*. Tese de Mestrado. Universidade do Porto Faculdade de Letras, Porto, Portugal.
- Tresilian, D. (2003). Bourdieu and Algeria: An elective affinity. *Al Ahram Weekly*. 629, 13–19
- Wacquant, L. (2004). Following Pierre Bourdieu into the field. *Ethnography*, 5(4), 387–414.

Rui Saraiva.

Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e licenciado em Filosofia pela mesma instituição. Atua como investigador independente, faz parte das comissões de organização de diversos congressos científicos internacionais e é ainda membro da Associação KISMIF – Associação para as Artes, a Cultura e o Conhecimento. Tem atuado ainda como designer editorial numa lógica independente e DIY. Email: ruipauloms@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9736-8439>

Receção: 06-12-2024

Aprovação: 10-01-2025

Citação:

Saraiva, R. (2024). Pierre Bourdieu e a fotografia. O conceito de habitus revisitado através de um ensaio visual. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3), pp. 114-129. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n3p1>

JOIAS, INTIMIDADE E MEMÓRIA. A PUREZA E A PROMISCUIDADE DO CABELO NA JOALHARIA DE CARLA CASTIAJO

JEWELRY, INTIMACY AND MEMORY. THE PURITY AND PROMISCUITY OF HAIR IN CARLA CASTIAJO'S JEWELLERY

BIJOUX, INTIMITÉ ET MÉMOIRE. LA PURETÉ ET LA PROMISCUITÉ DES CHEVEUX DANS LES BIJOUX DE CARLA CASTIAJO

JOYERÍA, INTIMIDAD Y MEMORIA. LA PUREZA Y LA PROMISCUIDAD DEL CABELLO EN LAS JOYAS DE CARLA CASTIAJO

Sofia Sousa

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

Resumo: Este registo de pesquisa¹⁾ assume-se como uma amostra teórico-empírica de um projeto de investigação alargado, que se debruça sobre os temas da migração feminina, das artes e do ativismo na contemporaneidade portuguesa. Focamo-nos sobre o trabalho e criações artísticas de Carla Castiajo, uma artista portuguesa, natural de Vila Nova de Gaia, cujas peças de joalharia – campo artístico em que atua – conjugam domínios como o do íntimo, memória, identidade e ainda metáforas de processos de resistência. Tratando-se de um registo de pesquisa, com uma forte componente de reflexão teórico-visual, procedemos à ilustração de conceitos como o de memória, intimidade, papéis de género e identidade, através da apresentação de fotografias dos trabalhos da artista.

Palavras-chave: joalharia, cabelo, memória, papéis de género, criação artística.

Abstract: This research record is assumed as a theoretical-empirical sample of a broad research project, which focuses on the themes of female migration, the arts and activism in contemporary Portugal. We focus on the work and artistic creations of Carla Castiajo, a Portuguese artist, born in Vila Nova de Gaia, whose pieces of jewellery – the artistic field in which she works – combine domains such as the intimate, memory, identity and even metaphors of resistance processes. As it is a research record, with a strong component of theoretical-visual reflection, we proceed to illustrate concepts such as memory, intimacy, gender roles and identity, through the presentation of photographs of the artist's works.

Keywords: jewellery, hair, memory, gender roles, artistic creation.

¹⁾ Este registo de pesquisa foi produzido no âmbito da bolsa individual de doutoramento, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) correspondente ao projeto “Todos os Mundos Dentro do Porto. Mulheres migrantes, artes e ativismo na contemporaneidade portuguesa” (<https://doi.org/10.54499/2021.06637.BD>).

Résumé: Ce dossier de recherche est considéré comme un échantillon théorique et empirique d'un vaste projet de recherche, qui se concentre sur les thèmes de la migration féminine, des arts et de l'artivisme dans le Portugal contemporain. Nous nous concentrons sur le travail et les créations artistiques de Carla Castiajo, une artiste portugaise, née à Vila Nova de Gaia, dont les bijoux – le domaine artistique dans lequel elle travaille – combinent des domaines tels que l'intime, la mémoire, l'identité et même des métaphores des processus de résistance. Comme il s'agit d'un dossier de recherche, avec une forte composante de réflexion théorique et visuelle, nous procédons à l'illustration de concepts tels que la mémoire, l'intimité, les rôles de genre et l'identité, à travers la présentation de photographies des œuvres de l'artiste.

Mots-clés: bijoux, cheveux, mémoire, rôles de genre, création artistique.

Resumen: Este informe de investigación se considera una muestra teórica y empírica de un gran proyecto de investigación, que se centra en los temas de la migración femenina, las artes y el artivismo en el Portugal contemporáneo. Nos centramos en la obra y las creaciones artísticas de Carla Castiajo, artista portuguesa, nacida en Vila Nova de Gaia, cuya joyería -el campo artístico en el que trabaja- combina ámbitos como la intimidad, la memoria, la identidad e incluso metáforas de los procesos de resistencia. Al tratarse de un brief de investigación, con un fuerte componente teórico y de reflexión visual, se procede a ilustrar conceptos como la memoria, la intimidad, los roles de género y la identidad, a través de la presentación de fotografías de las obras del artista.

Palabras clave: joyería, cabello, memoria, roles de género, creación artística.

1. A materialidade do cabelo. Aproximação ao objeto empírico

O presente registo de pesquisa, assume-se como uma amostra teórico-empírica de um projeto de investigação alargado, que se debruça sobre os temas da migração feminina, das artes e do artivismo na contemporaneidade portuguesa. Com efeito, desde logo, enunciamos que o trabalho aqui desenvolvido assume como foco a questão da criação artística sob um viés de género, deixando de lado o tema da migração e do artivismo. Assim, em termos empíricos, debruçar-nos-emos sobre o trabalho e as criações artísticas de Carla Castiajo, uma artista portuguesa, natural de Vila Nova de Gaia, cujas peças de joalheria – campo artístico em que atua – conjugam domínios como o do íntimo, memória, identidade, papéis de género e ainda metáforas de processos de resistência.

Portanto, tendo como ponto de partida os domínios acima referidos, iremos, neste registo de pesquisa, proceder à criação de uma secção onde estes serão desenvolvidos sob o ponto de vista teórico-concetual, bem como pretendemos proceder à ilustração destes com fotografias dos trabalhos da artista. Os registos fotográficos^{2.)} que serão apresentados foram retirados do seu website^{3.)}. Paralelamente, também nos iremos apoiar na reportagem realizada pela RTP sobre o trabalho da mesma, com o intuito de obter informações mais detalhadas acerca de algumas das suas peças e processo criativo^{4.)}. Em termos metodológicos, considerámos ainda relevante mencionar que, no âmbito do projeto “Todos os Mundos” (Ref. 2021.06637.BD), procedemos à realização de uma entrevista

^{2.)} Website da artista para consulta aqui: <https://carlacastiajo.wordpress.com/contato/>

^{3.)} Para tal obtivemos o consentimento informado da artista, não apenas para a utilização dos seus registos fotográficos, mas também para a enunciação do seu nome, não optando pelo anonimato.

^{4.)} Reportagem para consulta aqui: <https://www.rtp.pt/play/p4350/e339091/joias-para-que-vos-queru>

semiestruturada à artista. Para este trabalho específico, considerámos ser mais relevante o foco centrar-se no seu processo criativo e nas simbologias e significados das suas criações, até porque a entrevista se debruça em larga medida sobre a sua trajetória migrante e sobre os temas do ativismo e da integração social através da arte, fugindo, assim, ao propósito deste registo de pesquisa, que é o de ser uma narrativa teórico-visual sobre criações artísticas.

Antes de avançarmos com a análise a que nos propomos, devemos ainda realçar que partimos, para este exercício, das asserções de Gell (1998) sobre a arte e os produtos e criações artísticas como agência. A este respeito, Alves (2008: 316) refere que as obras de arte “são equivalentes a pessoas e a arte é um sistema de ação”. Com efeito, a teoria de Gell (1998) da arte como agência, oferece outra perspetiva relevante, uma vez que o autor argumenta que os objetos artísticos são extensões das intenções e das subjetividades de seus criadores, funcionando como mediadores entre o artista e o público. O uso de materiais íntimos por parte da artista, como cabelo e pelos, exemplifica essa ideia, pois cria uma espécie de conexão entre a experiência pessoal da artista e a perceção do observador. A visão de Alves (2008: 316) dialoga diretamente com o trabalho de Castiajo, cujas peças carregam a sua identidade enquanto agente social, e agem como extensões da sua identidade, logo, pretendemos demonstrar, através da apresentação e análise do seu trabalho de joalheria, que os materiais (cabelos, pêlos e demais materiais da joalheria) não apenas representam memórias e experiências, mas também influenciam o observador, provocando reflexões alargadas sobre domínios como a identidade, memória e identidade, isto num plano individual.

2. O cabelo puro, o cabelo promíscuo

A depilação é a maior tendência de moda imposta pelas sociedades contemporâneas. Por outro lado, as joias, desde os primórdios da história da humanidade como a conhecemos, funcionam como símbolos culturais e como marcadores de memória, ao passo que, tal como a depilação, possuem a capacidade de reforçar e perpetuar construções e papéis de género. O trabalho artístico de Carla vem posicionar-se entre estes dois eixos, principalmente pelo facto de procurar reverter a ideia das joias associadas à feminilidade e como um adorno de beleza, algo que é revertido e contestado com a introdução dos cabelos e dos pelos.

Sheumaker (1997) enuncia que o cabelo tem sido um dos elementos mais importantes das sociedades desde o século XIX, sendo que o mesmo encapsula a essência dos indivíduos e as suas relações, invoca memórias imateriais, bem como possui a capacidade de transcender o tempo e o espaço, apesar de se construir a partir deles. O cabelo é talvez um dos elementos que melhor expressa a individualidade e a identidade dos agentes sociais, como veremos noutra secção mais à frente, ou seja, o mesmo pode ser entendido como um aspeto carregado de sentimentalismo, mas que também se insere dentro de uma cultura consumista. A esta ideia, acrescentamos a de Yan (2019) que advoga que o ato de criar peças de joalheria a partir de cabelo humano, desde a época vitoriana, era uma manifestação de uma cultura de relíquias, que nada mais traduzia do que o desejo de manter a proximidade com alguém que havia falecido, dado que o corpo está sujeito à decomposição, mas o cabelo não. Viero (2023) também argumenta que o cabelo possui diversos significados, estando o mesmo presente em gírias do quotidiano e em provérbios, e ainda em mitos e histórias, tal como a história da Rapunzel, por exemplo. O cabelo e o pêlo púbico, no caso específico da produção artística de Carla, por seu turno, possuem

simbologias distintas, sendo que um nos desperta sentimentos de apego e de afeto, e o outro provoca sensações de asco e de repulsa. Na atualidade, peças que são criadas a partir de cabelos humanos ou de pêlos, como as de Carla, não incomuns, especialmente no panorama artístico português. Apesar de haver e ter havido algumas artistas que trabalham nesse campo artístico, tais como Melanie Bilenker^{5.)}, Mona Hatoum^{6.)} ou Mirosław Bałka^{7.)} (Castiajo, 2016), a artista em análise, em Portugal, apresenta-se como um caso único, principalmente pela dimensão e extensão da sua obra, em termos de peças produzidas.

Voltando a Viero (2023), é-nos dito que o cabelo humano, quando cai da cabeça, é considerado inútil e até como um inconveniente, podendo ser visto como um resíduo. Apesar de a maioria dos indivíduos descartarem os fios de cabelo que caem, Castiajo viu neles uma oportunidade de criação. Aliás, em reportagem, Castiajo (RTP, 2018: s/p) refere que durante um período em que necessitava de “um fio preto fininho”, e depois de procurar nos seus materiais de trabalho, levou a mão à cabeça e “caiu sobre uma mesa branca um cabelo preto”, sendo que foi nessa altura que pensou que poderia utilizar o seu cabelo enquanto matéria-prima, tendo ficado surpreendida com a resistência do mesmo. A partir desse momento, Castiajo começa a interessar-se pelo cabelo e pela simbologia do mesmo, daí que o começou a utilizar na produção de joalheria e na criação artística. Na verdade, a mesma refere que sente “que o cabelo está a crescer na cabeça como material que pode utilizar” e, nesse sentido, tenta cuidar dele “da forma mais natural possível”, porque o vê como uma matéria-prima (RTP, 2018: s/p).

Falando um pouco dos seus trabalhos artísticos que se debruçam e demonstram o uso do cabelo como prática artística, podemos aferir que Castiajo fez três posições individuais que merecem destaque no contexto deste registo de pesquisa. A primeira intitulada “Purus et Promiscuous” (figura 1)^{8.)}, em 2015, numa igreja, mais concretamente na capela do mosteiro dominicano de Tallin. O termo latim foi utilizado para fazer referência à linguagem empregue durante as cerimónias litúrgicas, e através dessa exposição tocou no tema de ser-se corrupto e corrompido, a par da repressão sexual. Ainda no mesmo ano, desta vez num WC, expõe “Filthy Chastity” (figura 2), sendo que o WC foi escolhido também por ser um espaço íntimo e privado; o que servia o propósito de mostrar os contrastes que estão patentes no cabelo. A terceira exposição – “Remain/Cease” – também de 2015, foi realizada num cemitério que existe nas ruínas de um convento, na qual abordava a ideia de o cabelo sobreviver mesmo quando começa a cair.

^{5.)} Melanie Bilenker é uma artista contemporânea conhecida por criar joias e obras de arte intrincadas usando cabelo humano. O seu trabalho é inspirado pela tradição vitoriana de criar joias de luto e objetos de recordação feitos com cabelo, mas ela reinventa essa prática, trazendo-a para um contexto moderno.

^{6.)} Mona Hatoum é uma artista contemporânea nascida em Beirute, no seio de uma família palestina. Conhecida pela sua prática multifacetada, Hatoum utiliza a instalação, escultura, vídeo, fotografia e performance. A sua obra é marcada por temas como deslocamento, identidade, corpo, espaço e relações de poder, frequentemente com uma carga política e emocional.

^{7.)} Mirosław Bałka é um artista polaco, cuja prática artística inclui escultura, instalação, desenho e vídeo, sendo amplamente reconhecido pelas suas obras que exploram temas como memória coletiva, trauma histórico, identidade e a condição humana. Bałka utiliza frequentemente materiais simples, como aço, madeira e cinzas, criando peças que evocam sentimentos de ausência e fragilidade.

^{8.)} Na descrição desta peça podemos ler o seguinte: “Havia pureza, mas de repente alguém veio e tirou a inocência. Toda a luz foi obscurecida pela escuridão, e a promiscuidade reinou. O que foi tirado, não pode ser substituído. O que antes estava escondido, agora virá à luz e será revelado.”. Esta informação está disponível no website da artista e a tradução é da nossa autoria.



Figura 1: "Purus et Promiscuous" em 2015 e no Mosteiro Dominicano em Tallinn

Fonte: © Carla Castiajo. <https://carlacastiajo.wordpress.com/page/2/>



Figura 2: "Flourish I", parte integrante da exposição "filthy chastity", em 2015

Fonte: © Carla Castiajo. <https://carlacastiajo.wordpress.com/page/2/>

Como podemos ver pelas figuras acima apresentadas, e como nos refere Lester (2013), o cabelo e neste caso os pelos púbicos expressam uma série de questões, tais como o gênero, a sexualidade ou até mesmo classe social. Para outros autores, nomeadamente Oliveira (2007), os cabelos e os pelos também vão adquirindo diferentes significados em função das épocas, das regiões e das culturas (Oliveira & Guerra, 2022). A par disso, são o primeiro sinal de envelhecimento. Santos (2014), por seu turno, enuncia que entre os séculos XVIII e XIX, inúmeros eram os objetos que eram construídos com cabelo e que eram utilizados para exprimir sentimentos, vínculos e fazer homenagens, sendo que os mesmos eram utilizados como símbolos de moda (Guerra, 2024). Ora, se outrora as joias que eram feitas de cabelo humano serviam como objeto de recordação, atualmente, peças como aquelas que são criadas por Castiajo, servem o propósito da contestação, mas também da subversão dos valores e simbologias dadas tanto aos cabelos e os pelos como às joias. Tal é o caso das figuras acima apresentadas, principalmente a figura 2, onde podemos ver semelhanças com a forma de uma flor, mas também com um anel que, segundo a artista, é para ser utilizado nos mamilos, simbolizando um questionamento da maturidade que, suposta e convencionalmente emerge aquando da chegada dos pêlos púbicos, fazendo com que se perca a inocência.

3. Joias, para que servem? O estranho que habita o familiar

Começando, ainda que brevemente, pelos contributos de Russell (2010), podemos asseverar que as joias, como referimos anteriormente, estão ligadas a uma ideia de feminilidade, sendo que as mesmas são vistas como símbolos que servem para enfatizar a beleza e a delicadeza, logo, não é de admirar que as obras de Carla, como aquelas patentes nas figuras 1 e 2 causem estranheza e até mesmo repulsa. Desse ponto de vista, Russell (2010) defende que essa associação das joias com beleza não é um dado adquirido, mas antes o resultado de uma norma social, que condiciona a expressão de gênero. Em síntese, Russell (2010) demonstra como a joalheria é frequentemente utilizada para embelezar o corpo feminino em conformidade com aqueles que são os padrões estéticos patriarcais. Por oposição, o uso de joias por homens, embora existente, é frequentemente marginalizado ou enquadrado dentro de narrativas de poder, riqueza ou *status*. Assim, este contraste reflete uma dinâmica desigual de poder e de valorização estética que a autora desmantela nas suas criações artísticas e de peças de joalheria.

Então, e tendo como pano de fundo as criações de Carla, a nossa análise neste registo de pesquisa leva-nos a questionar até que ponto as práticas de consumo e de produção de joias são, elas próprias, arenas onde o gênero é constantemente negociado e reforçado, sendo que as peças de Castiajo, servem, na nossa opinião, o propósito de ressignificar o uso das joias enquanto ato de resistência contra normatividades de gênero (ver figura 1 e ler descritivo sobre a peça). Outro conceito importante é o de dualidade da joalheria como instrumento tanto de opressão como de agência. Por um lado, as joias podem ser vistas como ferramentas de subjugação feminina, simbolizando o controlo sobre o corpo e sobre o comportamento das mulheres. Aliás, basta ter como exemplo, a noção de "aliança de casamento" ou "aliança de compromisso" como sendo exemplificativas de como as joias têm sido historicamente usadas para simbolizar posse e *status* (Russell, 2010). Por outro lado,

Russell (2010) também explora os modos como as joias podem ser reapropriadas como símbolos de autonomia, isto é, na justa medida em que mulheres de diversas culturas têm usado joias para expressar a sua individualidade, resistir a padrões de gênero normativos e até como um meio de afirmação em sociedades tidas como sendo patriarcais. Logo, para Russell (2010) – e como vemos espelhado em relação às peças de Castiajo – sublinha-se a importância do contexto e da intencionalidade no uso das joias, argumentando que o significado não está apenas no objeto, mas antes na sua utilização.

De forma a complementar a nossa leitura e a de Russell (2010), realçamos os contributos de Beauvoir (2023), pois a autora fornece uma base teórica importante para a compreensão das construções sociais de gênero e para a perceção do impacto destas na vida das mulheres. A obra explora como as normas patriarcais criaram uma divisão binária entre os géneros, relegando as mulheres ao papel de "outro" do homem, sendo que este é posicionado como o padrão universal. Essa análise permite-nos entender como a joalheria (Russell, 2010) funciona como um meio de reforço simbólico dessa estrutura. Beauvoir (2023) defende que as mulheres são, em certa medida, socializadas a serem vistas como objetos que devem ser adornados para o prazer e a aprovação masculina, sendo que esta premissa nos permite compreender os modos como a joalheria pode desempenhar um papel ativo e simbólico a esse nível, mas também se assume como uma ferramenta que pode ser mobilizada por mulheres como Carla, e que permite a criação de mecanismos e de narrativas de contestação.

Em consonância, Crane (2000) oferece uma análise sociológica do papel da moda como expressão de identidades sociais, incluindo o gênero, a classe social e o *status*. A obra é um complemento à de Russell (2010) pois permite que se aborde a joalheria como parte de um sistema mais amplo de símbolos materiais que reforçam as divisões sociais e culturais. Crane (2000) argumenta que a moda, incluindo as joias (acrescentamos), serve como uma linguagem visual que comunica identidade e pertença. No contexto da identidade de gênero, poder-se-ia explorar como os diferentes estilos de joalheria foram historicamente associados à feminilidade ou masculinidade. Por exemplo, os adornos delicados e ornamentados são frequentemente atribuídos às mulheres, enquanto peças mais robustas e minimalistas são vistas como masculinas. Essa categorização binária reflete as construções sociais de gênero, que são contestadas e repensadas com peças como aquela que vemos na figura 2, mas também na figura 3 abaixo.



Figura 3: Bodily Nature/The Great Orifice, 2014-2015

Fonte: © Carla Castiajo. <https://carlacastiajo.wordpress.com/page/2/>

Na leitura da figura 3, introduzimos novamente os contributos de Crane (2000) que também aponta para o potencial disruptivo da moda. Em diferentes momentos históricos, a adoção de estilos de joalharia tidos como não convencionais, desafiou as normas estabelecidas, tal como ainda acontece na contemporaneidade. Mulheres que usavam joias masculinas ou homens que adotavam estilos tradicionalmente femininos subverteram as expectativas de género, mostrando que esses símbolos não são fixos, mas antes fluídos e negociáveis. Artistas como Carla, através das joias, vieram contestar também os limites do aceitável, da repulsa e da abjeção, daí que Russell (2010) enfatize na sua obra o papel das joias não apenas como adornos estéticos, mas como ferramentas poderosas na construção e desconstrução de identidades sociais.

Besten (2011), na sua obra, estabelece premissas interessantes para compreendermos o trabalho artístico de Carla, dado que examina como os artistas ultrapassam os limites da joalharia tradicional, utilizando elementos como o cabelo humano, plástico reciclado e materiais encontrados na rua, por exemplo, para criar peças que transcendem a ornamentação, dado que abordam questões sociais, culturais e políticas. Assim, amplia-se a ideia de Russell (2010) e de Crane (2000) sobre a compreensão da joalharia como uma linguagem artística que comunica identidades e narrativas pessoais. Enquanto Russell (2010) se foca na análise feminista e de género, Besten (2011) explora a forma como os materiais não convencionais, tais como o cabelo, a título exemplificativo, podem ser usados para questionar normas e tradições. Por exemplo, uma peça feita de cabelo pode simultaneamente evocar intimidade e repulsa (figuras 1 e 3), forçando o observador a confrontar preconceitos sobre o que é considerado belo ou aceitável, dialogando tal aspeto com o conceito de resignificação de símbolos tradicionais explorado por Russell (2010), e mostrando como a joalharia pode ser um veículo de resistência e subversão.

Paralelamente, Skinner (2013) oferece uma visão mais abrangente da joalharia contemporânea, abordando questões relativas aos materiais, técnicas e ao papel cultural das joias. Skinner (2013) vem discutir como a joalharia pode ser uma prática artística que reflete e desafia as normas sociais, através da incorporação de elementos não convencionais, como o cabelo e o pelo, para explorar temas como a memória, a identidade e a intimidade. Adamson (2019), por seu turno, estabelece uma análise sobre a relação entre o artesanato e a manualidade com a arte contemporânea, um aspeto demais pertinente para percebermos as produções aqui em análise, dado que as mesmas se baseiam em técnicas do artesanato, historicamente associadas à prática da joalharia, mas que Carla reverte para as enquadrar num panorama de criação contemporâneo. A partir desta dinâmica, o autor questiona as hierarquias tradicionais que frequentemente colocam o artesanato numa posição de inferioridade face a outras práticas e campos artísticos, defendendo ainda que o artesanato, incluindo a joalharia, tem um potencial disruptivo que se evidencia através da utilização de materiais não convencionais. Além disso, Adamson (2019) explora como a mobilização de materiais orgânicos para a criação da joalharia e até mesmo para o campo artístico do artesanato podem provocar reações emocionais e reflexões intelectuais, forçando o público a reconsiderar as suas perceções sobre o valor e o significado das peças. Esta abordagem complementa a de Russell (2010) sobre a joalharia como um marcador de género, sugerindo que o uso de materiais como o cabelo pode ser visto como uma prática política que desafia as normas patriarcais e as hierarquias estéticas tradicionais, ao passo que re-posiciona a joalharia enquanto campo artístico dentro do panorama da contemporaneidade.

Nas secções seguintes, munidos destas conceções teóricas sobre as principais tendências, mudanças e objetivos da joalheria criada a partir de materiais não convencionais, pretendemos adentrar a nossa leitura e análise de alguns dos trabalhos de Carla, tendo como ponto de partida eixos como a intimidade e papéis de género, mas também o de memória e de identidade.

4. O que de mais íntimo há: joias e cabelo

Iniciamos esta secção com os contributos de Akhtar (2007), dado que o nosso interesse, neste momento, reside no aprofundamento das questões enunciadas em entrevista (RTP, 2018) por Carla Castiajo, quanto aos significados e simbologias das suas peças, mais especificamente sobre o cabelo. Assim, Akhtar (2007) explora como os objetos do quotidiano possuem a capacidade de transcender a sua funcionalidade, para se tornarem em elementos catalisadores de uma identidade, memória e conexão emocional, mas também de papéis de género (figuras 4 e 5). Desta feita, mencionamos que, a partir de Akhtar (2007), pudemos verificar que as joias e as peças criadas por Castiajo podem ser uma extensão do *self*. Além disso, a obra de Carla Castiajo, é frequentemente baseada na manipulação de materiais e objetos íntimos, desafiando noções estabelecidas de papéis de género e relações interpessoais.

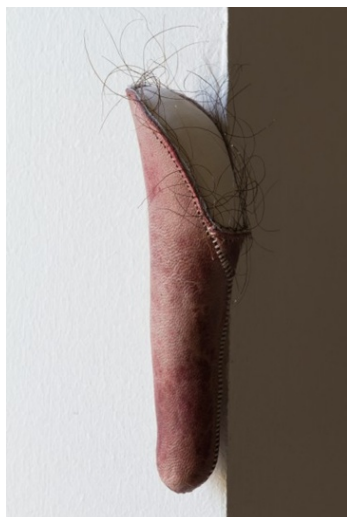


Figura 4: Symbolic Castration, 2015

Fonte: © Carla Castiajo. <https://carlacastiajo.wordpress.com/page/2/>



Figura 5: Virility I, 2015

Fonte: © Carla Castiajo. <https://carlacastiajo.wordpress.com/page/2/>

Para Akhtar (2007), os objetos podem ser entendidos como "espelhos da alma", uma vez que capturam várias dimensões da subjetividade que bastantes vezes escapam ao discurso verbal. Nesse sentido, podemos expedir que esse conceito e capacidade ecoa no trabalho de Carla Castiajo, onde materiais como o seu cabelo e pêlos, tornam-se parte de composições artísticas que interrogam a identidade e os limites entre o público e o privado. Castiajo renova um material profundamente íntimo em peças de arte que carregam camadas de significado cultural e emocional, sendo que o cabelo, muitas vezes associado à feminilidade, fertilidade e mortalidade, é aqui resignificado como um objeto que transcende o corpo, evocando intimidade e desconforto, simultaneamente. A figura 4 reflete – na nossa opinião – a noção freudiana de castração como um conceito simbólico ligado à perda de poder e controlo. Note-se que a peça foi feita a partir do dedo de uma luva que foi preenchido para lhe dar a forma que vemos na figura, tornando-se semelhante a uma representação fálica. Posteriormente a artista adicionou os seus próprios pêlos no entorno da peça. Então, podemos referir que esta obra articula uma desconstrução da virilidade e da masculinidade hegemónica, dado que o pelo é resignificado como um elemento que desafia a fragilidade do poder masculino, o que faz com que Castiajo esteja, em certa medida, a subverter as dinâmicas de poder patriarcais. A partir de Barthes (2012), reiteramos que esta peça se articula com a ideia do detalhe que captura a atenção e que evoca uma conexão emocional inexplicável. Em “Symbolic Castration”, ao utilizar materiais pessoais e íntimos, Castiajo provoca uma resposta visceral em quem vê a sua peça, que é confrontado com as suas próprias associações e significados em relação ao corpo e ao poder.

Em “Virility I”, Castiajo constrói um bigode – à imagem dos bigodes de lojas de cabeleiras, feitos para aluguer (RTP, 2018) - e, através dessa obra, aborda a construção cultural da virilidade e da masculinidade. Retomando Akhtar (2007), aferimos que os objetos que escolhemos ou criamos são projeções de nossos desejos e inseguranças e em “Virility I”, os materiais usados por Castiajo sugerem uma desconstrução da ideia de masculinidade (Turkle, 2007), tal como aconteceu com a peça anteriormente analisada, uma vez que o bigode, apesar de evocar poder, revela a sua fragilidade intrínseca, desafiando os mitos de invulnerabilidade masculina (Grosz, 1994). Esta ideia liga-se com as análises de Butler (2002) que argumenta que o género é produzido através da repetição de atos e símbolos que conferem legitimidade a certas identidades. Então, “Virility I” subverte essa repetição ao apresentar a virilidade como algo vulnerável e contestável. O objeto, como representação simbólica do masculino, torna-se numa plataforma para explorar alternativas à masculinidade tradicional.

Avançando na nossa leitura sobre a interseção das peças de Castiajo com os tópicos da intimidade e dos papéis de género, achamos revelante mencionar os contributos de Potvin (2017), especialmente pelo facto de o autor defender que os objetos têm a capacidade de materializar memórias e emoções, funcionando como extensões tangíveis do *self*. Essa ideia é central nas obras de Castiajo, uma vez que as mesmas são criadas a partir de materiais íntimos que exploram as dinâmicas de intimidade. Na peça da figura 4, o seu cabelo humano e feminino transforma o objeto numa expressão íntima de vulnerabilidade e de desconstrução de poder; isto porque o cabelo e o pêlo, frequentemente associados à identidade e ao toque físico, adquirem um significado simbólico que ultrapassa a sua materialidade ou a ideia de serem apenas uma matéria-prima, evocando, em simultâneo, a presença e a ausência do corpo humano. De maneira similar, Potvin (2017) também sugere que os objetos íntimos têm uma carga emocional acumulada que os torna mais do que simples artefactos e, desse jeito, essa conexão íntima entre o objeto e a pessoa (que cria e que o vê) ressoa no jeito como Castiajo utiliza materiais pessoais para envolver o espectador num diálogo sobre os limites entre o público e o privado.

Concomitantemente, Brown (2001) apresenta-nos a "Thing Theory" [teoria das coisas], que explora a forma como os objetos se tornam em "coisas" quando transcendem a sua utilidade funcional e passam a significar algo além da sua materialidade. Ora, as obras de Castiajo (figuras 4 e 5), neste caso específico, transformam materiais ordinários, como o cabelo e os pêlos, em "coisas" carregadas de significados que transcendem a sua materialidade, dado que o cabelo, geralmente descartado após a sua remoção ou queda, adquire um novo *status* como sendo portador de memórias e identidades, logo, o estatuto de "coisa" emerge como um mediador entre o corpo ausente e a sua presença simbólica, desafiando-nos a reconsiderar o significado desses materiais no contexto de poder e de performance de género (Butler, 2002). Outrossim, Gell (1998) propõe que os objetos artísticos atuam como agentes sociais, mediando as relações entre indivíduos e grupos como já referimos e, nesse sentido, retomamos os seus contributos pois, a partir da figura 5, podemos asseverar que o objeto artístico não apenas representa a masculinidade, mas atua como um agente que provoca reflexões sobre as tensões entre fragilidade e poder. O material escolhido por Castiajo não é passivo; ele envolve o espectador, evocando emoções e desafiando as normas culturais de género (Attfield, 2000).

5. Fios de memórias: enlaces, nós e significados



Figura 6: Auto Portrait, 2007

Fonte: © Carla Castiajo. <https://carlacastiajo.wordpress.com/page/2/>

Lutz (2011), ainda no enlace da anterior ideia, explora como a materialidade dos objetos, tais como joias de cabelo vitorianas, atuam como relicários emocionais que mantêm uma conexão com os mortos, preservando a memória e a intimidade. Essa perspectiva é profundamente relevante para a peça "Auto Portrait" (figura 6) de Carla Castiajo, ainda que indiretamente, uma vez que a artista utiliza o seu cabelo como material principal para questionar a sua identidade, o seu corpo e a sua presença no mundo físico, mas também no

universo da criação artística e da joalheria, dado que a mesma – com a peça patente na figura 6 – nos remete visualmente para os broches estilo relicário e ovais que as mulheres utilizavam nas suas roupas noutros séculos, enquanto símbolo de moda. Para Lutz (2011), o cabelo em joias vitorianas funcionava como um símbolo tangível de presença em relação à ausência de um corpo físico, como vimos no início deste registo de pesquisa e, em “Auto Portrait”, Carla Castiajo utiliza o seu cabelo para criar uma espécie de autorretrato que transcende a sua representação física. O cabelo, aqui como material que é combinado com o ouro, carrega traços de identidade, biologia e memória, aquando da sua remoção do corpo. Leiamos a descrição da peça:

O cabelo faz parte de uma pessoa, da sua identidade, da sua presença, mas também pode, por outro lado, evidenciar a ausência de alguém. Numa sociedade que tanto depende da aparência, especialmente para as mulheres, o cabelo ajuda a comunicar sexualidade, mas pode igualmente ser um meio de expressão da individualidade feminina. O cabelo sempre foi um atributo significativo e marcante da aparência corporal. A associação do cabelo com a sexualidade tornou-o símbolo de uma força notável e da distinção entre o masculino e o feminino (Castiajo, s/d, s/p).

Na obra de Castiajo, como podemos ler, o cabelo adquire um duplo papel: é parte do eu, mas também um objeto que desafia as fronteiras do corpo e da intimidade. O cabelo, ao ser duradouro e resistente à passagem do tempo, está também profundamente ligado ao efémero da vida (Lutz, 2011). A partir desta perspetiva, Castiajo incorpora esse paradoxo ao criar uma peça que simultaneamente lembra permanência (a durabilidade do cabelo) e fragilidade (a relação simbólica com a mortalidade), e que se materializa numa extensão de uma memória dela própria. Aliás, a artista também criou um broche a partir do cabelo de um amigo – “Full of you II”, 2018 – precisamente para demonstrar esta relação com o estilo vitoriano do século XIX, em que o cabelo era utilizado como uma metáfora de lembrança e de preservação da memória de um ente amado. Aliás, basta pensarmos que no século XX ainda era comum guardar o cabelo do primeiro corte das mulheres, normalmente em tranças que eram conservadas e guardadas como peças de *memorabilia*. Desta feita, e para terminar a nossa análise de Lutz (2011), aferimos que esta argumenta que as joias de cabelo vitorianas não apenas preservavam a memória dos mortos, mas também encapsulavam as emoções dos vivos, daí que em “Auto Portrait”, Castiajo se aproprie dessa ideia ao criar um retrato que não se assume apenas como uma representação visual, mas também como um relicário da sua identidade, expressa pelos sucessivos nós que deu no seu cabelo. Na verdade, noutra peça, em que utilizou a mesma técnica de atar os fios de cabelos, a artista faz uma analogia na descrição às flores “Não-Me-Esqueças” (Forget-Me-Not). Essas flores têm uma forte carga emocional e simbólica, estando as mesmas relacionadas com a memória, a lealdade e o amor duradouro. A frase joga com essa ideia de repetição e memória (ou esquecimento) através do ato de “atar” (knotting), sugerindo uma ligação íntima entre o gesto físico e a lembrança emocional. Trata-se de uma reflexão poética e metafórica que se alinha com o significado das flores, leiamos:

To knot, knot and knot, makes me forget that I knot and maybe Forget-Me-Not.
[Atar, atar e atar faz-me esquecer que ato, e talvez que não me esqueça de mim]
(Castiajo, s/d, s/p).

Outros autores (Wallace, 2007) encaram as joias como objetos que interagem diretamente com o corpo e que criam uma relação simbiótica entre materialidade e emoção. Na figura 6, Castiajo explora essa relação ao utilizar um fragmento do seu corpo como o núcleo da sua obra, uma escolha que não apenas reforça a ligação entre o objeto e o corpo físico, mas que também subverte a noção convencional das joias como algo “externo” ao corpo, ou seja, como um adorno; reconfigura-se a ideia de joia e o uso e aplicabilidade da joalheria. Aqui, no contexto da figura 6 por exemplo, a joia não é apenas um adorno, mas antes uma extensão direta da identidade física da artista. Por conseguinte, autores como Wang (2018) também exploram como o design de joias pode incorporar e expressar emoções humanas, transformando os objetos em veículos de comunicação e de memória pessoal. Nesse interstício, Wang (2018) argumenta que o design de joias pode ser profundamente emocional, integrando estes elementos que carregam simbologias de caráter narrativo, sendo que para o autor, a escolha de materiais pessoais aumenta a sua ressonância sentimental. Dessa forma, revela-se que a materialidade é fundamental na expressão sentimental das joias, pois os materiais têm o poder de evocar associações emocionais e culturais; aliás, isto é reforçado por Ahmed (2004) que defende que os objetos carregam e refletem emoções nas interações humanas. Paralelamente, Wang (2018) também advoga que as joias podem preservar memórias e marcar momentos significativos que tiveram lugar num determinado tempo e espaço.

Beuthel e Fuchsberger (2022), por seu turno e numa lógica complementar às ideias que temos aqui apresentado, investigam como os objetos materiais podem prolongar as conexões emocionais e sensoriais com entes queridos após a morte, sendo que através do conceito de “heranças corporais”, os autores destacam de que forma os fragmentos do corpo ou materiais associados a ele podem funcionar como mediadores de memória, intimidade e de presença. Este conceito de herança corporal articula-se diretamente com a ideia de memória, no sentido em que serve um propósito de mediação. Assim, estas heranças corporais, como é o caso do cabelo por exemplo, criam uma sensação de proximidade com aqueles que partiram, funcionando como portadores tangíveis de memória e presença. Embora “Auto Portrait” não se concentre explicitamente na morte, a materialidade do cabelo de Castiajo invocam uma reflexão semelhante sobre temporalidade e permanência. Assim como os objetos explorados por Beuthel e Fuchsberger (2022), esta peça utiliza um fragmento do corpo para criar uma presença que transcende a fisicalidade, proporcionando uma conexão sensorial com o corpo ausente. Aquilo que se retém é que a obra de Castiajo sublinha que fragmentos corporais, como o cabelo, têm o poder de encapsular emoções e histórias, funcionando como relicários que transcendem o tempo e as limitações do corpo físico.

6. Afinal é pureza, promiscuidade ou criatividade?

A obra de Carla Castiajo, é marcada por uma abordagem criativa ousada e inovadora, que se posiciona como um ponto de intersecção entre joias, memória, intimidade e papéis de género, ao passo que, na nossa asserção, desafia as normas culturais e explora os limites entre o corpo e o objeto. Ao integrar materiais profundamente carregados de significados emocionais, tais como o cabelo e os pelos, a artista transforma o adorno numa plataforma de reflexão sobre a identidade, a vulnerabilidade e relações interpessoais. Nas peças aqui apresentadas, e nossa ótica, Castiajo transcende o uso tradicional da joalheria não só numa dimensão técnica, mas também como prática artística, transformando-a num meio que permite encapsular memórias e narrativas pessoais, ainda que remetendo a um passado histórico. A materialidade do cabelo, por seu turno, frequentemente associada à intimidade

e à memória, relembra nas suas obras uma conexão visceral que confronta o espectador com questões de temporalidade e de permanência. Assim, as joias de Castiajo não apenas decoram, como também dialogam com as complexas dinâmicas entre o presente e o ausente, o tangível e o intangível. Ao mesmo tempo, podemos enunciar que as suas obras desconstruem papéis de género normativos (Butler, 2002), utilizando materiais que são tradicionalmente associados à feminilidade, para explorar a fluidez das identidades de género. Através das suas escolhas materiais e formais, Castiajo desafia as categorias culturais de género, propondo novas leituras que questionam as noções de poder, de vulnerabilidade e de performatividade.

Em síntese, o trabalho de Carla Castiajo, na nossa leitura, ressignifica a joalheria contemporânea como um meio profundamente simbólico, capaz de capturar conexões emocionais e sociais, uma vez que as suas obras nos convidam a repensar as fronteiras entre corpo e objeto, arte e intimidade, ao passo que destacam o potencial transformador da joalheria como um veículo de crítica cultural e de expressão pessoal. Nesse sentido, a artista não apenas amplia os horizontes da prática da joalheria, mas também nos oferece uma lente sensível e provocativa para explorar as relações humanas na sua intrínseca complexidade.

Referências bibliográficas

- Adamson, G. (2019). *Thinking through craft*. Bloomsbury Publishing.
- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Routledge.
- Alves, C. F. (2008). A agência de Gell na antropologia da arte. *Horizontes Antropológicos*, 14(29), 515-338.
- Akhtar, S. (2007). *Objects of our desire: Exploring our intimate connections with the things around us*. Crown.
- Attfield, J. (2000). *Wild things: The material culture of everyday life*. Berg.
- Barthes, R. (2012). From Camera Lucida. In L. Collins & A. Nisbet (Eds). *Theatre and performance design* (pp. 43-50). Routledge.
- Beuthel, J. M., & Fuchsberger, V. (2022, June). Exploring bodily heirlooms: Material ways to prolong closeness beyond death. In *Proceedings of the 14th Conference on Creativity and Cognition* (pp. 135-145). C&C'22, June 20-23, Venice, Italy.
- Brown, B. (2001). Thing theory. *Critical Inquiry*, 28(1), 1-22.
- Butler, J. (2002). *Gender trouble*. Routledge.
- Castiajo, C. (2016). *Purity or promiscuity? Exploring hair as a raw material in jewellery and art*. Dissertationes Academiae Artium Estoniae. Estonian Academy of Arts.
- Crane, D. (2000). *Fashion and its social agendas: Class, gender, and identity in clothing*. The University of Chicago.

- Beauvoir, S. (2023). The second sex. In W. Longhofer & D. Winchester (Eds). *Social theory re-wired: New connections to classical and contemporary perspectives* (pp. 346-354). Routledge.
- Den Besten, L. (2011). *On jewellery: A compendium of international contemporary art jewellery*. Arnoldsche.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford University Press.
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Indiana University Press.
- Guerra, P. (2024). Live Fast, Die Old. Experiences of Ageing in Portuguese Punk DIY Scenes since the Late 1970s. In L. Way & M. Grimes (Eds.). *Punk, Ageing and Time* (pp. 93-111). Palgrave Macmillan Cham.
- Helen Sheumaker. (1997). "This lock you see": Nineteenth-century hair work as the commodified self. *Fashion Theory*, 1(4), 421-445.
- Lester, N. A. (2013). The why and the where of hair. *The Lion and the Unicorn*, 37(2), v-xvi.
- Lutz, D. (2011). The dead still among us: Victorian secular relics, hair jewelry, and death culture. *Victorian Literature and Culture*, 39(1), 127-142.
- Oliveira, C. de & Guerra, P. (2022). *Artes feministas, ativismos e Sul Global*. Universidade do Porto – Faculdade de Letras.
- Oliveira, M. T. (2007). Cabelos da etologia ao imaginário. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 41(3), 135-151.
- Potvin, J. (2017). Collecting intimacy one object at a time: Material culture, perception, and the spaces of aesthetic companionship. In A. Myzelev (Ed). *Material cultures, 1740-1920: The meanings and pleasures of collecting* (pp. 191-208).
- Russell, R. R. (2010). *Gender and jewellery: A feminist analysis*. Rebecca Ross Russell.
- Santos, I. A. (2014). Tramas de afeto e saudade: Em busca da biografia de objetos e práticas vitorianos no Brasil oitocentista. *Estudos em Design*, 22(2), 150-151.
- Skinner, D. (2013). *Contemporary jewelry in perspective*. Lark Jewelry & Beading.
- Turkle, S. (2007). *Evocative objects: Things we think with*. MIT Press.
- Viero, I. P. (2023). O cabelo como matéria-prima em artefatos contemporâneos: Hair as raw material in contemporary artifacts. *MIX Sustentável*, 9(2), 171-188.
- Wallace, J. (2007). *Emotionally charged: A practice-centred enquiry of digital jewellery and personal emotional significance*. Doctoral dissertation, Sheffield Hallam University, United Kingdom.

Wang, Y. (2018). *Sentimental expression in jewelry design*. Doctoral dissertation, Politecnico Milano.

Yan, S. C. (2019). The art of working in hair: Hair jewellery and ornamental handiwork in Victorian Britain. *The Journal of Modern Craft*, 12(2), 123-139.

Sofia Sousa.

Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) e é doutoranda em Sociologia (com bolsa da FCT) na mesma instituição. Integra o Comité Organizador da Conferência Internacional KISMIF, o Comité Executivo para Web/Publicações da International Association for the Study of Popular Music (IASPM), é Secretária-Geral da IASPM-Portugal e Editora Executiva da revista *Todas as Artes Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564. Email: sofiaarsousa22@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3504-5394.

Receção: 06-12-2024

Aprovação: 10-01-2025

Citação:

Sousa, S. (2024).). Joias, intimidade e memória. A pureza e a promiscuidade do cabelo na joalheria de Carla Castiajo. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3), pp. 130-145. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n3p2>



TODAS AS ARTES

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



Vol. 7, N. 3, Set.-Dez. 2024
ISSN 2184-38052