



31

COMUNICAÇÃO E ARTE
COMMUNICATION AND ART

Editores | *Editors*

Helena Pires, Silvana Mota-Ribeiro & Anne Beyaert-Geslin

Diretor | *Journal Editor*

Moisés de Lemos Martins





**COMUNICAÇÃO
& SOCIEDADE**

31

COMUNICAÇÃO E ARTE
COMMUNICATION AND ART

Editores | *Editors*

Helena Pires, Silvana Mota-Ribeiro & Anne Beyaert-Geslin

Diretor | *Journal Editor*

Moisés de Lemos Martins



Título | Title: Comunicação e Arte | *Communication and Art*

Diretor | Journal Editor: Moisés de Lemos Martins

Diretor Adjunto | Associate Editor: Manuel Pinto

Editores Temáticos | Volume Editors n.º 31 – junho 2017 | June 2017: Helena Pires, Silvana Mota-Ribeiro & Anne Beyaert-Geslin

Conselho Editorial | Editorial Board

Alain Kiyindou (*Universidade de Bordéus 3*), Ana Cláudia Mei Oliveira (*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*), Anabela Carvalho (*Universidade do Minho*), Annabelle Sreberny (*London Middle East Institute*), Barbie Zelizer (*Universidade da Pensilvânia*), Cláudia Álvares (*Universidade Lusófona de Lisboa*), David Buckingham (*Universidade de Loughborough*), Cláudia Padovani (*Universidade de Pádua*), Divina Frau-Meigs (*Universidade de Paris III - Sorbonne*), Fabio La Rocca (*Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien - Sorbonne*), Felisbela Lopes (*Universidade do Minho*), Fernanda Ribeiro (*Universidade do Porto*), Filipa Subtil (*Escola Superior de Comunicação Social, do IPL*), Gustavo Cardoso (*ISCTE-IUL*), Hannu Nieminen (*Universidade de Helsínquia*), Helena Sousa (*Universidade do Minho*), Immacolita Lopes (*Universidade de São Paulo*), Isabel Ferin (*Universidade de Coimbra*), Ismar Oliveira Soares (*Universidade de São Paulo*), Janet Wasco (*Universidade de Oregon*), José Manuel Pérez Tornero (*Universidade Autònoma de Barcelona*), Lídia Oliveira (*Universidade de Aveiro*), Madalena Oliveira (*Universidade do Minho*), Maria Michalis (*University of Westminster*), Maria Teresa Cruz (*Universidade Nova de Lisboa*), Muniz Sodré (*Universidade Federal do Rio de Janeiro*), Nélia del Bianco (*Universidade de Brasília*), Nelson Zagalo (*Universidade do Minho*), Paulo Serra (*Universidade da Beira Interior*), Raúl Fuentes Navarro (*Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Gualadajara*), Rosa Cabecinhas (*Universidade do Minho*), Sara Pereira (*Universidade do Minho*), Sonia Livingstone (*London School of Economics*), Teresa Ruão (*Universidade do Minho*), Tristan Mattelard (*Universidade de Vincennes - Paris VIII*), Vera França (*Universidade Federal de Minas Gerais*), Vincenzo Susca (*Universidade Paul Valéry - Montpellier III*), Xosé López García (*Universidade de Santiago de Compostela*), Zara Pinto-Coelho (*Universidade do Minho*).

Conselho Consultivo | Advisory Board

Aníbal Alves (*Universidade do Minho*), António Fidalgo (*Universidade da Beira Interior*), Denis McQuail (*Universidade de Amsterdão*), José Bragança de Miranda (*Universidade Nova de Lisboa*), José Marques de Melo (*Universidade Metodista de São Paulo*), Margarita Ledo (*Universidade de Santiago de Compostela*), Michel Maffesoli (*Universidade Paris Descartes - Sorbonne*), Miquel de Moragas (*Universidade Autònoma de Barcelona*), Murilo César Ramos (*Universidade de Brasília*).

Diretor Gráfico e Edição Digital | Graphic Director and Digital Editing: Pedro Portela

Assistente Editorial | Editorial Assistant: Zara Pinto-Coelho

Assistente de Formatação Gráfica | Graphic Assistant: Ricardina Magalhães

Indexadores | Indexers and Catalogues: Latindex | RepositoriUM | DOAJ | Qualis | MIAR | ERIH PLUS | OAISTER | CEDAL | BASE | EZ

URL: www.revistacomsoc.pt // **imagem da capa | cover image:** Chris Blunkell, *Rothko o, Zuckerberg 2*, 2015 (chrisblunkell.moonfruit.com)

Edição: *Comunicação e Sociedade* é editada semestralmente (2 números/ano ou 1 número duplo) pelo Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade do Minho, em formato bilingue (português e inglês). Os autores que desejem publicar artigos ou resenhas devem consultar o URL da página indicado acima.
The journal *Comunicação e Sociedade* is published twice a year and is bilingual (Portuguese and English). Authors who wish to submit articles for publication should go to URL above.

Redação e Administração | Address:

CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
Universidade do Minho, Campus de Gualtar
4710-057 Braga – Portugal

Telefone | Phone: (+351) 253 604695 // **Fax:** (+351) 253 604697 // **Email:** cecs@ics.uminho.pt // **Web:** www.cecs.uminho.pt

ISSN: 1645-2089 // **e-ISSN:** 2183-3575
Depósito legal | Legal deposit: 166740/01

Cofinanciado por:



Financiado pelo COMPETE: POCI-01-0145-FEDER-007560 e FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do projeto: UID/CCI/00736/2013.
Supported by COMPETE: POCI-01-0145-FEDER-007560 and FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia within the Project Scope: UID/CCI/00736/2013.

SUMÁRIO | TABLE OF CONTENTS

Comunicação e arte	7
Helena Pires, Silvana Mota-Ribeiro & Anne Beyaert-Geslin	
Communication and art	13
Helena Pires, Silvana Mota-Ribeiro & Anne Beyaert-Geslin	
<hr/>	
ARTIGOS TEMÁTICOS ARTICLES	19
<hr/>	
O mundo engarrafado e a arqueologia da encenação: gravações audiovisuais como registro de produções operísticas	21
Mateus Yuri Passos	
The world in a bottle and the archeology of staging: audiovisual recording as registers of opera productions	39
Mateus Yuri Passos	
Dança e medialidade: para uma discussão ontológica e ética do corpo performativo	57
Né Barros	
Dance and mediality: for an ontological and ethical discussion of the performative body	69
Né Barros	
Monstros, máquinas e pipocas: teatro do oprimido e protesto de rua	81
Inês Barbosa & Fernando Ilídio Ferreira	
Monsters, machines and popcorn: theatre of the oppressed and street protest	107
Inês Barbosa & Fernando Ilídio Ferreira	
House on Fire: um caso de arte política e colaborativa	133
Teresa Mora	
House on Fire: a political and collaborative art case	149
Teresa Mora	
Percursos de análise do vestuário em filmes portugueses de <i>etnoficção</i>	165
Caterina Cucinotta	
Pathways of analysis on costume in Portuguese <i>ethnofiction</i> films	183
Caterina Cucinotta	
Objetos da violência: as formas do <i>pathos</i> nas composições de Yael Martinez, Glenna Gordon e Eugênio Grosso	199
Eliza Bachega Casadei & Mariana Duccini	
Violent objects: the forms of <i>pathos</i> in Yael Martinez, Glenna Gordon and Eugênio Grosso's compositions	213
Eliza Bachega Casadei & Mariana Duccini	
Sobre o “Jardim das Delícias” como modelo de análise dos processos de comunicação intercultural	225
Lurdes Macedo	
On the “Garden of Delights” as a model of analysis of the intercultural communication processes	239
Lurdes Macedo	

Lógicas de vinculação na arte Sílvia Pinto & Moisés de Lemos Martins	253
Binding logics in art Sílvia Pinto & Moisés de Lemos Martins	271
Mídia, arte e tecnologia: uma reflexão contemporânea Fernando Augusto Silva Lopes	287
Media, art and technology: a contemporary reflection Fernando Augusto Silva Lopes	299
Entre música e tecnologia: condições de existência e funcionamento da indústria fonográfica brasileira no século XXI Daniel Ferreira Wainer	311
Between music and technology: existence and functioning conditions of the Brazilian phonographic industry in the 21st century Daniel Ferreira Wainer	327
Comunicação da arte pela investigação aberta: sobre políticas culturais, património, gestão e receção da inovação na arte Pedro Andrade	343
Communication of art via open research: on cultural policies, heritage and reception of innovation in art Pedro Andrade	361
Da comunicação à arte: a McDonald's e o flat design Ludovic Chatenet & Anne Beyaert-Geslin	377
From communication to art: McDonald's and flat design Ludovic Chatenet & Anne Beyaert-Geslin	391
LEITURAS BOOK REVIEWS	403
Alves, L. F. (Ed.) (2016). <i>Fotografias em obras de Eduardo Souto de Moura</i> . Matosinhos: Scopio Editions Anabela Veloso Rodrigues	405
Alves, L. F. (Ed.) (2016). <i>Fotografias em obras de Eduardo Souto de Moura</i> . Matosinhos: Scopio Editions Anabela Veloso Rodrigues	411



COMUNICAÇÃO E ARTE

Helena Pires, Silvana Mota-Ribeiro & Anne Beyaert-Geslin

O presente número trinta e um da revista *Comunicação e Sociedade* incide, em particular, sobre o tema “Comunicação e Arte”. Nesta mesma publicação, encontram-se reunidos textos que apresentam as mais diversas problemáticas, abordagens e metodologias, ensaiadas com base em modalidades e linguagens artísticas tão diferentes quanto a dança, o teatro, o cinema, as artes visuais. Os casos apresentados, bem como as manifestações artísticas em análise e reflexão, expressam uma polifonia cultural que combina o espaço lusófono, a herança cultural europeia, mas também a idiossincrasia da cultura e das artes em Portugal (dialogante com a esfera da interculturalidade), por meio de um recorte expressivo de algumas práticas, bem como do pensamento crítico que a área das artes, especialmente em articulação com a dimensão comunicativa, agiliza.

A reunião de uma tal pluralidade de perspectivas, tendo em vista a publicação em causa, convida a interpelarmo-nos sobre as possibilidades de sentido que este encontro, de textos, de autores, de realidades reportadas e objetos analisados, permite recriar. Qualquer compilação de textos de vários autores, mesmo que ancorada sobre um tema de algum modo partilhado, é sempre, arriscamos dizer, uma provocação, um espaço de encontro que desestabiliza os limites da significação prévia que cada texto preserva, na sua ilusória autonomia em termos intradiscursivos. Como não poderia deixar de ser, esta publicação é antes de mais inventora de sentidos, produtora de ligações, mas também de arrumações discutíveis, tendo por fim propor uma leitura, um exercício de hermenêutica que se deslocaliza da explicação da obra e do autor para a compreensão daquilo que mobilizou (e mobiliza) as editoras, elas mesmas implicadas numa ampla cartografia de inquietações, de problemas teóricos e metodológicos, partilhados entre a comunidade académica e a artística. É, pois, de uma aproximação entre a comunicação, nas suas possibilidades de interrogação sobre os públicos, a mediação, os discursos produzidos sobre o campo da cultura e das artes, por um lado, e a arte propriamente dita, nos seus desdobramentos intermodais e interdisciplinares, nos modos como convoca, cada vez mais, as competências e as potencialidades da comunicação, tanto na criação como na produção, por outro, que este número dá conta. Em última análise, tratar-se-á de discutir, pelo menos implicitamente, a porosidade de fronteiras entre a arte-ciência. Este debate é hoje tão mais pertinente quanto assistimos a uma crise ontológica e epistemológica profunda, transversal às mais variadas práticas e representações, sociais e culturais. Pensar a comunicação, no modo como interpela (ou se deixa interpelar pela) arte, é o desafio que perseguimos e para o qual os textos aqui publicados, que passamos a apresentar nas suas linhas gerais, constituem estimulantes pontos de partida.

Passemos a esclarecer quais as diretrizes de sentido que presidiram ao alinhamento dos textos que aqui se apresentam, bem como à proposta de leitura que lhes permite

de certo modo ressignificarem-se entre si. Não se trata de listar temas, ou sub-temas, antes de arriscar a sugestão de níveis de afinidade, mais ou menos explícitos, entre pequenos conjuntos de textos que permitem a identificação de uma dada coloração quando percecionados na sua articulação com a publicação integral.

Num primeiro momento, são introduzidos quatro textos que perspetivam, cada um no seu registo particular, as artes performativas. Mateus Yuri Passos, no seu texto “O mundo engarrafado e a arqueologia da encenação: gravações audiovisuais como registo de produções operísticas”, propõe-se refletir sobre “o uso de gravações audiovisuais como documentos para análise de produções de ópera contemporâneas agrupadas pela crítica alemã sob o termo teatro de director [Regietheater]”. A partir de uma análise detalhada de alguns excertos da obra operística *O Anel do Nibelungo*, de Richard Wagner, o autor evidencia as diferenças ao nível da autonomia das dimensões que compõem a obra integral (verbal, musical e visual) quando comparadas a encenação e a respetiva gravação, contribuindo assim para a compreensão das especificidades do *meio*, especialmente nas suas implicações no que à *direção* diz respeito. Segue-se o texto de Né Barros, intitulado “Dança e medialidade: para uma discussão ontológica e ética do corpo performativo”. Neste texto, propõe-se o conceito de medialidade tanto para designar o “palco político e ético” como o “espaço ontológico” que a dança potencia. A emergência deste mesmo conceito justifica-se, segundo a argumentação da autora, pela expansão de fronteiras a que se assiste na história da dança, decorrente de uma rutura que transforma o corpo e a performatividade numa instância relacional particularmente tensiva e discursiva. Depois de uma discussão e análise relativa às especificidades do meio, às limitações e possibilidades da transmedialidade, tendo por objeto as produções operísticas, bem como de uma reflexão de natureza autopoietica sobre as transformações operadas na dança, os dois outros textos que se juntam a este primeiro momento hermenêutico, ou grupo de textos, propõem por sua vez o pensamento crítico potenciado pelo teatro, na sua vertente assumidamente política e interventiva. Trata-se de dois estudos de caso, os quais passamos a apresentar. “Monstros, máquinas e pipocas: teatro do oprimido e protesto de rua”, da autoria de Inês Barbosa e Fernando Ilídio Ferreira, procura levar-nos a refletir sobre as possibilidades de se pensar a crise europeia, ou melhor, a crise em Portugal, a partir das provocações performativas e protesto de rua do designado, precisamente, “teatro do oprimido”. Neste artigo, o Teatro do Oprimido é discutido “enquanto ferramenta de ação coletiva e educação crítica, no âmbito das mobilizações sociais contemporâneas”, nomeadamente tendo em vista estimular uma reflexão mais profunda (no seu papel potenciador da intervenção e da participação) sobre os limites do atual sistema capitalista. Segue-se mais um estudo, denominado “*House on Fire*: um caso de arte política e colaborativa”, reportado no texto de Teresa Mora. O modo como as práticas artísticas potenciam atualmente “a transição para um modelo colaborativo entre cultura artística e cultura científico-social e filosófica” é a principal tese que neste artigo se procura defender. Para tal, a autora baseia-se na análise e discussão de materiais (planos de atividade e programas) relativos à ação da rede europeia de teatros e festivais, designada *House on Fire*, entre 2012 e 2015.

Num segundo momento, nesta publicação apresenta-se mais um conjunto de quatro textos, incidentes sobre o cinema, a fotografia, a pintura e as artes visuais. A partir de diferentes abordagens, problemáticas e metodologias de análise, são ensaiadas as múltiplas implicações culturais na produção artística cinematográfica e visual, nos modos de perceber e de dar a ver. Caterina Cucinotta, por meio do seu artigo intitulado “Percurso de análise do vestuário em filmes portugueses de *etnoficção*”, propõe-se operacionalizar o conceito de etnoficção através da análise de três trilologias do cinema português. Inquirir sobre as especificidades do vestuário cinematográfico português, em articulação com a teoria da moda e uma dada narrativa etnográfica e cultural é o propósito do referido artigo. Por seu turno, Eliza Bacheaga Casadei e Mariana Duccini, no seu artigo – “Objetos da violência: as formas do *pathos* nas composições de Yael Martinez, Glenna Gordon e Eugênio Grosso” –, problematizam a iconologia dos objetos de consumo, interrogando o modo como os três fotógrafos em causa operam determinadas estratégias de composição visual. A violência é o tema comum que atravessa as obras analisadas, sendo diversas as formas do *pathos* evocadas. Deste segundo conjunto faz ainda parte o texto intitulado “Sobre o ‘Jardim das Delícias’ como modelo de análise dos processos de comunicação intercultural”, de Lurdes Macedo. Tendo por base a obra pictural referenciada no título, e perspetivando-a do ponto de vista da comunicação intercultural, a autora visa propor uma leitura capaz de contribuir para a desfragmentação da memória coletiva, ancorada nas trajetórias globais, nomeadamente nas navegações intercontinentais, nas quais portugueses e espanhóis tiveram um especial protagonismo. Completando este segundo grupo de textos, Sílvia Pinto e Moisés de Lemos Martins apresentam “Lógicas de vinculação na arte”. Abordando a metafísica da imagem, numa perspetiva histórica, este artigo argumenta no sentido de uma aproximação da arte à religião. No contexto da atualidade, os autores procuram “mostrar a importância da arte e da sua ascendência mítico-religiosa na redefinição da imagem mediática”.

Por fim, segue-se um terceiro momento, entretido pela ligação entre a arte e a tecnologia. Trata-se de um conjunto de três textos. Em primeiro lugar, inclui-se nele o artigo intitulado “Mídia, arte e tecnologia: uma reflexão contemporânea”, da autoria de Fernando Augusto Silva Lopes. Qual o papel da tecnologia na massificação mediática e mercantilização da cultura e das artes na contemporaneidade? Esta é a questão que o autor procura discutir, bem como as suas implicações nas mudanças culturais e sociais no tempo presente. O modo como as práticas artísticas evidenciam e interrogam a influência dos media, e do mercado, é igualmente um dos tópicos que o texto tenta esclarecer. Focalizado na realidade da indústria fonográfica brasileira, segue-se o texto de Daniel Ferreira Wainer, precisamente intitulado “Entre arte e tecnologia: condições de existência e funcionamento da indústria fonográfica brasileira no século XXI”. Com base numa investigação empírica, o autor reflete sobre os efeitos, as ruturas e as continuidades implicados na digitalização. Questões como a pirataria ou os direitos autorais são objeto dessa mesma reflexão. Acrescenta-se ainda o texto de Pedro Andrade, “Comunicação da arte pela investigação aberta: sobre políticas culturais, património e receção da inovação na arte”. Neste artigo, são apresentados conceitos fundamentais

à comunicação da arte e à comunicação pública da arte, onde as novas tecnologias desempenham um papel particular, nomeadamente em questões como a literacia artística. Trata-se de um texto que não deixa de sugerir recomendações práticas para a pesquisa nestas áreas (por via da investigação aberta), propondo mesmo uma agenda e anexando ainda um glossário sobre a especialidade temática.

A secção dos artigos encerra com um texto de Ludovic Chatenet e Anne Beyaert-Geslin, o qual esclarece, precisamente, a articulação temática (comunicação e arte) respeitante a este número da revista. Intitulado “Da comunicação à arte: o McDonald’s e o *flat design*”, este artigo incide sobre uma análise semiótica dos anúncios da campanha publicitária de 2015 da McDonald’s criada pela agência TBWA, em Paris. Com base na referida análise, os autores sugerem uma nova retórica da imagem, segundo a qual “as sociedades de hoje, definidas como hipermodernas, já não transacionam objetos, mas antes formas de vida e valores de subscrição a comunidades de utilizadores”. A compreensão desta mudança de paradigma convoca, oportunamente, uma interrogação sobre a esteticização, bem como sobre a “artistização”, de que se entretece a cultura contemporânea.

Resta referir a segunda secção deste número temático, onde se inclui uma revisão crítica da autoria de Anabela Veloso Rodrigues, sobre uma recente publicação de Luís Ferreira Alves, onde se explana o papel da fotografia na obra arquitetónica de Eduardo Souto de Moura.

É com este itinerário, aqui levemente antecipado, que deixamos o nosso convite à leitura que se segue, certas de que pensar e investigar sobre a arte-comunicação é hoje uma das muitas promissoras possibilidades de se (des)construir conhecimento... //

NOTAS BIOGRÁFICAS

Helena Pires é Professora Auxiliar no Departamento de Ciências da Comunicação, no Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, e investigadora no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) da mesma Universidade.

Doutorou-se em 2007, em Semiótica da Comunicação, na referida instituição e desenvolve investigação nas áreas da Semiótica e Cultura Visual, Cultura Urbana e Publicidade, tendo nomeadamente desenvolvido pesquisa sobre a temática da Paisagem e sua representação na arte contemporânea. Mais recentemente, é co-coordenadora do Projeto, inscrito no CECS, *Passeio. Plataforma de artes e cultura urbana*. Leciona disciplinas tais como *Semiótica*, *Publicidade* e *Arte, Media e Comunicação*, entre outras. É atualmente membro da Direção do Mestrado de Comunicação, Arte e Cultura.

E-mail: hpires@ics.uminho.pt

Departamento de Ciências da Comunicação, ICS, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Silvana Mota Ribeiro é Professora Auxiliar do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Leciona nas áreas da cultura e semiótica visuais, arte, moda e

comunicação estratégica. Desenvolve investigação na área dos discursos de género, análise de imagem, semiótica social e multimodalidade. É atualmente membro da Direção do Mestrado de Comunicação, Arte e Cultura.

E-mail: silvanar@ics.uminho.pt

Departamento de Ciências da Comunicação, ICS, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Anne Beyaert-Geslin é professora de semiótica e comunicação na Universidade Bordeaux-Montaigne e diretora da equipa de pesquisa MICA (Mediations, Information, Communication, Arts). Editou dezasseis livros coletivos e foi revisora de diversas edições (em 2017 com Maria Giulia Dondero e Audrey Moutat, *Les plis de imagem, Reflexivité et énonciation dans l'image*, Lambert Lucas) e 4 livros: *L'image préoccupée*, Hermès-Lavoisier, 2009; *Sémiotique du design*, Presses Universitaires de France, 2012 (tradução italiana em 2017: *Semiotica del design*, Rimini, Edição ETS); *Sémiotique des objets, la matière du temps*, Presses Universitaires de Liège, coleção Sigilla, 2015. *Méthodes du portrait* será publicado por De Boeck ainda em 2017.

A autora também escreveu cerca de 120 artigos em semiótica de imagem, média e design em francês, italiano, espanhol, inglês, chinês, português e persa.

E-mail: anne.geslin-beyaert@u-bordeaux-montaigne.fr

Bordeaux-Montaigne University. Domaine Universitaire, 19 esplanade des Antilles, 33607 Pessac, France

COMMUNICATION AND ART

Helena Pires, Silvana Mota-Ribeiro & Anne Beyaert-Geslin

The 31st issue of the journal, *Comunicação e Sociedade*, is dedicated to the theme “Communication and Art”. The present issue, gathers a collection of texts covering a wide array of problematics, approaches and methodologies, that explore a diverse range of modalities and artistic languages, including dance, theatre, the cinema and the visual arts. The cases presented and the different art forms under analysis and reflection, express a cultural polyphony, consisting of a combination of the Portuguese-speaking world and European cultural heritage in general, but also the idiosyncratic characteristics of culture and the arts in Portugal (in interaction with the sphere of inter-culturality). References are made to a significant range of artistic practices, and to the critical thinking fostered by the artistic sector, in articulation with the field of communications.

Given the combination of such a plurality of different perspectives in the context of this issue, it is worthwhile pondering the various possible conclusions that may be drawn from these different texts, authors, and realities and objects. Any compilation of texts by several authors, even if anchored on a theme somehow shared, is always, we might say, a “provocation”, a meeting space that destabilizes the limits of pre-given signification that each text preserves, in its illusory autonomy in intra-discursive terms. Inevitably, this publication is first and foremost an inventor of new meanings, a producer of connections, but also of debatable classifications, with a view to proposing new interpretations. Ultimately this is an exercise in hermeneutics – that proceeds from explanation of the work and the author to an understanding of that which has caught, or continues to catch, the interest of the editors, who are involved in a wide range of different concerns, and theoretical and methodological problems, shared by the academic and artistic communities. This issue, thus, addresses an approximation between communication, in its possibilities of interrogation on the public, mediation, discourses produced in the field of culture and the arts, on the one hand, and art itself, in its intermodal and interdisciplinary multiple dimensions, in the ways in which it increasingly calls upon the skills and potential of communication, both in artistic creation and in artistic production, on the other. Ultimately, this will involve discussion, at least at an implicit level, of the porosity of the boundaries between art and science. This debate is even more relevant today, given that we have witnessed a profound ontological and epistemological crisis, that transcends a wide array of social and cultural practices and representations. This issue aims to explore the field of communication, in terms of the way that it challenges art. The texts published herein, which we will now briefly summarise, are stimulating starting points.

Firstly we would like to clarify the interpretational guidelines that headed this particular order of the texts presented in this issue, as well as the proposed reading that to a certain extent enables them to somehow establish new meanings between each other.

This isn't a question of merely listing subjects or sub-themes, before trying to suggest more or less explicit levels of affinity between several texts, that enable us to see them in a specific light, when perceived in terms of their articulation with the publication as a whole.

The issue commences with four texts, each addressing the performing arts from a unique perspective. Mateus Yuri Passos, in his text, "The world in a bottle and the archeology of staging: audiovisual recording as registers of opera productions", explores "the use of audiovisual recordings as documents for analysis of contemporary opera productions, grouped by German critics under the term *director's theatre* [Regietheater]". On the basis of detailed analysis of several excerpts from Richard Wagner's *The Ring of the Nibelung*, the author highlights the differences in terms of the autonomy of the various dimensions of the complete work (verbal, musical and visual) when compared to staging and recording the opera, thus contributing to an understanding of the specificities of this artistic medium, in particular its implications in terms of *directing*. The following text is by Né Barros, entitled "Dance and mediality: for an ontological and ethical discussion of the performative body". The article proposes the concept of *mediality*, to designate both the "political and ethical stage" and the "ontological space" fostered by dance. The author argues that it makes sense to use this concept due to expansion of frontiers within the history of dance, as a result of a rupture that has transformed the body and performativity into a particularly tense and discursive relationship.

After discussion and analysis of the specificities of the medium, and the limitations and possibilities of transmediality, in relation to operatic productions, as well as an autopoietic reflection concerning the transformations that have taken place in the world of dance, the two following texts are case studies that propose a critical interpretation fostered by the world of theatre, in its assumedly political and interventive dimension. "Monsters, machines and popcorn: theatre of the oppressed and street protest", by Inês Barbosa and Fernando Ilídio Ferreira, encourages us to reflect on different ways of thinking about the European crisis, or rather the crisis in Portugal, on the basis of performance-based provocations and street protests of "theatre of the oppressed." The article discusses the Theatre of the Oppressed as "a collective action and critical education tool, within the context of contemporary social mobilizations", in particular with a view to stimulating deeper reflection (in view of its role of promoting intervention and participation) about the present-day capitalist system. This is followed by the article, "*House on Fire*: a political and collaborative art case", by Teresa Mora. The main idea defended by the article is the manner that artistic practices currently promote "the transition towards a collaborative model between artistic culture, and scientific-social and philosophical culture". For this purpose, the author uses analysis and discussion of materials (activity plans and programmes) related to the activity pursued between 2012 and 2015 by the European network of theatres and festivals, entitled *House on Fire*.

The second part of this issue presents another set of four texts, that address the worlds of cinema, photography, painting and the visual arts. Using different approaches, problems and analytic methodologies, the articles explore multiple cultural implications

in cinematographic and visual artistic production, concerning different ways of perceiving and seeing. Caterina Cucinotta, in her article “Pathways of analysis on costume in Portuguese *ethnofiction* films”, proposes to operationalize the concept of ethno-fiction through analysis of three trilogies of Portuguese cinema. The article aims to analyse the specificities of clothing used in Portuguese cinema, in articulation with the theory of fashion and a specific ethnographic and cultural narrative. Eliza Bachega Casadei and Mariana Duccini, in their article, “Violent objects: the forms of pathos in Yael Martinez, Glenna Gordon e Eugênio Grosso’s compositions”, analyse the iconology of consumption objects, questioning the manner whereby the three photographers achieve certain visual composition strategies. Violence is the common theme that crosses the works under analysis, which evoke various different forms of pathos. This second set of texts also includes, “On the ‘Garden of Delights’ as a model of analysis of the intercultural communication processes”, by Lurdes Macedo. Based on Bosch’s “Garden of Delights”, and analysing it from the perspective of intercultural communication, the author aims to propose a reading capable of contributing to the defragmentation of collective memory, anchored in global trajectories, namely of intercontinental navigation, in which Portuguese and Spanish navigators played a special role. This second group of texts is completed by a text by Sílvia Pinto and Moisés de Lemos Martins – “Binding logics in art”. Approaching the metaphysics of the image, from a historical perspective, this article suggests an approximation between the world of art and religion. In the current context, the authors seek to “show the importance of art and its mythical-religious ascendance in what concerns media image redefinition”.

Finally, this issue includes a third set of three texts which address the link between art and technology. The first is an article entitled “Media, art and technology: a contemporary reflection”, by Fernando Augusto Silva Lopes. What role does technology play in mass media dissemination and commodification of culture and the arts in the contemporary era? The author aims to discuss this question, together with its implications for cultural and social changes in the modern world. The article also aims to address the manner in which artistic practices highlight and question the influence of the media, and the market. This is followed by a text on the current situation of the Brazilian music industry, by Daniel Ferreira Wainer entitled “Between music and technology: existence and functioning conditions of the Brazilian phonographic industry in the 21st century”. Based on empirical research, the author explores the effects, ruptures and continuities associated to digitization, including analysis of issues such as piracy and copyright. The article, “Communication of art via open research: on cultural policies, heritage and reception of innovation in art”, by Pedro Andrade discusses key concepts for artistic communication and public communication of art, in which new technologies play a specific role, especially in relation to issues such as artistic literacy. The article offers practical recommendations for research in these areas (via open research), proposing an agenda and also providing a glossary on the subject area.

The set of articles are completed by a text by Ludovic Chatenet and Anne Beyaert-Geslin, which discusses the thematic articulation (communication and art) underlying

this issue. Entitled “From communication to art: McDonald’s and flat design”, the article offers a semiotic analysis of McDonald’s 2015 advertising campaign ads, created by the TBWA agency in Paris. Based on this analysis, the authors suggest a new rhetoric for the image, according to which “today’s societies, defined as hypermodern, no longer trade objects but forms of life, subscription values to users communities”. To understand this paradigm shift it is necessary to question the processes of aestheticisation and “artistisation” fostered by contemporary culture.

The second section of this thematic issue includes a critical review by Anabela Veloso Rodrigues of a recent publication by Luís Ferreira Alves, that analyses the role of photography in Eduardo Souto de Moura’s architectural work.

On the basis of this itinerary, only slightly unveiled in this introduction, we invite you to read the texts, as we are convinced that further reflecting and researching art-communication is currently one of many promising possibilities for (de)constructing knowledge ...✍

Traduzido por Martin Dale (Sombra Chinesa)

BIOGRAPHICAL NOTES

Helena Pires is an Assistant Professor in the Department of Communication Sciences, at the Institute of Social Sciences of the University of Minho (UM), and a researcher at the UM’s Communication and Society Research Centre (CECS).

She has a PhD in Semiotics of Communication from the University of Minho and is currently pursuing research in the areas of Semiotics and Visual Culture, Urban Culture and Advertising. She has developed research into the topic of the Landscape and its representation in contemporary art. Most recently, within the framework of CECS, she has co-coordinated the project, *Passeio, urban arts and culture platform*. She teaches subjects such as *Semiotics, Advertising and Art, Media and Communication*, among others. She is currently a member of the Management Board of the Master’s Degree in Communication, Art and Culture.

E-mail: hpires@ics.uminho.pt

Department of Communication Sciences, ICS, University of Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Silvana Mota Ribeiro is Assistant Professor of the Institute of Social Sciences, University of Minho. She teaches in the areas of visual culture and semiotics, art, fashion and strategic communication. She pursues research in the area of gender discourses, image analysis, social semiotics and multimodality. She is currently a member of the Management Board of the Master’s Degree in Communication, Art and Culture.

E-mail: silvanar@ics.uminho.pt

Department of Communication Sciences, ICS, University of Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Anne Beyaert-Geslin is professor of semiotics and communication at Bordeaux-Montaigne University and director of the MICA (Mediations, Information, Communication, Arts) research team. She has edited sixteen collective books and review issues (in 2017 with Maria Giulia Dondero and Audrey Moutat, *Les plis de l'image. Reflexivité et énonciation dans l'image*, Lambert Lucas) and 4 books: *L'image préoccupée*, Hermès-Lavoisier, 2009; *Sémiotique du design*, Presses Universitaires de France, 2012 (italian translation in 2017: *Semiotica del design*, Rimini, ETS Edition); *Sémiotique des objets, la matière du temps*, Presses Universitaires de Liège, collection Sigilla, 2015. *Méthodes du portrait* is to be published by De Boeck in 2017.

She has also written about 120 articles about semiotics of image, media and design in French, Italian, Spanish, English, Chinese, Portuguese and Persian.

E-mail: anne.geslin-beyaert@u-bordeaux-montaigne.fr

Bordeaux-Montaigne University. Domaine Universitaire, 19 esplanade des Antilles, 33607 Pessac, France

ARTIGOS TEMÁTICOS | ARTICLES 

O MUNDO ENGARRAFADO E A ARQUEOLOGIA DA ENCENAÇÃO: GRAVAÇÕES AUDIOVISUAIS COMO REGISTRO DE PRODUÇÕES OPERÍSTICAS¹

Mateus Yuri Passos

Resumo

Este trabalho se debruça sobre o uso de gravações audiovisuais como documentos para análise de produções de ópera contemporâneas agrupadas pela crítica alemã sob o termo teatro de director [*Regietheater*]. Nesse conjunto de abordagens, o projeto de obra de arte integral [*Gesamtkunstwerk*] de Wagner ganha um novo impulso e significado, pois as três dimensões da arte operística – verbal, musical e visual – deixam de trabalhar em conjunto para a mobilização do drama e passam a constituir textos distintos. Neste artigo, discutiremos as limitações da gravação audiovisual para o registro de encenações operísticas de teatro de diretor, assim como recursos de linguagem de montagem fílmica que permitem reconstruir em texto audiovisual essas produções, com soluções por vezes distintas daquelas adotadas em palco. Interessa-nos, sobretudo, problematizar a equivalência que por vezes se estabelece entre uma encenação e sua gravação – especialmente no contexto contemporâneo de produções que realizam alterações frequentes e se caracterizam pelo caráter único de cada performance individual, sempre repleta de eventos singulares, com relativa autonomia em relação ao plano geral de direção. Para isso, discutiremos problemas e soluções da direção de vídeo em gravações audiovisuais de encenações de *Der Ring des Nibelungen* [O Anel do Nibelungo], de Richard Wagner (1813-1883).

Palavras-chave

Encenação de ópera; gravação de ópera; *Regietheater*; Richard Wagner; teatro de diretor

Abstract

This work focuses on the use of the audiovisual opera recording as a document to analyze contemporary stagings labeled by the German critics as *director's theater* [*Regietheater*]. In director's theater, Wagner's total artwork project [*Gesamtkunstwerk*] achieves a turn in meaning, for the three artistic dimensions of opera – word, music and staging – become different texts. In this paper, we discuss the limitations of audiovisual recording as a register of director's theater opera stagings, as well as filmic resources that allow for a reconstruction of the audiovisual text of such productions with solutions that are often quite distinct from those adopted on the stage. We are interested above all in problematizing the equivalence that is sometimes established between a staging and its recording – especially in the contemporary context of productions that frequently suffer considerable changes and are characterized by the unique aspect of each performance, always full of singular events and relatively autonomous regarding the general plan of the director. Thus, we will discuss problems and solutions of video direction of audiovisual recordings of stagings of the operatic cycle *Der Ring des Nibelungen* [The Ring of Nibelungo], by Richard Wagner (1813-1883).

Keywords

Opera recording; director's theater; opera staging; *Regietheater*; Richard Wagner

¹ Para uma visão mais aprofundada sobre o assunto, ver tese de doutoramento do autor. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269953>

INTRODUÇÃO: TEATRO DE DIRETOR E OS LIMITES DAS GRAVAÇÕES

Na sala da cabana de Hunding, sentado à mesa, Wehwalt está angustiado; desprovido de armas, ao amanhecer deverá travar uma luta até à morte com seu anfitrião – hoje, assassinou vários membros do clã de Hunding, que forçavam uma mulher a casar contra a sua vontade. O pai de Wehwalt, Wälse, havia lhe prometido uma espada, forte e afiada, que surgiria em um momento de apuro – mas não há sinal dela. Entra em desespero, e vê o reluzir do metal cravado no tronco de um freixo. Chega a esposa de Hunding, que lhe relata sua vida difícil, e os dois se descobrem mutuamente apaixonados. Resolvem fugir, e para garantir sua segurança precisarão de Notung, a espada que um velho andarilho caolho fincara na árvore, a qual apenas quem fosse digno poderia retirá-la dali. Após a mulher – que, logo descobrirá, é sua irmã gêmea Sieglinde – rebatizá-lo com o nome primordial, Siegmund dirige-se impetuoso para o tronco...

Sobre o que se segue, há fortes divergências: Siegmund pode estar numa rústica cabana medieval, numa mansão burguesa dos anos 1840, 1940 ou 2000, num espaço com poucos móveis, assético, quase laboratorial, num campo florido ou na escura e desolada Via da História. De acordo com a maioria das versões, conquista por suas próprias forças e mérito a espada; noutras, é Sieglinde quem retira a espada do tronco, ou Wotan – real identidade de seu pai, Wälse, e também do andarilho –, invisível a seus olhos, que lhe entrega Notung em mãos; a espada pode até mesmo surgir como num parto, retirada do ventre de Sieglinde.

A cena descrita, que conclui o primeiro ato da ópera *Die Walküre* [A Valquíria], de Richard Wagner, é uma amostra da variação na caracterização espaço-temporal e no desenrolar das ações que tem sido exercitado nas produções operísticas desde a década de 1960, quando – em meio a uma turbulência de auto-questionamento das práticas e valores da humanidade, como o *boom* dos movimentos ambientalistas e pacifistas e o feminismo de segunda onda, assim como o despontar de uma “cultura do eu”, cada vez mais intensa, simultânea a uma fragilização da noção de identidade na pós-modernidade (Maffesoli, 2011) – surge na República Democrática Alemã [RDA] o paradigma de encenação operística hoje chamado de teatro de director [*Regietheater*], no qual há deslocamentos em relação ao *libretto* e à dramaturgia musical e o director torna-se um criador de relativa autonomia.

Hoje, especialmente na Alemanha, cada vez mais as produções de ópera que procuram seguir a ambientação e ação conforme determinadas no *libretto* cedem lugar àquelas em que a direção se torna um espectáculo em si, que por vezes concorre com a música e o *libretto* na disputa pela atenção do público, e por vezes se integra e dialoga com eles: evidenciou-se como um terceiro texto, uma terceira dimensão de significados formada por todas as dimensões do aspeto visual, a superfície de contato do público com os personagens e o drama, e recodificada de modo a repensar e mesmo reestruturar a obra a partir de um tratamento autoral da encenação que produz uma leitura singular, imbuída de novos significados. Desde os anos 1980 (Ely, 1984) essa prática recebe da crítica alemã a denominação *Regietheater* [teatro de direção, ou de director] – houve nomes alternativos, como *avancierte Regie* [direção avançada] (Garaventa, 2006), ou

Musiktheater [teatro de música] (Eckert, 1995), que aponta para a coexistência da música e do teatro enquanto focos de realização artística, mas vou preferir aqui o primeiro termo, que põe em destaque o papel do diretor enquanto realizador autoral da encenação e o protagonismo do texto cênico que cria.

As condições de funcionamento do teatro de diretor, desde suas origens na RDA, envolvem uma redefinição de papéis dos encenadores – e portanto também do autor –, dos intérpretes e da crítica. É preciso entender, em primeiro lugar, que o *libretto* e a partitura compõem juntos apenas uma obra potencial, ideal, e que a ópera somente se constitui como arte completa quando concretizada nos palcos. A primeira postura de encenação – que só passou a ser vista como uma possibilidade dentre outras quando as alternativas surgiram e começaram a muito custo a crescer em importância – procurava observar o texto verbal do *libretto*, que determinava a ambientação e as ações exteriores, e o texto musical da partitura, de caráter multidimensional – a caracterização interior de personagens e situações, desvelamento de seus sentimentos interiores, e especialmente a partir de Wagner a articulação de comentários externos a eles – e traduzi-los em imagem, transportar o público para o tempo e espaço daquela trama e, de um modo geral, ceder lugar à apreciação da música; ou seja, nessa perspectiva o texto visual – composto por todos os elementos da cena, estáticos ou móveis – pretende ser um meio transparente, que não chama atenção para si mesmo enquanto enunciado.

No teatro de diretor, a equipe criativa de encenação encabeçada pelo diretor cênico, aliado ao cenógrafo e ao figurinista, se coloca numa posição de maior autonomia: o artista realizador abandona uma posição servil em relação aos autores dos textos potenciais – compositor e libretista –, inicialmente como uma postura política, mas também por compreender como limitadora a concepção da atividade do diretor como tradução, renegociando – ou mesmo abolindo – a hierarquia entre os textos potenciais, verbal e musical, e a sua concretização visual. Se na situação primordial de encenação o diretor se sujeitava aos autores, surgem duas novas possibilidades – o diretor dialoga com o autor ou, mais recentemente, se sobrepõe ao autor, coloca-se em confronto com ele – nas quais torna-se evidente que o diretor passa também a ser um autor, construindo um texto cênico que interage com os demais.

Um dos marcos na consolidação crítica do teatro de diretor é de natureza linguística: a criação do termo *Illusiontheater* [teatro de ilusão] nos anos 1960 pelo diretor Joachim Herz (1989), no intuito de caracterizar e diferenciar as produções “tradicionais” da estética “formalista” de Wieland Wagner e da sua própria estratégia de encenação. A denominação certamente tem caráter pejorativo, remetendo à dimensão escapista e alineada da encenação que se pretende neutra, mas sua adoção faz com que se deixe de enxergá-la como estilo padrão e a coloca como mais uma dentre diversas possibilidades de concretização cênica da ópera – algo análogo à criação do termo heterossexual em contraste a homossexual, ou cisgênero em contraste a transgênero, para que não se veja mais essas formas de orientação sexual e identidade de gênero como desviantes, mas possibilidades dignas de respeito e igualdade.

Além disso, o estabelecimento do conceito de *teatro de ilusão* nos ajuda a definir, por oposição, o que em termos gerais é o teatro de diretor: enquanto o primeiro pretende

ser transparente em relação à ópera potencial, em especial à caracterização visual e às ações previstas pelo *libretto*, o segundo trabalha com diversos graus de opacidade que tornam os significantes originais menos visíveis e os substitui por novos elementos. Porém, da mesma forma como “ópera” é um termo genérico que abarca diversos gêneros de teatro musical com estruturas composicionais bastante distintas – melodramma, *opera seria*, *opera buffa*, *singspiel*, ópera-comique, *grand-ópera*, *Musikdrama*, *Bühnenfestspiel*, *Literaturoper*, *Zeitoper*, *para-opera*, etc. – o conjunto de possibilidades de estratégias de encenação no teatro de diretor é bastante vasto: há diversos gêneros de encenação, ou subcorrentes que operam de modo consideravelmente distinto (Parker & Abbate, 2012).

As estratégias de encenação de diversos diretores que se envolveram com produção operística a partir dos anos 1980 – como Robert Wilson, Frank Castorf, Ruth Berghaus, Michael Schulz, Anthony Pilavachi, Guy Cassiers e Carlus Padrissa –, se constroem a partir da tradição de teatro de aspeto principalmente performático denominada por Hans-Thies Lehmann (1999) de *teatro pós-dramático*, cuja oposição ao teatro político – paradoxalmente, justamente como proposição política – se dá pela negação da lógica causal, da mimese naturalista, do teatro vinculado à formulação literária, estruturado sobre a realização de uma narrativa: considera-o autoritário e ilusionista pelo esforço em replicar no palco uma visão positivista que já não funcionaria no mundo contemporâneo, além de tomar como pressuposto a equivalência entre uma obra (potencial) com a sua performance.

Na perspectiva pós-dramática, o texto é apenas um ponto de partida para a elaboração de uma performance, o acontecimento toma prevalência sobre a estruturação de uma narrativa: a construção de tensão e sua resolução, por exemplo, são aniquiladas de *pathos* e de continuidade. A própria conceção da *performance* pós-dramática é pensada como foco na realização em si, em seus aspetos plásticos, em vez da comunicação de ideias, e em sentido mais amplo pela negação de que existe um texto a comunicar.

Com frequência o espectador sofre uma “overdose semiótica”: há um excesso de estímulos no palco – não raro, muitas ações simultâneas em que não há diferença hierárquica clara entre elas – excesso de elementos de significação atirados na direção do público sem um princípio organizador evidente. Em ópera, a experiência de assistir a algumas dessas produções não difere muito da leitura do *Finnegans Wake* de James Joyce (2000): é preciso suspender a necessidade de compreensão imediata – talvez a versão pós-moderna para a noção de “suspensão da descrença” –, deixar-se banhar pela chuva de símbolos – e depois tentar recolher dela alguns fios de compreensão. A própria construção de significado de uma cena, nessa percepção, seria realizada pela plateia – ou seja, cada espectador criaria o significado, ao assistir a uma apresentação.

Tamanho grau de complexidade do trabalho desses diretores, em termos de linguagem simbólica, exige do crítico e do pesquisador de encenação uma apreciação minuciosa dos recursos e estratégias cênicas utilizadas. O uso da gravação audiovisual é, assim, um importante documento da produção, não apenas para fruição, mas também para sua reconstituição por gerações futuras – possuindo inclusive papel na elevação de certas produções a uma posição canônica. Quando investigamos academicamente

essas encenações, é preciso admitir que a filmagem apresenta uma grande vantagem analítica, permitindo a elaboração de críticas menos impressionistas, que podem inclusive ser confrontadas posteriormente, além de facilitar o acesso à montagem – seja décadas depois, seja por seus contemporâneos geograficamente afastados². As gravações audiovisuais de ópera atingem um público maior do que o dos frequentadores habituais dos teatros; três anos após o registro do ciclo do *Anel do Nibelungo* de Chéreau/Boulez, já estimava-se que a montagem, transmitida por televisão, fora vista por número maior de espectadores do que a soma daqueles que assistiram ao ciclo nas diversas produções teatrais ao redor do mundo desde 1876 (Senici, 2010). Desse modo, tais gravações tornam-se potencialmente a primeira forma com que considerável parte da sociedade trava contacto com a obra de Wagner e outros compositores, e possivelmente também a única em localidades desprovidas de teatros de ópera ou cujas temporadas contam com um número pequeno de produções e récitas – caso dos palcos líricos brasileiros.

Neste artigo, abordamos as limitações da gravação audiovisual para o registro de encenações operísticas de teatro de diretor, assim como recursos de linguagem de montagem fílmica que permitem reconstruir em texto audiovisual essas produções, com soluções por vezes distintas daquelas adotadas em palco. Interessa-nos, sobretudo, problematizar a equivalência que por vezes se estabelece entre uma encenação e sua gravação – especialmente no contexto contemporâneo de produções que realizam alterações temporada a temporada, quando não de uma récita para outra, e que se caracterizam pelo caráter único de cada performance individual, sempre repleta de eventos singulares, com relativa autonomia em relação ao plano geral de direção (Fischer-Lichte, 2004).

Para isso, discutimos problemas e soluções da direção de vídeo em gravações audiovisuais de encenações de *Der Ring des Nibelungen* [*O Anel do Nibelungo*], de Richard Wagner (1813-1883), ciclo de quatro óperas do qual *Die Walküre*³ é a segunda, junto a *Das Rheingold* [*O Ouro do Reno*], *Siegfried* e *Götterdämmerung* [*Crepúsculo dos Deuses*] – a tetralogia, uma alegoria política articulada a partir de material mitológico germânico e escandinavo, possui papel especial no desenvolvimento do teatro de diretor e na consolidação de sua prática, servindo de substrato para encenadores discutirem luta de classes, ecologia, opressão de gênero, ou mesmo para desafiar a própria noção de articulação de idéias no palco.

O *corpus* é constituído principalmente dos registros audiovisuais das seguintes produções:

- Festival de Bayreuth, 1980⁴. Direção cênica de Patrice Chéreau e direção musical de Pierre Boulez.
- Ópera Metropolitana de Nova York, 1990. Direção cênica de Otto Schenk e direção musical de James Levine.

² Nesse sentido, a exibição das filmagens em salas de cinema e redes de televisão e a disponibilização em vídeo doméstico (VHS, Laserdisc, DVD e, mais recentemente, BluRay) ou serviços de *streaming* via internet tem sido bastante positiva, ao oferecer ao público à margem dos grandes centros culturais a possibilidade de assistir a um número considerável de produções.

³ A referências às óperas serão feitas pelos títulos em alemão. No caso da tetralogia como conjunto também utilizamos como sinônimo, em português, “o Anel” e a expressão “ciclo do Anel” [*Ring-Zyklus*, *Ring cycle*], como é também conhecida.

⁴ O ano indicado é o da realização da gravação, não o da estreia das montagens.

- Festival de Bayreuth, 1991-1992. Direção cênica de Harry Kupfer e direção musical de Daniel Barenboim.
- Ópera Estadual de Stuttgart, 2002-2003. Direção cênica de Joachim Schlömer (*Das Rheingold*), Christoph Nel (*Die Walküre*), Jossi Wieler e Sergio Morabito (*Siegfried*), Peter Konwitschny (*Götterdämmerung*), direção musical de Lothar Zagrosek e supervisão geral de Klaus Zehelein.
- Ópera Real Dinamarquesa (Copenhague), 2006. Direção cênica de Kasper Bech Holten e direção musical de Michael Schönwandt.
- Ópera Metropolitana de Nova York, 2010-2012. Direção cênica de Robert LePage e direção musical de James Levine e Fabio Luisi.

Além disso, mencionaremos aspectos do ciclo do Anel dirigido por Andreas Kriegenburg na Ópera Estadual Bávara em Munique (2013) e da ópera wagneriana *Die Meistersinger von Nürnberg* [Os Mestres-Cantores de Nuremberg] dirigida por Katharina Wagner no Festival de Bayreuth (2008)⁵.

A ARQUEOLOGIA DAS ENCENAÇÕES

Um dos aspectos mais frustrantes de se pesquisar encenações operísticas é o caráter fragmentário das diversas outras formas de registro de produções do passado – fotografias, livros de produções, folhetos programáticos, resenhas em jornais e periódicos, historiografias de encenações. Talvez a inconformidade em relação à impossibilidade de recuperar a totalidade dessas produções seja um impulso completista também sintomático de nosso tempo, era do superarquivamento e superdocumentação – cuja cobertura se estende dos bastidores de obras literárias, musicais e cinematográficas a eventos pessoais supérfluos.

A consulta a esse material implica na tarefa arqueológica⁶ de reconstrução das produções a partir do cruzamento e confronto do conteúdo desses fragmentos, em geral bastante limitado aos aspectos visuais das produções, embora por vezes enriquecidos pela disponibilidade de material relacionado à sua concepção artística – ensaios ou entrevistas com a equipe criativa, esboços de cenário e figurino (quando devidamente acompanhados de informação contextual) e, em raros casos, documentos brutos da preparação crítica de uma produção⁷. Esse conteúdo está por vezes disponível também nos folhetos programáticos – que ganham dimensões de livro em companhias de grande porte como o Festival de Bayreuth, Festival de Salzburg e a Ópera Estadual Bávara –, embora o mais comum seja a reunião de críticas sobre a partitura ou o *libretto*, contexto social de concepção da ópera ou mesmo do material que lhe serviu de fonte⁸.

⁵ A notação de referência às montagens será composta pelo sobrenome do director cênico e director musical. A gravação da tetralogia no Festival de Bayreuth em 1980, com direção cênica de Patrice Chéreau e direção musical de Pierre Boulez é mencionada, desse modo, como ciclo Chéreau/Boulez. No caso da produção de Stuttgart, em que diferentes directores trabalharam com cada parte do Anel em separado, optamos por indicar o nome do idealizador e director geral Klaus Zehelein, que responde academicamente pela produção.

⁶ Lançamos mão do termo de modo a comparar a tarefa de reconstituição de uma produção de ópera ocorrida há anos ou décadas à investigação arqueológica, na qual se busca reunir resquícios de povos do passado de modo a se compreender sua cultura, seu modo de vida.

⁷ Uma importante coleção de documentos relacionados à produção do Anel nos anos 1970 está reunida em Mack (1978).

⁸ No caso do Festival de Bayreuth, os mais relevantes ensaios relacionados às produções do Anel desde a fase Neu Bayreuth, iniciada em 1951, até o ciclo Chéreau/Boulez de 1976 foram reunidos em volume único (Barth, 1980).

Os livros oficiais das produções, de um modo geral, reúnem um amplo número de fotografias e desse modo registram apenas a “pele” das montagens; poucos são os que de fato trazem material crítico ou relacionado aos bastidores e intenções da equipe criativa. As valiosas exceções são os livros das três produções do Festival de Bayreuth entre 1976 e 1992 – Chéreau/Boulez (1976-1980) (de Nussac, 1970), Hall/Solti (1983-1986) (Fay, 1985) e Kupfer/Barenboim (1988-1992) (Lewin, 1991) – e dois livros de natureza acadêmica produzidos em comemoração ao ciclo Zehelein/Zagrosek (Stuttgart) (Klein, 2001) e Nemirova/Weigle (Frankfurt) (Loebe & Abels, 2013). O livro do ciclo Hall/Solti possui um caráter único por ter natureza jornalística, registrando em terceira pessoa o processo criativo da produção, em especial as dificuldades por conta dos choques culturais e metodológicos entre a equipe e o diretor do festival, Wolfgang Wagner, que contribuíram em parte para o fracasso do ciclo, junto a más escolhas no elenco e à mudança nas expectativas do público e da crítica após o choque inicial com as produções de realismo social dos anos 1970. O mau desempenho da produção levou Georg Solti a abandoná-la logo após o encerramento do primeiro festival, sendo substituído por Peter Schneider.

Há ainda livros dedicados à história e crítica da produção de diretores específicos – Wieland e Wolfgang Wagner, Götz Friedrich, Joachim Herz, Harry Kupfer, Peter Konwitschny, Klaus Zehelein, etc. – e historiografias de produções do Festival de Bayreuth (Olivier, 2007; Spotts, 1996, entre outros), das encenações dos dramas wagnerianos em geral (Carnegy, 2006; Bauer, 1983, entre outros) ou do Anel em específico (Eckert, 2001; Pargner, 2013, entre outros). Porém, todo esse material padece do mesmo tipo de problema: o foco no figurino e no cenário, com superficiais e esparsas menções às ações realizadas pelos atores – talvez inevitável, dada a necessidade de se lidar com um considerável número de produções em um espaço exíguo e à concentração da maior parte dessas obras (à exceção dos livros de Eckert e Pargner) sobre produções anteriores aos anos 1970. Isso é problemático porque o centro nervoso do teatro de diretor, em todas as suas abordagens, é justamente o gesto, que carrega em si maior profundidade na caracterização dos personagens e nos vínculos com o *libretto* e a música – seja em termos interpretativos ou de desafio e despeito em relação a eles. A gravação, por sua vez, permite revisitá-los de forma mais completa – embora apresente suas limitações.

Há diversas implicações no uso de registros audiovisuais não apenas como instrumento de pesquisa de produções operísticas, mas também de fruição – acreditamos que, para além das perdas, o saldo final é positivo. A primeira delas decorre da própria natureza da gravação: aquilo que é por natureza fugaz, conservado na memória dos espectadores e de outra maneira destruído pelo tempo, agora é preservado em uma memória artificial que pode ser consultada por quem não testemunha o evento. Esse é um ponto problemático em relação aos críticos que advogam em prol da autonomia do elemento performático, pois acaba por estabelecer um texto para uma dada produção, apresentá-lo como sua versão definitiva, uma recusa ao fato de que nenhuma récita será igual a outra (Risi, 2011) – tanto por alterações deliberadas como por diferenças sutis de execução, com maior e menor impacto, que se cristalizam no registro⁹.

⁹ Citamos, como exemplo, o deslize de Robert Hale durante a despedida de Wotan a Brünnhilde no terceiro ato de *Die Walküre* do ciclo Lehnhoff/Sawallisch. Na cena, o pai das batalhas deve repetir as exclamações “Leb wohl!” [“Adeus”] três

A consulta a outras fontes disponíveis sobre as encenações por vezes permite identificar alterações que a equipe criativa realiza ao longo de diversas temporadas. Em um extra do DVD de *Die Walküre* no ciclo Holten/Schönwandt, há um diálogo de 36 minutos entre o diretor cênico Kasper Bech Holten e a rainha dinamarquesa Margrethe II no qual se revela, por exemplo, que um dos mais importantes gestos no primeiro ato da ópera – o momento em que Sieglinde (Gitta-Maria Sjöberg) retira a espada do tronco do freixo, em vez de Siegmund (Stig Andersen) – foi uma modificação implementada em 2006: na estréia da produção, em 2003, era o próprio Siegmund, como determinado por Wagner, quem realizava o ato. A mudança altera substancialmente o significado da cena e, se a gravação fosse realizada numa temporada anterior, a versão documentada em vídeo perderia um dos elementos que reforçam o argumento feminista da produção.

De maneira semelhante, o documentário *Katharina Wagners Feuertaufe* [A prova de fogo de Katharina Wagner], sobre os bastidores da produção do Festival de Bayreuth pela bisneta do compositor para *Die Meistersinger von Nürnberg* apresenta a primeira solução cênica para a apresentação de Beckmesser (Michael Volle) no concurso dos mestres-cantores. No *libretto*, o escrivão Sixtus Beckmesser encarna a incapacidade de criação autônoma – é um mestre-cantor que se limita a reproduzir recursos estilísticos catalogados e reconhecidos pelos seus pares – enquanto o protagonista Walther von Stolzing – seu rival na disputa de Eva Pogner, filha de outro dos mestres –, possui um impulso artístico bruto e, se ao final precisa compor uma *meisterlied* aproximadamente nos moldes esperados pela comissão julgadora – com a assistência de outro mestre-cantor, o sapateiro Hans Sachs –, ela ainda possui beleza e propriedades estéticas inovadoras, enquanto Beckmesser, desesperado pela vitória, recorre ao plágio – de uma versão *nonsense* do texto de Walther, que remete simultaneamente ao mito bíblico da criação do mundo e à Eva pela qual está apaixonado – e a uma estrutura composicional pobre, conservadora e desajeitada. Um dos aspectos mais marcantes da montagem de Katharina Wagner¹⁰, porém, é a elevação de Beckmesser de antagonista a herói moral da trama: ali Walther (Klaus Florian Vogt) é um *performer* que passa o primeiro e segundo atos realizando intervenções sobre o cenário com uma lata de tinta e pincel, porém ao longo do terceiro – quando recebe o auxílio de Hans Sachs (Franz Hawlata) –, curva-se às normas dos mestres-cantores e torna-se mais e mais conservador, a ponto de trocar seu estilo jovem de se vestir – uma jaqueta de couro, camisa pólo amarela e uma calça estampada com flores-de-lis – pela formalidade do terno e da gravata. Seu percurso no terceiro ato é interpretado como uma cooptação pelo comodismo e tradicionalismo do *establishment*; já Beckmesser – à revelia da caracterização fornecida pelo texto musical – segue na direção oposta e, após ser atingido por respingos da tinta de Walther durante o tumulto no final do segundo ato, abandona seus trajes formais e toma para si o papel vanguardista, apresentando-se perante os mestres-cantores como um *performer*. Na

vezes, mas Hale perde a primeira. A percepção do erro pelo público, por um lado, prejudica o envolvimento emotivo com a performance; por outro, de certo modo alivia o ar laboratorial e distante da gravação em relação à experiência presencial da ópera.

¹⁰ Com cenários de Tilo Steffens, figurino de Michaela Barth e Tilo Steffens e direção musical de Sebastian Weigle.

estréia da produção, em 2007, Beckmesser traz consigo um caixote de maçãs, de onde surge um homem nu, representação de Adão, segurando sua Eva, uma boneca inflável (Figura 1). Em 2008, ano em que foi realizada a filmagem lançada em DVD, Beckmesser arrasta consigo uma mesa coberta de terra escura e começa a moldá-la na forma de um homem também nu, que dela se ergue (Figura 2); Eva é uma mulher que entra em cena trajando um vestido vermelho e é despida por Beckmesser, enquanto seu Adão lança maçãs contra o coro – os espectadores do concurso –; já nua, Eva junta-se a ele.



Figura 1: Em 2007, Beckmesser (Michael Volle) revela seus Adão e Eva num caixote de maçãs
Fonte: Katharina Wagners Feuertafe – DVD



Figura 2: Em 2008, Beckmesser (Michael Volle) faz surgir um homem a partir da terra
Fonte: Die Meistersinger von Nürnberg, Bayreuth 2008 – DVD

As duas soluções têm diversas implicações divergentes, tanto para a caracterização do papel de Beckmesser – que intervém de forma mais ativa durante a segunda versão da performance e assume um aspecto divino e literalmente criador ao fazer surgir um ser humano a partir da terra – quanto para os significados de sua apresentação – em

2008, a mulher deixa de ser um brinquedo sexual carregado e manipulado pelo homem para ser um indivíduo autônomo, com suas próprias ações. Embora tenha havido aí uma mudança na proposta da direção cênica, não se pode desprezar que durante o Festival de Bayreuth de 2007 a cena com o caixote e a boneca inflável foi aquela a que o público assistiu, assim como o maior número de críticos – que sempre tendem a centrar suas atenções sobre a *première* daquele ano.

Assim, considerar apenas a récita lançada oficialmente em vídeo doméstico implicaria numa visão reduzida do trabalho realizado pela equipe criativa da montagem, que inclusive pode ter realizado novas alterações nos anos subsequentes – na verdade, é preciso cuidado até mesmo ao se considerar uma gravação como uma récita propriamente dita, visto que é comum compor o registro audiovisual a partir de várias tomadas, gravadas em datas distintas: nesses casos, o material exibido em vídeo nunca ocorreu enquanto récita integral. Há inclusive diferenças em composições de elenco que precisam ser levadas em consideração – durante os três primeiros anos do ciclo Chéreau/Boulez em Bayreuth, por exemplo, Siegfried foi interpretado por René Kollo, substituído em 1979 por Manfred Jung, bastante inferior enquanto cantor, embora seja um ator mais expressivo.

LIMITAÇÕES FÍSICAS E FÍLMICAS

As insuficiências da filmagem em relação à experiência presencial, no entanto, não se limitam às variações entre uma e outra récita, à dimensão performática: a própria materialidade da ópera ao vivo é bastante distinta da gravação audiovisual, uma vez que a captura de imagens e a montagem fílmica agem como um novo nível de mediação entre o espectador e a produção e juntos constituem um quarto texto que delimita a apreciação do texto cênico e em vários aspectos constrói uma narrativa sobre ele. Os autores desse outro nível textual são as câmeras e o diretor de fotografia.

A câmera é um espectador ideal munido de binóculos especiais, que lhe permitem diversos graus de *zoom*, assim como vários ângulos de visão distintos, o que libera o acesso para detalhes por vezes indesejáveis quando existe uma expectativa de manutenção da narrativa operística como ilusão, como no caso das produções da Ópera Metropolitana de Nova Iorque: na gravação do *Rheingold* do ciclo Schenck/Levine, vemos o Loge de Siegfried Jerusalem suando em bicas por conta da maquiagem, enquanto o Siegmund de Jonas Kaufmann cospe e baba em profusão na *Walküre* de LePage/Levine. Porém, o espectador da gravação não tem autonomia para decidir para onde irá dirigir seu olhar e focar sua atenção: as câmeras e a montagem fílmica decidem o que se vê na cena no lugar do espectador, que passa a ter um papel bem mais passivo.

Isso é bastante problemático especialmente nas produções posteriores aos anos 1990, quando se fortaleceu o paradigma pós-dramático, em que é comum haver cenas em que há uma multiplicidade de acontecimentos simultâneos, vários deles importantes: cito como exemplo o final do primeiro ato do *Siegfried* com direção cênica de Andreas Kriegenburg e regência de Kent Nagano, integrante do ciclo que estreou em 2012,

quando Siegfried forja novamente Notung, a espada de seu pai que havia sido partida em duas por Wotan em *Die Walküre*, e o nibelungo Mime prepara uma bebida sonífera que tentará utilizar para assassinar Siegfried no ato seguinte. Na partitura, Wagner distingue bem os momentos em que um e outro recebe destaque, mas na produção de Kriegenburg essa hierarquia é quebrada e ambos estão bastante ativos o tempo todo – Siegfried constrói e opera um fole com a ajuda de alguns figurantes, enquanto outros servem de cobaia para testes de Mime com diferentes fórmulas de veneno e ainda outros agrupamentos de membros da figuração atuam de forma independente. Uma composição de cena dessa natureza será certamente castrada pelo direcionamento do olhar de um registro audiovisual, dada a impossibilidade de exibir satisfatoriamente todas as ações; uma gravação de arquivo de 2012 da Ópera Estadual Bávara¹¹ encontrou como solução o uso de um plano aberto que enquadrava todo o palco, porém essa é uma estratégia que em termos de fruição audiovisual não funciona bem: há uma grande diferença entre observar o palco presencialmente e um palco filmado de forma estática – no segundo caso, perde-se a noção de profundidade e mesmo o envolvimento com a ação, conforme os atores parecem minúsculos e perdem sua individualidade.



Figura 3: Passagem por um lance de escadas representa a descida de Wotan e Loge ao Nibelheim
Fonte: Das Rheingold, Bayreuth 1980 – DVD

A estratégia que se tornou padrão na filmagem de ópera (Citron, 2000) envolve o uso de planos intermediários – como o americano – para registrar a narrativa cênica em seu andamento normal, *closes* e *super closes* para reforçar a expressão de emoções e o uso ocasional do plano geral apenas para contextualizar o espaço onde a ação como um todo se desenvolve – ou registrar ações que envolvem deslocamentos por toda a extensão

¹¹ Apresentada durante o seminário de três dias ministrado por Jürgen Schläder no Capriccio-Saal do Nationaltheater de Munique de acompanhamento das récitas do ciclo Kriegenburg/Nagano no festival de verão da Ópera Estadual Bávara em julho de 2013.

do palco. A alternância de tomadas de planos distintos varia bastante de acordo com a gravação: no ciclo Chéreau/Boulez, por exemplo – quando ainda se desenvolviam estratégias de filmagem de récitas de ópera – há maior uso do plano geral do que nos posteriores; a pedido de Kupfer, a produção que realizou para o teatro de Bayreuth foi filmada sempre frontalmente, simulando os ângulos de visão que membros da platéia teriam; num gesto oposto, o diretor de fotografia do ciclo Holten/Schønwandt, Uffe Borgwardt, plantou câmeras no cenário – de qualidade mais baixa do que as câmeras de filmagem frontal –, que possibilitavam visualizar a ação por ângulos impossíveis ao público, e durante a montagem do filme optou por alternar com frequência o ponto de vista utilizado – o que por vezes se torna bastante incômodo, especialmente pela interrupção no registro de alguma ação para que se mostre outra que acontecia simultaneamente no palco.

Há também casos em que a montagem fílmica é utilizada para a inserção de imagens que não correspondem ao que estava visualmente disponível ao público durante a récita – isso ocorre principalmente durante passagens orquestrais, especialmente na abertura de atos ou em transições de cenas, em que a cortina permanece fechada, ou o palco está imerso na escuridão por muito tempo. Na gravação do ciclo Lenhoff/Sawallisch – assim como em Schenk/Levine – a transição é preenchida por uma animação que simula as águas do rio Reno – entre a primeira e segunda cenas de *Das Rheingold* – ou por fumaça em movimento, colorida por meio de iluminação: aparentemente, há um grande receio de que o espectador se entedie e o diretor de vídeo prefere preencher a tela com qualquer imagem, ainda que abstrata e desconectada do conteúdo da ópera. Já no ciclo Chéreau/Boulez a solução encontrada foi exibir animações que simulassem a troca de cenário nos bastidores – o que possibilita um novo tipo de olhar privilegiado ao espectador, dessa vez penetrando por detrás das cortinas de Bayreuth –, ou mesmo a descida de Wotan e Loge ao Nibelheim (Figura 3), representada por um lance de escadas, dessa vez integrando de fato a transição de cenas à narrativa da ópera ao acrescentar informação efetivamente relacionada à produção.

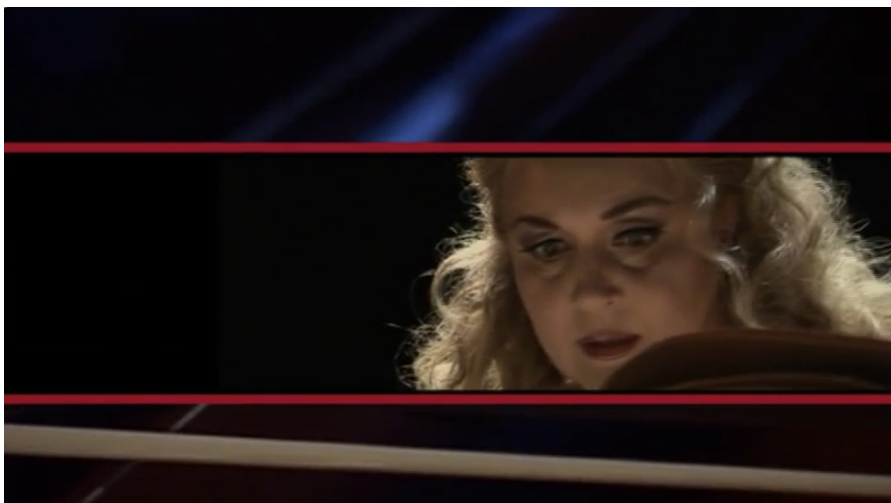


Figura 4: Nas transições entre cenas, Brünnhilde (Irene Théorin) consulta os arquivos da família
Fonte: *Das Rheingold*, *Kopenhagen* 2006 – DVD

A estratégia em Holten/Schönwandt é mista: por um lado, há também um esforço em contribuir para a narrativa ao se exibir tomadas em que Brünnhilde (Irene Théorin) vagueia por uma biblioteca para consultar os arquivos de Wotan (Figura 4) ou então reprises, em câmera lenta, de excertos de cenas – a moldura que se imprime à produção é de que todos os acontecimentos até o terceiro ato de *Götterdämmerung* são *flashbacks* da valquíria –; porém por vezes o que o vídeo exhibe são tomadas da orquestra, recurso utilizado também nas filmagens de Zeheilen/Zagrosek e Pilavachi/Brogli-Sacher e, de um modo geral, bastante comum em gravações audiovisuais de ópera. Esse é um procedimento bastante discutível também, pois realiza um rompimento na continuidade textual da encenação – problemático especialmente em produções wagnerianas, se recordarmos o desejo do compositor de que o público se concentrasse exclusivamente na ação no palco, o que levou à criação de um fosso especial para o teatro que projetou em Bayreuth, no qual a orquestra está totalmente oculta¹².

A filmagem pode produzir ainda outros tipos de ruído em relação à encenação documentada. Um dos aspetos visuais mais chamativos do ciclo Kupfer/Barenboim foi o uso de lasers, especialmente para a representação do fogo que cerca a rocha onde Brünnhilde jaz adormecida em *Die Walküre* e *Siegfried* e do rio Reno em *Das Rheingold* e *Götterdämmerung* – neste caso, porém, foi necessário mudar a cor do laser de azul escuro para um verde fosforescente, pois a frequência da luz utilizada originalmente não aparecia como um feixe contínuo no vídeo (o efeito pretendido), mas com intermitências: a alteração, porém, está de acordo com a proposta da produção, ambientada em um futuro pós-apocalíptico, devastado por uma catástrofe nuclear¹³. O registro audiovisual também é canhestro na captação de projeções lançadas sobre o palco, muito comuns, nos últimos anos, para simular o fogo que reveste a rocha de Brünnhilde, e essenciais no ciclo LePage/Levine/Luisi, em que o cenário é todo formado a partir de projeções de imagens sobre um conjunto de placas de alumínio – em diversas tomadas em que há ângulos fechados, a projeção empalidece ou mesmo desaparece quando em contraste com a iluminação de palco, e tem seu efeito arruinado.

É preciso mencionar, contudo, momentos em que o uso de diversas câmeras e da montagem fílmica contribuem de forma bastante positiva na emulação do texto cênico *in loco*, em especial na primeira cena do *Götterdämmerung* de Holten/Schönwandt e durante o terceiro ato do *Götterdämmerung* do ciclo Konwitschny/Zagrosek. Em Copenhaga, o vídeo se inicia com o fosso da orquestra e logo passa à parte central da primeira fila da platéia, que recebe iluminação directa mas não parece se incomodar com isso; uma mulher corpulenta de peruca ruiva (Susanne Resmark) chama a atenção de seu vizinho de assento para o fato e é gentilmente dispensada para que se concentrem na récita – então, ela canta: “Welch Licht leuchtet dort?” [Que luz é essa que brilha ali?]. A segunda norna (Hanne Fischer) surge algumas fileiras atrás (Figura 5), e a terceira (Anne Margrethe Dahl) nas coxias. A colocação de intérpretes em meio ao público – e ali as

¹² Mas evidentemente, ao tratarmos das produções em teatro de director, por bem ou por mal a intencionalidade autoral do compositor não figura mais entre as preocupações dos realizadores.

¹³ O ciclo estreou em 1988, dois anos após a explosão do quarto reator da usina de energia nuclear de Chernobyl.

nornas encarnam justamente *habitués* das casas de ópera, críticas de jornal e membros de sociedades wagnerianas – é o tipo de solução de difícil reconstrução em filme – especialmente quando, como no caso, as atrizes estão fisicamente distantes –, mas a proposta de montagem de Uffe Borgwardt, com câmeras estrategicamente posicionadas e rápida alternância entre pontos de vista, neste caso contribuiu bastante para recriar a cena com fluidez.

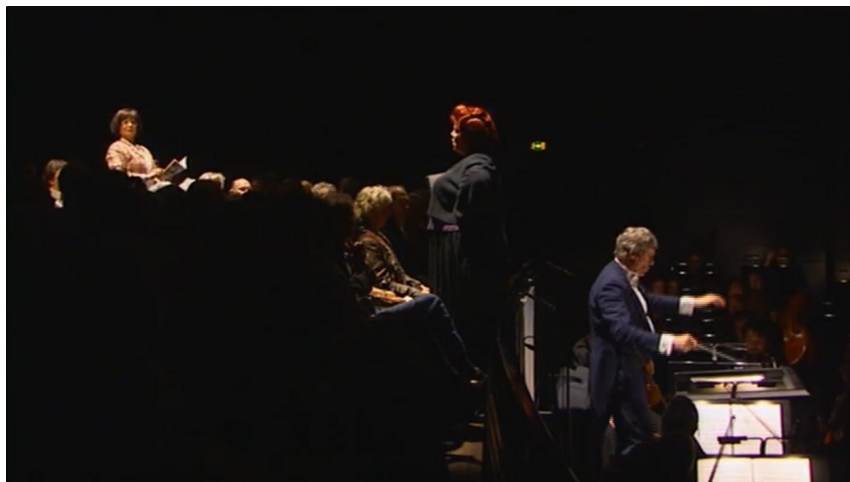


Figura 5: O diálogo das nornas é realizado em meio ao público da Ópera Real Dinamarquesa
Fonte: *Götterdämmerung*, Copenhagen 2006 – DVD

Um uso bastante inteligente de planos e da montagem foi também necessário no caso da produção de Peter Konwitschny para *Götterdämmerung* em Stuttgart, durante o início da segunda cena do terceiro ato – quando Siegfried (Albert Bonnema), sem conseguir achar sua trompa de caça, pede a um trompista da orquestra que toque por ele, em resposta aos chamados do grupo de Gunther e Hagen – e durante toda a terceira cena a partir da entrada de Brünnhilde (Luana DeVol), quando as luzes do teatro se acendem e os personagens e figurantes no palco tomam consciência de que são atores em uma récita de ópera. A estratégia do diretor de vídeo Hans Hulscher consistiu na alternância de tomadas dos atores no palco com outras que mostrassem a platéia, o que é especialmente eficaz no momento em que as luzes se acendem e os atores a observam atônitos – a montagem fílmica permite recriar, narrativamente, a interação entre intérpretes e público – e no uso de planos bastante abertos que mostrassem simultaneamente o palco e as primeiras fileiras da platéia, no intuito de evitar um retorno do espectador à imersão na encenação, o que implicaria na perda do efeito de quebra da quarta parede.

Ainda assim, o enquadramento e a montagem dessa sequência de tomadas funcionam apenas como tentativa de compensação por uma experiência que se perde, uma vez que o efeito obtido presencialmente – a surpresa e o incômodo na visão por estar numa platéia subitamente iluminada, receber diretamente os olhares intrigados dos atores, da mesma forma como ser encarado pelo proletariado que sobrevive à catástrofe no final do ciclo Chéreau/Boulez – é irrecuperável na filmagem.

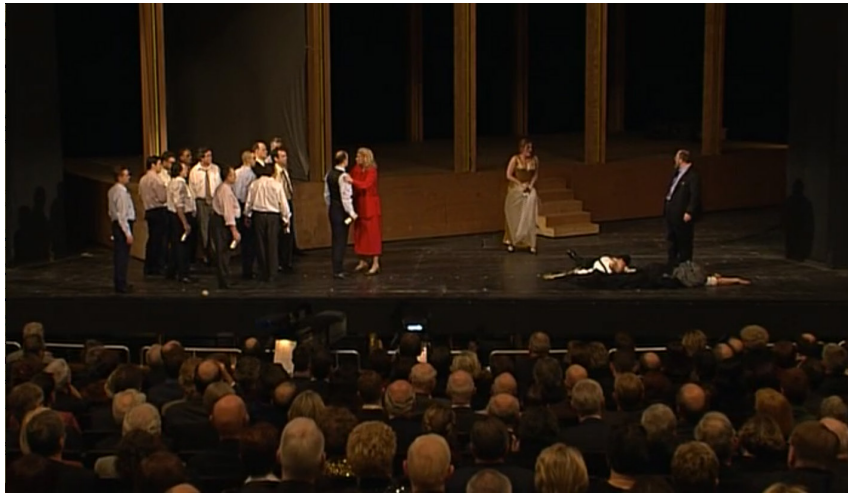


Figura 6: O uso do plano geral tenta recriar em vídeo a quebra da quarta parede na produção de Konwitschny
Fonte: *Götterdämmerung*, Stuttgart 2003 – DVD

CONCLUSÕES: O MUNDO ENGARRAFADO

Vamos ao último aspeto de que somos privados ao assistir a uma gravação: a experiência comunitária, talvez uma forte razão para a cultura da ópera se manter tão viva na Alemanha e em grandes centros mundiais. Ler o *libretto*, a partitura ou o folheto programático antes das récitas e durante os intervalos – aproveitá-los para finalmente sentar após ter ficado por mais de uma hora assistindo à produção em pé –, trocar opiniões sobre a apresentação com amigos ou desconhecidos, caminhar pelo *foyer* ou pelo jardim (onde também se faz piqueniques, no caso de Bayreuth), observar os bustos de compositores e diretores artísticos da casa, ir à loja do teatro ou ao refeitório, receber pelos alto-falantes da casa, como ocorrido em julho de 2013, a notícia de que Klaus Florian Vogt, que interpretaria o papel-título em *Lohengrin*, está doente e será substituído por Jonas Kaufmann, seguida de ruidosos e entusiasmados aplausos – tudo isso integra a experiência do espectáculo.

Werner Herzog encontrou uma expressão formidável para definir a arte da produção operística: “a transformação do mundo em música” [Die Verwandlung der Welt in Musik], que dá nome a seu documentário sobre os bastidores do Festival de Bayreuth em 1993 – particularmente verdadeira quando se trata dos dramas wagnerianos, em que há uma ânsia por captar e expressar diversas dimensões da experiência do mundo – sensoriais, emotivas, éticas, políticas. Nas gravações dessas produções, porém, tudo a que temos acesso é um mundo engarrafado, enclausurado pelo ecrã, uma representação leve ou severamente distorcida pela superfície de mediação, como vimos no decorrer deste artigo.

Num teatro de ópera tradicional temos uma série de possibilidades de assentos de preço variável de acordo com o conforto, proximidade e qualidade da visibilidade do palco oferecidos, indo de € 7.50 para se assistir à recita em pé na galeria, não raro com visão parcial ou mesmo visão alguma do palco, a € 200 para os melhores assentos na platéia¹⁴.

¹⁴ Uso aqui, como exemplo, valores atuais do Nationaltheater, em Munique.

Cada posição oferece, certamente, uma experiência diferente da mesma apresentação: é possível, por exemplo, estar instalado numa coxia e ter parte do palco fora do campo de visão, o que significa que passaremos alguns minutos torcendo mentalmente para que os atores se desloquem ao menos para a parte central e frontal do palco e, apesar dessa desvantagem, poder observar certos elementos do cenário – e possivelmente isso se estenderá a certas ações – que ficam ocultos aos espectadores que estão de frente para o palco. A situação é um pouco distinta em casas com estrutura de anfiteatro, que oferecem condições de maior igualdade entre os espectadores, com variação na proximidade do palco e alguns poucos assentos com visão parcial ou nula – caso da Festspielhaus de Bayreuth, inovadora em arquitetura de teatros de ópera, e o Prinzregententheater de Munique (fortemente inspirado no templo wagneriano).

No caso da gravação, a limitação física do assento é substituída por um olhar privilegiado que está mais próximo do palco – e, por extensão, do cenário e dos atores – do que seria possível a qualquer membro do público. Há, inegavelmente, um distanciamento emotivo em relação à produção – produzido inclusive pela própria natureza autiaurática do ecrã (Mendonça, 2010) –, especialmente nesses momentos em que o ambiente do teatro integra de algum modo o texto cênico: a suspensão de descrença é rompida e o espectador é lembrado de que não está assistindo a uma récita de ópera, mas a um registro de uma récita, cujo ponto de vista é mediado por câmeras e a narrativa reconstruída a partir da montagem fílmica. O mesmo ocorre em relação aos *curtain calls*, que perdem muito de seu sentido em registros audiovisuais, uma vez que o espectador não pode participar ativamente, com aplausos ou vaias – embora haja quem o faça em transmissões cinematográficas ao vivo de récitas da Ópera Metropolitana de Nova Iorque, em seu programa MetLiveHD –, ou mesmo se ressignificam, oferecendo uma experiência de estudo de recepção da récita e dos intérpretes.

Certamente o uso de uma gravação como equivalente à totalidade da produção é ingênuo e enganoso. Contudo, é também problemático considerar a apresentação a que se assiste ao vivo, presencialmente, como a única maneira possível de compreender a encenação – afinal, dada a inviabilidade de se acompanhar todas as récitas, inevitavelmente um crítico terá de tratar de apenas uma, ou de um número reduzido delas, e ao realizar sua análise estará também limitado a essa amostra – assim como, impossibilitado de repetir a experiência de uma récita, escreverá centrado sobre aquilo que conseguiu captar durante a apresentação; tudo o que escapar à sua atenção e memória estará perdido e irrecuperável. A gravação audiovisual ainda é o mais satisfatório instrumento de que dispomos na empreitada arqueológica de recuperação de realizações artísticas do passado. ✍

FINANCIAMENTOS

Pesquisa financiada com bolsa de doutorado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq, Brasil, processo nº 141241/2011-0) e bolsa de doutorado sanduíche da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES, Brasil, processo nº 18298-12-5).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barth, H. (Ed.) (1980). *Bayreuther dramaturgie: Der Ring des Nibelungen*. Stuttgart/Zürich: Belser.
- Bauer, O. G. (1983). *Richard Wagner: The stage designs and productions from the Premières to the present*. Nova Iorque: Rizzoli.
- Carnegy, P. (2006). *Wagner and the art of the theatre*. New Haven: Yale University Press.
- Citron, M. J. (2000). *Opera on screen*. New Haven: Yale University Press.
- Eckert, N. (1995). *Von der oper zum musiktheater*. Berlim: Henschel.
- Eckert, N. (2001). *Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001*. Hamburgo: Europäische Verlagsanstalt.
- Ely, N. (1984). Und so haben wir das regietheater in der oper. In N. Ely & S. Jaeger (Eds.), *Regie Heute: Musiktheater in Unserer Zeit* (pp. 225-237). Berlim: Quadriga.
- Fay, S. (1985). *The Ring: Anatomy of an opera*. Dover: Longwood Press.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des performativen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Garaventa, A. (2006). *Regietheater in der oper*. Munique: Martin Meiden Bauer.
- Herz, J. & Kobán, I. (Eds.) (1989). *Theater –Kunst des erfüllten augenblicks*. Berlim: Henschel.
- Joyce, J. (2000). *Finnegans wake*. Londres: Penguin.
- Klein, R (Ed.) (2001). *Narben des gesamtkunstwerks: Wagners Ring des Nibelungen*. Munique: Wilhelm Fink.
- Lehmann, H. T. (1999). *Postdramatisches theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren.
- Lewin, M. (Ed.) (1991). *Der Ring Bayreuth 1988-1992*. Hamburgo: Europäische Verlagsanstalt.
- Loebe, B. & Abels, N. (Eds.) (2013). *Schafft neues!... Richard Wagner in Frankfurt*. Frankfurt: axel dielmann-verlag.
- Mack, D. (Ed.) (1978). *Theaterarbeit an Wagners Ring*. Munique: Piper.
- Maffesoli, M. (2011). Pós-modernidade. *Comunicação e Sociedade*, 18, 21-25.
- Mendonça, P. F. X. (2010). Objectos, poder e oculto – Sobre a experiência do ecrã. *Comunicação e Sociedade*, 17, 51-66.
- Nussac, S. (Ed.) (1980). *Der "Ring" Bayreuth 1976-1980*. Berlim: Kristall-Verlag.
- Olivier, P. (2007). *Der Ring des Nibelungen in Bayreuth von den Anfängen bis heute*. Mainz: Schott.
- Pargner, B. (Ed.) (2013). *Von der welt anfang und ende: "Der Ring des Nibelungen in München"*. Leipzig: Henschel.
- Parker, R. & Abbate, C. (2012). *A history of opera: The last four hundred years*. Londres: Allen Lane.
- Passos, M. (2015). Eram os deuses magnatas? A reconstrução textual de *Der Ring des Nibelungen* pelo teatro de diretor. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Retirado de <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269953>

Risi, C. (2011). Opera in performance: in search of new analytical approaches. *The Opera Quarterly*, 27, 283-295.

Senici, E. (2010). Porn style? Space and time in live opera videos. *The Opera Quarterly*, 26, 63-80.

Spotts, F. (1996). *Bayreuth: A history of the Wagner Festival*. New Haven: Yale University Press.

NOTA BIOGRÁFICA

Mateus Yuri Passos é pesquisador pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero (São Paulo, Brasil) e é editor adjunto da Revista Comunicação Midiática.

Doutor em Teoria e História Literária (Unicamp), com período sanduíche na Ludwig-Maximilians-Universität München.

E-mail: mateus.passos@gmail.com

Faculdade Cásper Líbero

Avenida Paulista, 900, 01310-940 São Paulo-SP, Brasil

* **Submetido: 01-10-2016**

* **Aceite: 23-01-2017**

THE WORLD IN A BOTTLE AND THE ARCHEOLOGY OF STAGING: AUDIOVISUAL RECORDING AS REGISTERS OF OPERA PRODUCTIONS¹

Mateus Yuri Passos

Abstract

This work focuses on the use of the audiovisual opera recording as a document to analyze contemporary stagings labeled by the German critics as director's theater [*Regietheater*]. In director's theater, Wagner's total artwork project [*Gesamtkunstwerk*] achieves a turn in meaning, for the three artistic dimensions of opera – word, music and staging – become different texts. In this paper, we discuss the limitations of audiovisual recording as a register of director's theater opera stagings, as well as filmic resources that allow for a reconstruction of the audiovisual text of such productions with solutions that are often quite distinct from those adopted on the stage. We are interested above all in problematizing the equivalence that is sometimes established between a staging and its recording – especially in the contemporary context of productions that frequently suffer considerable changes and are characterized by the unique aspect of each performance, always full of singular events and relatively autonomous regarding the general plan of the director. Thus, we will discuss problems and solutions of video direction of audiovisual recordings of stagings of the operatic cycle *Der Ring des Nibelungen* [The Ring of Nibelung], by Richard Wagner (1813-1883).

Keywords

Opera recording; director's theater; opera staging; *Regietheater*; Richard Wagner

Resumo

Este trabalho se debruça sobre o uso de gravações audiovisuais como documentos para análise de produções de ópera contemporâneas agrupadas pela crítica alemã sob o termo teatro de diretor [*Regietheater*]. Nesse conjunto de abordagens, o projeto de obra de arte integral [*Gesamtkunstwerk*] de Wagner ganha um novo impulso e significado, pois as três dimensões da arte operística – verbal, musical e visual – deixam de trabalhar em conjunto para a mobilização do drama e passam a constituir textos distintos. Neste artigo, discutiremos as limitações da gravação audiovisual para o registro de encenações operísticas de teatro de diretor, assim como recursos de linguagem de montagem filmica que permitem reconstruir em texto audiovisual essas produções, com soluções por vezes distintas daquelas adotadas em palco. Interessa-nos, sobretudo, problematizar a equivalência que por vezes se estabelece entre uma encenação e sua gravação – especialmente no contexto contemporâneo de produções que realizam alterações frequentes e se caracterizam pelo caráter único de cada performance individual, sempre repleta de eventos singulares, com relativa autonomia em relação ao plano geral de direção. Para isso, discutiremos problemas e soluções da direção de vídeo em gravações audiovisuais de encenações de *Der Ring des Nibelungen* [O Anel do Nibelungo], de Richard Wagner (1813-1883).

Palavras-chave

Encenação de ópera; gravação de ópera; *Regietheater*; Richard Wagner; teatro de diretor

¹ For a more in-depth view on the subject, see doctoral thesis of the author. Available at <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269953>

INTRODUCTION: DIRECTOR'S THEATER AND THE LIMITS OF RECORDINGS

In the main room of Hunding's hut, sitting by the table, Wehwalt feels anxious; albeit he has no weapon he must battle his host to death by the sunrise – just today he has killed several members of Hunding's clan who were forcing a woman to marry against her will. Wehwalt's father, Wälse, had long ago promised him a mighty and sharp sword, which should appear in a moment of need – but there is no sign of it. He despairs and suddenly sees the glint of the metal stuck in the ash tree's trunk. Hunding's wife comes and tells him about the hardships of her life, then both her and him find themselves in love. They decide to flee, and in order to assure their safety they need Notung, the sword and old one-eyed wanderer had long ago stuck in the tree trunk, which only a worthy warrior could pull it out from the trunk. After the woman – who, as he will soon find out, is his twin sister Sieglinde – renames him with his own prime name, a fiery Siegmund rushes to the trunk...

Regarding what happens next, there is strong divergence: Siegmund may stand in a homely medieval hut, in a bourgeois mansion of the 1840s, 1940s or even 2000s, in an almost bare space with few furniture with an aseptic, almost laboratorial aspect, or even in a flower field or on the dark and desolated Road of History. According to most versions, he conquers the sword by his own merits and efforts; in other ones, it is Sieglinde who removes the sword from the tree trunk, or even Wotan – both his father Wälse's and the wanderer's true identity – who, while invisible to his sight, puts Notung in his hands; the sword might even appear as if in a vaginal deliver, exiting Sieglinde's womb.

The scene we have just described concludes the first act of the opera *Die Walküre* [The Valkyrie], by Richard Wagner, and is a sample of the variation in the characterization of space and time, as well as the development of action, that has been practiced in opera stagings since the 1960s when – amid a turbulence of selfquestioning of humankind's deeds and values, e.g. the boom of environmentalism, pacifism and second-wave feminism, as well as the rise of an ever-growing “me culture”, simultaneous to a post-modern opposition to the notion of identity (Maffesoli, 2011) – the paradigm of opera staging now known as director's theater [*Regietheater*] is created in East Germany, promoting displacements in relation to both the libretto and musical dramaturgy and allowing for the director to rise as a creator of relative autonomy.

Today, especially in Germany, opera productions that pursued to follow the setting and action according to the libretto give place to ones in which direction becomes the spectacle itself, sometimes even disputing the audience's attention with the music and the libretto. It often integrates and dialogues with music and libretto: it has proved itself to be a third text, a third dimension for meaning that is composed of all visual aspects of the production, which is the public's contact surface with the drama and its character. This third text is recoded in order to rethink or even restructure the work with an authoral treatment of the staging which creates a unique reading of it, imbued with new meanings. Such practice is known among German critics as *Regietheater* at least since the 1980s (Ely, 1984) – there have been alternative names such as *avancierte Regie* [advanced direction] (Garaventa, 2006) and *Musiktheater* [musical theater] (Eckert, 1995), which signals to

the coexistence of music and theater as focuses for artistic realization, yet in this paper we will prefer the first denomination, which highlights both the role of the director as a proper author of the staging and the protagonism of the scenic text he or she creates.

The operation conditions of director's theater since its origins in East Germany involve a redefinition of the role of directors – and thus of the work's author –, of its interpreters and also of the critic. One must understand, in first place, that the libretto and the score form together only a potential, ideal work, and an opera is only complete as an artwork when it materializes on the stage. The early approach to opera staging – which has only been understood as one possibility among others when alternative approaches appeared and gradually started to gain importance – aimed to observe the libretto's verbal text, which determined the setting and the action, and the score's multidimensional musical text – which suggested the inner characterization of the characters and situations, unveiled their deepest feelings and, particularly since Wagner, commented upon the action and words. It wished to translate words and music into images, to transport the audience to the space and time of the drama and, in general, to give place to the appreciation of music. Thus, in this perspective, a visual text composed of every still or dynamic scenic element intends to be a transparent medium that does not bring itself to attention while it is enunciated.

In director's theater, however, the creative team of the staging, lead by the scene director, stage designer and costume designer, finds itself with a higher degree of autonomy: thus the artist of materialization abandons a servile attitude regarding the authors of the potential artwork – the composer and the librettist –; first as a political attitude, but also for understanding how limiting it is to understand the work of the director as mere translation, thus renegotiating – or even abolishing – the hierarchy between verbal and musical texts and their visual materialization. While in the early stagings the director conformed to the authors, now two possibilities arise – the director dialogues with the author or, as in more recent productions, the director confronts them – in which it becomes evident that the director also becomes an author, creating a scenic text that interacts with the other two.

One of the milestones of the critical consolidation of director's theater is linguistic in its nature: the creation of the name *Illusiontheater* [illusion theater] by director Joachim Herz (1989) in the 1960s, while attempting to distinguish “traditional” stagings from Wieland Wagner's “formalist” aesthetics and his own strategies for staging, as well as to characterize them. Albeit a term is intentionally pejorative and alludes to the escapist and alienating dimensions of a staging that intends to be neutral, its adoption was successful for not considering *Illusiontheater* as the standard approach, but one among the many possibilities for the scenic materialization of opera – which finds an analogue in the creation of the word *heterosexual* to contrast *homosexual*, and also *cisgender* in opposition to *transgender*, so that “non-standard” sexual orientation or gender identities may be understood not as deviations, but possibilities worth of respect and equality.

Furthermore, the establishment of a concept of *illusion theater* helps us to define, by opposition, what director's theater is, in general terms: while the former intends to be

transparent in relation to the potential opera, especially regarding visual characterization and the actions fixed by the libretto, the latter works with different degrees of opacity that make original signifiers less visible and substitute them with new elements. However, in the same manner that “opera” is an all-encompassing word that covers several musical theater genres with very different composition structures – *melodramma*, *opera seria*, *opera buffa*, *singspiel*, *ópera-comique*, *grand-ópera*, *Musikdrama*, *Bühnenfestspiel*, *Literatur-oper*, *Zeitoper*, *para-opera* etc – the array of possibilities for staging strategies in director’s theater is considerably vast: there are several genres or approaches of staging that operate in significantly divergent manners (Parker & Abbatte, 2012).

The strategies of several directors who got involved with opera staging since the 1980s – e.g. Robert Wilson, Frank Castorf, Ruth Berghaus, Michael Schulz, Anthony P-lavachi, Guy Cassiers, and Carlus Padrissa – were developed in a mainly performatic theater tradition that Hans-Thies Lehmann (1999) names *postdramatic theater*, which opposes political theater – in a paradoxically political attitude – through the negation of cause-effect logic, of naturalistic mimesis, of all theater linked to literary formulations, structured upon the fulfillment of a narrative – postdramatic theater considers all of that as authoritarian and illusionist in its attempt to replicate on the stage a positivistic view that could not work in the contemporary world, and also working under the presumption that a (potential) work is equivalent to its performance.

In the postdramatic perspective, the text is only a source, a departure point for the elaboration of a performance, in which the happening prevails over the structuring of a narrative: the build of tension and its resolution, for example, is annihilated, as well as pathos and continuity. Even the conception of the postdramatic performance itself is developed with a focus on the materialization, its plastic aspects, instead of on communicating ideas, and in a broader sense on the denial of a text that should be communicated.

Frequently the operagoer suffers of an “semiotic overdose”: there is an excess of stimuli onstage – not rarely, several simultaneous actions with no hierarchical distinction between them –, an excess of elements of meaning cast over the audience with no clear organizing principle. In the opera, the experience of watching some of these stagings does not differ much from reading James Joyce’s *Finnegans Wake* (2000): one must suspend his or her need for immediate understanding – maybe this is the postmodern version for the notion of “suspension of disbelief” – and let himself or herself shower in the rain of symbols – and later try to reap from it some threads of meaning. The construction of meaning in a scene, in this perspective, would be fulfilled by the public itself – i.e., each operagoer would create the meaning while watching a staging.

Such degree of complexity in the work of these directors in terms of symbolic language demands from the critic and the staging researcher a meticulous appreciation of the scenic resources and strategies. An audiovisual recording is, thus, an important documentation of the production not only for fruition, but also for its reconstitution by future generations – and plays a key role in elevating certain productions to a canonical position. When investigating such stagings in a scholarly perspective, one must admit that film presents an analytical advantage, allowing for the elaboration of less impressionistic reviews that may even be confronted later on, while also facilitating the access

to the staging – be it decades later, be it for contemporary opera enthusiasts that are geographically remote². Audiovisual opera recordings reach a larger audience than the usual performances: it is estimated that three years after the film of the *Chéreau/Boulez* Ring cycle the TV broadcasting of the production was watched by a larger number of spectators than the sum of those who attended the myriad of stagings of the tetralogy around the world since 1876 (Senici, 2010). In this manner, such recordings are potentially the way a considerable portion of the society makes its first contact with Wagner's and other composers' work, and also possibly the only way, in the case of places with no opera theater or that have short seasons with a small number of productions and performances per year – as is the case with most large cities in Brazil.

In this paper, we discuss the limitations of audiovisual recordings for documenting director's theater opera stagings, as well as linguistic resources of filmic montage that allow for reconstructing such productions in audiovisual text through solutions that are often very different from the ones that were resorted to on the stage. We are above all interested in disputing the equivalence that is often established between a staging and its film – particularly in the contemporary context of productions that make changes between seasons, when not between performances, and are characterized by the unique aspect of each single performance, always full of unique events with relative autonomy in relation to the general plan of direction (Fischer-Lichte, 2004).

We will discuss problems and solutions regarding video direction in audiovisual recordings of stagings of *Der Ring des Nibelungen* [The Nibelung's Ring], by Richard Wagner (1813-1883), a four-opera cycle of which *Die Walküre*³ is the second one, together with *Das Rheingold* [The Rhine Gold], *Siegfried* and *Götterdämmerung* [Twilight of the Gods] – the tetralogy, a political allegory articulated from German and Norse mythological material, has played a special role in the development of director's theater and its consolidation, serving as groundwork for stage directors to discuss class struggle, ecology, and gender oppression, or even to defy the very notion of articulating ideas onstage.

Our *corpus* is mainly constituted of audiovisual recordings of the following productions:

- Bayreuth Festival, 1980⁴. Stage direction by Patrice Chéreau and music direction by Pierre Boulez.
- Metropolitan Opera, New York, 1990. Stage direction by Otto Schenk and music direction by James Levine.
- Bayreuth Festival, 1991-1992. Stage direction by Harry Kupfer and music direction by Daniel Barenboim.
- Stuttgart State Opera, 2002-2003. Stage direction by Joachim Schlömer (*Das Rheingold*), Christoph Nel (*Die Walküre*), Jossi Wieler and Sergio Morabito (*Siegfried*), Peter Konwitschny (*Götterdämmerung*), music direction by Lothar Zagrosek and general concept and supervision by Klaus Zehelein.

² In this sense, the broadcast of opera recordings in movie theaters and television networks, as well as making them available for home video formats (e.g. VHS, Laserdisc, DVD, and more recently BluRay) or internet streaming services has been quite positive by offering the worldwide public the possibility of watching an abundant amount of stagings.

³ References to the individual operas will be made by their original titles in German. In the case of the tetralogy as a whole, we will also use in English the expressions “the Ring” and “the Ring Cycle” [*Ring-Zyklus*], widely known synonyms for the work.

⁴ The year is that when the recording was filmed and not the premiere of the productions.

- Royal Danish Opera (Kopenhagen), 2006. Stage direction by Kasper Bech Holten and music direction by Michael Schönwandt.
- Metropolitan Opera, New York, 2010-2012. Stage direction by Robert LePage and music direction by James Levine and Fabio Luisi.

Apart from those films, we will also mention aspects of the Ring cycle directed by Andreas Kriegenburg at the Bavarian State Opera in Munich (2013) and the staging for the wagnerian opera *Die Meistersinger von Nürnberg* [The Master Singers of Nürnberg] directed by Katharina Wagner at the Bayreuth Festival (2008)⁵.

THE ARCHEOLOGY OF STAGINGS

One of the most frustrating aspects in researching opera stagings is the fragmentary constitution of the many other forms of documenting productions in the past – photographs, production books, program booklets, reviews in newspapers, magazines and journals, historiographies of stagings. The nonconformity to the impossibility of recovering the totality of past productions may be a completist impulse that is also a symptom of our times, of the age of overarchiving and overdocumentation – with a coverage that reaches from the making of literary, musical and cinematographic works to superfluous private-life events.

The act of consulting such materials implies the archeological⁶ task of reconstructing the productions through the confrontation and comparison of the content of such fragments, which in general are limited to the visual aspects of the productions, although they are at times enriched by the disponibilization of materials related to their artistic conception – interviews with the creative team or essays written by them, sketches of stage and costume designs (when properly accompanied by contextual information) and, in rare cases, even the raw documents for the critical elaboration of a staging⁷. Such content is often also available in program booklets – which may expand to book form in larger opera companies such as the Bayreuth Festival, the Salzburg Festival and the Bavarian State Opera –, albeit the most commonly found content is a collection of critical essays on the score or the libretto, on the social context of the creation of the opera or even of the librettist's sources⁸.

⁵ The notation for referencing the stagings will consist of the surnames of the scene director and the music director. Thus, the 1980 recording of the staging of the tetralogy at the Bayreuth Festival, which features the scene direction of Patrice Chéreau and the music direction of Pierre Boulez is cited as the Chéreau/Boulez cycle. In the case of the Stuttgart production, in which a different director worked on each part of the Ring, I decided to use the name of the idealizer and general director Klaus Zehelein, who also speaks for the production in the academia.

⁶ I have decided to use the term in order to compare the task of reconstructing an opera production that was staged years or decades ago to an archeological research which aims to collect the remnants of people of the past in order to understand their culture, their way of life.

⁷ An important collection of documents related to the 1970s stagings of the Rings was edited by Mack (1978).

⁸ In the case of the Bayreuth Festival, the most relevant essays related to the Ring productions from the Neu Bayreuth period, which began in 1951, until the 1976 Chéreau/Boulez cycle were collected in a single volume (Barth, 1980).

Official books of production usually collect a vast number of photographs and thus tend to register mostly the “skin” of the stagings; there are very few that actually collect critical essays, or materials related to the making of the production and the intentions of the creative team. There are some valuable exceptions found in the books of the three Bayreuth Ring productions that were performed between 1976 and 1992 – Chéreau/Boulez (1976-1980) (de Nussac, 1970), Hall/Solti (1983-1986) (Fay, 1985), and Kupfer/Barenboim (1988-1992) (Lewin, 1991) – and two scholarly books edited in commemoration of the Zehelein/Zagrosek (Stuttgart) (Klein, 2001) and the Nemirova/Weigle (Frankfurt) Ring cycles (Loebe & Abels, 2013). The Hall/Solti cycle’s book is unique for being a journalistic coverage that registered in third person the creative process of the production, particularly the difficulties faced due to methodological and culture shocks between the creative team and Wolfgang Wagner, the director of the festival at the time – clashes that in part have contributed to the flop of the production, as well as bad choices in the casting and the changes in the expectancies of both the audience and the critics after the early shock with the first social realism productions in Bayreuth in the 1970s. The poor success of the production led Georg Solti to abandon it immediately after the end of its first season in the festival – the conductor was then substituted by Peter Schneider.

There are also books which focus on the historiography or criticism of the output of individual directors – e.g. Wieland and Wolfgang Wagner, Götz Friedrich, Joachim Herz, Harry Kupfer, Peter Konwitschny, Klaus Zehelein etc – or on the historiography of the stagings at the Bayreuth Festival (Spotts, 1996; Olivier, 2007; and many others), of the stagings of wagnerian dramas in general (Carnegy, 2006; Bauer, 1983; and many others) or the stagings of the Ring in particular (Eckert, 2001; Pargner, 2013; and many others). However, all that material suffers from the same kind of problem: a focus on stage and costume design, with perfunctory and sparse mentions to the actors’ and actresses’ actions – which may be unavoidable since there is a need for dealing with a high number of productions in an exiguous space and since most of such works deal with stagings before the 1970s (except for Eckert’s and Pargner’s works). This is a problem because the nerve center of director’s theater, in all of its approaches, is precisely the gesture, which plays a deeper role in the characterization of the characters and in establishing links with the libretto and the music –interpreting them, defying them, or even spiting them. The recordings, by their turn, allow us to revisit the productions in a more complete manner – albeit presetting their own limitations.

There are several implications in the use of audiovisual recordings not only as a research instrument, but also for fruition – however I do believe that, beyond some losses, there is a positive final balance. The first implication derives from the very nature of the recording: a performance is something that has an ephemeral character and is destroyed by time, albeit usually preserved in the memory of the audience, and is now captured in an artificial memory that may be consulted by someone who did not witness the original event. This is a problematic pint for critics who advocate the autonomy of the performatic dimension, since the filmed version attempts to establish a canonical scenic text for a staging, present itself as its definitive version, and thus denying the fact that no

performance will be the same as any other before or after it (Risi, 2011) – not only due to deliberate changes, but also due to more subtle differences of higher or lesser impact, that are crystallized in film⁹.

The consultation of other available sources related to the stagings at times allows us to identify changes made by the creative team in the course of a number of seasons. An extra of the Holten/Schönwandt *Die Walküre*'s DVD features a 36-minute conversation between stage director Kasper Bech Holten and the Queen of Denmark Margrethe II in which it is revealed, for example, that one of the most important gestures in the first act of the opera – the moment when Sieglinde (Gitta-Maria Sjöberg) removes the sword for the ash tree's trunk instead of Siegmund (Stig Andersen) – was a change implemented in 2006: at the production's premiere, it was Siegmund himself, as established by Wagner, who was responsible for the deed. Such a change alters substantially the meaning of the scene and, if the recording were filmed in a former season, the version that would be documented in film would not have one of the elements that strengthen the feminist argument of the staging.

In a similar manner, the documentary film *Katharina Wagners Feuertaufe* [Katharina Wagner's Trial by Fire] – a making of of Wagner's grandgranddaughter's staging of *Die Meistersinger von Nürnberg* for the Bayreuth Festival – presents an early scenic solution for Beckmesser's (Michael Volle) performance at the mastersingers' singing competition. In the libretto, the scribe Sixtus Beckmesser is the incapacity of autonomous creation incarnate – a mastersinger who only duplicates stylistic resources that were catalogued and acknowledged by his peers – while the protagonist Walther von Stolzing – his rival for the hand of Eva Pogner, the daughter of another master – has a raw artistic impulse and, albeit at the end he must compose a *meisterlied* in the models that are expected by the mastersingers (assisted by one of them, the cobbler Hans Sachs), the song still has innovating beauty and aesthetic features, while Beckmesser resorts to a composition structure that is shallow, conservative and awkward and even to the plagiarism of a nonsense version of Walther's text, which refers to the biblical myth of the creation of the world and to the Eva he is in love with. One of the most striking aspects of Katharina Wagner's staging¹⁰, however, is Beckmesser's ascension from antagonist to the moral hero of the story: in that production Walther (Klaus Florian Vogt) is a performance artist who spends the first and second acts making interventions on the scenery with paint and brush, yet during the third act – when he is helped by Hans Sachs (Franz Hawlata) –, he bows to the mastersingers' rules and becomes more and more conservative, to the point of dumping his hipster clothing style – a leather jacket, a yellow shirt and pants with a fleur de lys print – for the formality of a suit and black tie. His course of action in the third act may be

⁹ As an example of this, I would like to mention Robert Hale's slip during Wotan's farewell to Brünnhilde in the third act of the Lehnhoff/Sawallisch cycle's *Die Walküre*. In that scene the Father of Battle must repeat three times the exclamations of "Leb wohl!" ["Farewell"], but Hale skips the first one. The notice of the mistake by the audience, on one hand, spoils the emotional engagement with the performance; on the other hand, in a way it is a relief from the laboratorial and distant atmosphere of the recording in relation to the experience of watching a performance in person.

¹⁰ Featuring stage design by Tilo Steffens, costume design by Michaela Barth and Tilo Steffens, and music direction by Sebastian Weigle.

interpreted as a cooptation by the convenience and traditionalism of the establishment; Beckmesser, by his turn – despite the way he is characterized through words and music – follows the opposite direction and, after being hit by splashes of Walther’s paint during the turmoil at the end of the second act, he abandons his formal clothing and engages in an avantgardist role, presenting himself before his fellow mastersingers as a performer artist. At the premiere of the production, in 2007, Beckmesser pulls an apple cart in which there is a naked man, representing Adam, holding his Eva, a sex doll (Figure 1). In 2008, when the recordings for the DVD version were made, Beckmesser drags along a table covered in dark dirt and starts to mold it in the shape of a naked man who then rises from it (Figure 2); Eva is a woman who enters the scene wearing a red dress and is stripped by Beckmesser, while his Adam throws apples at the choir – the spectator of the competition –; completely naked, Eva joins him.



Figure 1: In 2007, Beckmesser (Michael Volle) unveils his Adam and Eve in an apple cart
Source: Katharina Wagners Feuertafe – DVD

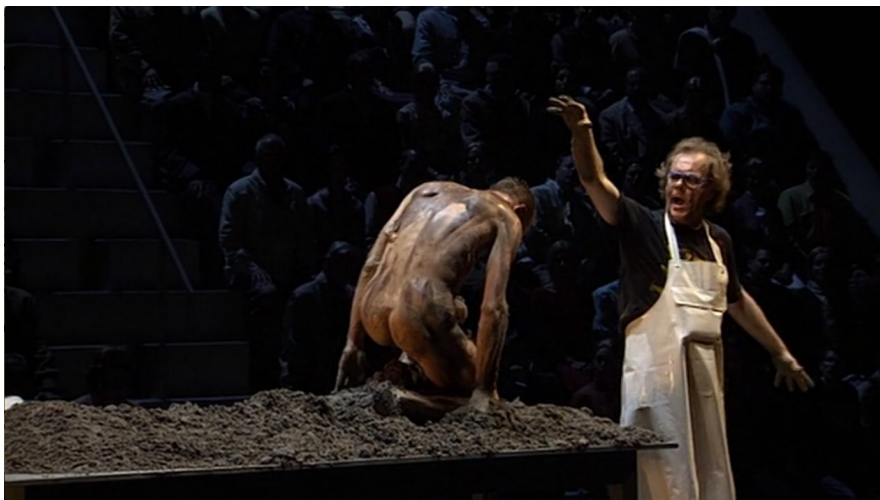


Figure 2: In 2008, Beckmesser (Michael Volle) makes a man rise from the dirt
Source: Die Meistersinger von Nürnberg, Bayreuth 2008 – DVD

Both solutions have several divergent consequences for the characterization of Beckmesser's new role – who intervenes in a more direct way during the second version of the scene and acquires a divine aspect and literally becomes a creator by making a man rise from the dirt –, as well as for the meanings of his performance – in 2008, the woman is not anymore a sex toy, manipulated and carried in the man's hands, and is an autonomous person, with her own actions. Albeit there has been a change in the stage direction, we cannot ignore that during the 2007 Bayreuth Festival the scene with the apple cart and the sex doll was the one the audience has watched, as well as the majority of the critics – who tend to focus their attention on the production that premieres in each year.

Thus, to consider as canon only the performance that was released for home video would imply a reductivist view of the work that was materialized by the creative team, which might even make new changes in the following years – actually, one should avoid considering an audiovisual recording as equal to a performance, since it is not unusual to combine takes from different performances that were recorded in different dates – including dress rehearsals – to compose the film: in such cases, the material that is available in video has never happened as a single performance. There are even differences in the casting that should be taken into consideration – during the first three years of Chéreau/Boulez cycle in Bayreuth, for example, Siegfried was sung by René Kollo, who was substituted in 1979 by Manfred Jung, who was inferior to him as a singer, albeit he was more expressive as an actor.

LIMITING ASPECTS OF SPACE AND FILM

The insufficiencies of the audiovisual recording to capture the in-person experience, however, are not limited to variations between performances of a staging, or even to the performatic dimension: the very materiality of in-person opera differs considerably from the filmed version, since both the film shooting and filmic montage act as another level of mediation between the audience and the production, and together they constitute a fourth text that delimitates the appreciation of the scenic text and in several aspects builds another narrative based on it. The authors of this new textual level are the cameras and the video director.

The camera is an ideal spectator who has special opera glasses that allows it several zoom levels, as well as different points of view, thus giving access to details that are often undesirable when there is an expectancy of maintaining the operatic narrative as an illusion, as is the case of the stagings at the Metropolitan Opera: in the film of the Schenk/Levine *Das Rheingold*, we can watch Siegfried Jerusalem's Loge as he sweats profusely due to his makeup, while Jonas Kaufmann's Siegmund spits and drools in the LePage/Levine *Die Walküre*. However, the viewer of a recording has no autonomy to decide where he or her is going to focus his or her attention: it is the cameras and the montage that determine in our place what shall be seen, and the audience has a more passive role.

This is a relevant problem, especially regarding productions after the 1990s, when the postdramatic paradigm grew stronger, when it became common to have stagings

featuring scenes with a myriad of simultaneous events, several of them having some importance: as an example I would like to mention the end of the first act of the *Siegfried* staging directed by Andreas Kriegenburg and conducted by Kent Nagano, which is part of the cycle that has premiered in Munich in 2012. In that scene, Siegfried forges Notung anew, the sword that belonged to his father and was split into pieces by Wotan in *Die Walküre*, and the nibelung Mime prepares a somniferous drink that he will try to use to kill Siegfried in the following act. In the score, Wagner makes clear the moments when the former or the latter are on the foreground, but in Kriegenburg staging this hierarchy is broken apart and both are very active all the time – Siegfried builds and operates a huge pair of bellows with the help of some extras, while other extras are used as guinea pigs for Mime to test different formulae of the poison, and there are yet other groups of extras who act independently of both characters. A scene composed in such manner will certainly be castrated by the narrow visual field of an audiovisual recording, since it would be not possible to portray every action in a satisfactory way. An archive film of the Bavarian State Opera from 2012¹¹ has solved this by using a long shot that fit the whole stage in the screen; this is, however, a strategy that does not work well in terms of audiovisual fruition: there is a huge difference between watching the stage in person and watching a still stage in film – in the latter case, we miss the depth perception and even the engaging with the action onstage, since the actors look tiny and deprived of individuality.

The strategy that has become a standard for filming opera (Citron, 2000) involves the use of full, medium and american shots to record the scenic narrative in its normal progress, and close-ups and extreme close-ups to highlight the expression of emotions, with the occasional use of a long shot only to contextualize the space where the action happens – or to convey actions that involve movement through the full length of the stage. The alternance of takes of different shots and points of views varies considerably depending on the recording: in the Chéreau/Boulez cycle, for example – when the strategies for filming opera performances were still under development – there is a more frequent use of long shots than in later recordings; as demanded by Kupfer, his staging for the Bayreuth Festival was filmed always with a full-front point of view that would simulate the audience's point of view; in the opposite direction, Uffe Borgwardt, the video director of the Holten/Schönwandt cycle film, has planted cameras in the furniture onstage – which were of a lower resolution than the full-front cameras – that made possible to film the action in angles that would be impossible for the audience to see, and during the montage he has opted for alternating points of view with considerable frequency – which is often very uncomfortable for the viewer, in special because the display of an action is interrupted in order to show another event that was happening onstage at the same time.

¹¹ Displayed during Jürgen Schläder's three-day seminar at the Capriccio-Saal of Munich's Nationaltheater that was meant to be a companion to the performances of the Kriegenburg/Nagano cycle during the summer festival of the Bavarian State Opera in July 2013.



Figure 3: The passage through a staircase represents Wotan's and Loge's descent to Nibelheim
Source: *Das Rheingold*, Bayreuth 1980 – DVD

There are also cases in which filmic montage is used to insert footage that does not correspond to what was visually available to the audience during the performance – this happens mostly during instrumental passages, especially in the overture of an act or in transitions between scenes, when the curtains are closed or the stage is immersed in darkness for a long time. In the film of the Lenhoff/Sawallisch cycle – as well as in the Schenk/Levine cycle – the visual dimension of the transitions is occupied by an animation simulating the waters of the Rhine river – between the first and second scenes of *Das Rheingold* – or by moving smoke that appears in different colors: apparently there is a fear of the viewer will feel bored and the video director prefers to occupy the screen with some image, even if it is abstract and disconnected from the content of the drama. In the case of the Chéreau/Boulez cycle the solution the video director found was to show animations that simulated the change of scenery in the backstage – which allows for a new type of vantage point for the viewer, this time penetrating behind the curtains of Bayreuth –, or even the Wotan's and Loge's descent to Nibelheim (Figure 3), which is represented by a staircase, this time integrating the scene transition to the narrative of the drama by adding information that is actually related to the production.

The strategy in the film of the Holten/Schönwandt production is multifaceted: on one hand, there is an effort in contributing for the narrative of the staging by showing footage in which Brünnhilde (Irene Théorin) roams through a library in order to browse Wotan's archives (Figure 4), or even slow-motion reprises of past scenes' excerpts – the framing narrative in this production establishes that all events until the third act of *Götterdämmerung* are flashbacks in the valkyrie's mind; however, sometimes the film shows takes of the orchestra playing, an expedient that is also used in the films of the Zeheilen/Zagrosek and Pilavachi/Brogli-Sacher cycles, and is in general very common in audiovisual opera recordings. It is also a debatable artifice, since it disrupts the textual continuity of the staging – it is especially problematic for productions of wagnerian operas, if

we are to observe the composer's wish that the audience should focus exclusively on the drama onstage, which led to the invention of a special pit for the theater he designed for Bayreuth, where the orchestra is fully hidden from the spectators¹².

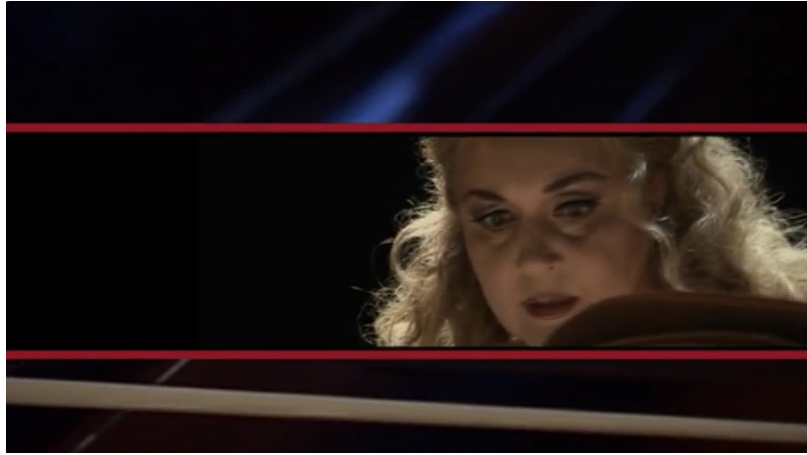


Figure 4: In the transitions between scenes, Brunnhilde (Irene Théorin) browses the family archives
Source: Das Rheingold, Kopenhagen 2006 – DVD

Filming may also produce other kinds of noise in relation to the staging it is documenting. One of the most flashy visual aspects of the Kupfer/Barenboim cycle was the use of laser beams, in particular to symbolize the fire that surrounds the rock where the sleeping Brunnhilde lies in *Die Walküre* and *Siegfried* and the Rhine river in *Das Rheingold* and *Götterdämmerung* – in this case, however, it was necessary to change the beam color from dark blue to a phosphorescent green, since the light frequency that was originally used would not appear in video as a continuous beam (the effect the stage designer had intended), but an intermittent one: the change, however, matches the setting of the staging, a post-apocalyptic world devastated by a nuclear catastrophe¹³. The cameras are also inept in recording video projections onstage, which have become common in the last decade, for example, to simulate the fire that surrounds Brunnhilde's rock, and are an essential feature of the LePage/Levine/Luisi cycle, in which all the scenery is formed through image projection over a set of rotating aluminium planks – in several takes in which there are medium and close-up shots, the projection pales and sometimes even disappears in contrast to stage lighting, and thus its effect is ruined.

We should mention, however, that there are moments when the use of several cameras and of filmic montage contribute in a rather positive way for the emulation of the scenic text as it was *in loco*, in particular in the first scene of the Holten/Schönwandt *Götterdämmerung* and during the third act of the Konwitschny/Zagrosek *Götterdämmerung*. In Kopenhagen, the film starts with the orchestra in the pit and soon moves up to the central part of first row in the stalls, which receives direct lighting, albeit the audience

¹² However it is evident, when discussing director's theater productions, that for better or worse the author's intentions are not required to be part of the preoccupations in the minds of the creative team anymore.

¹³ The production premiered in 1988, two years after the explosion of the fourth reactor of Chernobyl's nuclear power plant.

seems to not be bothered by that; a corpulent woman wearing a red wig (Susanne Resmark) calls the attention of the man sitting next to her to the light and is kindly ignored so that he could concentrate on the opera – then, she sings: “Welch Licht leuchtet dort?” [what light is that shining there?]. The second norn (Hanne Fischer) appears a few rows behind (Figure 5) and the third (Anne Margrethe Dahl) in one of the boxes. The placing of interpreters amidst the audience – where they act as opera houses habitués, newspaper critics and members of wagnerian societies – is a solution that is very hard to reconstruct on film – especially when, as it is the case, the singer/actresses are distant from each other –, but the strategy of Uffe Borgwardt’s montage, by using strategically placed cameras and quick alternances of points of view, has contributed to recreate the scene with a good flow.

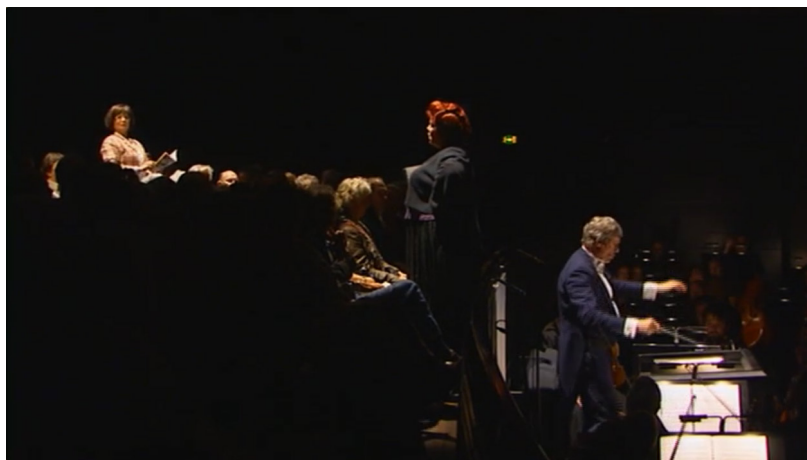


Figure 5: The norn scene is staged amidst the audience of the Royal Danish Opera
Source: *Götterdämmerung*, Kopenhagen 2006 – DVD

A very clever use of shots and montage was also necessary in the case of Peter Konwitschny’s *Götterdämmerung* in Stuttgart, in the beginning of the second scene of the third act – when Siegfried (Albert Bonnema), unable to find his horn, asks a french horn player in the orchestra to play in his stead, in order to answer to the calls of Gunther and Hagen’s hunting group – and during the whole third scene of the act since Brünnhilde’s (Luana DeVol) entrance onstage, when the lights of the theater suddenly are light up, and all the characters onstage become aware that they are singers/actors in the performance of an opera. Video director’s Hans Hulscher solution consisted in alternating shots of the actors onstage with shots that showed the audience that was watching them, which is especially effective at the moment when the lights turn on and the actors notice the audience and contemplate it in awe – the montage allows for a narrative reconstruction of the interaction between interpreters and their public – and in using shots long enough to show simultaneously the stage and the first rows of the audience in the stalls, thus avoiding that the viewer would become totally immersed again in the action onstage, which would result in a loss of the break of the fourth wall effect.

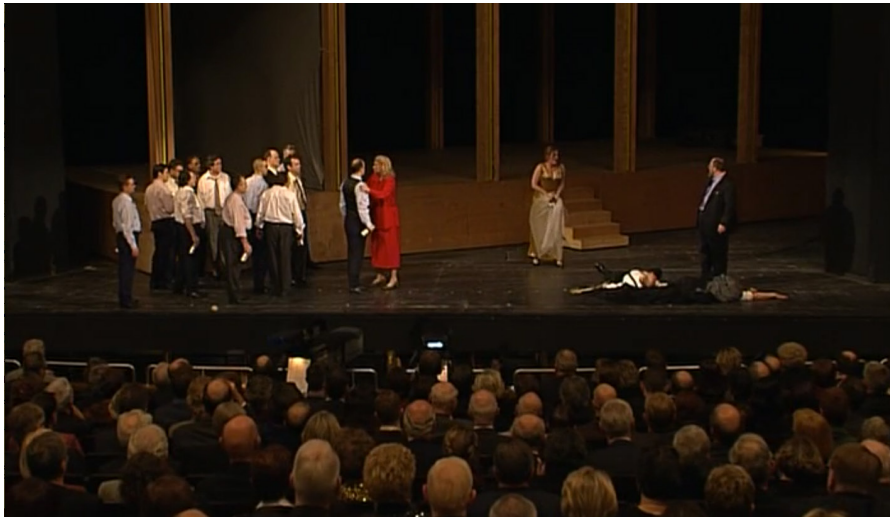


Figure 6: The use of long shot is an attempt to recreate in video the breaking of the fourth wall in Konwitschny's staging
Source: *Götterdämmerung*, Stuttgart 2003 – DVD

Notwithstanding, the framing and montage of these set of shots work only as an attempt to compensate for an unreachable experience, since the in-person effect is impossible to duplicate in film – the surprise and discomfort due to the lights being suddenly turned on, the exchange of looks with the puzzled characters, in the same way that the audience was gazed upon by the proletariat that survives the catastrophe at the end of the Chéreau/Boulez cycle.

CONCLUSION: THE WORLD IN A BOTTLE

Now we move on to the last aspect we are deprived of when watching an audiovisual recording of an opera: the community experience, which may be a strong reason for the culture of opera being kept so alive in Germany and world centers. Reading the libretto, the score or the program before the performances or during the intermissions – which some may also enjoy to finally sit after stading for more than one hour to watch the production –exchanging opinions on the production with friends or strangers, walking in the foyer or in the garden – where it is possible to picnic, in the case of Bayreuth –, contemplating the busts of composers and artistic directors of the house, going to the theater store or to the cafeteria, getting through the speakers of the theater, as it has happened in July 2013, the news that Klaus Florian Vogt, who would play and sing the title role in *Lohengrin*, was sick and would be substituted by Jonas Kaufmann, followed by loud and enthusiastic applause – all this is part of the experience of an opera spectacle.

Werner Herzog had found a formidable expression to define the art of opera staging: “the transformation of the world into music” [Die Verwandlung der Welt in Musik], the title of his documentary film on the backstage of productions of the Bayreuth Festival in 1993 – an expression that is particularly true regarding wagnerian dramas, in which there is a yearning for capturing and expressing several dimensions – sensorial,

emotional, ethical, political – of the experience of the world. In the audiovisual recording of such productions, however, all we have access to is the world in a bottle, enclosed by the screen, a representation that is subtly or severely distorted by the medium, as we have seen in the course on this paper.

In a conventional opera theater we have several possibilities of seats which price varies according to comfort, proximity to the stage and quality of the view offered, fluctuating from €7.50 to watch the performance while standing on the upper gallery, not unusually with a partial view of the stage, or even with no view at all, to €200 for the best seats in the stalls¹⁴. Each seat offers a different experience for the same performance: it is possible, for example, to be on a balcony and have part of the stage out of view, which means that the spectator will spend some minutes wishing for the actors to move at least to the center and forefront of the stage and still, in spite of this drawback, be able to see certain elements of the scenery – and possibly some events – that are hidden from the spectators that are right in front of the stage. There is a somewhat different situation in opera houses that have indoor amphitheatres – which is the case of the Bayreuther Festspielhaus, which was very innovating regarding opera theater architecture, and the Prinzregententheater in Munich, which borrowed heavily from the wagnerian temple.

In the case of audiovisual recordings, the limitations of each seat are substituted by a vantage point that is closer to the stage – and thus closer to the scenery and actor – than it would be possible for any member of the audience. There is an undeniable emotional detachment in relation to the production – which is produced even by the nature of the screen, which in opposition to the benjaminian aura (Mendonça, 2010) –, particularly at those moments when the ambience of the theater is in some way part of the scenic text: the suspension of disbelief is broken and the viewer is reminded that he or she is not watching the performance of an opera, but a recording of a performance, which point of view is mediated by cameras and which narrative is reconstructed through filmic montage. The same happens regarding the curtain calls, which lose most of its significance on film, since the viewer cannot participate in it with applause or boos – albeit there are people who do it in live cinema broadcastings such as the ones offered by the Metropolitan Opera through its MetLiveHD project. The curtain calls in an audiovisual recording may even gain a new meaning, allowing for evaluating the reception of the performance and the interpreters.

To consider an audiovisual recording as equal to the totality of a staging or performance is certainly naive and deceitful. However, it is also a problem to consider the live, in-person performance as the only possible way to understand and comprehend the production – after all, since it is unfeasible to attend every performance, a critic will surely have to be satisfied with only one, or a small number of performances, and while analyzing them will also be limited to this sample – in the same manner as he or she, unable to duplicate the experience of a performance, will write about it with a focus on what was possible to be grasped during the session; everything that escapes his or her attention and memory and will be lost and irrecoverable. The audiovisual recording is thus the

¹⁴ I am using here, as an example, contemporary prices at the Nationaltheater in Munich.

most satisfactory instrument we have in the archeological endeavor of recovering the artistic achievements of the past. ✍

Traduzido por Mateus Yuri Passos

FUNDING

This paper is an output of a research funded with a PhD fellowship from the Brazilian National Council for Scientific and Technological Development (CNPq, Brazil, ID 141241/2011-0) and a fellowship for a one-year stay in Munich, Germany from the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel (CAPES, Brazil, ID 18298-12-5).

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Barth, H. (Ed.) (1980). *Bayreuther dramaturgie: Der Ring des Nibelungen*. Stuttgart/Zürich: Belser.
- Bauer, O. G. (1983). *Richard Wagner: The stage designs and productions from the Premières to the present*. New York: Rizzoli.
- Carnegy, P. (2006). *Wagner and the art of the theatre*. New Haven: Yale University Press.
- Citron, M. J. (2000). *Opera on screen*. New Haven: Yale University Press.
- Eckert, N. (1995). *Von der oper zum musiktheater*. Berlin: Henschel.
- Eckert, N. (2001). *Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Ely, N. (1984). Und so haben wir das regietheater in der oper. In N. Ely & S. Jaeger (Eds.), *Regie Heute: Musiktheater in Unserer Zeit* (pp. 225-237). Berlin: Quadriga.
- Fay, S. (1985). *The Ring: Anatomy of an opera*. Dover: Longwood Press.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des performativen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Garaventa, A. (2006). *Regietheater in der oper*. München: Martin Meiden Bauer.
- Herz, J. & Kobán, I. (Eds.) (1989). *Theater –Kunst des erfüllten augenblicks*. Berlin: Henschel.
- Joyce, J. (2000). *Finnegans wake*. London: Penguin.
- Klein, R (Ed.). (2001). *Narben des gesamtkunstwerks: Wagners Ring des Nibelungen*. München: Wilhelm Fink.
- Lehmann, H. T. (1999). *Postdramatisches theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren.
- Lewin, M. (Ed.) (1991). *Der Ring Bayreuth 1988-1992*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Loebe, B. & Abels, N. (Eds.) (2013). *Schafft neues!... Richard Wagner in Frankfurt*. Frankfurt: axel dielmann-verlag.
- Mack, D. (Ed.) (1978). *Theaterarbeit an Wagners Ring*. München: Piper.

- Maffesoli, M. (2011). Pós-modernidade. *Comunicação e Sociedade*, 18, 21-25.
- Mendonça, P. F. X. (2010). Objectos, poder e oculto – Sobre a experiência do ecrã. *Comunicação e Sociedade*, 17, 51-66.
- Nussac, S. (Ed.) (1980). *Der "Ring" Bayreuth 1976-1980*. Berlin: Kristrall-Verlag.
- Olivier, P. (2007). *Der Ring des Nibelungen in Bayreuth von den Anfängen bis heute*. Mainz: Schott.
- Pargner, B. (Ed.) (2013). *Von der welt anfang und ende: "Der Ring des Nibelungen in München"*. Leipzig: Henschel.
- Parker, R. & Abbate, C. (2012). *A history of opera: The last four hundred years*. London: Allen Lane.
- Passos, M. (2015). Eram os deuses magnatas? A reconstrução textual de *Der Ring des Nibelungen* pelo teatro de diretor. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Brazil. Retrieved from <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269953>
- Risi, C. (2011). Opera in performance: in search of new analytical approaches. *The Opera Quarterly*, 27, 283-295.
- Senici, E. (2010). Porn style? Space and time in live opera videos. *The Opera Quarterly*, 26, 63-80.
- Spotts, F. (1996). *Bayreuth: A history of the Wagner Festival*. New Haven: Yale University Press.

BIOGRAPHICAL NOTE

Mateus Yuri Passos is a postdoctoral researcher at the Faculdade Cásper Líbero (São Paulo, Brazil) and is the associate editor of the *Revista Comunicação Midiática* journal. He holds a PhD Degree in Theory and History of Literature (Universidade Estadual de Campinas – Campinas, Brasil).

E-mail: mateus.passos@gmail.com

Faculdade Cásper Líbero

Avenida Paulista, 900, 01310-940 São Paulo-SP, Brazil

* Submitted: 01-10-2016

* Accepted: 23-01-2017

DANÇA E MEDIALIDADE: PARA UMA DISCUSSÃO ONTOLÓGICA E ÉTICA DO CORPO PERFORMATIVO

Né Barros

Resumo

A partir dos finais do século XIX podemos assistir a pelo menos duas grandes mudanças nos posicionamentos poéticos sobre a dança, introduzindo, assim, maiores desafios ao pensamento filosófico e estético sobre esta arte. A primeira mudança poderia ser identificada como rutura com um legado, uma rutura coincidente com todos os passos dados pela dança moderna ocidental e, em particular, pela americana. A segunda mudança poderia ser identificada com a expansão das fronteiras da dança, onde se inclui todo o processo de indefinição disciplinar e de género artístico. A rutura e a expansão são mudanças assinaláveis que também podem ser enquadradas num pensamento pós-metafísico. Este domínio expandido e inclusivo do *outro* pode ainda ser pensado através de uma *techné* que não se confunde com engenho ou mera capacidade do artífice, ou ainda como *eros* alienante, mas também como domínio da performatividade enquanto jogo de *autorização* e *desautorização* (autoria envolvida no confronto com o outro), tornando-se, por isso, terra de ninguém. Neste campo aberto e indefinido, o corpo dançante revela-se palco político e ético por excelência (*performance*) e espaço ontológico abrangente (*performatividade*). É este o âmbito da nossa discussão que encontra na medialidade o domínio comum destas duas abordagens à dança.

Palavras-chave

Corpo; discurso; medialidade; performatividade

Abstract

From the late nineteenth century we can see at least two major changes in the poetic positions in dance thus pose major challenges to philosophical and aesthetic thought about this art. The first change could be identified as a break with a legacy, a coincidental break with all the steps done by western modern dance and in particular the US. The second change could be identified with the expansion of the frontiers of dance, which includes the whole process of blurring of artistic discipline and artistic genre. The rupture and expansion are, therefore, noteworthy changes that can also be classified in post metaphysical thought. This expanded and inclusive domain of the *other* can still be thought through a *techné* not to be confused with ingenuity or the mere ability to artifice, or as an alienating *eros*, but as the field of performativity as permission for play and disempowerment (questioned authorship in comparison with the other), becoming therefore no man's land. In this open and undefined field, the dancing body reveals itself as the political and ethical stage par excellence (*performance*) and an ontological space (*performativity*). This is the scope of our discussion that finds in mediality the common domain of these two approaches to dance.

Keywords

Body; discourse; mediality; performativity

INTRODUÇÃO

O século XX não deixou dúvidas sobre a condição da dança enquanto expressão de arte autónoma. A dança ocidental foi exemplar no seu desenvolvimento e revelou ser uma matéria séria para as reflexões sobre a arte em geral. Nem sempre foi assim, e é, em parte, essa transição que nos inspira o desenvolvimento deste texto. Afirmada a dança, esta passa a ser um domínio privilegiado de questionamento do *corpo*, em particular do corpo performativo. E o que discutiremos é o corpo performativo enquanto objeto de uma ontologia e de uma ética da *forma*¹. Para esta discussão, partimos do contributo assinalável dos chamados poetas-filósofos pela introdução de novos paradigmas na reflexão sobre o papel da dança, devolvendo-lhe um estatuto ontológico. Seguidamente, prosseguiremos para um questionamento da dança enquanto dispositivo (configuração fundamental para pensá-la na contemporaneidade).

É, portanto, a partir dos finais do século XIX que se pode assistir a, pelo menos, duas grandes mudanças nos posicionamentos poéticos na dança, colocando, assim, maiores desafios ao pensamento filosófico e estético sobre esta arte. A primeira mudança poderia ser identificada como rutura com um legado, a rutura que a dança moderna ocidental e, em particular, a americana produziu com os seus princípios e posicionamentos. A segunda mudança poderia ser identificada com a expansão das fronteiras da dança, onde se inclui todo o processo de indefinição disciplinar ou de género artístico. A rutura e a expansão são, portanto, as mudanças assinaláveis que também podem ser enquadradas num pensamento pós-metafísico. Ou seja, por um lado, assiste-se à introdução do *corpo* como a noção que obriga a repensar as tradicionais dicotomias – como a do corpo e alma – substituindo todo o aparato transcendente pelo elogio do imanente. É disto que trata a rutura com o paradigma da bailarina ideal, substituída pela bailarina descalça que não ilude o centro de gravidade. Sabemos que sobre esta bailarina terrena não fica completamente desativada a possibilidade de uma interpretação transcendente, contudo, operativamente, do ponto de vista *poiético*, a perda de interesse por um corpo de aparência assumidamente artificial traduz a vontade de retornar ao *mondo* e a uma corporalidade residente na vida mundana e, assim, colocar a *sensação* no corpo-peso-pesado. Por outro lado, dada a proliferação de novas abordagens ao *corpo-em-movimento*, torna-se necessário repensar o *gesto* na sua abrangência performativa e virtual que permita uma deslocação de termos, perspectivas e dimensões, desestabilizando identidades primárias de forma irreversível. É neste efeito de deslocação que podemos perceber a substituição do fim pelo meio e da célula identitária pelo jogo de circulação entre o eu e o outro, que acentuam um movimento ético na construção das formas em geral, e da forma dançante em particular.

Este domínio expandido e inclusivo do outro pode ainda ser pensado através de uma *techné* que não se confunde com engenho ou a mera capacidade de artífice, ou ainda um *eros* alienante, mas que respeita ao domínio da performatividade enquanto jogo de *autorização* e *desautorização* (autoria envolvida no confronto com o outro), tornando-se,

¹ Em *Da materialidade na dança* (Barros, 2009) é iniciada uma discussão sobre a necessidade de se entender o corpo dançante não apenas na dimensão estética, mas também na dimensão ética.

por isso, terra de ninguém. A *techné*, enquanto prolongamento de uma corporalidade sempre reinventada, como teatro de reinvenção de novos corpos, enquanto performatividade, parece, mais do que nunca, projetar-se em toda a prática performativa, fazendo-a viver num lugar sem fronteiras e sem pátria².

Em síntese, podemos distinguir dois domínios fundamentais de questionamento na reconfiguração do corpo dançante: o da performance (palco político e ético por excelência) e o da performatividade (espaço ontológico abrangente). Duas abordagens à dança que encontram na *medialidade* o seu domínio comum de discussão.

PERFORMANCE: GESTO ENQUANTO EXPANSÃO E ABERTURA DO ETHOS

Desde o abandono da coreografia na sua versão mais notativa e discreta até ao avançar para a versão expandida onde sujeito e objeto se confundem, é neste percurso que as identidades se problematizam ao infinito. A própria noção de *performance* parece encontrar uma sustentação nestas mudanças e neste novo paradigma. Historicamente ligada às artes plásticas, a *performance* acabou por se disseminar por outras expressões e, em particular no caso da dança, contribuir para o esbatimento da sua própria definição. Recordemos o que nos diz Rose Lee Goldberg sobre o assunto:

a performance pode ser a série de gestos íntimos ou a larga-escala teatral que pode durar uns escassos minutos ou horas; pode ter uma única atuação como ser repetida várias vezes, com ou sem guião preparado, improvisado espontaneamente ou longamente ensaiado. (1990, p. 8)

A autora procede dizendo que

pela sua própria natureza, a performance desafia qualquer definição precisa ou fácil para além da simples afirmação de que é arte feita ao vivo por artistas. Qualquer definição mais estrita negaria imediatamente a própria possibilidade de performance em si, pois a performance usa livremente quaisquer disciplinas e meios – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, filme, projeções e narrações-, utilizando-os nas mais diversas combinações. (Goldberg, 1990, p. 9)

Sabendo do estado da dança hoje, no extremo, poderíamos inferir uma assimilação do termo dança pela *performance* que nos levaria muito longe³. Independentemente da discussão que se possa estabelecer em torno desta formulação, o que se verifica, en-

² A propósito deste assunto, no seu projeto sobre o domínio da performatividade, Filipe Martins (2016) diz: “a *techné* começou certamente por ser uma consciência do próprio corpo e da sua potencialidade instrumental. A partir daqui o corpo, enquanto espaço originário da *mimesis*, só poderá estender-se; e estender-se-á justamente através da *techné*. O artefacto é, no fundo, um prolongamento do sujeito, uma extensão protésica, um alargamento da corporeidade, cujas possibilidades são, em princípio ilimitadas (...). Em suma, a *techné* é um canibalismo do real e, ao mesmo tempo, dirige o projeto histórico da edificação alargada do sujeito” (p. 308).

³ Uma discussão que nos levaria longe: em causa poderia estar o facto de, hoje, já não se tratar de entender a dança na era da *performance*, como alguns autores tendem a fazê-lo, mas de assumir a *performance* como o que resta da mutação que a dança sofreu.

tão, é um estado de abrangência contextual a partir do qual interessa saber o que se joga no gesto performativo e o que o faz ser performativo. No curso de uma pós-metafísica e de uma pós-história, será ainda necessário e possível proceder a uma distinção do gesto que não envolva novas formas categóricas? Ou seja, existe, nesta abrangência produtora de formas expandidas, a necessidade de recuperar uma discussão ontológica não de fundamentos, mas de modos fundamentais de ligação do corpo ao mundo.

Historicamente, percebeu-se como essencial a introdução do *corpo* na problematização desta evolução, em particular porque o corpo faz da revisitação da dança uma reinterpretação do mundo, já que a relação corpo-alma se substitui por aquela *corpo-mundo*. Aliás, a fenomenologia, na sua grande tese, substitui a relação corpo-alma pela relação corpo-mundo, e a dança será a metáfora perfeita deste modo de pensar e estar na vida. Friedrich Nietzsche, apesar de não ter escrito nenhum texto genuinamente sobre a dança, será o autor para quem a dança é metáfora do pensamento, ao mesmo tempo que, através da dança, se podem entender as dinâmicas do mundo. Como nos diz Giorgio Agamben (1997, p. 18): “*assim falava Zaratrusta é o ballet de uma humanidade que perdeu os seus gestos*”. Esta dança, compassada de uma humanidade que se vai tornando autómata ou indiferenciada, reclama o pensamento de um corpo que é preciso recuperar, onde é preciso voltar. Esta mudança de plano que o corpo do dançarino de Nietzsche promove – o retorno à sensação e o abandono da forma rígida ideal – coincide duplamente com o que subjaz aos princípios da dança moderna e da revolução filosófico-poética. O corpo é o protagonista de uma procura originária. O gesto criador reside num corpo e é neste ato que o homem encontra sentido. A morte de Deus decorre desta perda de sentido dado exclusivamente pela relação com um absoluto e com o transcendente.

A dança revela-se inspiradora e o melhor exemplo vivo desta mudança paradigmática: a dança é corpo real e virtual que se projeta através do ser-em-gesto. Para além da dança ser entendida como metáfora de pensamento (Nietzsche), há que pensá-la nas suas tensões com a filosofia e com a poesia, daí que muitos autores se tenham entusiasmado com a possibilidade destes envolvimento. Rainer Maria Rilke (1875-1926) também terá revelado o seu interesse pela dança e terá expressado o desejo de escrever uma poesia para Vaslav Nijinsky (1889?-1950), o carismático bailarino e coreógrafo dos Ballets Russes considerado como referência para o segundo modernismo na dança. Rilke citado em Sorell (1994, p. 374) terá dito: “devo fazer uma coisa para Nijinsky... uma poesia que, por assim dizer, deva ser primeiro absorvida e depois dançada”⁴. Algo que está na continuidade do que dirá ainda Rilke citado em Sorell (1994, p. 375) no *Diálogo*: “os dançarinos criam imagens, mas não se explicam”.

A dança transporta esta possibilidade de metamorfose sem a necessidade de se prender a narrativas figurativas, e, por isso mesmo, revela-se uma área privilegiada de analogia ao movimento do próprio pensamento (enquanto movimento do devir forma). Também por esta razão, a dança, que até ao século XIX esteve afastada dos circuitos de pensamento capazes de lhe conferir densidade como forma de arte autónoma, revela-se objeto de particular interesse para os chamados poetas-filósofos. O discurso sobre a

⁴ Lembra-nos Walter Sorell do interesse de Rilke sobre este bailarino a partir da carta à princesa de *Thum und Taxis*.

dança passa a ser um discurso que investiga e recupera valores primordiais e antropológicos da dança enquanto representação e não apenas como modalidade de entretenimento. Os textos *Ballets* (1886/1976) e *Autre étude de danse. Les fonds dans de le Ballet. D'après une indication récente* (1893/1976), de Stéphane Mallarmé, são dos grandes testemunhos da assunção da dança como forma de arte e da relevância que esta conquista no campo da reflexão.

Efetivamente, a dança enquanto género autónomo deve-se a esta relação mais intensa entre a multiplicação e expansão das poéticas e o olhar crítico capaz de identificar a sua fenomenologia e os seus complexos processos significativo-comunicativos. Loïe Fuller, um dos exemplos justamente muito citados, é uma das primeiras coreógrafas americanas a chegar à Europa, a quem Mallarmé se vai referir. Sabemos que a sua importância se revia nas novas soluções de iluminação que respondiam às necessidades da época em alterar o aspeto do teatro. As novas valências que a luz conquistava juntavam-se aos requisitos de uma renovação do teatro que não passasse exclusivamente pelo drama, mas pela imagem concreta da cena, pela cenografia, iluminação e novos métodos de produção.⁵

Há, ainda, outras danças que estão a surgir e que inspiram pensadores como Paul Valéry (1957), que publica um texto em 1938 (*Philosophie de la danse*) a partir da teatralização da dança de rua da famosa Argentina⁶. Fazendo a distinção entre *Leib* (o corpo como corporeidade vivida e em si própria expressiva) de *Körper* (o corpo enquanto corpo-objeto), Valéry entende a dança como criação corêutica coincidente com a dinâmica corpórea do seu próprio criador. Com *L'âme et la Danse* (escrita durante o ano 1921), obra-chave destas reflexões, Valéry ocupa-se mais com os princípios pelos quais a bailarina é realidade dançante no mundo do que com o domínio mais puramente simbólico da obra, como acontecia em Mallarmé⁷. Por um lado, é na aliança entre poesia e filosofia que podemos reconhecer o contributo de poetas como Mallarmé, Valéry ou Nietzsche. Por outro lado, o filósofo-artista ensina-nos a voltar às origens para reencontrar laços fortes nos movimentos de dança, movimentos capazes de acolher as categorias da vida.

Este modo de *escrita* traçado pelos referidos poetas-filósofos ou filósofos-artistas, associado a um pensamento não sistemático, um pensamento que faz contas com a ambiguidade, o contraditório, a dialética ou a fragilidade, como se foi referindo, revela-se pertinente na abordagem a formas expressivas como a dança. Ao mesmo tempo, a introdução da noção de corpo potencial, já não discreto e separado, abre novos horizontes expressivos e transgride as categorias e a instituição da arte, superando a mera

⁵ Esta possibilidade plástica, a par do abandono de formas rígidas, como a dança académica propunha, com as quais Isadora Duncan rompe definitivamente, gera a rutura necessária para que a dança se refunde como género autónomo e reivindique o estatuto autoral.

⁶ *La Argentina* (Antónia Mercé, 1890-1936) nasceu em Buenos Aires, mas cedo foi para Espanha. A combinação do folclore espanhol com a dança académica, juntamente com o seu instinto dramático, revelou-se surpreendente na realização de um produto artístico.

⁷ Assumindo-se como discípulo de Mallarmé, Valéry terá hesitado, como ele próprio confessa, em escrever a sua obra sobre dança, já que, segundo ele, Mallarmé teria dito tudo sobre o tema. No entanto, e apesar de em ambos a dança em estado puro ser um ponto de partida para ulteriores reflexões, Valéry tenta uma aproximação diversa.

função social. É justamente o que faz Valéry, que desconecta a dança da sua versão social e lhe evidencia o seu estatuto ontológico; ou seja, a dança enquanto gesto desligado do *agir*. Como, então, entender estes *gestos novos*?

PERFORMATIVIDADE E DISPOSITIVO: REVISITAÇÃO DO CORPO-EM-MOVIMENTO

Se com a modernidade o paradigma se colocaria ao nível de uma autonomia, com a pós-modernidade o estatuto ontológico da dança discute-se a partir de uma heteronomia: um lugar onde se vão encontrar a multiplicidade de histórias. Como nos diz Michel Maffesoli a propósito desta mudança paradigmática: “não é mais a autonomia – eu sou a minha própria lei – que prevalece, mas heteronomia: a minha lei é o outro” (Maffesoli, 2011, p. 23). Assim, a pergunta como entender os gestos novos pressupõe que se admita, desde logo, uma identidade fragilizada. Como a pós-modernidade nos evidencia, mais do que no indivíduo, há que pensar na pessoa (*persona*) e, nas palavras de Maffesoli, na pessoa que desempenha diversos papéis nas tribos às quais adere implicando uma multiplicação de identidades. Diz Maffesoli:

cada qual só existe no e através do olhar do outro. E esse outro pode ser o da tribo por afinidade, o da alteridade da natureza, ou ainda o grande Outro que é a deidade. Fusões, confusões de diversas ordens que nos fazem recordar o mito dionisíaco. (2011, p. 23)

Nesta mudança da autonomia para a heteronomia, para um questionamento dos gestos emergentes que para além de romperem com categorias mais ou menos estabelecidas assumem valências mistas e contaminadas, haverá necessidade de confrontar pelo menos dois tipos de abordagens.

Em primeiro lugar, verifica-se a necessidade de validar os gestos através de um processo de identificação aberta: distintos, mas não aprisionados numa classificação. Vários são os exemplos de tentativas na identificação de gestos que, independentemente de com o tempo se revelarem estereis, não deixam de ser relevantes para um aprofundamento do estatuto ontológico da dança. Doris Humphrey (1959) distinguia os tipos de movimento por gestos sociais, funcionais, rituais e emocionais, sendo que estes últimos seriam a matéria do próprio dançar. Numa abordagem diversa e numa lógica mais comunicacional, Alessandro Pontremoli (1997) designaria o “gesto corêutico” como aquele que melhor se aplica à dança. O autor começa por distinguir o gesto mímico (mimese icónica, gesto naturalístico) do pantomímico (fortemente codificado e convencionalizado, gesto estilizado) para chegar ao gesto corêutico. Diz Pontremoli (1997, p. 29): “entre estes dois extremos parece encontrar-se, enfim, o *gesto corêutico*, aparentemente gratuito, assemântico, não convencional, aberto”. Contudo, esta abertura não coloca em causa a ideia de *comunicação*. Sobre isto, o autor refere:

apenas aparentemente um *fazer* reenvia diretamente a si, na realidade encontra a sua mais correta colocação num horizonte do discurso constituindo-se como um *dizer*, como uma *escrita*, mesmo no caso das manifestações

que programaticamente não pretendem mediar algum conteúdo, como, por exemplo, as coreografias de Merce Cunningham ou as de Lucinda Childs. (Pontremoli, 1997, p. 23)

Todo o aparato comunicacional está lá e acontece independentemente da intencionalidade do conteúdo a transmitir pela dança. As estratégias de composição coreográfica – enquanto abstração, não-figuração, composição sem narrativa lógica, no fundo, tentativa anti-representacionista – não resistem ao apelo *imaginal* (mundo atravessado por imagem, imaginário, simbólico e o imaterial) (Maffesoli, 2011, p. 24) que o corpo em movimento convoca, onde é sempre possível narrativizar o corpo em movimento. Diz-nos Pontremoli (1997, p. 35): “o suporte de um gesto não é nunca abstrato, é história de uma alma, polissémica revelação de um centro intencional, sobre o qual convergem todos os olhares e dos quais todos os olhares se movem”.

Isto conduz-nos ao segundo ponto da abordagem à emergência de novos gestos, plurais. Ao romper-se com uma lógica de oposição entre meios e fins, como temos vindo a constatar, os gestos devem ser pensados na sua condição de *medialidade*. O gesto é entendido como suporte, como nos fala Pontremoli, ou como a medialidade de “comunicar uma comunicabilidade”, como dirá Giorgio Agamben nas suas reflexões sobre o gesto e sobre a dança enquanto gesto. Agamben (1997, p. 20) especifica que:

se a dança é gesto, é (...) porque ela consiste inteiramente em suportar e em exhibir o carácter medial dos movimentos corporais. *O gesto consiste em exhibir uma medialidade, em tornar visível um meio como tal.* Nesse lance, o ser-no-meio do homem torna-se visível, e a dimensão ética é-lhe aberta.

A medialidade – enquanto *o exibido* – desloca-nos para uma abertura ética porque o homem se torna visível e interrompe-se um dado movimento alienante. Se recuarmos, não será por acaso que o teatro épico de Bertolt Brecht se constrói pela citação como ato político e ético, onde a citação é, sobretudo, interrupção, a tomada de posição contra um estado alienado. Como Walter Benjamin nota, a propósito do teatro épico de Brecht, a interrupção é procedimento fundamental na estruturação da forma porque se trata de um processo onde, mais do que o desenvolvimento das ações, se trata de representar situações. “Citar um texto implica interromper o contexto no qual reentra” (Benjamin, 1998, p. 131). E, segundo Benjamin (1998, p. 131): “o ator deve ter a capacidade de espalçar os seus gestos, como um tipógrafo as palavras. Este efeito pode ser obtido quando o ator cita a si próprio em cena um seu gesto”.

Enquanto procedimento, a interrupção, para além de desmultiplicar gestos, gera intervalos que tendem a limitar a ilusão do público, ajudando-o a tomar posições críticas. Enfim, em causa estará a importância de não diminuir o poder argumentativo a favor do sugestivo nos modos de produção. Algo que, estrategicamente, na visão brechtiana, se consegue quando se opõe crescimento orgânico e montagem como diferença de tratamento entre a forma dramática do teatro e a forma épica do teatro, entre o “homem como dado fixo” e o “homem como processo”. O efeito meta-discursivo assume um

papel fundamental no modo como se geram e interpretam as imagens e, ao mesmo tempo, no modo como se desenha uma ética da forma: espaçamento, visibilidade de um desdobramento, expansão. Assim, o aparato de *dispositivo* da obra (estratégias e princípios de construção) é testado no confronto com o carácter medial do gesto e da abertura a que a obra se expõe.

É a partir da medialidade da obra que se permite a multiplicação de sujeitos e de processos de subjetivação no confronto entre corpos vivos e dispositivos (Agamben, 2009). É neste confronto comunicante que se deve pensar uma relação responsável entre os tradicionais emissores e recetores, uma relação sem hierarquias onde ambos elaboram e autorizam todo o discurso suscitado por um dado evento; e onde, mais do que estarem perante o evento, eles são evento. É, em princípio, esta desmontagem do dispositivo que o pode fazer mais acesso privilegiado a uma obra de arte e menos máquina de controle de saber e poder. A obra passa a constituir-se como o pretexto para um dado percurso discursivo alternativo e, por vezes, desvinculado de um processo rígido de identificação. A obra, mais do que objeto do belo, funciona como dispositivo que promove uma experiência estética sem campo fixo, mas elástico e aberto, onde a obra é capturada para ser reelaborada, para ser *performada* (e não apenas informada)⁸. O fechamento desta situação estará, porventura, no sentido em que a sensação perante a obra parte do campo configurado da experiência que o dispositivo permite criar, mas como esse campo é ausente de regras, torna-se ele mesmo moldável e mutável pela possibilidade de nos posicionarmos livremente perante o que vamos fruindo. Há um limite que o dispositivo impõe, mas pela redução de possibilidades e não pela definição do padrão a gerar. (Daqui decorre a importância do factor *responsabilidade* na construção do dispositivo). O que se apresenta fenomenologicamente é materializado por um posicionamento determinado quer pelo *performer* quer pelo espectador, evidenciando-se a dimensão ética (tomada de posição e modo de ação sobre essa experiência).

Alargado o já lato termo utilizado por Foucault, o dispositivo, segundo Agamben (2009), pode ser qualquer coisa capaz de capturar, orientar, determinar, intercalar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Os dispositivos são incessantemente capturados pelos seres vivos e podem ser de natureza vária, até a própria linguagem, segundo o autor, pode ser considerada um dos mais antigos dispositivos (Agamben, 2009, p. 41). Neste alargamento podemos entender a obra de arte enquanto dispositivo no sentido de proporcionar um campo de reelaboração ética da relação, agora dinâmica, múltipla e imprevisível, entre emissor e recetor. O domínio *económico* desta relação consiste no domínio dos termos em que a obra se apresenta ou se reconhece. Será por esta via que gestos emergentes lançados pela dança na era pós-moderna, estrategicamente, desfuncionalizam as categorias estabelecidas (seja o *ballet*, seja a dança moderna). Ao mesmo tempo que se traz à dança gestos do mundo, gestos de todos os dias – gestos familiares onde se pode reencontrar novas potências da intervenção e papel da dança no panorama geral das artes –, gera-se

⁸ Ver Martins, 2016.

estranheza na categoria onde esses gestos se colocam gerando, assim, ao infinito, a dúvida se será ou não de dança que se trata.

É, portanto, no âmbito desta problematização, já não tanto entre emissores e receptores, mas entre corpos viventes e dispositivos, que, ao mesmo tempo que se colocam questões éticas (a obra perde a sua autoria fundadora para ser veículo pronto de transformação), se percebem questões epistemológicas no sentido do acesso a um dado conhecimento (identificação de relações de poder e saber envolvidas na estratégia de construção da obra). A propósito desta possibilidade, numa reflexão sobre ética e teorias da comunicação, os autores Martino e Marques (2014) lançam a possibilidade de uma interseção entre ética e epistemologia onde emissor e recetor não se ligam através de uma relação simétrica ou assimétrica, mas através de uma estrutura *rizomática* de interação. Como dizem os autores:

um dos pontos de intersecção entre o ético e o epistemológico revela-se no fato de que a explicação sobre ‘o que acontece’ pode ser igualmente vista como uma proposição sobre ‘o que se deve fazer a partir disso’. Revelam-se no exame das Teorias da Comunicação concepções de um *ethos* e de formas dissensuais de expressão e interação que inventam modos de ser, ver e dizer, configurando novos sujeitos e novos modos e cenas de enunciação coletiva, naquilo que Esteves (2007) chama de agonística da vida coletiva. (Martino & Marques, 2014, p. 140)

Independentemente de nos podermos colocar importantes questões perante a perspectiva de interseção entre ética e epistemologia, esta possibilidade reforça-nos a ideia de um movimento responsável, meta-discursivo e distanciado na ligação entre os agentes implicados num fluxo comunicativo.

O entendimento do gesto corêutico como um dizer, como discurso, é a melhor aproximação que poderemos fazer à dança. Afastada, por isso, estará toda a insistência em codificá-la, seja na prática, seja na teoria. E todo o percurso da dança contemporânea deverá levar a dança ao seu próprio estranhamento pela elasticidade com que se alarga e projeta na sua espiral criativa. Ao nos situarmos na abertura do *gesto* enquanto pura medialidade que se comunica aos homens, desvinculámo-lo, assim, de toda a tentativa de o fixar a um significado, um referencial determinado – abre-se aqui a dimensão ética e uma nova vida da obra enquanto transformação marcada por um posicionamento. Ao mesmo tempo, a medialidade coloca-se como a abertura necessária a uma discussão ontológica do *corpo-em-movimento* que irá superar, como já o dissemos, a discussão em torno das suas correspondências. Neste sentido, trata-se, no geral, de uma discussão que se coloca mais próxima do que é processual do que o que se dá como instituição, como produto.

Neste quadro expandido do gesto performativo, é no cruzamento disciplinar que melhor poderemos observar concepções específicas de sujeito e das suas relações políticas, e, ainda, meta-reflexivamente, do próprio campo de operações. É o que nos permite o entendimento da obra a partir da noção de dispositivo. A rede, o tipo de rede que se

estabelece entre os diversos intervenientes da obra é que define o campo crítico a partir do qual a obra renasce. Este devir da obra funciona pela despolarização do gesto em relação ao envolvente e aos objetos materiais (ou seja, o corpo vivente não como centro exclusivo). A dança ou o corpo performativo pode assim expandir-se: ao nível de uma relação entre objetos materiais sem corpo orgânico; ao nível virtual pelas próteses que se possam estabelecer. O gesto passa a ser real ou virtual, visível ou invisível. É o que se processa em obras de autores como William Forsythe (coreografia exclusivamente realizada por objetos ou projetos de dança com as novas tecnologias) ou, noutra lógica, a artista brasileira, Lygia Pape com os seus Balés Neo-concretos (corpo oculto que funciona literalmente como motor).

Em tom de conclusão, poderíamos reforçar aqui a ideia de que, na dança, a passagem de uma dimensão ontológica do gesto a uma ética da forma não significa uma redução nem uma substituição. A deslocação de uma discussão ontológica para uma discussão ética da dança, é apenas uma circulação entre *corpo-em-movimento* e *gesto* e é nesta circulação que o corpo dançante se torna devir. Os dois eixos de discussão têm em comum a noção de medialidade como pressuposto fundamental. A importância de pensar a medialidade não apenas como suporte, mas como movimento de inclusão e devolução obriga a: 1) manter qualquer plano discursivo em aberto e a incluir o Outro; 2) despistar as tendências de aprisionamento da obra em categorias; 3) aferir conhecimento pela identificação das estratégias de construção ou dos meta-discursos envolvidos.

Pensar a obra através da noção de dispositivo permite-nos entender estratégias dramáticas das distâncias, como por exemplo a epicidade e a citabilidade, e, desta forma, devolver um gesto pensante (um gesto pensado e pensante), que pode ser discutido numa perspetiva ética sem dependência direta de uma ontologia. A medialidade enquanto produto, o exibido, o dito, transporta em si, como se referiu, a abertura ética. Discutir o gesto nos limites da sua visibilidade. A medialidade, é, pois, o desafio que se coloca a uma *performance* que se pretende resistente a uma categorização e que dialoga através de um pensamento pós-metafísico. O processo de subjetivação gera sujeitos ativos (políticos). Por outro lado, a discussão ontológica permite-nos recuperar um gesto dançante enquanto gesto colhido, numa revisitação e reinvenção perpétua; um gesto em contínuo movimento que se dá nos limites da visibilidade da sua transmutação em gesto corêutico. Neste jogo de aproximação e de abandono do referente, a obra torna-se instável e impermanente, em constante porvir. É este o seu estatuto ontológico: valor processual e discursivo que nos chama e atrai para olhar e ler a obra como forma expandida, como *corpo-em-movimento* e percorrer o movimento processual como gesto corêutico: um gesto que interrompe, suspende, situa, se estranha e desconforta. Este gesto, por sua vez, assume-se duplamente como próprio do pensamento e próprio da dança. Neste caso, estamos perante um campo de reprodução do sujeito múltiplo. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (1997). Notas sobre o gesto. In M. T. Cruz (Ed.), *Inter@ctividades* (pp. 16-21). Lisboa: C.E.C.L.

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos.
- Barros, N. (2009). *Da materialidade na dança*. Porto: C.E.A.A./ESAP.
- Benjamin, W. (1955). *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità técnica*. Torino: Einaudi.
- Goldberg, R. (1988). *Performance art*. Londres: Thames and Hudson.
- Humphrey, D. (1959). *The art of making dances*. NY: Grove Press.
- Maffesoli, M. (2011). Pós-modernidade. *Comunicação e Sociedade*, 18, 21-25.
- Mallarmé, S. (1886/1976). *Ballets. Igitur - Divagations - Un Coup de Dés*. Paris: Éditions Gallimard.
- Mallarmé, S. (1893/1976). *Autre étude de danse. Les fonds dans de le Ballet. D'après une indication récente. Igitur - Divagations - Un Coup de Dés*. Paris: Éditions Gallimard.
- Martino, L. M. S. & Marques, A. C. S. (2014). Ética e teorias da comunicação: Poder, interações e cultura participativa. *Comunicação e Sociedade*, 25, 138-153.
- Martins, F. (2016). *Sentido narrativo – Da formatividade à performatividade*. Porto: Afrontamento.
- Pontremoli, A. (Ed.) (1997). *Drammaturgia della danza*. Milão: Euresis Edizioni.
- Sorell W. (1981). *Storia della danza*. Bologna: Il Mulino.
- Valéry, P. (1957). Philosophie de la danse. In *Oeuvres I, Variété - Théorie poétique et esthétique*. Paris: Gallimard.
- Valéry, P. (1960). L'Âme et la Danse. In *Oeuvres II*. Paris: Gallimard.

NOTA BIOGRÁFICA

Né Barros, coreógrafa e investigadora no Instituto de Filosofia, Grupo Estética, Política e Conhecimento (U.P.). Doutorada pela FMH (U.T.L.), Master in dance, Laban Centre City University, Londres. Artisticamente, iniciou a sua formação em dança clássica e mais tarde trabalha dança contemporânea e composição coreográfica, nos Estados Unidos, Smith College. Coreografou para o Balletteatro, Companhia Nacional de Bailado, Ballet Gulbenkian e Aura Dance Company. Professora Auxiliar parcial na ESAP. Tem diversos artigos publicados. Autora do livro *Da Materialidade na dança e de Dança: o corpo e a casa*, Co-editora de *Artes Performativas: Novos Discursos, Das Imagens Familiares, Deslocações da Intimidade*. Fundadora e codiretora do festival internacional de cinema Family Film Project e do Balletteatro.

E-mail: nebarros@gmail.com

Rua do Ouro, 108, apt 5.5 4150-552 Porto, Portugal

* **Submetido: 30-09-2016**

* **Aceite: 22-01-2017**

DANCE AND MEDIALITY: FOR AN ONTOLOGICAL AND ETHICAL DISCUSSION OF THE PERFORMATIVE BODY

Né Barros

Abstract

From the late nineteenth century we can see at least two major changes in the poetic positions in dance thus pose major challenges to philosophical and aesthetic thought about this art. The first change could be identified as a break with a legacy, a coincidental break with all the steps done by western modern dance and in particular the US. The second change could be identified with the expansion of the frontiers of dance, which includes the whole process of blurring of artistic discipline and artistic genre. The rupture and expansion are, therefore, noteworthy changes that can also be classified in post metaphysical thought. This expanded and inclusive domain of the *other* can still be thought through a *techné* not to be confused with ingenuity or the mere ability to artifice, or as an alienating *eros*, but as the field of performativity as permission for play and disempowerment (questioned authorship in comparison with the other), becoming therefore no man's land. In this open and undefined field, the dancing body reveals itself as the political and ethical stage par excellence (*performance*) and an ontological space (*performativity*). This is the scope of our discussion that finds in mediality the common domain of these two approaches to dance.

Keywords

Body; discourse; mediality; performativity

Resumo

A partir dos finais do século XIX podemos assistir a pelo menos duas grandes mudanças nos posicionamentos poéticos sobre a dança, introduzindo, assim, maiores desafios ao pensamento filosófico e estético sobre esta arte. A primeira mudança poderia ser identificada como rutura com um legado, uma rutura coincidente com todos os passos dados pela dança moderna ocidental e, em particular, pela americana. A segunda mudança poderia ser identificada com a expansão das fronteiras da dança, onde se inclui todo o processo de indefinição disciplinar e de género artístico. A rutura e a expansão são mudanças assinaláveis que também podem ser enquadradas num pensamento pós-metafísico. Este domínio expandido e inclusivo do *outro* pode ainda ser pensado através de uma *techné* que não se confunde com engenho ou mera capacidade do artífice, ou ainda como *eros* alienante, mas também como domínio da performatividade enquanto jogo de *autorização* e *desautorização* (autoria envolvida no confronto com o outro), tornando-se, por isso, terra de ninguém. Neste campo aberto e indefinido, o corpo dançante revela-se palco político e ético por excelência (*performance*) e espaço ontológico abrangente (*performatividade*). É este o âmbito da nossa discussão que encontra na medialidade o domínio comum destas duas abordagens à dança.

Palavras-chave

Corpo; discurso; medialidade; performatividade

INTRODUCTION

The twentieth century left no doubt about the condition of dance as an autonomous art. Western dance was exemplary in its development and proved to be a serious subject for reflections on art in general. It was not always being the case, and it is partly this transition that inspires us to develop this text. Once the dance is affirmed, it becomes a privileged domain of questioning of the Body, in particular the *performative body*. And what we will discuss is the performative body as the object of an ontology and an *ethics of form*¹. For this discussion, we start from the remarkable contribution of the so-called philosopher-poets by introducing new paradigms in the reflection on the role of dance and giving it an ontological status. Next, we proceed to a questioning of dance as a device (fundamental configuration to rethink dance in the contemporaneity).

It is, therefore, from the end of the nineteenth century that one can see at least two major changes in the poetic positions in dance, posing, thus, greater challenges to philosophical and aesthetic thinking about this art. The first change could be identified as a rupture with a legacy, the rupture that the modern western dance and, in particular, the American dance produced with its principles and positionings. The second change could be identified with the expansion of the boundaries of dance, where the whole process of disciplinary or artistic genre is included. Rupture and expansion are, therefore, remarkable changes that can also be framed in a post-metaphysical thought. That is, on the one hand, we see the introduction of the *body* as the notion that forces us to rethink the traditional dichotomies – such as body and soul – replacing the whole transcendent apparatus with the praise of the immanent. That's where we may find the argument that supports the rupture with the paradigm of the ideal dancer. The ideal dancer is now replaced by the barefoot dancer who does not deceive the center of gravity. We know that on this earthly dancer the possibility of a transcendent interpretation is not completely deactivated, however, operatively, from the poetic point of view, the loss of interest in a body of apparently artificial appearance translates the will to return to the *world* and to a resident corporality in the mundane life and, thus, put the sensation on the body-heavy-weight. On the other hand, given the proliferation of new approaches to the body-in-motion, it becomes necessary to rethink the gesture in its performative and virtual comprehension that allows a displacement of terms, perspectives and dimensions, destabilizing primary identities in an irreversible way. It is in this displacement effect that we can perceive the substitution of the end by the *medium* and perceive the identity cell by the game of circulation between self and other, which accentuate an ethical movement in the construction of forms in general, and dance form in particular.

This expanded and inclusive domain of the other can still be thought through a *techné* that is not confused with ingenuity or mere craftsmanship, or even an alienating eros, but respects the domain of performativity as a game of authorization and disavowal (authorship involved in the confrontation with the other), thus becoming no man's land. *Techné*, as an extension of a corporality that has always been reinvented, as a theater for

¹ In the *Da materialidade na dança* (Barros, 2009) a discussion is started about the need to understand the dancing body not only in the aesthetic dimension, but also in the ethical dimension.

the reinvention of new bodies, as performativity, seems more than ever to project itself into all performative practice, making it live in a place without frontiers and without homeland².

In summary, we can distinguish two fundamental domains of questioning in the reconfiguration of the dancing body: that of performance (political and ethical stage par excellence) and that of performativity (enlarged ontological space). Two approaches to dance that find in the mediality their common domain of discussion.

PERFORMANCE: GESTURE AS AN ETHOS EXPANSION AND OPENING

From the abandonment of choreography in its most notational status and its discreet version to the conceptualized expanded dimension where subject and object are mixed, it is on this path that identities are problematized to infinity. The very notion of performance seems to find support in these changes and in this new paradigm. Historically linked to the plastic arts, the *performance* ended up being spread by other expressions and, in particular in the case of dance, contribute to the blurring of its own definition. Recall what Rose Lee Goldberg tells us about it: “the performance might be a series of intimate gestures or large-scale visual theatre, lasting from a few minutes to many hours; it might be performed only once or repeated several times, with or without a prepared script, spontaneously improvised, or rehearsed over many months” (1990, p. 8). And she proceeds by saying that

by its very nature, performance defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is live art by artists. Any stricter definition would immediately negate the possibility of performance itself. For it draws freely on any number of disciplines and media. (Goldberg, 1990, p. 9)

Taking into account the state of dance on our days, in extreme, we could infer an assimilation of the term dance by the one of performance which would take us very far³. Regardless the discussion that can be established around this formulation, what seems important is, though, to discuss what is played in the performative gesture and what makes it be performative in this extended field of performance. In the course of post-metaphysics and post-history, is it still necessary, and possible, to distinguish gesture that does not involve new categories? However, what seems clear to us is that in this expanding scope of forms the need to recover an ontological discussion not of fundamentals, but of fundamental ways of connecting the body to the world.

² Regarding this subject, in his project on the field of performativity, Filipe Martins (2016) says: “*techné* certainly began to be an awareness of the body itself and its instrumental potentiality. From here the body, the space where *mimesis* takes its origin, can only be extended; and will extend precisely through *techné*. The artifact is, in essence, an extension of the subject, a prosthetic extension, an extension of corporeity, whose possibilities are in principle unlimited (...). In short, *techné* is a cannibalism of the real and, at the same time, directs the historical project of the broad edification of the subject” (p. 308).

³ A discussion that would take us far: this could be the fact that, today, it is no longer a question of understanding dance in the *performance era*, as some authors tend to do, but to assume performance as what is left of the mutation that the dance suffered.

Historically, it has been perceived as essential the introduction of the body in the problematization of this evolution, in particular because the body makes the revisitation of the dance a reinterpretation of the world, since the body-soul relation is replaced by that body-world one. In fact, phenomenology, in its great thesis, replaces the body-soul relationship by the one of body-world, and dance will be the perfect metaphor for this way of thinking and being in life. Friedrich Nietzsche, although he has not written any text genuinely about dance, will be the author for whom dance is a metaphor of thought, while at the same time, through dance, one can understand the dynamics of the world. As Giorgio Agamben tells us: “*thus spoke Zarathustra* is the ballet of a humanity that has lost its own gestures” (1997, p. 18). This dance, paired with a humanity that is becoming automaton or undifferentiated, claims the thought of a body that must be recovered, where it is necessary to return. This change of plan that the body of Nietzsche’s dancer promotes – the return to sensation and the abandonment of the ideal rigid form – coincides doubly with what underlies the principles of modern dance and the philosophical-poetic revolution. The body is the protagonist of an original search. The creative gesture resides in a body and it is in this act that man finds meaning. The death of God runs from this loss of meaning given exclusively by the relation to an absolute and to the transcendent.

Dance is inspiring and the best living example of this paradigm shift: dance is a real and virtual body that projects itself through being-in-gesture. In addition to dance being understood as a metaphor of thought (Nietzsche), we must think of it in its tensions with philosophy and poetry, which is why many authors have been enthusiastic about the possibility of these involvements. Rainer Maria Rilke (1875-1926) has also revealed his interest in dance and expressed a desire to write poetry for Vaslav Nijinsky (1889? - 1950), the charismatic ballet dancer and choreographer of the Ballets Russes regarded as a reference for the second modernism in dance. Rilke quoted in Sorell (1994, p. 374) will have said, “I must do something to Nijinsky (...) a poetry which, so to speak, must first be absorbed and then danced”⁴. Something that is in continuity with what Rilke quoted in Sorell (1994, p. 375) will say in Dialogue: “dancers create images, but they do not explain themselves”.

Dance transports this possibility of metamorphosis without the necessity of being attached to figurative narratives, and for this reason, it reveals itself a privileged area of analogy to the movement of thought itself (as a movement of becoming form). Also for this reason, dance, which until the nineteenth century was distant from the circuits of thought capable of giving it density as an autonomous art form, proves to be an object of particular interest to the so-called philosopher-poets. The discourse on dance happens to be a discourse that investigates and recovers primordial and anthropological values of dance as a representation and not only as a mode of entertainment. The texts *Ballets* (1886/1976) and *Autre étude de danse. Les fonds dans de le Ballet. D’après une indication récente* (1893/1976), de Stéphane Mallarmé, are the great testimonies of the assumption of dance as an art form and of the relevance it achieves in the field of reflection.

⁴ Reminds us Walter Sorell of Rilke’s interest in this dancer from the letter to the princess of *Thum und Taxis*.

Indeed, dance, as an autonomous genre, is due to this more intense relationship between the multiplication and expansion of poetics and the critical eye capable of identifying its phenomenology and its complex communicative processes. Loïe Fuller, one of the examples justly quoted, is one of the first American choreographers to arrive in Europe, to whom Mallarmé will refer. We know that its importance was reflected in the new solutions of lighting that responded to the needs of the time in changing the aspect of the theater. The new valences that the light gained conquered the requirements of a renewal of the theater that did not pass exclusively through drama, but through the concrete image of the scene, through stage design, lighting and new methods of production.⁵

There are also other dances that are emerging and which inspire thinkers like Paul Valéry, who writes a text (*Philosophie de la danse*) about the theatrical street dance by the famous Argentina⁶. Distinguishing between *Leib* (the body as a lived and self-expressive corporality) of *Körper* (the body as object body), Valéry understands dance as a coreutic creation coinciding with the corporeal dynamics of its own creator. Valéry, with *L'âme et la Danse* (written during 1921), a key work of these reflections, is more concerned with the principles by which the dancer is a dancing reality in the world than with the more purely symbolic domain of the work, as happened in Mallarmé⁷. On the one hand, it is in the alliance between poetry and philosophy that we can recognize the contribution of poets like Mallarmé, Valéry or Nietzsche. On the other hand, the philosopher-artist teaches us to return to the origins to find strong ties in the movements of dance, movements capable of welcoming the categories of life.

This way of writing, traced by the mentioned poets-philosophers or philosophers-artists, associated with a non-systematic thought, a thought that accounts for ambiguity, contradiction, dialectic or fragility, as it has been mentioned, is relevant in approach to expressive forms such as dance. At the same time, the introduction of the notion of the potential body, no longer discreet and separate, opens new expressive horizons and transgresses the categories and the institution of art, surpassing the mere social function. It is precisely what Valéry does, which disconnects the dance from its social version and shows its ontological status; That is, dance as a gesture disconnected from acting. How, then, to understand these new gestures?

PERFORMATIVITY AND DEVICE: REVISITING THE BODY-IN-MOVEMENT

If with modernity the paradigm would be placed at the level of an autonomy, with postmodernity the ontological status of dance is discussed from a heteronomy: a place

⁵ This plastic possibility, together with the abandonment of rigid forms, as the academic dance proposed, with which Isadora Duncan definitively breaks, generates the necessary rupture for the dance to be re-found as an autonomous genre and to claim the author status.

⁶ Argentina (Antónia Mercé, 1890-1936) was born in Buenos Aires, but soon went to Spain. The combination of Spanish folklore with academic dance, coupled with her dramatic instinct, proved surprising in the making of an artistic product.

⁷ Assuming himself to be a disciple of Mallarmé, Valéry would have hesitated, as he himself confesses, to write his work on dance, since, according to him, Mallarmé would have said everything on the subject. However, although in both dance the pure state is a starting point for further reflections, Valéry tries a different approach.

where the multiplicity of stories will be found. As Michel Maffesoli tells us about this paradigmatic change: “it is no longer autonomy – I am my own law – that prevails, but heteronomy: my law is the other” (Maffesoli, 2011, p. 23). Thus, the question how to understand the new gestures presupposes, right away, an identity as fragile one. As post-modernity shows us, rather than in the individual, we must think of the person (*persona*) and, in Maffesoli’s words, the person who plays several roles in the tribes to which he adheres implying a multiplication of identities. Says Maffesoli:

each only exists in and through the gaze of the other. And this other may be that of the tribe by affinity, that of the otherness of nature, or even the great Other that is the deity. Mergers, confusions of various orders that remind us of the Dionysian myth. (2011, p. 23)

In this change from autonomy to heteronomy, to a questioning of emerging gestures that, in addition to breaking with more or less established categories, assume mixed and contaminated values, there will be a need to confront at least two types of approaches.

Firstly, there is a need to validate the gestures through an open identification process: distinct, but not imprisoned in a classification. There are several examples of attempts to identify gestures that, irrespective of how stereotyped they may be, are relevant for a deepening of the ontological status of dance. Doris Humphrey (1959) distinguished the types of movement by social, functional, ritual and emotional gestures, the latter being the subject of dancing itself. In a different approach and a more communicational logic, Alessandro Pontremoli (1997) would designate the “coreutic gesture” as the one that best applies to dance. The author begins by distinguishing the mimic gesture (iconic mimesis, naturalistic gesture) from the pantomime (strongly codified and conventional, stylized gesture) to reach the coreutic gesture. Pontremoli says: “between these two extremes seems to be, finally, the apparently free, assemantic, unconventional and open coreutic gesture” (1997, p. 29). However, this openness does not call into question the idea of communication. On this, the author states:

only apparently a doing resends itself directly, in fact finds its most correct placement in a horizon of discourse constituting itself as a saying, as a writing, even in the case of manifestations that programmatically do not intend to mediate some content, such as the choreographies of Merce Cunningham or those of Lucinda Childs. (Pontremoli, 1997, p. 23)

The whole communication apparatus is there and happens independently of the intentionality of the content to be transmitted by the dance. The strategies of choreographic composition – as abstraction, non-figuration, composition without logical narrative, at bottom, anti-representationalist attempt – do not resist the imaginal appeal (world crossed by image, imaginary, symbolic and immaterial) (Maffesoli, 2011, p. 24) that the moving body summons, where it is always possible to narrate the moving body. Pontremoli tells us: “the support of a gesture is never abstract, it is the story of a soul, a polysemous revelation of an intentional center, upon which all eyes converge and from which all eyes move” (1997, p. 35).

This leads us to the second point of approach to the emergence of new, plural gestures. By breaking with a logic of opposition between means and ends, as we have seen, gestures must be thought of in their condition of mediality. The gesture is understood as support, as Pontremoli tells us, or as the mediality of “communicating a communicability”, as Giorgio Agamben will say in his reflections on the gesture and on dance as a gesture. Agamben specifies that:

if dance is a gesture, it is (...) because it consists entirely of bearing and of displaying the medial character of bodily movements. *The gesture consists in displaying a mediality, in making visible a medium as such.* In this way, the being-in-the-medium of man becomes visible, and the ethical dimension is opened to him. (1997, p. 20)

Mediality – as the one displayed – moves us into an ethical opening because man becomes visible and a given alienating movement is interrupted. If we go back, it is no coincidence that the epic theater of Bertolt Brecht is constructed by citation as a political and ethical act, where the citation is, above all, interruption, the taking of position against an alienated state. As Walter Benjamin notes, in relation to Brecht’s epic theater, interruption is a fundamental procedure in the structuring of form because it is a process where, rather than the development of actions, it is a matter of representing situations. “Citing a text implies interrupting the context in which it reenters” (Benjamin 1998, 131). And, according to Benjamin: “the actor must have the ability to space his gestures, like a typographer’s words. This effect can be obtained when the actor quotes his own gesture on the scene” (1998, p. 131).

As a procedure, the interruption, in addition to the reduction of gestures, generates intervals that tend to limit the illusion of the public, helping it to take critical positions. Lastly, the importance of not diminishing the argumentative power in favor of the suggestive in the modes of production. Something that, strategically, in the Brechtian view, can be achieved when opposed to organic growth and montage as a difference of treatment between the dramatic form of theater and the epic form of theater, between “man as a fixed data” and “man as a process”. The meta-discursive effect plays a fundamental role in the way the images are generated and interpreted, and at the same time, in the way in which an ethics of form is drawn: spacing, visibility of an unfolding, expansion. Thus, the device apparatus of the work (strategies and principles of construction) is tested in the confrontation with the medial character of the gesture and the openness to which the work is exposed.

It is the mediality of the work that allows the multiplication of subjects and processes of subjectivation in the confrontation between living bodies and devices (Agamben, 2009). It is in this communicating confrontation that one must think of a responsible relationship between the traditional emitters and receivers, a relation without hierarchies where both elaborate and authorize all the discourse aroused by a given event; and where, rather than being towards the event, they are an event. It is, in principle, this disassembly of the device that can make it more privileged access to a work of art and less

control machine of knowledge and power. The work becomes the pretext for an alternative discourse and sometimes detached from a rigid process of identification. The work, more than an object of beauty, functions as a device that promotes an aesthetic experience without a fixed, yet elastic, open field, where the work is captured to be reworked, to be performed (not just informed)⁸. The closure of this situation is perhaps in the sense that the sensation provoked by the work starts from the configured field of the experience that the device allows to create, but since this field is absent from rules, it becomes itself moldable and changeable by the possibility to take free position during our fruition process. There is a limit imposed by the device, but in a way to reduce possibilities and not to define the pattern to generate. (This explains the importance of the *responsibility* factor in the construction of the device). What is presented phenomenologically is materialized by a positioning determined both by the performer and by the viewer, evidencing the ethical dimension (taking position and mode of action on this experience).

The enlarged Foucault's notion of device is retaken by Agamben and according to him, the device can be anything capable of capturing, guiding, determining, intercepting, modeling, controlling and ensuring the gestures, behaviors, opinions and discourses of living beings (Agamben, 2009). Devices are incessantly captured by living beings and may be of a different nature, even language itself, according to the author, may be considered one of the oldest devices (Agamben, 2009, p. 41). In this enlargement we can understand the work of art as a device in the sense of providing a field of ethical re-elaboration of the relationship, now dynamic, multiple and unpredictable, between sender and receiver. The *economic* domain of this relationship consists of the domain of the terms in which the work is presented or is recognized. It will be by this way that emerging gestures launched by the dance in the postmodern era, strategically, defunctionalize the established categories (be it the ballet or the modern dance). At the same time that gestures of the world are brought to the surface, in the context of dance, gestures of everyday life – familiar gestures where new powers of intervention and the role of dance can be found in the general panorama of the arts – strangeness is generated in the category where these gestures could be placed generating, thus, to the infinite, the doubt whether or not it is dance.

It is, therefore, within the framework of this problematization, not so much between emitters and receivers, but between living bodies and devices, that, at the same time ethical questions are posed (the work loses its founding authorship to be a ready vehicle for transformation), it may be identified epistemological questions as well in the sense of access to a given knowledge (identification of relations of power and knowledge involved in the construction strategy of the work). Regarding this possibility, in a reflection on ethics and communication theories, the authors Martino e Marques (2014) release the possibility of an intersection between ethics and epistemology where the emitter and receiver do not connect through a symmetrical or asymmetrical relationship, but through a *rhizomatic* structure of interaction. As the authors say:

⁸ See Martins, 2016.

one of the points of intersection between the ethical and the epistemological reveals itself in the fact that the explanation of 'what happens' can also be seen as a proposition on "what to do from it". They reveal in the examination of Communication Theories conceptions of an ethos and dissensual forms of expression and interaction that invent ways of being, seeing and saying, configuring new subjects and new modes and scenes of collective enunciation, in what Esteves (2007) calls agonistic of collective life. (Martino & Marques, 2014, p. 140)

Irrespective of whether we can pose important questions to the perspective of the intersection between ethics and epistemology, this possibility reinforces the idea of a responsible, meta-discursive and detached movement in the connection between the agents involved in a communicative flow.

The understanding of the choreutic gesture as a saying, as discourse, is the best approach we can make to dance. Away, therefore, will be all the insistence on codifying it, either in practice or in theory. And the whole course of contemporary dance should lead the dance to its own estrangement by the elasticity with which it broadens and projects in its creative spiral. When we situate ourselves in the opening of the gesture as pure mediality communicated to men, we have separated it from any attempt to fix it to a meaning, a specific reference – the ethical dimension and a new life of the work while transformation marked by a positioning. At the same time, mediality sets as the necessary opening to an ontological discussion of the body-in-motion that will overcome, as we have already said, the discussion around its correspondences. In this sense, it is generally a discussion that is closer to what is procedural than what happens as an institution or as a product.

In this expanded picture of the performative gesture, it is at the disciplinary juncture that we can best observe specific conceptions of the subject and of his political relations, and also, meta-reflexively, of the field of operations itself. It is what allows us the understanding of the work from the notion of device. The network, the type of network established among the various actors of the work, defines the critical field from which the work is reborn. This becoming of the work functions by the depolarization of the gesture in relation to the surrounding and to the material objects (that is, the living body not as exclusive center). The dance or performative body can thus expand: at the level of a relation between material objects without an organic body; at the virtual level for prostheses that can be established. The gesture becomes real or virtual, visible or invisible. This is what happens in works by authors like William Forsythe (choreography exclusively performed by objects or projects of dance with the new technologies) or, in another stance, the Brazilian artist, Lygia Pape with its Neo-concrete Balés (hidden body that works literally as a motor).

In conclusion, we could reinforce here the idea that, in dance, the passage of an ontological dimension of the gesture to an ethic of form does not mean a reduction or a substitution. The displacement from an ontological discussion to an ethical discussion of dance is only a circulation between *body-in-movement* and *gesture* and it is in this circulation that the dancing body is *becoming*. The two axes of discussion have in common

the notion of mediality as a fundamental presupposition. The importance of thinking the mediality not only as a support, but as a movement of inclusion and devolution requires: 1) to keep open any discursive plan and to include the Other; 2) disregard the tendencies of imprisonment of the work in categories; 3) to measure knowledge by identifying the construction strategies or the meta-discourses involved.

Thinking about the work through the notion of device allows us to understand dramaturgical strategies of distances, such as epic and citability, and thus to return a thinking gesture (a thought and thoughtful gesture), which can be discussed in an ethical perspective without direct dependence of an ontology. The mediality as product, the displayed, the said, carries in itself, as it was said, the ethical opening. Discuss the gesture within the limits of its visibility. Mediality, therefore, is the challenge to a performance that is intended to be resistant to a categorization and that dialogues through post-metaphysical thinking. The subjectivation process generates active (political) subjects. On the other hand, the ontological discussion allows us to recover a dancing gesture as a gesture harvested, in a perpetual revisitation and reinvention; a gesture in continuous movement that occurs within the limits of the visibility of its transmutation into a choreutic gesture. In this game of approach and abandonment of the referent, the work becomes unstable and impermanent, constantly becoming. This is its ontological status: procedural and discursive value that calls us and attracts us to look and read the work as an expanded form, as a body-in-movement and to go through the processual movement as a choreutic gesture: a gesture that interrupts, suspends, locates and provokes strangeness and discomfort. This gesture, in turn, is doubly assumed as proper to the thought and proper of dance. In this case, we are facing a field of reproduction of the multiple-subject. ✍

Traduzido por Né Barros

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Agamben, G. (1997). Notas sobre o Gesto. In M. T. Cruz (Ed.), *inter@ctividades* (pp. 16-21). Lisboa: C.E.C.L.
- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos.
- Barros, N. (2009). *Da materialidade na dança*. Porto: C.E.A.A./ESAP.
- Benjamin, W. (1955). *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità técnica*. Torino: Einaudi.
- Goldberg, R. (1988). *Performance Art*. London: Thames and Hudson.
- Humphrey, D. (1959). *The Art of making dances*. New York: Grove Press.
- Maffesoli, M. (2011). Pós-modernidade. *Comunicação e Sociedade*, 18, 21-25.
- Mallarmé, S. (1886/1976). *Ballets. Igitur -Divagations - Un Coup de Dés*. Paris: Éditions Gallimard.
- Mallarmé, S. (1893/1976). *Autre étude de danse. Les fonds dans de le Ballet. D'après une indication récente . Igitur -Divagations - Un Coup de Dés*. Paris: Éditions Gallimard.

Martino, L. M. S. & Marques, A. C. S. (2014). Ética e Teorias da Comunicação: poder, interações e cultura participativa”. *Comunicação e Sociedade*, 25, 138-153.

Martins, F. (2016). *Sentido Narrativo – Da formatividade à performatividade*. Porto: Afrontamento.

Pontremoli, A. (Ed.) (1997). *Drammaturgia della danza*. Milan: Euresis Edizioni.

Sorell W. (1981), *Storia della danza*. Bologna: Il Mulino.

Valéry, P. (1957). Philosophie de la danse. In *Oeuvres I, Variété - Théorie poétique et esthétique*. Paris: Gallimard.

Valéry, P. (1960). “L’Âme et la Danse”. In *Oeuvres II*. Paris: Gallimard.

BIOGRAPHICAL NOTE

Né Barros, choreographer and researcher at the Institute of Philosophy, Research group of Aesthetics, Politics & Knowledge (U.P.). PhD from the FMH (U.L.), Master in Dance, Laban Center City University, London. Artistically, she began her training in classical dance and later works contemporary dance and choreographic composition in the United States, Smith College. Choreographed for Balletteatro, National Ballet Company, Gulbenkian Ballet and Aura Dance Company. In her choreographic projects she has collaborated with several artists of the arts, cinema, theater and music. Assistant Professor at ESAP. Has several articles published. She is author of the book *Da materialidade na dança* (On the materiality of dance) and editor of *Artes Performativas: Novos Discursos* (Performing Arts: New Discourses), *Das Imagens Familiares* (On Familiar Images), *Dança: o corpo e a casa* (Dance: the body and the house), *Story Case print* and *Deslocações da Intimidade* (Displacements of the Intimacy). Founder and co-director of the International Film Festival Family Film Project (Memory, Archive and Ethnography) and Balletteatro (Performing art Centre).

E-mail: nebarros@gmail.com

Rua do Ouro, 108, apt 5.5 4150-552 Porto, Portugal

* Submitted: 30-09-2016

* Accepted: 22-01-2017

MONSTROS, MÁQUINAS E PIPOCAS: TEATRO DO OPRIMIDO E PROTESTO DE RUA

Inês Barbosa & Fernando Ilídio Ferreira

Resumo

Este artigo parte da experiência do Núcleo de Teatro do Oprimido de Braga no contexto das movimentações levadas a cabo, em Portugal, contra a austeridade, entre 2012 e 2013. Apresenta algumas das intervenções políticas e artísticas do grupo, bem como uma reflexão sobre o seu impacto e limitações. Pretende-se analisar as possibilidades de o Teatro do Oprimido (TO) intervir, influenciar ou potenciar o protesto de rua e, ao mesmo tempo, examinar em que medida pode esta experiência articular e interpelar as duas dimensões de crítica do capitalismo, social e estética, enunciadas por Boltanski e Chiapello na obra *O novo espírito do capitalismo*. A investigação insere-se numa perspetiva de investigação interventiva e participativa, procurando conceber e situar o TO enquanto ferramenta de ação coletiva e educação crítica, no âmbito das mobilizações sociais contemporâneas.

Palavras-chave

Austeridade; crise; crítica; mobilizações sociais; teatro do oprimido

Abstract

This article rises from the experience of the Theatre of the Oppressed Group from Braga in the context of the movements carried out in Portugal against austerity between 2012 and 2013. It presents some of the political and artistic interventions of the group, as well as a reflection on their impact and limitations. We intend to analyze the possibilities of the Theatre of the Oppressed (TO) to intervene, influence or enhance street protest and, at the same time, examine the extent to which this experience can articulate and question the two critical dimensions of capitalism, social and aesthetics, enunciated by Boltanski and Chiapello in their work *O novo espírito do capitalismo* [The new spirit of capitalism]. This article is part of an interventionist and participatory research perspective, that seeks to conceive and frame the TO as a collective action and critical education tool, within the context of contemporary social mobilizations.

Keywords

Austerity; crisis; criticism; social mobilizations; theatre of the oppressed

INTRODUÇÃO

Palavra, imagem e som, que hoje são canais de opressão, devem ser usados pelos oprimidos como formas de libertação. Não basta consumir cultura, é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados. (Boal, 2009, p. 19)

Augusto Boal (1931-2009), dramaturgo e criador do Teatro do Oprimido (TO), proferiu estas palavras no Fórum Social Mundial, em Belém, poucos meses antes de nos deixar. Este apelo de Boal é especialmente mobilizador no contexto de crise e austeridade em que Portugal se encontra. Desde o despoletar da crise e da consequente intervenção da Troika em 2011¹, sucessivas medidas de austeridade foram implementadas e, embora anunciadas como conjunturais, têm-se perpetuado com um carácter ideológico, legitimando a reestruturação das relações e do direito de trabalho, a acentuação da fragmentação social, o enfraquecimento das solidariedades coletivas, o desmantelamento do Estado Social (Abreu et al., 2013; Ferreira, 2012). Assim, mais do que um mero conjunto de opções de política económica e social, a austeridade tem prosperado pela “fabricação do consenso” (Chomsky, 2000), através da manipulação da opinião pública pelos media (Monteiro, 2011); pela criação de “mitos do senso comum” em torno da austeridade (Soeiro, Cardina & Serra, 2013); pela precarização do trabalho (Ferreira, 2012; Soeiro, 2015); pelo esvaziamento do espaço público e, de um modo geral, pela “cultura de medo” (Furedi, 2006) que inibe a mobilização social e política e alimenta a resignação.

Contudo, estas transformações não têm ocorrido sem resistência. Acompanhando a contestação global e, em particular, as mobilizações e “movimentos da crise” – “pró-democracia e anti-austeridade” (Della Porta, 2014) – que ocorreram em vários países, particularmente do sul da Europa, Portugal protagonizou, entre 2011 e 2013, um ciclo de protestos intensos e continuados (Estanque, Costa & Soeiro, 2013). Ainda que histórica e tradicionalmente frágil na sua organização e mobilização civil, o país viu-se atravessado por greves, manifestações, ações diretas, protagonizadas por coletivos que se sucediam uns aos outros – Movimento 12 de Março, Plataforma 15 de Outubro, Que se Lixe a Troika, etc. – e também por sindicatos, partidos de esquerda, associações e movimentos sociais. Estes coletivos combinam formas “clássicas de intervenção política” com “formas mais criativas e transgressivas de ação” e a cooperação com os atores sindicais e partidários revela-se “tensa”, “atravessada pelas diferenças de linguagem, de hegemonia política, de culturas de classe que persistem” (Soeiro, 2012, p. 9).

Este artigo baseia-se na experimentação ativista do Núcleo de Teatro do Oprimido (NTO) de Braga, Portugal, adotando o método criado por Boal como ferramenta social e política de mobilização e protesto. Mais do que um conjunto de técnicas – teatro-invisível, teatro-imagem, teatro-fórum, arco-íris do desejo, teatro-legislativo, estética do oprimido – o TO possui uma história e desenvolvimento particulares. Influenciado por Bertolt Brecht, no campo teatral, e por Paulo Freire, no campo educativo, o TO foi idealizado e concebido, no início dos anos de 1970, no contexto da ditadura brasileira. De inspiração marxista, o método coloca no centro da análise os sistemas de opressão e os desequilíbrios de poder, tendo em vista a sua superação e a transformação social. Em 1970, em resposta à repressão e censura e ainda influenciado pelo teatro de *agit-prop* – agitação e propaganda (VC, 2007, p. 12) – dão-se as primeiras experiências com

¹ A Troika é a entidade que junta Banco Central Europeu, Comissão Europeia e Fundo Monetário Internacional. Em Portugal, a presença da Troika assinalou-se entre 17/05/2011 e 17/05/2014, contudo, as medidas de austeridade e a vigilância externa manter-se-ão durante os próximos anos.

teatro-jornal, considerada a “semente do teatro do oprimido”. Em 1971, Boal é preso, torturado e parte em exílio. É nesses treze anos fora do Brasil que a semente germina dando origem à maior parte do seu arsenal.

Ainda que a algumas das técnicas seja atribuída uma natureza normativa e até terapêutica, a perspectiva do método que aqui exploramos é a do “teatro político” na sua dimensão emancipatória, inscrito na história do “pensamento crítico” (Neveux, 2014; Rancière, 2010). “Um ensaio da revolução” foi o que Boal chamou ao TO, pois nele se testam resistências e se procuram alternativas (Boal, 1980). É nesta perspectiva que o artigo incorpora dados que pretendem salientar a aprendizagem experiencial crítica do grupo, em termos individuais e coletivos, associada à ação político-artística do protesto de rua.

METODOLOGIA

O grupo NTO Braga foi criado em 2011 através do impulso de um grupo de amigos, entretanto constituído em associação Krizo – Educação, Arte e Cidadania². A militância é fluída e intermitente. Há um núcleo de cinco elementos que se mantém desde o início e que vai impulsionando e motivando outras pessoas a colaborar. A intermitência deve-se, em boa medida, à condição precária dos jovens que integram o grupo. Há quem tenha emigrado; quem esteja desempregado; quem esteja novamente a estudar, na esperança de aumentar a sua inserção laboral; ou quem acumule dois ou três trabalhos para fazer face às despesas. Desde o surgimento do NTO/Krizo, o grupo tem vindo a organizar diversas iniciativas – debates, workshops, exposições, concertos, instalações artísticas, sessões de teatro-fórum, encontros políticos, vídeo-ativista, etc. – envolvendo-se em projetos locais, nacionais e internacionais. Os membros consideram-se “*subversivos*, porque não estão de acordo com a lógica dominante, e *insistentes*, pois não desistem facilmente”. Movem-se pela “procura coletiva de alternativas”: “pesquisar, refletir, consciencializar, debater a fundo e com muita gente.”³

O presente trabalho expressa várias inquietações: que papel pode ter o TO no protesto e no resgate da rua? O que traz de importante ou de novo? De que forma pode intervir, influenciar ou potenciar o espaço público? Qual a relação dos chamados “artistas” com outros sujeitos políticos? Inspirada nas perspectivas da investigação participativa (Fals Borda, 1991; Freire, 1981) e de uma sociologia pública e militante (Braga, 2011; Burawoy, 2006), a investigação envolveu a observação participante, com registo em diário de bordo; um grupo focal com membros do grupo realizado em 2014; e a análise de fontes documentais: notícias de jornal, fotografias, cartazes, vídeos, convocatórias dos movimentos/sindicatos, o guião de uma peça de teatro-jornal e textos publicados nas redes sociais. A análise pretende aproximar-se do carácter narrativo da auto-etnografia (Denzin, 2014) e da etnografia militante (Juris, 2007).

² Retirado de <https://www.facebook.com/ajkrizo>

³ Retirado de <http://www.comumonline.com/cultura/item/844-teatro-do-oprimido-de-braga-agita-a-cidade-dos-arcebispos>; <http://www.comumonline.com/?p=1240>

Ao mesmo tempo, e recorrendo à obra *O novo espírito do capitalismo*, de Boltanski e Chiapello (1999), reflete-se sobre o modo como esta experiência ativista se posiciona face às duas dimensões da crítica do capitalismo que estes autores enunciam: a crítica estética e a crítica social. Pretende-se contribuir para a compreensão das articulações e interpelações que os dois registos críticos expressam na atualidade, cruzando a análise da dinâmica interna do grupo ativista (NTO) com a reflexão em torno de fatores sociais, especificamente no contexto das movimentações sociais contra a austeridade e a Troika, em Portugal.

A CRISE, A TROIKA E O RESGATE DA RUA

No período de 2012-2013, correspondente ao pico de mobilizações contra a austeridade, o grupo protagonizou uma série de iniciativas de rua nos vários protestos que se iam dando pelo país e, de forma mais discreta, em Braga. Optou-se por incluir aqui o relato de quatro momentos específicos – 13 de outubro de 2012 (Manifestação Cultural); 14 de novembro de 2012 (Greve Geral da CGTP); 2 de março de 2013 (Manifestação “Que se Lixe a Troika”); e 1 de maio de 2013 (Dia do Trabalhador) – em que a intervenção do NTO apresentou características distintas em relação ao tipo de protesto, tempo de preparação, estratégias, participantes ou objetivos. Foram utilizadas técnicas de teatro-jornal e teatro-imagem, mas acima de tudo as intervenções enquadram-se nos princípios da Estética do Teatro do Oprimido e na apropriação e democratização da rua, da arte e da política.

SALAZAR, TROIKA E O MONSTRO DA CRISE

Manifestação Cultural “Que se lixe a Troika”, 13 de outubro de 2012

Nessa reunião estariam presentes umas doze pessoas (...) uma parte andaria pelos 50 anos – os militantes de Abril – e outra pelos 25-30 anos. Parecia haver pequenas divergências, não no sentido de conflitos mas de visões diferentes. Os mais velhos propunham música popular e de intervenção, os mais novos falavam de rock e punk. (Diário de bordo, 01/10/2012)

As discordâncias não se limitavam aos gostos musicais. Apesar da escassa participação, a diversidade que compunha as reuniões era muita: idade, escolaridade, origem social e também modos de “fazer política”. As diferenças de pontos de vista entre militantes de partidos de esquerda e sindicatos ou pessoas a título individual, membros de associações ou movimentos eram claras. As discussões eram longas, as estratégias não reuniam consenso, as lideranças não eram evidentes e, frequentemente, à saída das reuniões sobressaía o cansaço e alguma irritação.

O texto da convocatória⁴, assinado por um “conjunto alargado de profissionais do mundo da cultura”, com o lema: “cultura é resistência”, motivava a participação popular,

⁴ Convocatória “Que se lixe a Troika” – Manifestação Cultural. Retirado de <http://www.precarios.net/?p=167>

chamando “todas as formas de arte que materializem o espírito de insubmissão que se sente em todo o país”, levando “da rua para a arte e da arte para a rua toda a energia que as percorre”. O NTO decidiu participar na manifestação, não só com uma peça de uma peça de teatro-jornal “Troca o Salazar pela Troika”⁵ que já havia sido apresentada nas celebrações do 25 de Abril, mas também na definição da programação e alinhamento, convocação da imprensa, distribuição de folhetos e em tudo o mais que fosse necessário⁶.

“Sem cultura o homem transforma-se num cão”, o arranque da Manifestação, que terá contado com cerca de 1000 pessoas, era dado por Adolfo Luxúria Canibal, vocalista dos Mão Morta e uma das “figuras míticas” de Braga: “quando se chega ao ponto em que se está, em que até no estômago já se sente a crise é porque já passámos por muitos lados. É nesta altura em que o homem se transforma em cão”⁷. Durante a apresentação da peça, dezenas de pessoas formaram uma clareira à volta do grupo, participando com comentários, gargalhadas, assobios, apupos. A peça propunha-se estabelecer um paralelo entre o discurso de Salazar⁸ e o discurso da austeridade, focando-se na perda de direitos sociais e políticos conquistados na revolução de 1974 e consagrados na constituição⁹. Recorrendo ao humor, à sátira e à linguagem e a personagens metafóricas, a peça apresentava uma sucessão de cenas interligadas¹⁰: uma cozinheira preparava a “receita da austeridade” explicando os necessários “cortes”; a estreia de um filme de terror em que a princesa Lusitânia era atacada pelo Monstro da Crise e salva pelo Alquimista Coelho¹¹ (Figura 1); anúncios televisivos aos créditos bancários, à venda de ouro e ao Salazar¹² (rapa-tachos) agora convertido e atualizado num equipamento mais moderno, a Troika; uma sala repleta de “bons alunos”¹³ obedientes e cumpridores do programa de austeridade; um Gasparzinho¹⁴ poupado e honrado ou uma greve às greves. Da programação constavam também concertos, poesia, intervenções políticas, performances (Figura 2).

⁵ O título da peça “Troca o Salazar pela Troika” refere-se ao discurso da austeridade em diferentes tempos: na época salazarista da ditadura e na época atual.

⁶ Retirado de <http://www.correiodominho.pt/noticias.php%20...%3C/p%3E%3C/noticias.php?id=64775>

⁷ Retirado de http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=2826776&page=-1

⁸ Salazar é o nome ligado à ditadura, em Portugal, que durou 48 anos: o mais longo regime autoritário da Europa Ocidental do século XX.

⁹ Uma análise aprofundada sobre o tema e sobre a utilização da técnica na atualidade pode ser lida no artigo da nossa autoria “O fascismo ainda mora cá dentro? O teatro-jornal e o discurso da austeridade”, *Revista Educação, Sociedade e Culturas* (no prelo).

¹⁰ Algumas cenas podem ser vistas em https://www.youtube.com/watch?v=7T9Td_D9DZM

¹¹ Alquimista Coelho é um trocadilho entre o primeiro-ministro Pedro Passos Coelho e o escritor brasileiro Paulo Coelho, autor do livro *O alquimista*.

¹² Salazar é o nome dado popularmente ao instrumento que serve para reparar os bolos e combater o desperdício, precisamente por remeter para o sacrifício e contenção dos tempos salazaristas.

¹³ A expressão “bons alunos” tem vindo a ser utilizada para descrever o comportamento do governo português face à Troika. Por exemplo: http://economico.sapo.pt/noticias/de-gastadores-a-bons-alunos-a-imagem-de-portugal-melhorou-mas-a-que-preco_218456.html

¹⁴ Gasparzinho refere-se a Vítor Gaspar, à época Ministro das Finanças. A notícia que inspirava esta cena era a que está em <http://www.asbeiras.pt/2012/03/vitor-gaspar-foi-a-manteigas-lembrar-ensinamentos-da-avo/>



Figura 1: Troca o Salazar pela Troika
Fonte: Rómulo Duque



Figura 2: Cartaz da Manifestação Cultural “Que se lixe a Troika”
Fonte: Que se lixe a Troika, Braga

No final da atuação o grupo juntou-se na relva conversando com outros amigos e decidiu executar outra ideia: uma instalação plástica do “Monstro da Crise”, com o objetivo de denunciar a manipulação mediática em torno do discurso da crise, cuja presença abundante nos jornais suscitava o medo nas pessoas. Tínhamos levado caixas de cartão, tintas, papel de cenário, notícias de jornal e notas de *monopólio*. Com a ajuda de um amigo *grafitter* e de mais de uma dezena de jovens construiu-se um monstro com cifrões nos olhos e uma boca aberta da qual pendia uma língua comprida (Figura 3).



Figura 3: Instalação plástica “Monstro da Crise”
Fonte: Filipe Fernandes

Circulando pelo recinto da manifestação, elementos do NTO questionavam quem passava: que sonhos lhes estava a roubar o monstro da crise? As pessoas respondiam com vontades e anseios – *quero ter um emprego; quero sair da casa dos meus pais; quero ter direito à reforma; não quero ter de emigrar* – que eram registados e colados na língua do Monstro, como se eles os estivesse a engolir. No final da manifestação, havia uma sensação de alegria em todos nós: “acima de tudo foi um evento bonito” (Diário de bordo, 14/10/2012).

“MÃOS ATADAS” E “ESTÁTUA DA CRISE”

Concentração/ Greve Geral da CGTP, 14 de novembro de 2012

A rua tem uma energia incontornável. As cerca de trezentas pessoas presentes concentraram-se com bandeiras e faixas, em frente aos microfones, para ouvir os discursos dos dirigentes sindicais. Apesar de não nos interessar minimamente o que apregoavam (nem possivelmente a muita gente que lá estava) esgueirámo-nos para um lugar relativamente afastado, formando uma fila de dez pessoas para a performance dos “representantes da crise. (Diário de bordo, 14/11/2012)

O NTO não tinha sido convidado a participar e a nossa intervenção foi uma espécie de invasão do espaço público. O protesto era convocado pela CGTP, Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses, “contra a exploração”, o “empobrecimento” e o “programa de agressão”¹⁵. Juntaram-se vários grupos, em Braga, representados pelo movimento “Que se lixe a Troika”¹⁶. Tínhamos preparado duas ideias nos dias anteriores:

¹⁵ Pré-aviso de Greve Geral, CGTP. Retirado de <http://www.cgtp.pt/materiais-greve-geral-14-11-2012>

¹⁶ Retirado de http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=25&did=84964

“uma estátua coletiva da crise” que se iria transformar numa “máquina alternativa” e “uma fileira de representantes da crise (precários, desempregados, reformados...)” que, com o megafone, partilhariam a sua situação: “cada uma das pessoas dirá uma frase, a seguir é-lhe retirado o megafone (a voz) e as suas mãos amarradas com um pano (mãos atadas, impotência)”, “queremos que as pessoas se lembrem que atrás dos números estão pessoas, histórias reais, que têm de ser vistas e ouvidas” (Diário de bordo, 08/11/2012). A preparação não tinha ido além disso, sem ensaios, apenas com a elaboração conjunta de ideias, a distribuição de tarefas e a recolha do material necessário.

Não estaria muita gente presente, os números divulgados oscilam entre 300 pessoas na concentração e 1500 na marcha que se seguiu. Apesar disso a adesão à greve chegava a 100% em alguns sectores¹⁷. Quando chegámos ao local da concentração, a impressão de estarmos a invadir acentuou-se. Por momentos hesitámos, receosos de estarmos a ser “indelicados” apresentando uma performance no momento em que se faziam discursos. Porém, decidimos fazê-lo. Como precisávamos de “reforços”, chamámos alguns amigos presentes, explicando a performance e pedindo que participassem. O grupo dispôs-se em linha, ostentando numa tabuleta ao pescoço uma frase que resumisse a sua situação (Figura 4).



Figura 4: Performance “Mãos atadas”
Fonte: Filipe Fernandes

Cada um proferiu a frase que havia decidido: “Helena, recibos verdes, dívida à segurança social de 423 euros”; “Tatiana, 30 anos, vivo ano a ano”; “João, 35 anos, sou professor das A.E.C.s e recebo menos que o salário mínimo”; “Paulo, 30 anos, licenciado, não me resta mais nada a não ser emigrar”; “Marcelo, 33 anos, desempregado, não tenho presente, quanto mais futuro”. Um senhor pedia insistentemente o megafone para também poder expressar as suas mágoas. O facto de aparentar algum desequilíbrio (psíquico ou por estar embriagado) fez com que ficássemos receosos do que diria ou do que isso provocaria e acabamos por não permitir. Depois dessa intervenção, aproveitamos a clareira que se formou à nossa volta e abrimos uma manta circular no chão,

¹⁷ Retirado de <http://www.tviz4.iol.pt/sociedade/mabifestacoes/greve-geral-retrato-de-um-pais-em-manifestacao>

delimitando o espaço. Um a um lemos ao megafone cabeçalhos de jornais apresentando pouco mais do que números: emigração, abandono escolar, pobreza, desemprego, falências (Figura 5).



Figura 5: Estátua da Crise (Leitura de cabeçalhos)
Fonte: Filipe Fernandes

Através do teatro-imagem procurava-se que esses números fossem convertidos em estátuas humanas: *como é que o corpo responde à crise?* Procurávamos tornar visível o invisível: os números eram traduzidos em pessoas e vidas concretas. As pessoas que nos rodeavam olhavam atentamente, algumas emocionavam-se e comentavam entre si. O desafio era depois lançado: modificar essas imagens, esculpindo outras em que pudessem ocorrer transformações (Figura 6).



Figura 6: Estátua da Crise
Fonte: Filipe Fernandes

Quando lhes pedimos que nos dessem alternativas, que sugerissem saídas, respondeu-nos o silêncio. Minutos depois, um dos senhores presentes agarrou numa das estátuas e retirou-a do círculo. Foi um momento

assombroso, as pessoas bateram palmas e notava-se o alívio. Seguiram-se outros e todos fizeram o mesmo. Uma mulher, que retirou o H., não se conteve e desatou num choro. Foi arrepiante. (Diário de bordo, 14/11/2012)

No final das intervenções a adrenalina era muita. Outros amigos tinham-se, entretanto, juntado a nós. Movidos pela vontade de provocação e confronto, decidimos levar a primeira performance – “mãos atadas” – a outro lugar. Primeiro pensámos num Banco, mas lembrámo-nos que estava fechado, decidimos fazê-lo então na Loja do Cidadão. Em menos de cinco minutos fomos abordados por um segurança que nos obrigou a cessar a performance. A saída foi entre risadas, “ficámos com vontade de repetir”, com a consciência de que precisávamos de “nos informar relativamente às questões legais, o que é ou não permitido, de forma a que nos pudessemos defender” (Diário de bordo, 14/11/2012). Em Lisboa, as notícias eram de violência¹⁸.

A “MÁQUINA DO EMPREENDEDORISMO”

“Que se lixe a Troika”: o povo é quem mais ordena, 2 de março de 2013

Mal entrámos, um senhor disse: “Olha ainda bem que chegaram os companheiros do TO, para decidirmos qual a melhor altura para fazerem a ação”. Parece que já começamos a ser uma entidade reconhecida publicamente. (...) Outro pormenor engraçado foi quando um dos técnicos de som se referiu ao NTO dizendo “temos de ter cuidado com os tempos e espaços onde o NTO vai fazer a apresentação, já sabem como é a sensibilidade dos artistas”. Eu, que estava ao seu lado, fiquei ofendida. Resmunguei qualquer coisa tipo: “nós não somos artistas, somos ativistas”, mas ficou por aí que não era hora nem local para discussões filosóficas. (Diário de bordo, 01/03/2013)

Na altura da manifestação do 2 de Março, o NTO já tinha participado em quase uma dezena de iniciativas de rua e, em Braga, começávamos a ter alguma notoriedade. Provavelmente, por esse motivo, pediram-nos que abrissemos a manifestação com uma intervenção. Esse reconhecimento era dúbio, pois não queríamos ser vistos como um grupo de teatro mas sim como ativistas políticos. Marcar essa diferença parecia-nos importante. Optámos por apresentar uma performance que havíamos criado durante o Óprima – Encontro de Teatro do Oprimido e Ativismo¹⁹, decorrido uns dias antes, em Braga.

A performance “Máquina do empreendedorismo”²⁰ tinha sido preparada a partir de um exercício de Julian Boal: *sequência alegórica de análise*. Analisávamos o discurso do

¹⁸ Retirado de <http://www.publico.pt/economia/noticia/greve-ao-minuto-1572391>

¹⁹ O Óprima é um encontro anual realizado desde 2012. Atualmente é organizado pelo NTO Braga/Krizo, Tartaruga Falante, KSK Arrentela e Marcha Mundial das Mulheres-Lisboa. Em 2013 realizou-se em Braga. Retirado de <https://oprime.wordpress.com>

²⁰ Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=eRS3HP8nTZQ> ou <http://krizontobraga.foliohd.com/#semana-da-juventude>

empreendedorismo em tempos de crise, respondendo a seis perguntas²¹ e recorrendo à linguagem metafórica, ao som e ao ritmo. A sequência procurava representar os vários mecanismos envolvidos no discurso do empreendedorismo – suas estratégias e seus objetivos – tendo em conta o panorama da crise e da austeridade.

O texto da convocatória²² da plataforma “Que se lixe a Troika” refletia o clima vivido na época, com o desespero a subir de tom – “não aguentamos mais o roubo e a agressão”. As palavras repetiam-se, no plural – *indignamo-nos, revolta-nos, resistimos*. “Tudo isto é Troika”, lia-se: “a Troika condena os sonhos à morte, o futuro ao medo, a vida à sobrevivência”. E rematava: “a esta onda que tudo destrói vamos opor a onda gigante da nossa indignação e no dia 2 de março encheremos de novo as ruas”.

Em Braga estariam cerca de 7.000 pessoas e, além da nossa performance, juntaram-se alguns músicos com guitarras e outros instrumentos. A alegoria da “máquina do empreendedorismo”, com cerca de oito minutos, acompanhava o percurso de um *desempregado* (Figura 7). Começava com um patrão a despedir funcionários, aumentando os seus lucros e sobrecarregando o trabalho dos que ficam; um funcionário do Centro de Emprego cuja única ação é balbuciar e carimbar papéis; o *desempregado* numa espera angustiante, folheando jornais, ouvindo o tic-tac das contas por pagar (Figura 8).



Figura 7: Máquina do Empreendedorismo
Fonte: Ana Barros

²¹ Onde estão as relações de poder? Quais as estratégias utilizadas para perpetuar esse poder? Quem beneficia ou tira vantagem? O que esconde esse conceito? Qual a raiz do problema? Onde estão as suas contradições?

²² Convocatória “Que se lixe a Troika”: o povo é quem mais ordena. Retirado de <http://queselixeatroika15setembro.blogspot.pt/p/que-se-lixe-troika-queremos-as-nossas.html>



Figura 8: Máquina do Empreendedorismo, GNRation, Braga
Fonte: Gonçalo Delgado

Nesse impasse, irrompe a canção “bem-vindo ao mundo encantado do emprego onde há reis, princesas, ladrões, desenvolve o teu potencial e serás um grande empreendedor”²³. Iludido, o *desempregado* entra nesse mundo, sendo circundado por outros que o moldam para o tornar mais confiante, ativo, dinâmico. Pouco a pouco, o círculo torna-se num jogo do sempre-em-pé e o *desempregado* é empurrado de um lado para o outro, até que desiste e rompe a barreira à sua volta. Gritam-lhe – *loser*²⁴ – e a cadeia recomeça: o patrão volta a despedir, os funcionários trabalham a triplicar e os lucros vão aumentando.

Apesar do processo de criação e reflexão coletiva desta *máquina* ter sido longo e, noutras ocasiões, ter até ocasionado um debate intenso²⁵, a sua transposição para o espaço de uma manifestação não tinha surtido o efeito esperado: “bateram-se palmas e iniciou-se imediatamente o desfile pelo centro de Braga, ficando um amargo na boca”. No final da marcha pela cidade, deu-se a concentração e “fomos convidados a subir ao palco, como sendo parte da organização. Foi bonito claro. À nossa frente tínhamos milhares de pessoas, o centro estava cheio de cabeças, umas mais sérias, outras mais sorridentes, tudo vibrava enquanto cantávamos a Grândola”²⁶ (Diário de bordo, 02/04/2013)

²³ A melodia da canção e a adaptação da letra corresponde à música da Leopoldina, Continente: “bem-vindo ao mundo encantado dos brinquedos, onde há reis, princesas, dragões...”

²⁴ *Loser* significa fracassado, em inglês.

²⁵ A “máquina do empreendedorismo” foi apresentada durante a Semana da Juventude em Agosto de 2013, em Braga, tendo sido seguida de um debate.

²⁶ *Grândola* é o título da canção de Zeca Afonso que foi senha da revolução dos cravos, em Abril de 1974.

PIPOCAS, PIPOCAS!

Dia do Trabalhador, 1 de maio de 2013

“Amigo, se tu com 20 anos não consegues arranjar 100 euros por mês para pagar os estudos, então vais ter muitos problemas na vida, porque até a vender pipocas se arranja cem euros por mês”. (*Público*, 02/04/2013)²⁷

“Muitos dos que estão desempregados estão desempregados porque, ponto número um, não querem trabalhar e, ponto número dois, são maus a fazê-lo. (...). Não tenho problemas nenhuns em dizer que há muita gente em Portugal que não trabalha porque não quer, porque não sabe trabalhar ou porque não tem as competências necessárias”. (*Jornal i*, 22/04/2013)²⁸

Estas declarações ao jornal *Público* e ao *Jornal i*, são de Miguel Gonçalves, um popular empreendedor bracarense – à época embaixador do programa do Governo “Impulso Jovem”, de incentivo à criação do seu próprio negócio – foram o rastilho para a intervenção do dia 1 de maio. A ideia surgiu de um dos membros do NTO: vamos distribuir pipocas no dia do Trabalhador, como forma de crítica a este discurso. O planeamento seguiu a lógica de sempre: reunir o grupo, aliciar pessoas que pudessem colaborar, adquirir o material necessário e partir para a rua. Como não havia nenhuma concentração sindical marcada para Braga – nem qualquer outro evento a assinalar a data – o NTO decidiu convocar uma concentração pelas redes sociais, contactando a plataforma “Que se lixe a Troika” que depressa se disponibilizou a colaborar na divulgação e na performance.

Na convocatória não referíamos a ação que estávamos a preparar, pois queríamos aproveitar o fator surpresa. No texto do evento no Facebook²⁹, o NTO começava por recordar o 25 de Abril e o 1º de Maio de 1974, em que as ruas se “encheram de alegria e de sonhos”.

Para amanhã, dia do Trabalhador, não está nada marcado para Braga. Nenhuma celebração, nenhum protesto. Não interessa. A rua é NOSSA! Para isso, convidamos todos os cidadãos e cidadãs a ocuparem as ruas. Marcamos encontro na Avenida Central, junto às pirâmides, às 15h, para um piquenique comunitário. Tragam farnel, música, palavra e força. O sol vai brilhar. (...) É na reivindicação do espaço público que se faz a reivindicação da cidadania, da democracia e do futuro.

No dia marcado, vários elementos do grupo, engravatados, distribuíram um saco de pipocas junto com um manifesto lido publicamente (Figura 9).

²⁷ Palavras de Miguel Gonçalves ao jornal *Público*, de 2 de abril de 2013, numa sessão em que era apresentado como embaixador do Programa Impulso Jovem pelo Ministro Adjunto e dos Assuntos Parlamentares, Miguel Relvas, noticiada com o título “Relvas apresenta ‘embaixador’ que conheceu no YouTube”.

²⁸ Excerto de uma entrevista de Miguel Gonçalves ao *Jornal i*, de 22 de abril de 2013. A notícia original foi posteriormente retirada, mas uma reportagem no mesmo jornal, de 14 de outubro de 2013, informa que Miguel Gonçalves fora dispensado de embaixador do Programa Impulso Jovem e cita a notícia original.

²⁹ Retirado de <https://www.facebook.com/events/325778010882890/>



Figura 9: Banca para distribuição de pipocas
Fonte: Aixa Gonzalez

No manifesto, para além das declarações acima referidas, lia-se: “Em nome dos 17,5% de desempregados, 40% deles jovens; em nome dos cerca de 100 mil portugueses que emigraram no último ano; dos milhares de alunos que abandonaram os estudos por falta de recursos; em nome de todos os trabalhadores precários e dos números que fogem das estatísticas e, acima de tudo, em nome de todas as pessoas por detrás destes números”. Terminava com uma crítica à “falácia do empreendedorismo” ao discurso dos “super-heróis com iniciativa e atitude” que “culpabilizam o indivíduo” e desresponsabilizam o governo (Figura 10).



Figura 10: Leitura do manifesto
Fonte: Vasco Santos

Por ter sido feito no dia anterior, o apelo à mobilização surtira um efeito diminuto, não se reunindo mais do que duas dezenas de pessoas, contudo, a sátira que tínhamos preparado conseguira atrair alguma atenção mediática³⁰ (Figura 11) e o facto de

³⁰ Algumas das notícias publicadas em http://www.rtp.pt/noticias/cultura/teatro-do-oprimido-de-braga-oferece-pipocas-para-comemorar-dia-do-trabalhador_a647941

http://www.rum.pt/index.php?option=com_contenido&task=full_item&item=35024§ion=4

circularmos pela praça com o manifesto e as pipocas, conversando com as pessoas, gerou algum impacto local.

Teatro do Oprimido lembra desempregados no 1.º de Maio



Grupo ofereceu pipocas para denunciar «gurus do empreendedorismo»

JORGE OLIVEIRA

O Núcleo de Teatro do Oprimido de Braga assinalou ontem o Dia do Trabalhador lembrando os 17,5% de desempregados (40% deles jovens), os cerca de 100 mil portugueses que emigraram no último ano, os milhares de alunos que abandonaram os estudos por falta de recursos e os trabalhadores precários em Portugal.

Durante a ação, organizada na Avenida Central, o grupo resolveu oferecer pipocas aos transeuntes

como forma de denunciar «todos os gurus do empreendedorismo» que procuram com os seus discursos passar a ideia de que não há falta de trabalho no país.

«É insultuoso pessoas como o nosso conterrâneo Miguel Gonçalves dizer que as pessoas precisam é de iniciativa, de ser empreendedores e que não querem trabalhar», considerou Inês Barbosa, porta-voz daquele movimento, depois de ler um manifesto em que o Teatro do Oprimido afirma que

«é preciso terminar com esta falácia do empreendedorismo que culpabiliza o indivíduo, desresponsabilizando as políticas sociais e económicas que têm vindo a ser impostas pelo Estado».

Recorde-se que Miguel Gonçalves disse, quando foi apresentando pelo Governo como embaixador do programa Impulso Jovem, que se um jovem com 20 anos não consegue arranjar 100 euros por mês para pagar os estudos, «vai ter muitos problemas na vida, porque até a vender

pipocas se arranja 100 euros por mês».

Segundo Inês Barbosa, este tipo de discurso, que «esquece as milhares de pessoas desempregadas e as que abandonam o país por falta de recursos», não é só propalado na praça pública, é algo que está também a «invadir» as universidades e isso «é muito grave».

«É o espírito do capitalismo a falar. Não podemos cair no erro de responsabilizar o indivíduo, dizer que são as pessoas culpadas por tudo o que acontece, que são culpadas do seu estado de desemprego, e desresponsabilizar o Estado disso», referiu.

A este grupo de ativistas juntou o núcleo de Braga do movimento «Que se lixe a troika», que aproveitou para distribuir a convidar para numa reunião, no dia 7 de maio, às 21h30, na Velha-a-Branca, para preparar a manifestação agendada para o dia 1 de junho, em Lisboa, sob o lema «Povos unidos contra a troika».

Figura 11: Notícia publicada no *Correio do Minho* (jornal regional)

PORQUÊ O PROTESTO ARTÍSTICO DE RUA? UMA ANÁLISE (QUASE) DESAPAIXONADA

No ano de 2011 – “em que sonhámos perigosamente” – Zizek discursava num acampamento em Nova York, para uma plateia imensa de manifestantes do Occupy Wall Street: “não se apaixonem por vocês mesmos, nem pelo momento agradável que estamos tendo aqui. Carnavais custam muito pouco, o verdadeiro teste do seu valor é o que permanece no dia seguinte, ou a maneira como a nossa vida normal e quotidiana será modificada”³¹.

Passaram mais de quatro anos desde as primeiras iniciativas do NTO Braga. Tudo parece já muito distante. O diário de bordo escrito em tom celebrativo, sem grande crítica ou sentido dialético, reflete o tom “apaixonado” com que foi escrito. Com a distância que o tempo permite, há lugar aqui para uma reflexão sobre as fragilidades, limitações e potencialidades das intervenções artísticas atrás relatadas e da aprendizagem,

³¹ Retirado de <http://blogdaboitempo.com.br/2011/10/11/a-tinta-vermelha-discurso-de-slavoj-zizek-aos-manifestantes-do-movimento-occupy-wall-street/>; “O ano em que sonhamos perigosamente”, 2011, Boitempo Editorial.

“conscientização” e “emancipação intelectual” (Freire, 1975, 1979) que elas proporcionaram, em termos individuais e coletivos. Para tal, mobilizamos alguns trechos de um grupo focal realizado em 2014, com participação de quatro membros.

A “ENERGIA INCONTORNÁVEL DA RUA”

Acho importantes as intervenções na rua, é muito bom sentir pessoas que estão ali de paraquedas, ouvirem-nos e alguns deles até virem atrás de nós. (A)

A rua tem esse poder, é visceral a distância, está ali tudo ao teu lado (Q)

Em Braga tem mesmo de ser na rua... (J)³²

Nos últimos anos, têm surgido novas possibilidades para o protesto virtual ou para a mobilização política (*hashtags*, denúncias em blogues, Facebook, Twitter) (Luque, Cerdá & Sánchez, 2013). Contudo, apesar das suas limitações – visuais, espaciais, sonoras – e do seu grau de imprevisibilidade, a rua continua a configurar-se com um espaço vital para a tomada de consciência e intervenção coletiva. Procedendo a um duplo movimento de ocupação e abertura do espaço público (Bogad, 2005, p. 52), as performances de rua permitem aos protagonistas “ganhar voz na esfera pública por via da metafórica artística” (Mourão, 2013, p. 55) e, ao mesmo tempo, captar a atenção de pessoas que, estando “ali de paraquedas”, se podem identificar e mobilizar. Não sendo totalmente frágeis, os movimentos e reações da audiência – gargalhadas, aplausos, comentários – são um bom barómetro para medir o impacto das intervenções. Numa cidade como Braga, em que as mobilizações raramente atingem um elevado número de pessoas, o uso de ferramentas performativas em momentos de protesto tem uma importância acrescida, quebrando alguns silêncios e dando um significado à participação social e política.

A URGÊNCIA E AS FLUTUAÇÕES DO CONTEXTO

Uma das coisas que foi positiva nesse trabalho (Troca o Salazar pela Troika) foi ter mais tempo pra trabalhar, pra preparar, pra pesquisar (...) sedimentar o que se está a fazer (...) E as ações espontâneas resultam porque precisam de existir, são urgentes (..) mas fez-me pensar que precisavam de mais força, porque numa ou noutra, senti que a coisa aconteceu e foi com vento. (Q)

Naquela altura fizeram todo o sentido. Foi um momento em que houve várias manifs, era aquele o momento. Pedia aquelas intervenções. (J)

³² Declarações registadas em entrevistas com grupos focais, realizadas em 2014.

As duas formas são importantes. Há momentos que tem de ser *agora*. (T)³³

Esse *agora* refletia a urgência que se vivia na época, as manifestações sucediam-se e o clima era de alvoroço. As intervenções eram preparadas, muitas vezes, de um dia para o outro. A tónica era mais colocada na ação propriamente dita do que no que queríamos dizer com ela ou como nos relacionávamos com o tema. Por norma, esse tipo de intervenções não implica ensaios, “apresentando-se quase sempre com atuações únicas”, uma forma de não perderem força (Mourão, 2013, p. 63). Porém, essa urgência causava ocasionalmente sensações de incompletude: “aquilo mexeu com as pessoas, mas faltou diálogo e feedback. Às vezes, vejo-me tentada a entrar numa onda de “agit-prop”, provocar algo imediato nas ruas e nas pessoas, mas não é realmente suficiente.” (Diário de bordo, 02/03/2013) Outro aspeto evidente é a influência das flutuações do contexto social e político nacional e europeu: quando a maré estava em cima, a energia subia, quando a mobilização esmorecia, também a nossa intervenção era diminuída ou interrompida.

LINGUAGEM SIMBÓLICA, HUMOR E IRONIA

A imagem não dá a papa” transmite algo que nos obriga a decifrar, a ler aquilo... (A)

A palavra é um processo racional, enquanto a imagem é muito mais emocional, mais subjetiva. Temos de fazer o trabalho todo. E cada um vê de forma diferente. (J)

A palavra é muito mais limitada... (Q)

Quando utilizamos a palavra estamos presos a determinados conceitos e significados, a imagem e o som entram de maneira mais rápida. (T)³⁴

O trabalho de construção-desconstrução da imagem é aqui destacado como um elemento fundamental para que a audiência se aproprie e construa os seus próprios significados. Como Boal (2009, pp. 88-89) escrevia, “as palavras são tão poderosas que, quando as ouvimos, obliteramos nossos sentidos através dos quais, sem elas, perceberíamos mais claramente os sinais do mundo. Sua compreensão é lenta porque necessitam de ser decodificadas; as sensações são de percepção imediata.”. O papel do humor “para falar de coisas sérias”, “sem ser de forma moralista”, “aquele tipo de coisas que não assusta ninguém” (G.F.) é também destacado pelo grupo, assim como a ironia ou sarcasmo que “podem surpreender as pessoas e estimular a reflexão”, impulsionando-as a fazer um “trabalho interpretativo” (Bogad, 2005, p. 53). Um dos objetivos mais

³³ Declarações registadas em entrevistas com grupos focais, realizadas em 2014.

³⁴ Declarações registadas em entrevistas com grupos focais, realizadas em 2014.

repetidos na descrição das performances – mostrar as pessoas por detrás dos números – é também possibilitado pela linguagem teatral, ao concretizar o que é abstrato, ao desocultar o que permanece invisível, aquilo que, “por excesso de uso”, deixou de despertar emoção (Boal, 1977, p. 71). Esse processo não se dá apenas externamente, mas no interior do grupo. O exercício de pensar como é que a crise afeta o nosso corpo, como é que seria a imagem da Troika, o som da dívida ou o ritmo da austeridade³⁵ permite que possamos interpelar as nossas experiências com aquilo que nos é dito, dando-lhe um sentido próprio, (re)construindo os significados sobre temas que nos dizem respeito: desemprego, emigração, precariedade. Fazê-lo em coletivo permite encontrar emoções e pensamentos dominantes, que nos podem devastar ou, por outro lado, pontos comuns e espaços de resistência. Referindo-se ao teatro-imagem, Bogad reforça como este pode “juntar as pessoas num espaço comum, a “expressar e desenvolver criativamente, não-verbalmente e dialogicamente as suas percepções do mundo, estruturas de poder e opressões” (2005, p. 49). Assim, essas estratégias, “despertam não só a consciência mas também os corpos para a ação política” (Delgado, 2013, p. 69).

EMOÇÕES E CONSCIÊNCIA COLETIVA

Há uma consciência de nós próprios, mas o facto de pertenceres a um grupo, também provoca uma consciência do coletivo (...) e do outro. (Q)

Sinto que o NTO me ajudou indiretamente, a integrar-me mais na cidade (...) na comunidade. (J)

Vejo também o grupo como funciona um grupo de amigos (...) Sei que posso contar com cada um. E isso também acalenta. (Q)³⁶

Ausentes durante muito tempo dos estudos sobre as dinâmicas dos movimentos sociais, as emoções provocadas pela participação num protesto e pelo envolvimento num grupo têm um papel relevante. Entusiasmo, esperança, confiança ou indignação, impotência, resignação estão presentes nas diversas fases e em todos os aspetos do protesto, podem ser meios, fins ou a combinação dos dois, podem manter as pessoas num determinado movimento como podem repeli-las. A identidade ou consciência coletiva não é só a partilha de valores ou objetivos comuns, mas também uma emoção, um afeto e lealdade em relação aos membros do grupo (Jasper, 2011). Ainda que a militância no NTO seja intermitente, que muitas pessoas tenham colaborado apenas de forma pontual, no final das ações sobressaía sempre um sentido de comunidade, identidade, “uma solidariedade afetiva” e “sentimentos de agência coletiva” (Bogad, 2005, p. 52; Juris, 2014, p. 242). A “emoção política” provocada pelas performances ativistas serve

³⁵ Esses exercícios de teatro-imagem foram feitos durante as oficinas “Imagens e sons da crise” ou “Juventude, trabalho e futuro” realizadas em vários locais do país e inspiradoras de parte das iniciativas do grupo.

³⁶ Declarações registadas em entrevistas com grupos focais, realizadas em 2014.

assim de “consciência e mobilização social” tanto dos que nelas participam, como dos que a ela assistem (Mourão, 2013, p. 54).

O PROTESTO-FESTA E OS RISCOS DO DESENQUADRAMENTO POLÍTICO

As pessoas (incluindo nós) estão fartos de discursos e slogans sindicais, não lhes diz nada, não acrescenta nada. Este tipo de intervenção direta tem um impacto completamente diferente, as pessoas envolvem-se, revêem-se, sentem que estamos a falar de algo que lhes é próximo. (Diário de bordo: 14/11/2012)

Este excerto expressa a difícil relação com outros atores políticos e com a linguagem produzida por eles. Referindo-se à “performatividade intrínseca” das manifestações organizadas pelos partidos e sindicatos, Soares (2013, p. 9) salienta as “decisões hierárquicas”, “unidade cromática e icónica dos cartazes”, “repetição de um pequeno repertório de palavras de ordem”, “monotonia do ritmo”, “rigorosa organização do desfile” e “rígida delimitação do espaço e do tempo” que tem por “objetivo a unificação ideológica”, “promovendo a uniformização” e “deixando pouco espaço para a ação individual”. Na mesma linha, Mourão (2013, pp. 40-43) aponta para a “previsibilidade” e “perda de vitalidade” e de “impacto” dessas manifestações, em contraponto com a “liberdade de ação”, “a pluralidade de vozes”, as “performatividades disruptoras da ordem habitual” e a “força menos domesticada de atores que saem à rua” nos protestos convocados pelos novos/novíssimos movimentos sociais.

Se é certo que o repertório de ação de partidos e sindicatos apresenta características que vão nesse sentido, não podemos deixar de refletir sobre a tendencial arrogância e preconceito em relação a esses atores políticos. Arrogância essa que, para além de não nos ter granjeado, em vários momentos, muito mais do que um “carnaval”, não nos permitiu estabelecer pontes sólidas com eles, perdendo uma oportunidade de aprender com seus modos de organização, suas estratégias, sua capacidade de mobilização, organização, liderança e fidelização das militâncias. Numa era pós-política, de tendencial estetização das lutas sociais, de descrença generalizada em relação às instituições da democracia representativa (Delgado, 2013), essa foi talvez uma das maiores aprendizagens do grupo. O dilema expressado numa das descrições dos protestos – “nós não somos artistas, somos ativistas” – revela, em parte, a preocupação e a vontade de sobrepor os fins aos meios: a arte é a ferramenta, o objetivo é a intervenção política.

CRÍTICA ESTÉTICA E CRÍTICA SOCIAL: O TEATRO DO OPRIMIDO E A EXPANSÃO DO ESPAÇO PÚBLICO

Nos EUA, durante o *Occupy*, as montras das lojas eram decoradas de forma a simular vidros partidos, retratando os tumultos dos manifestantes; as t-shirts do Ché Guevara são vendidas de forma prolixa e não são poucas as marcas que invocam a *revolução* para

publicitar os seus produtos. Para Krause (2011) a arte tem estado ao serviço do mercado liberal, a linguagem de resistência tem sido cooptada pelas corporações e pelas agências publicitárias e só um projeto “artisticamente radical”, intimamente ligado a um projeto “politicamente radical”, pode impedir que isso aconteça. Defendendo que a arte deve passar a estar sob controlo das pessoas e das comunidades, o autor argumenta que esta deve ser descentralizada, politizada e democratizada, acompanhando e alimentando um processo de transformação social.

Se, por um lado, no decorrer dos protestos anti-austeridade, temos vindo a testemunhar a “inusitada dinamização do espaço público” (Ferreira, 2012), em que a cidade é palco da luta política e reclamada como direito coletivo (Harvey, 2008), em que a rua é “lugar simbólico de exibição de poder e contestação”, possibilitando a “reapropriação do espaço público confiscado e privatizado” e configurando “uma nova relação entre cidadãos e cidade” (Antentas & Vivas, 2012, pp. 77-80); por outro, temos vindo a assistir ao empobrecimento e redução do espaço público, “destituído de antagonismos”, através da consolidação de um “pensamento único” acerca da crise e das políticas de austeridade (Cardina, 2012; Monteiro, 2011).

Nos exemplos de iniciativas do NTO, o espaço público – enquanto lugar de encontro e de contestação, como experiência social e de criação de uma identidade coletiva (Mateus, 2011) – foi o lugar escolhido para a produção e divulgação das suas críticas. As ações veiculavam várias críticas ao capitalismo, desdobradas numa crítica às políticas da austeridade enquanto programa ideológico; crítica ao uso da crise económica como forma de chantagem e como pretexto para a destruição do Estado Social; crítica ao discurso do empreendedorismo como estandarte do individualismo e panaceia para todos os males; crítica à reestruturação do trabalho apresentada como inevitável; crítica à divisão social da política, que a uns dá possibilidade de intervir e a outros a “oportunidade” de seguir. Neste sentido, formulamos aqui a hipótese de que a experiência do NTO articula e interpela os dois registos críticos que Boltanski e Chiapello definem como crítica estética e crítica social, sendo ambos fecundos para compreender e atuar nestas duas tendências – de dinamização e redução – do espaço público.

Em *O novo espírito do capitalismo*, aqueles autores sustentam que as fontes de indignação que historicamente têm alimentado a crítica têm-se mantido mais ou menos as mesmas ao longo dos dois últimos séculos. Elas são de quatro ordens: o capitalismo como fonte de desencantamento e de inautenticidade; como fonte de opressão; como fonte de miséria e de desigualdades; e como fonte de oportunismo e de egoísmo. A crítica estética assenta, sobretudo, nas duas primeiras fontes de indignação, chamando a atenção para a standardização e a mercantilização generalizada, e a crítica social apoia-se mais nas outras duas. De um modo geral, a crítica tende a privilegiar uma daquelas fontes, desenvolvendo a argumentação em torno da mesma.

Nos anos de 1960/70, a crítica estética e a crítica social estiveram associadas, caracterizando-se por dois conjuntos de reivindicações: do lado da crítica social, a diminuição da exploração e das desigualdades sociais, a consolidação dos dispositivos estatais de segurança e a representação mais forte dos assalariados no Estado; do lado

da crítica estética, a denúncia do conservadorismo das instituições e a abolição das formas domésticas de dominação patriarcal; e, de um modo particular, a crítica ao Estado, considerado um servidor do capitalismo e um aparelho de exploração e opressão. Nesta conjuntura do Maio de 68, os movimentos de juventude reclamavam a liberdade e a autonomia, a espontaneidade, a autenticidade e a criatividade, coexistindo uma exigência de liberdade e autonomia (crítica estética) e uma exigência de segurança (crítica social), expressa com intensidade pelos movimentos operários no início da década de 1970, reclamando direitos económicos e sociais. O novo capitalismo que se começou a formar desde então apoiou-se, em boa parte, na crítica estética, incorporando as denúncias anti hierárquicas e as aspirações à autonomia exprimidas com força anteriormente, sobretudo nas manifestações de juventude. Assim, a partir dos anos 1980, o capitalismo beneficiou avidamente do enfraquecimento da crítica.

A experiência ativista do NTO Braga denuncia o capitalismo a partir da *crítica social*, ou seja, como fonte de opressão e desigualdades, focando sobretudo as questões materialistas (trabalho e emprego), mas articula-se, enquanto estratégia e também conteúdo, com a *crítica estética*: na forma de organização do grupo, no modo espontâneo de concretização das ações, na utilização da linguagem artística e pelo facto de focalizar em aspetos remetidos para segundo plano na crítica social: os “sonhos” engolidos pelo monstro da crise; os casos pessoais de quem está com as “mãos atadas”; a substituição dos números da crise por corpos humanos; ou a evocação utópica de mundos e sociedades melhores. Esta denúncia e crítica ao capitalismo e às suas consequências – em particular no mundo do trabalho – não se faz sem contradições. A exigência simultânea de “garantias e autonomia” requerida pela juventude do Maio de 68 é bem visível hoje. Se, por um lado, uma das principais “fontes de indignação” do grupo (e da juventude em geral) é dirigida à precariedade, castradora de projetos de vida a curto e longo prazo; por outro, os “lugares efetivos” ocupados pela geração anterior são muitas vezes refutados por uma juventude que balança entre a reivindicação de liberdade e segurança. Esse aspeto não poderá deixar de ser tido em conta nos processos de ação coletiva e do seu estudo sistemático em diversas áreas disciplinares.

A ação coletiva relatada neste trabalho, enquanto experiência artística e política, revelou-se como uma forma possível de expansão e dinamização do espaço público, por várias razões: por centrar a análise da realidade nas suas contradições; por permitir politizar a vida em comum; por servir de instrumento de auscultação popular; por tornar visível o invisível; por contribuir para desconstruir mitos e pensamentos dominantes; por usar a sátira, a metáfora e o humor para denunciar formas de manipulação. Contudo, a sua força reside na medida em que estiver articulada com outras estratégias, nunca como fim em si mesmo (Juris, 2014). Pelo menos no seio do grupo do NTO Braga, a experiência ativista produziu um sentido de solidariedade afetiva, de resistência e rebeldia, que ajudou a esbater o medo e a rejeitar o fatalismo estrategicamente alimentado pelas medidas austeritárias. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, A.; Mendes, H.; Rodrigues, J.; Gusmão, J. G.; Serra, N.; Teles, N.; Alves, P. D. & Mamede, R. P. (2013). *A crise, a troika e as alternativas urgentes*. Lisboa: Tinta da China.
- Antentas, J. M. & Vivas, E. (2012). *Planeta indignado: ocupando el futuro*. Madrid: Sequitur.
- Barbosa, I. & Ferreira, F. I. (no prelo). O fascismo ainda mora cá dentro? O teatro-jornal e o discurso da austeridade. *Educação, Sociedade e Culturas*.
- Boal, A. (1977). *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. Coimbra: Centelha.
- Boal, A. (1980). *Stop c'est magique*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2009). *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Bogad, L. M. (2005). Tactical carnival: social movements, demonstrations and dialogical performance. In M. Schutzman & J. Cohen-Cruz (Eds.), *A Boal Companion: Dialogues on Theatre and Cultural Politics* (pp. 46-58). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Boltanski, L. & Chiapello, È. (1999). *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Braga, R. (2011). O pêndulo de Marx: Sociologias públicas e engajamento social. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16(52), 55-80.
- Burawoy, M. (2006). Por uma sociologia pública. *Revista de Ciências Sociais*, 25, 9-50.
- Cardina, M. (2012). Pensamento único. In *Dicionário das crises e das alternativas. Cadernos de Ciências Sociais*. Coimbra: Almedina/CES. Retirado de www.ces.uc.pt/observatorios/crisalt/index.php?id=6522&id_lingua=1&pag=6833
- Chomsky, N. (2000). *Los guardianes de la libertad. Propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas*. Madrid: Crítica.
- Correio do Minho (2012, 12 de outubro). Em Braga: Manifestação pela liberdade e democracia. *Correio do Minho*. Retirado de <http://www.correiodominho.pt/noticias.php%20...%3C/p%3E%3C/noticias.php?id=64775>
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e*, 18 (2), 68-80.
- Della Porta, D. & Mattoni, A. (2014). *Spreading protest: social movements in times of crisis*. Reino Unido: ECPR Press.
- Denzin, N. K. (2014). *Interpretative autoethnography*. Thousand Oaks: Sage.
- Estanque, E.; Costa, H. A. & Soeiro, J. (2013). The new global cycle of protest and the Portuguese case. *Journal of Social Science Education*, 1, 1-23.
- Fals Borda, O. & Rahman, M. A. (Eds) (1991). *Action and knowledge: breaking the monopoly with participatory action research*. New York: Intermediate Technology Publications/Apex.
- Ferreira, C. (2012). Espaço público. In *Dicionário das crises e das alternativas. Cadernos de Ciências Sociais*. Coimbra: Almedina/CES. Retirado de www.ces.uc.pt/observatorios/crisalt/index.php?id=6522&id_lingua=1&pag=6833
- Ferreira, A. C. (2012). *Sociedade de austeridade e direito do trabalho de exceção*. Porto: Vida Económica.

- Freire, P. (1975). *Pedagogia do oprimido*. Porto: Afrontamento.
- Freire, P. (1979). *Conscientização: teoria e prática da libertação*. São Paulo: Cortez & Moraes.
- Freire, P. (1981). Criando métodos de pesquisa alternativa. In C. R. Brandão (Ed.), *Pesquisa Participante* (pp. 34-41). São Paulo: Brasiliense.
- Furedi, F. (2006). *Culture of fear revisited: risk-taking and the morality of low expectation*. Londres: Continuum.
- Harvey, D. (2008). The right to the city. *New Left Review*, 53, 23-40.
- Jasper, J. (2011). Emotions and social movements: twenty years of theory and research. *Annual Review of Sociology*, 37, 285-303.
- Jornal i, (2013, 22 de abril). Miguel Gonçalves deixou de ser embaixador do Impulso Jovem. Mas o governo não o avisou. *Jornal i*. Retirado de https://jonline.sapo.pt/artigo/349571/miguel-goncalves-deixou-de-ser-embaixador-do-impulso-jovem-mas-o-governo-nao-o-avisou?seccao=Portugal_
- Juris, J. S. (2007). Practicing militant ethnography with the Movement for Global Resistance in Barcelona. In S. Shukaitis & D. Graeber (Eds.), *Constituent Imagination: Militant Investigations // Collective Theorization* (pp. 164-178). Oakland: AK Press.
- Juris, J. S. (2014). Embodying protest: culture and performance within social movements. In B. Baumgarten; P. Daphi & P. Ullrich (Eds.), *Conceptualizing Culture in Social Movement* (pp. 227-247). Londres: Palgrave MacMillan.
- Krause, A. (2011). *Art as politics: the future of art and community*. Noruega: New Compass Press.
- Luque, S.; Martín Cerdá, J. F. & Paredes Sánchez, M. O. (2013). O movimento 15M. Ações coletivas e voláteis no campo político. *Comunicação e Sociedade*, 23, 56-68. doi: 10.17231/comsoc.23 (2013).1613. Retirado de <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/1613/1550>
- Madeira, C. (2013). Ciclos de “performatividades” nos movimentos sociais e as suas manifestações “artísticas”. Trabalho apresentado no workshop “Protestos e movimentos sociais contemporâneos em Portugal”, 20-21 de fevereiro, CIES, ISCTE, Lisboa.
- Mateus, S. (2011). The public as social experience. *Comunicação e Sociedade*, 19, 275-286. doi: 10.17231/comsoc.19 (2011).911. Retirado de <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/911/871>
- Monteiro, S. (2011). O austeritarismo, mutação do pensamento único. In J. Reis & João Rodrigues (Orgs.), *Portugal e a Europa em crise* (pp.195-199). Le Monde Diplomatique.
- Mourão, R. (2013). *Representações de contra-poder: performances artistas no espaço público português*. Dissertação de Mestrado, ISCTE, Lisboa, Portugal.
- Neveux, O. (2014). Difficultés de l’émancipation. Remarques sur la théorie du «Théâtre de l’opprimé », *Tumultes*, 1(42), 191-207.
- Público* (2012, 14 de Novembro). Sete detidos e 48 feridos nos confrontos junto ao Parlamento, segundo a PSP. *Público*. Retirado de <http://www.publico.pt/economia/noticia/greve-ao-minuto-1572391>
- Público* (2013, 2 de abril). Relvas apresenta “embaixador” que conheceu no YouTube”. *Público*. Retirado de <https://www.publico.pt/2013/04/02/politica/noticia/relvas-apresenta-embaixador-que-conheceu-no-youtube-1589890>
- Ranciére, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

- Soares, V. (2013). Espetacularidade e performatividade na cena contemporânea dos movimentos sociais portugueses. Trabalho apresentado no workshop “Protestos e movimentos sociais contemporâneos em Portugal”, 20-21 de fevereiro, CIES, ISCTE, Lisboa.
- Soeiro, J. (2012). Estou aqui por reear o meu futuro: juventude, precariedade e protesto, *Configurações*, 9, 103-119.
- Soeiro, J.; Cardina, M. & Serra, N. (2013). *Não acredite em tudo o que pensa: mitos do senso comum na era da austeridade*. Lisboa: Tinta da China.
- Soeiro, J. (2015). *A formação do precariado – Transformações no trabalho e mobilizações de precários em Portugal*. Tese de Doutoramento. Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
- VC (2007). *Agitação e propaganda no processo de transformação social*. São Paulo: Coletivos de Comunicação, Cultura e Juventude da Via Campesina.

WEBGRAFIA

- Barbosa, I. troka o salazar pela troika. Retirado de https://www.youtube.com/watch?v=7TgTd_D9DZM.
- Barbosa, I. “Máquina do Empreendedorismo”, Manif 2 de março, Braga. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=eRS3HP8nTZQ>
- Boitempo (2011, 11 de outubro). A tinta vermelha: discurso de Žižek no Occupy Wall Street [Post em blogue]. Retirado de <http://blogdaboitempo.com.br/2011/10/11/a-tinta-vermelha-discurso-de-slavoj-zizek-aos-manifestantes-do-movimento-occupy-wall-street/>
- CGTP - Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses, Pré-aviso de Greve Geral. Retirado de <http://www.cgtp.pt/materiais-greve-geral-14-11-2012>
- Forjaz, I. (2013, 1 de maio). Teatro do Oprimido de Braga oferece pipocas para comemorar Dia do Trabalhador. Retirado de http://www.rtp.pt/noticias/cultura/teatro-do-oprimido-de-braga-oferece-pipocas-para-comemorar-dia-do-trabalhador_a647941
- Krizo – Educação, Arte e Cidadania. Marcha das Mulheres Braga. Retirado de <https://www.facebook.com/ajkrizo>
- Krizo/ NTO Braga’s Portfolio. Retirado de <http://krizontobraga.foliohd.com/#semana-da-juventude>
- Marques, P. (2012, 4 de março). Vítor Gaspar foi a Manteigas lembrar ensinamentos da avó. Retirado de <http://www.asbeiras.pt/2012/03/vitor-gaspar-foi-a-manteigas-lembrar-ensinamentos-da-avo/>
- NTO-Braga. (2013, 1 de maio). Público · Evento criado por NTO-Braga. Retirado de <https://www.facebook.com/events/325778010882890/>
- Óprima. Óprima! 2016 Encontro de Teatro do Oprimido e Ativismo | Casal Ventoso. Retirado de <https://oprime.wordpress.com>
- Precários Inflexíveis - Associação de combate à precariedade (2012, 13 de outubro).
- Que se lixe a Troika (2014, 15 de setembro). Que se lixe a Troika, o povo é quem mais ordena; Que se Lixe a Troika! Queremos as nossas Vidas! [Posts em blogue] Retirado de <http://queselixeatroika15setembro.blogspot.pt/p/que-se-lixo-troika-queremos-as-nossas.html>
- Que se lixe a Troika! Manifestação Cultural. Retirado de <http://www.precarios.net/?p=167>

Rádio Renascença/Sapo (2012, 13 de novembro). Movimentos sociais e estivadores na manifestação da CGTP. Retirado de http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=25&did=84964

Tvi24 (2012, 14 de novembro). Greve geral: retrato de um país em manifestação. TVI24. Retirado de http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/mabifestacoes/greve-geral-retrato-de-um-pais-em-manifestacao;_

NOTA BIOGRÁFICA

Inês Barbosa é professora numa escola alternativa de educação pelas artes, no Porto. Mestre em Associativismo e Animação Sociocultural e doutorada em Ciências da Educação – Sociologia da Educação, pela Universidade do Minho com a tese “Crise, austeridade e ação coletiva: experiências de aprendizagem crítica com Teatro do Oprimido”. Tem orientado as suas pesquisas em torno do Teatro do Oprimido (TO), juventude e precariedade. Interessa-se também pela aprendizagem em contexto associativo e ativista e pelas abordagens metodológicas de investigação militante e sociologia pública. É curadora de TO e dirigente associativa, organizando regularmente debates, oficinas, encontros políticos, festivais, etc. Frequenta atualmente uma Pós-Graduação em Performance, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

E-mail: inesbarbosa83@gmail.com

Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Fernando Ilídio Ferreira – Professor Associado do Departamento de Ciências Sociais da Educação, do Instituto de Educação, Universidade do Minho, Portugal, onde leciona desde 1992. Concluiu o doutoramento em Estudos da Criança, em 2003, e é atualmente membro integrado do Centro de Investigação em Estudos da Criança. Leciona várias unidades curriculares em cursos de graduação e pós-graduação, como Sociologia da Educação, Políticas Educativas, Associativismo e Animação Sociocultural, e Metodologias de Investigação. É orientador científico de dissertações e teses, nas áreas de Ciências da Educação e Estudos da Criança. Publica nestas áreas e participa em projetos nacionais e internacionais no âmbito da educação de adultos, formação de professores, associativismo e cidadania, e estudos da infância. É consultor em escolas e centros de formação e militante associativo no campo da educação e da cidadania.

E-mail: flidio@ie.uminho.pt

Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

* **Submetido: 15-10-2016**

* **Aceite: 23-01-2017**

MONSTERS, MACHINES AND POPCORN: THEATRE OF THE OPPRESSED AND STREET PROTEST

Inês Barbosa & Fernando Ilídio Ferreira

Abstract

This article rises from the experience of the Theatre of the Oppressed Group from Braga in the context of the movements carried out in Portugal against austerity between 2012 and 2013. It presents some of the political and artistic interventions of the group, as well as a reflection on their impact and limitations. We intend to analyze the possibilities of the Theatre of the Oppressed (TO) to intervene, influence or enhance street protest and, at the same time, examine the extent to which this experience can articulate and question the two critical dimensions of capitalism, social and aesthetics, enunciated by Boltanski and Chiapello in their work *O novo espírito do capitalismo* [The new spirit of capitalism]. This article is part of an interventionist and participatory research perspective, that seeks to conceive and frame the TO as a collective action and critical education tool, within the context of contemporary social mobilizations.

Keywords

Austerity; crisis; criticism; social mobilizations; theatre of the oppressed

Resumo

Este artigo parte da experiência do Núcleo de Teatro do Oprimido de Braga no contexto das movimentações levadas a cabo, em Portugal, contra a austeridade, entre 2012 e 2013. Apresenta algumas das intervenções políticas e artísticas do grupo, bem como uma reflexão sobre o seu impacto e limitações. Pretende-se analisar as possibilidades de o Teatro do Oprimido (TO) intervir, influenciar ou potenciar o protesto de rua e, ao mesmo tempo, examinar em que medida pode esta experiência articular e interpelar as duas dimensões de crítica do capitalismo, social e estética, enunciadas por Boltanski e Chiapello na obra *O novo espírito do capitalismo*. A investigação insere-se numa perspetiva de investigação interventiva e participativa, procurando conceber e situar o TO enquanto ferramenta de ação coletiva e educação crítica, no âmbito das mobilizações sociais contemporâneas.

Palavras-chave

Austeridade; crise; crítica; mobilizações sociais; teatro do oprimido

INTRODUCTION

Word, image and sound, which today are channels of oppression, should be used by the oppressed as forms of liberation. It is not enough to consume culture, it is necessary to produce it. Do not just enjoy art: it is necessary to be an artist! It is not enough to produce ideas: it is necessary to transform them into social acts, concrete and continuous. (Boal, 2009, p. 19)

Augusto Boal (1931-2009), playwright and creator of the Theatre of the Oppressed (TO), uttered these words at the World Social Forum in Belem, Brazil, a few months before he passed away. This Boal's appeal is especially mobilizing in the context of crisis and austerity in which Portugal finds itself. Since the start of the crisis and the consequent intervention of the Troika in 2011¹, successive austerity measures have been implemented and, although announced as conjunctural, have been perpetuated with an ideological character, legitimizing the restructuring of labor law and relations, the intensification of social fragmentation, the weakening of collective solidarities, the dismantling of the Social State (Abreu et al., 2013; Ferreira, 2012). Thus, more than a mere set of economic and social policy options, austerity has thrived by "consensus fabrication" (Chomsky, 2000), through manipulation of public opinion by the media (Monteiro, 2011); by the creation of "common-sense myths" around austerity (Soeiro, Cardina & Serra, 2013); By the job insecurity (Ferreira, 2012; Soeiro, 2015); by the emptying of public space and, in general, by the "culture of fear" (Furedi, 2006) that feeds resignation and inhibits social and political mobilization.

However, these transformations have not occurred without resistance. In response to the global challenge and in particular the mobilizations and "crisis movements" – "pro-democracy and anti-austerity" (Della Porta, 2014) – which took place in several countries, particularly in southern Europe, Portugal played a leading role, between 2011 and 2013, in a cycle of intense and continuous protests (Estanque, Costa & Soeiro, 2013). Although historically and traditionally fragile in its organization and civil mobilization, the country was hit by strikes, demonstrations, direct actions, carried out by collectives that followed one another – March 12 Movement, October 15 Platform, "Que se lixe a Troika" [The Hell with Troika], etc. – and also by unions, left wing parties, associations and social movements. These collectives combine "classic forms of political intervention" with "more creative and transgressive forms of action" and cooperation with union and partisan actors is "tense", "crossed by differences in language, political hegemony, class cultures that persist (Soeiro, 2012, p. 9).

This article based on the activist experimentation of the Theatre of the Oppressed Group from Braga, Portugal, adopts the method created by Boal as a social and political tool of mobilization and protest. More than a set of techniques – theatre-invisible, theatre-image, theatre-forum, rainbow of desire, theatre-legislative, aesthetics of the oppressed – TO has a particular history and development. Influenced by Bertolt Brecht in the theatrical field and by Paulo Freire in the educational field, TO was idealized and conceived in the early 1970s in the context of the Brazilian dictatorship. From Marxist inspiration, the method puts the systems of oppression and power imbalances at the center of analysis, with a view to overcoming them and to social transformation. In 1970, in response to repression and censorship and still influenced by the theatre of agit-prop – agitation and propaganda (VC, 2007, p. 12) – the first experiments with *theatre-newspaper* take place,

¹ Troika is the entity that brings together the European Central Bank, European Commission and International Monetary Fund. Troika's presence in Portugal occurred between 17/05/2011 and 17/05/2014, however, austerity measures and external surveillance will continue over the next few years.

considered the “seed of the theatre of the oppressed“. In 1971, Boal is arrested, tortured and goes into exile. It is in these thirteen years outside Brazil that the seed germinates giving rise to the greater part of his arsenal.

Although some of the techniques are assigned to a normative and even therapeutic nature, the perspective of the method we explore here is that of “political theatre” in its emancipatory dimension, inscribed in the history of “critical thinking” (Neveux, 2014; Rancière, 2010). “An essay on the revolution” was what Boal called TO, because it tests resistances and seeks alternatives (Boal, 1980). It is in this perspective that this article incorporates data that intend to emphasize the critical experiential learning of the group, in individual and collective terms, associated with the political-artistic action of the street protest.

METHODOLOGY

Through the impulse of a group of friends, meanwhile formed in association Krizo – Education, Art and Citizenship², the TO group Braga was created in 2011. The militancy is fluid and intermittent. A core of five members that has been maintained since the beginning drives and motivates others to collaborate. The intermittency is due, in a large extent, to the precarious conditions of the young members of the group. There are those who have emigrated; who is unemployed; who is back to studies, with the hope of increasing their chances in labor insertion; or who accumulates two or three jobs to be able to pay the bills. Since the creation of TO / Krizo, the group has organized various initiatives – debates, workshops, exhibitions, concerts, art installations, theatre-forum sessions, political meetings, video activists, etc. – engaging in local, national and international projects. The members consider themselves “*subversive*, because they do not agree with the dominant logic, and *insistent*, because they do not give up easily”. They move through the “collective search for alternatives”: “research, reflect, raise awareness, debate in depth and with many people”³.

Several concerns are expressed in this paper: what role can TO have in the street rescue and in protest? What brings that is important or new? How can intervene, influence or empower the public space? What is the relation of the so-called “artists” with other political subjects? Inspired by perspectives of participatory research (Fals Borda, 1991; Freire, 1981) and a public and militant sociology (Braga, 2011; Burawoy, 2006), the research involved participant observation, with logbook recording; a focus group with group members held in 2014 and the analysis of documentary sources: newspaper news, photographs, posters, videos, convocations of the movements/unions, the script of a play of theatre-newspaper and texts published in social networks. The analysis intends to come near the narrative character of self-ethnography (Denzin, 2014) and militant ethnography (Juris, 2007).

² Retrieved from <https://www.facebook.com/ajkrizo>

³ Retrieved from <http://www.comumonline.com/cultura/item/844-teatro-do-oprimido-de-braga-agita-a-cidade-dos-arcebispos>; <http://www.comumonline.com/?p=1240>

At the same time, and using Boltanski and Chiapello's *O novo espírito do capitalismo* [The New Spirit of Capitalism] (1999), reflects on the way in which this activist experience stands in the face of the two dimensions of the critique of capitalism that these authors enunciate: aesthetics criticism and social criticism. The intention is to contribute to the understanding of the articulations and interpellations that the two critical registers express today, crossing the analysis of the internal dynamics of the activist group (TO) with the reflection around societal factors, specifically in the context of social movements against austerity and the Troika in Portugal.

THE CRISIS, THE TROIKA AND THE RESCUE OF THE STREET

In the 2012-2013 period, corresponding to the mobilizations peak against austerity, the group played a leading role in a series of street initiatives, in the various protests that were taking place across the country and, more discreetly, in Braga. We decided to include here the report of four specific moments – October 13, 2012 (Cultural Demonstration); November 14, 2012 (CGTP General Strike); March 2, 2013 (Demonstration “Que se lixe a Troika” [The hell with Troika]); and May 1, 2013 (Labor Day) – where the TO intervention presented different characteristics in relation to the type of protest, preparation time, strategies, participants or objectives. Theatre-newspaper and theatre-image techniques are used, but above all, the interventions fit the Theatre of the Oppressed Aesthetics principles and the appropriation and democratization of the street, art and politics.

SALAZAR, TROIKA AND THE MONSTER OF THE CRISIS

Cultural Demonstration “Que se lixe a Troika” [The hell with Troika], October 13, 2012

Were present at this meeting around twelve people (...) some were around 50 years old – the April militants – and others were around 25-30 years old. There seemed to be small differences, not in the sense of conflict but of different visions. The older ones proposed popular and intervention music, the younger ones spoke of rock and punk. (Logbook, 01/10/2012)

Disagreements were not limited to musical tastes. In spite of the low participation, the meetings had a big diversity in many levels: age, schooling, social origin and ways of “doing politics”. The left-wing party militants, unions or individuals and members of associations or movements had clear different points of view. The discussions were long, the strategies did not reach consensus, the leadership was not obvious and often, fatigue and some irritation stood out in the end of the meetings.

The text of the convocation⁴, with the slogan “culture is resistance” signed by a “broad set of professionals from the world of culture”, motivated popular participation, calling “all forms of art that materialize the insubmission spirit that its felt throughout

⁴ Convocation “Que se lixe a Troika” [The hell with Troika]- Cultural Demonstration. Retrieved from <http://www.precarios.net/?p=167>

the country” taking “from the street to the art and from the art to the street all the energy that goes through them”. The TO decides to take part in the demonstration, not only with a piece of a play of theatre-newspaper “Exchange Salazar by the Troika”⁵ that had been presented at the April 25 celebrations, but also in the definition of programming and alignment, press convocation, leaflet distribution and in anything else that was needed⁶.

“Without culture man becomes a dog”, the start of the manifestation, which had about 1000 people, was given by Adolfo Luxúria Canibal, lead singer of the band Mão Morta and one of Braga “mythical figures: “when you get to where you are, where even the stomach already feels the crisis is because we have already passed many sides. It is at this point that man becomes a dog”⁷. During the play presentation, dozens of people formed a circle around the group, participating with comments, laughs, whistles, jeers. The piece proposed to establish a parallel between Salazar’s⁸ speech and the austerity speech, focusing on the loss of social and political rights won in the 1974 revolution and established in the constitution⁹. Using humor, satire, language and metaphorical characters, the play featured a succession of interconnected scenes¹⁰: a cook prepared the “austerity recipe” explaining the necessary “cuts”; The premiere of a horror film in which Princess Lusitania was attacked by the Monster of the Crisis and saved by the Alchemist Coelho¹¹ (Figure 1); television commercials for bank loans, gold sale and *Salazar*¹² (*pan scrapper*) now converted and upgraded to a modern equipment, the Troika; a room full of “good students”¹³ obedient and abiding by the austerity program; a sparing and honourable Gasparzinho¹⁴ or a strikes strike. The program also included concerts, poetry, political interventions, and performances (Figure 2).

⁵ The play’s title “Exchange Salazar by the Troika” refers to the austerity speech at different times: in the Salazarism era of the dictatorship and in the present time

⁶ Retrieved from <http://www.correiodominho.pt/noticias.php%20...%3C/p%3E%3C/noticias.php?id=64775>

⁷ Retrieved from http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=2826776&page=-1

⁸ Salazar is the name linked to the dictatorship, which lasted for 48 years in Portugal: the longest authoritarian regime in Western Europe of the twentieth century.

⁹ An in-depth analysis on the theme and on the use of the technique nowadays you can read in our article “Does Fascism Still Live in Here? The theatre-newspaper and the austerity speech” , *Magazine Education, Society and Cultures* (in press).

¹⁰ Some scenes you can see here: https://www.youtube.com/watch?v=7T9Td_D9DZM

¹¹ Alchemist Coelho is a play with words between Prime Minister Pedro Passos Coelho and Brazilian writer Paulo Coelho, author of the book “The Alchemist”.

¹² Salazar is the name popularly given to the instrument used to scrape the cakes and fight waste, precisely because it refers to the sacrifice and restraint of Salazarism times.

¹³ The expression “good students” it is used to describe the Portuguese government’s behavior towards the Troika. For example http://economico.sapo.pt/noticias/de-gastadores-a-bons-alunos-a-imagem-de-portugal-melhorou-mas-a-que-preco_218456.html

¹⁴ Gasparzinho refers to Victor Gaspar, then Finance Minister. This is the news that inspired this scene: retrieved from <http://www.asbeiras.pt/2012/03/vitor-gaspar-foi-a-manteigas-lembrar-ensinamentos-da-avo/>



Figure 1: Exchange Salazar by the Troika
Source: Rómulo Duque



Figure 2: Cultural Demonstration Poster “The hell with Troika”
Source: Que se lixe a Troika, Braga

At the end of the performance, the group gathered in the grass talking to other friends and decided to carry out another idea: a plastic installation of the “Monster of the Crisis”, with the aim of denouncing the media manipulation around the crisis speech, whose abundant presence in the newspapers raised fear in people. We had taken card boxes, paint, scenery paper, newspaper news and monopoly notes. We built a monster with dollar signs in the eyes and an open mouth from which hung a long tongue with the help of a *graphite artist* friend and more than a dozen young people (Figure 3).



Figure 3: Plastic installation “Monster of the Crisis”
Source: Filipe Fernandes

Circling through the demonstration venue, TO members questioned who was passing: witch dreams the monster of the crisis is robbing you? People responded with wishes and longings – I want to have a job; I want to leave my parent’s house; I want to be entitled to retirement; I do not want to emigrate-that were registered and glued into the Monster’s tongue, as if he was swallowing them. At the end of the demonstration, there was a sense of joy in all of us: “above all it was a beautiful event” (Logbook, 14/10/2012)

“TIED HANDS” AND “STATUE OF THE CRISIS”

CGTP General Strike /Concentration, November 14, 2012

The street has an inescapable energy. The approximately three hundred people present gathered with flags and banners in front of the microphones, to listen to the trade union leaders speeches. Although we were not interested in the slightest to what they wanted to proclaim (possibly many people who were there had the same feelings), we sneak off to a relatively distant place, forming a line of ten people for the “representatives of the crisis” performance. (Logbook, 14/11/2012)

The TO had not been invited to participate and our intervention was kind of a public space invasion. CGTP, the General Confederation of Portuguese Workers, summoned the protest, “against exploitation”, “impoverishment” and “the aggression program”¹⁵ Were assembled several groups, in Braga, represented by the movement “Que se lixe a Troika” [The hell with Troika]¹⁶. We had prepared two ideas in the previous days: “a collective statue of the crisis” that would become an “alternative machine” and “a row of crisis

¹⁵ Pre-notice of General Strike, CGTP. Retrieved from <http://www.cgtp.pt/materiais-greve-geral-14-11-2012>

¹⁶ Retrieved from http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=25&did=84964

representatives (precarious, unemployed, retired...)” who, with the megaphone, would share their situation: “each person will say a sentence, then the megaphone (voice) it is taken away from them and their hands are tied with a cloth (hands tied, impotence)”, “we want people to remember that behind the numbers are people, with real stories that have to be seen and heard”(Logbook, 08/11/2012). Without rehearsals, only with the joint elaboration of ideas, the distribution of tasks and collection of the necessary material, the preparation had not gone beyond this.

There was not many people present; the released figures oscillate between 300 people in the concentration and 1500 in the march that followed. Despite this, the strike adhesion reached 100% in some sectors¹⁷. The impression that we are invading is more pronounced, when we arrive at the location of the concentration. We hesitated, at times, afraid that we were being “impolite” presenting our performance during the speeches. However, we decided to do it. Since we needed “reinforcements”, we spoke with some friends, asked them to participate and explained the performance. The group line up, with a sign in their neck that summed up their situation (Figure 4).

Each one uttered the phrase that had decided: “Helena, green receipts, debt to the social security of 423 euros”; “Tatiana, 30 years, I live year by year”; “João, 35 years old, I am a teacher of A.E.C.(extracurricular activities) and receive less than the minimum wage “; “Paulo, 30 years old, graduate, there is no other option, I have to emigrate”; “Marcelo, 33 years old, unemployed, I do not have a present, never mind a future”. A man insistently asked the megaphone to express his sorrows too. The appearance of some imbalance (psychological or being intoxicated) made us concern of what he would say or what it would cause so we ended up not allowing it. After this intervention, we took advantage of the circle that formed around us and opened a circular blanket on the ground, delimiting the space. One by one, we read at the megaphone, newspaper headlines presenting little more than numbers: emigration, school dropout, poverty, unemployment, bankruptcies (Figure 5).



Figure 4: “Hands tied” performance
Source: Filipe Fernandes

¹⁷ Retrieved from <http://www.tviz4.iol.pt/sociedade/mabifestacoes/greve-geral-retrato-de-um-pais-em-manifestacao>



Figure 5: Statue of the Crisis (Headlines reading)
Source: Filipe Fernandes

Through the theatre-image, we wanted these numbers to convert into human statues: how does the body respond to the crisis? We wanted to make visible the invisible: the numbers translated into people and concrete lives. The people around us were looking attentively; some of them got emotional and commented amongst themselves. The challenge was launch: to modify these images, carving others in which transformations could occur (Figure 6), some of them moved and commented. The challenge was launch: to modify these images, carving others in which transformations could occur.



Figure 6: Statue of the Crisis
Source: Filipe Fernandes

When we asked them to suggest ways out, to give us alternatives, the silence answered us. Minutes later, one of the present man grabbed one of the statues and removed it from the circle. It was a staggering moment, people clapped and we noticed relief. Others followed and everyone did the

same. One woman, who withdrew H., could not hold back and burst into tears. It was hair-raising. (Logbook, 14/11/2012)

By the end of the interventions, there was an adrenaline rush. Meanwhile other friends had joined us. We decided to take the first performance – “hands tied” – to another place, moved by the desire of confrontation and provocation. At first, we thought of a Bank, but it is closed, so we decided to do it by the Citizen’s Shop. In less than five minutes, a security guard approached and forced us to end the performance. While leaving, in between laughs, “we wanted to repeat this experience”, with the awareness that we needed to “be informed about legal issues, what is allowed or not, so that we could defend ourselves” (Logbook, 14/11/2012). In Lisbon, the news was of violence¹⁸.

THE “ENTREPRENEURSHIP MACHINE”

“Que se lixe a Troika” [The hell with Troika]: the people rule the most, March 2, 2013

As soon as we got in, a man said, “Look! Thankfully the TO comrades have arrived, to help decide what the best time to take action”. It seems that we have already begun to be a publicly recognized entity. (...) Another funny detail was that one of the technicians referred to the TO saying, “we have to be careful with the times and spaces where the TO will do the presentation, you already know how sensitive artists are.” I, who was by their side, was offended. I mumbled something like, “We’re not artists, we’re activists,” but that was not the time or place for philosophical discussions. (Logbook, 01/03/2013)

The TO had already participated in almost a dozen street initiatives and in Braga, at the time of the March 2 demonstration, we were beginning to have some notoriety. Probably, for this reason, they ask us to open the demonstration with an intervention. This recognition was dubious, as we do not want to be seen as a theatre group but rather as political activists. Making that difference was important to us. We chose to present a performance that we had created during *Oprima – Meeting of Theatre of the Oppressed and Activism*¹⁹, held in Braga, a few days before.

“Machine of entrepreneurship”²⁰ performance was prepared from a Julian Boal exercise: *allegorical sequence of analysis*. We analyzed the entrepreneurship speech in times of crisis, answering six questions²¹ and using metaphorical language, sound and rhythm. The sequence wanted to represent the various mechanisms involved in the

¹⁸ Retrieved from <http://www.publico.pt/economia/noticia/greve-ao-minuto-1572391>

¹⁹ *Oprima* is an annual meeting held since 2012. It is currently organized by TO Braga/Krizo, Talking Turtle, KSK Arrentela and the Women World March -Lisbon. It was held in Braga in 2013. Retrieved from <https://oprime.wordpress.com>

²⁰ Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=eRS3HP8nTZQ> or: <http://krizontobraga.foliohd.com/#semana-da-juventude>

²¹ Where are the power relations? What strategies uses to perpetuate this power? Who benefits or takes advantage? What does this concept hide? What is the root of the problem? Where are its contradictions?

entrepreneurship speech – its strategies and its objectives – taking into account the panorama of crisis and austerity.

The text of the convocation²² for the platform “Que se lixe a Troika” [The hell with Troika] reflected the climate experienced at the time, with the increased desperation – “we cannot stand any longer the robbery and the aggression”. Repeated words in plural – we are indignant, we revolt, we resist. “All this is Troika,” read it; “The Troika condemns dreams to death, the future to fear, life to survival”. To finish off: “to this wave that destroys everything, we will oppose the giant wave of our indignation and on March 2 we will fill the streets again.”



Figure 7: Entrepreneurship Machine
Source: Ana Barros



Figure 8: Entrepreneurship Machine, GNRation, Braga

²² Convocation “Que se lixe a Troika” [The hell with Troika]: the people are in charge retrieved from <http://queselixeatroika-15setembro.blogspot.pt/p/que-se-lixe-troika-queremos-as-nossas.html>

Source: Gonçalo Delgado

There was around 7000 people in Braga and, besides our performance, some musicians joined with guitars and other instruments. The “machine of entrepreneurship” allegory, which lasted about eight minutes, accompanied the route of an *unemployed*. (Figure 7). It began with a boss dismissing employees, increasing his profits and work overloading those who stay; a Job Center employee whose only action is to stammer and stamp papers, the agonizing wait of the *unemployed*, leafing newspapers, listening to the ticking of unpaid bills (Figure 8).

In this impasse, starts the song “Welcome to the enchanted world of employment where there are kings, princesses, thieves, develop your potential and you will be a great entrepreneur”²³. Eluded, the *unemployed* enters this world, surrounded by others who shape him to be more confident, active, and dynamic. Little by little, the circle becomes an always on the go game and the *unemployed* is pushed back and forth until he gives up and breaks the barrier around him. They yell at him – *loser* – and the chain restarts: the boss dismisses employees once again, the employees work in triplicate and profits keep increasing.

Although the creation and collective reflection process of this *machine* was long and on other occasions even led to intense debate²⁴, its transposition to the demonstration space did not have the expected effect: “there was clapping and immediately the parade through the center of Braga started, what left a bitter taste in the mouth”. At the end of the march through the city, the concentration started and

we were invited to take the stage as part of the organization. It was beautiful, of course. In front of us we had thousands of people, downtown was full of heads, some more serious, others smiling, everything vibrated while we sang the Grândola²⁵. (Logbook, 02/04/2013)

POPCORN, POPCORN!

Labor Day, 1st of May 2013

Friend, if you with 20 years old cannot get € 100 a month to pay for your education, you’re going to have a lot of problems in your life, because even selling popcorn gets a hundred euros a month. (Miguel Gonçalves, *Público*, 02/04/13)²⁶

It is a great myth to say that there is no work (...) many of those who are

²³ The song’s melody and the lyrics adjustment correspond to Leopoldina’s music from Continente (supermarket chain in Portugal): “Welcome to the enchanted world of toys, where there are kings, princesses, dragons ...”

²⁴ The “entrepreneurship machine” presented during the Youth Week in August 2013 in Braga, followed by a debate.

²⁵ Grândola is the title of Zeca Afonso’s song that was the password for the revolution of the carnations, in April of 1974.

²⁶ Excerpt from a piece of the *Público* newspaper, April 2, 2013, entitled “Relvas presents the ‘ambassador’ he met on YouTube,” reporting that the “Deputy Minister and Parliamentary Affairs, Miguel Relvas, presented this Tuesday “The Ambassador of the Young Impulse, Miguel Gonçalves, a young entrepreneur”.

unemployed are unemployed because, point number one, they do not want to work and, point number two, they are bad at it. (Miguel Gonçalves, *Jornal i*, 22/04/2013)²⁷

These Miguel Gonçalves declarations, a popular Braga entrepreneur – at the time ambassador of “Young Impulse”, the Government’s program of incentive to create your own business – were the fuse to the 1st of May intervention. The idea came from one of the TO members: as a form of criticism to this speech, we will distribute popcorn on Labor Day. The planning followed the usual logic: to gather the group, to attract people who could collaborate, to acquire the necessary material and to go the streets. As there was no trade union concentration scheduled for Braga – or any other event marking the date – the TO decides to call a concentration through the social networks, contacting the platform “Que se lixe a Troika” [The hell with Troika] that quickly became available to collaborate in the dissemination and performance.

In the convocation, we did not mention the action we were preparing, because we wanted to take advantage of the surprise factor. In the text of the event on *facebook*²⁸, the TO began by recalling April 25 and 1 May 1974, when the streets were “filled with joy and dreams”.

For tomorrow, Labor Day, there is nothing organized for Braga. No celebration, no protest. Does not matter. The street is OURS! Therefore, we invite all citizens to occupy the streets. We are meeting on Central Avenue, near the pyramids, at 3pm, for a community picnic. Bring food, music, word and strength. The sun will shine. (...) It is in the claim of the public space that the claim of citizenship, of democracy and of the future is made.

On the appointed day, several members of the group, wearing ties, distributed a bag of popcorn along with a publicly read manifesto (Figure 9).



Figure 9: Stall for popcorn distribution

²⁷ Excerpt from an interview by Miguel Gonçalves to *Jornal i*, dated April 22, 2013.

²⁸ Retrieved from <https://www.facebook.com/events/325778010882890/>

Source: Aixa Gonzalez

In the manifesto, in addition to the above statements, it was written: “in the name of the 17,5% unemployed, 40% of them young people; on behalf of the approximately 100.000 Portuguese who emigrated in the last year; of the thousands of students who dropped out due to lack of resources; on behalf of all the precarious workers and the numbers that aren’t in the statistics and, above all, on behalf of all the people behind these numbers”. It ended with a critique to the “fallacy of entrepreneurship”, the speech of “superheroes with initiative and attitude” that “blame the individual” and support the government that disclaims responsibility (Figure 10).



Figure 10: Manifesto Reading
Source: Vasco Santos

Teatro do Oprimido lembra desempregados no 1.º de Maio



Grupo ofereceu pipocas para denunciar «gurus do empreendedorismo»

JORGE OLIVEIRA

O Núcleo de Teatro do Oprimido de Braga assinalou ontem o Dia do Trabalhador lembrando os 17,5% de desempregados (40% deles jovens), os cerca de 100 mil portugueses que emigraram no último ano, os milhares de alunos que abandonaram os estudos por falta de recursos e os trabalhadores precários em Portugal.

Durante a ação, organizada na Avenida Central, o grupo resolveu oferecer pipocas aos transeuntes

como forma de denunciar «todos os gurus do empreendedorismo» que procuram com os seus discursos passar a ideia de que não há falta de trabalho no país.

«É insultuoso pessoas como o nosso conterrâneo Miguel Gonçalves dizer que as pessoas precisam é de iniciativa, de ser empreendedores e que não querem trabalhar», considerou Inês Barbosa, porta-voz daquele movimento, depois de ler um manifesto em que o Teatro do Oprimido afirma que

«é preciso terminar com esta falácia do empreendedorismo que culpabiliza o indivíduo, desresponsabilizando as políticas sociais e económicas que têm vindo a ser impostas pelo Estado».

Recorde-se que Miguel Gonçalves disse, quando foi apresentando pelo Governo como embaixador do programa Impulso Jovem, que se um jovem com 20 anos não consegue arranjar 100 euros por mês para pagar os estudos, «vai ter muitos problemas na vida, porque até a vender

pipocas se arranja 100 euros por mês».

Segundo Inês Barbosa, este tipo de discurso, que «esquece as milhares de pessoas desempregadas e as que abandonam o país por falta de recursos», não é só propalado na praça pública, é algo que está também a «invadir» as universidades e isso «é muito grave».

«É o espírito do capitalismo a falar. Não podemos cair no erro de responsabilizar o indivíduo, dizer que são as pessoas culpadas por tudo o que acontece, que são culpadas do seu estado de desemprego, e desresponsabilizar o Estado disso», referiu.

A este grupo de ativistas juntou o núcleo de Braga do movimento “Que se lixe a troika”, que aproveitou para distribuir a convidar para numa reunião, no dia 7 de maio, às 21h30, na Velha-a-Branca, para preparar a manifestação agendada para o dia 1 de junho, em Lisboa, sob o lema “Povos unidos contra a troika”.

Figure 11: News published in *Correio do Minho* (regional newspaper, 05/02/2013)

The mobilization appeal had a diminutive effect, with no more than two dozen people meeting, because it was done the day before, but the satire we had prepared had managed to attract some media attention²⁹ (Figure 11) and the fact that we circulated around the square with the popcorn and the manifesto, talking to people, generated some local impact.

WHY STREET ART PROTEST? AN (ALMOST) DISPASSIONATE ANALYSIS

In the year 2011 – “in which we dream dangerously” – Zizek was speaking on a camping field in New York to an immense crowd of Occupy Wall Street protesters: “do not fall in love with yourselves or with the pleasant moment we are having here. Carnivals cost very little, the true test of your value is what remains the next day, or the way our normal everyday life is modified”³⁰.

It has been more than four years since the first initiatives of the TO Braga. Everything seems already very far away. Written in a celebratory tone, the logbook reflects the “passionate” tone in which was written, without major criticism or dialectical sense, reflects the “passionate” tone with which it was written. With the distance that only time allows, there is now room here for a reflection on the weaknesses, limitations and potentialities of the artistic interventions described above and of the learning, “conscientization” and “intellectual emancipation” (Freire, 1975, 1979) that they provided in individual and in collective terms. To do this, we gathered some excerpts from a focus group held in 2014, with the participation of four members.

THE “INESCAPABLE ENERGY OF THE STREET”

I think the street interventions are important, it is great to get a sense of the people that are there by a chance, that hear us and some of them even follow us. (A)

The street has this power, the distance is visceral, there’s everything is there by your side. (Q)

In Braga really has to be on the street... (J)³¹

In recent years, new possibilities for virtual protest or for political mobilization (hashtags, denunciations in blogs, Facebook, Twitter) have emerged (Luque, Cerdá and Sánchez, 2013). However, despite its limitations – visual, spatial and sound – and its

²⁹ Some of the published news retrieved from http://www.rtp.pt/noticias/cultura/teatro-do-oprimido-de-braga-oferece-pipocas-para-comemorar-dia-do-trabalhador_a647941

³⁰ Retrieved from <http://blogdaboitempo.com.br/2011/10/11/a-tinta-vermelha-discurso-de-slavoj-zizek-aos-manifestantes-do-movimento-occupy-wall-street/>; “The year we dream dangerously”, 2011, Editorial Boitempo

³¹ Statements registered in focus group interviews, held in 2014.

degree of unpredictability, the street continues configured as a vital space for collective awareness and intervention. Proceeding to a double movement of occupation and opening of the public space (Bogad, 2005, p. 52), street performances allow protagonists to “gain a voice in the public sphere through artistic metaphor” (Mourão, 2013, p. 55) and, at the same time, capture the attention of people who are there by a chance, that can identify and be mobilized. Not being completely reliable, the audience’s movements and reactions – laughter, applause, and comments – are a good barometer for measuring the impact of interventions. In a city like Braga, where mobilizations rarely reach a large number of people, it is of major importance the use of performative tools in times of protest, breaking this way some silences and giving meaning to social and political participation.

THE URGENCY AND CONTEXT FLUCTUATIONS

One of the things that was positive in this work (Exchange Salazar for Troika) was to have more time to work, to prepare, to research (...) to consolidate what is being done (...) and the spontaneous actions work because they need to exist, they are urgent (...) but it made me think that they needed more strength, because in one or another, I felt that it happened and right after was blown by the wind. (Q)

At that point they made perfect sense. It was a time when there were several manifestations, that was the moment for those interventions. (J)

Both forms are important. There are moments that has to be *now*. (T)³²

This *now* reflected the urgency that was lived at the time, the succession demonstrations and the atmosphere was of an uproar. Interventions were often prepared from one day to the next. The emphasis was more on the action itself than on what we wanted to say with it or how we related to the topic. As a rule, this type of intervention does not involve rehearsals, “presenting nearly always with unique performances” and a way of not losing strength (Mourão, 2013, p. 63). However, this urgency occasionally caused feelings of incompleteness: “that moved people, but lacked dialogue and feedback. Sometimes I find myself tempted to enter into a wave of “agit-prop”, to provoke something immediate in the streets and in people, but in reality, it is not enough.” (Logbook, 02/03/2013). Another obvious aspect is the influence of fluctuations of the national and European social and political context: when people were motivated, the energy rose, when the mobilization faded, our intervention was diminished or interrupted.

SYMBOLIC LANGUAGE, HUMOR AND IRONY

The image does not give too much information “transmits something that

³² Statements registered in focus group interviews, held in 2014.

forces us to decode, to read it ... (A)

The word is a rational process, while the image is much more emotional, more subjective. We have to do it ourselves. And each one sees things differently. (J)

The word is much more limited (Q)

When we use the word we are bound to certain concepts and meanings, the image and the sound are absorbed more quickly. (T)³³

The work of constructing-deconstructing the image it is here highlighted as a fundamental element for the audience to appropriate and construct their own meanings. As Boal (2009, pp. 88-89) wrote, “words are so powerful that when we hear them, we obliterate our senses through which, without them, we would perceive the signs of the world more clearly. Their understanding is slow because they need to be decoded; sensations are of immediate perception”. The role of humor “to speak of serious things”, “not in a moralistic way”, “that kind of thing that does not scare anyone” (GF) is also highlighted by the group, as well as the irony or sarcasm that “may surprise people and stimulate reflection”, impelling them to do an “interpretative work” (Bogad, 2005, p. 53). One of the most repeated goals in the description of performances – showing people behind numbers – is also made possible by theatrical language, by materializing what is abstract, by uncovering what remains invisible, what “overuse” stopped creating any emotion (Boal 1977 p. 71). This process occurs not only externally, but also within the group. The exercise of thinking about how the crisis affects our body, what would be the image of the Troika, the sound of debt or the rhythm of austerity³⁴ allows us to question our experiences with what we are told, giving it our own meaning, (re) constructing the meanings on subjects that concern us: unemployment, emigration, precariousness. Doing it collectively allows us to find dominant thoughts and emotions that can devastate us or, on the other hand, it can help us to find common points and spaces of resistance. Referring to the theatre-image, Bogad reinforces how he can “bring people together in a common space, to express and develop creatively, nonverbally and dialogically their perceptions of the world, power structures and oppressions.” (2005, p. 49). Therefore, these strategies “not only awaken the conscience but also the bodies for political action” (Delgado, 2013, p. 69).

EMOTIONS AND COLLECTIVE CONSCIOUSNESS

There is an awareness of ourselves, but the fact that you belong to one group also creates a collective consciousness ... and of the other. (Q)

³³ Statements registered in focus group interviews, held in 2014.

³⁴ These theatre-image exercises were done during the workshops “Images and sounds of the crisis” or “Youth, work and future” held in various parts of the country and inspiring part of the group’s initiatives.

I feel that the TO helped me indirectly, to feel more integrated in the city (...) in the community. (J)

I also see the group like a group of friends (...) I know I can count on each one of them. And this cherishes. (Q)³⁵

The emotions that emerge from participating in a protest and by getting involved in a group, play a relevant role, but for a long time they were absent from the studies on the dynamics of social movements. Enthusiasm, hope, trust or indignation, impotence and resignation are present in the various phases and in all aspects of the protest and it can be means, ends or the combination of the two, can keep people in a certain movement or it can make them walk away. Identity or collective consciousness is not only the sharing of common values or goals, but also an emotion, affection, and loyalty towards group members (Jasper, 2011). Although the TO militancy is intermittent and many people collaborated only in an isolated, specific way, at the end of the actions, a sense of community, identity, “affective solidarity” and “feelings of collective agency” always stood out. (Bogad, 2005, p. 52; Juris, 2014, p. 242). The “political emotion” provoked by the activist performances thus serves as “social awareness and mobilization” both of those who participate in it and of those who attend it (Mourão, 2013, p. 54).

THE PROTEST-PARTY AND THE RISKS OF POLITICAL UN-FRAMING

People (including us) are fed up with speeches and trade union slogans, doesn't say anything to them and doesn't add anything. This type of direct intervention has a completely different impact; people get involved, review themselves and feel that we are talking about something that is close to them. (Logbook, 14/11/2012)

This excerpt expresses the difficult relationship with other political actors and with the language produced by them. Referring to the “intrinsic performativity” of the organized demonstrations by the parties and unions, Soares (2013, p. 9) stresses “hierarchical decisions”, “chromatic and iconic unity of posters”, “repetition of a small repertoire of slogans”, “monotony of rhythm”, “rigorous organization of the parade” and “rigid delimitation of space and time”, which aims at “ideological unification”, “promoting uniformity” and “leaving little room for individual action”. In the same line, Mourão (2013, pp. 40-43) points to “predictability” and “loss of vitality” and “impact” of these demonstrations, as opposed to “freedom of action”, “plurality of voices”, “disruptive performativities of the usual order” and “less domesticated force of actors that go to the street” in the protests convened by the new/extremely new social movements.

If it is true that the repertoire of action of parties and trade unions present features that go in this direction, we cannot fail to reflect on the tendency of arrogance and

³⁵ Statements registered in focus group interviews, held in 2014.

prejudice towards these political actors. This arrogance, which, in addition to not having gained us much more than a “carnival”, did not allow us to establish solid bridges with them, losing an opportunity to learn from their modes of organization, their strategies, their capacity mobilization, organization, leadership and loyalty of militants. In a post-political era, with a tendency towards aestheticization of social struggles, of widespread disbelief towards the institutions of representative democracy (Delgado, 2013), this was perhaps one of the greatest learning experiences of the group. The dilemma expressed in one of the descriptions of the protests – “we are not artists, we are activists” – reveals, in part, the concern and willingness to overlap ends with means: art is the tool and the goal is political intervention.

AESTHETIC CRITICISM AND SOCIAL CRITICISM: THE THEATRE OF THE OPPRESSED AND THE EXPANSION OF THE PUBLIC SPACE

In the US, during the Occupy, store windows were decorated in a way to simulate broken glass, depicting the riots of the protesters; Ché Guevara’s t-shirts are sold in a prolix way, and to advertise their products many brands invoke the revolution. For Krause (2011) art has been at the service to the liberal market, the language of resistance it has been co-opted by corporations and advertising agencies and only an “artistically radical” project, closely linked to a “politically radical” project, can prevent this from happening. Defending that art should come under the control of people and communities, the author argues that art must be decentralized, politicized and democratized, accompanying and nourishing a process of social transformation.

If, on the one hand, in the course of the anti-austerity protests, we have witnessed the “unusual dynamization of public space” (Ferreira, 2012), where the city is the stage of political struggle and claimed as a collective right (Harvey, 2008), in which the street is a “symbolic place of display of power and contestation”, making possible the “reappropriation of public space confiscated and privatized” and configuring “a new relationship between citizens and city” (Antentas & Vivas, 2012, pp. 77-80); on the other, we have witnessed the impoverishment and reduction of the public space, “devoid of antagonisms”, through the consolidation of a “single thought” about the crisis and the austerity policies (Cardina, 2012; Monteiro, 2011).

In the examples of TO initiatives, the public space – as a place of encounter and contestation, as a social experience and the creation of a collective identity (Mateus, 2011) – was the place chosen for the production and dissemination of its criticisms. The actions carried several criticisms of capitalism, deployed in a critique of austerity policies as an ideological program; criticism of using the economic crisis as a form of blackmail and as a pretext for the destruction of the Social State; critical to the entrepreneurship speech as a banner of individualism and panacea for all evils; critical to the restructuring of work presented as inevitable; critical to the social division of politics, which gives to some the opportunity to intervene and to others the “opportunity” to follow. In this respect, we hypothesize that the TO experience articulates and interpellates the two critical

registers that Boltanski and Chiapello define as aesthetic criticism and social criticism, both of which are fruitful to understand and act in these two tendencies – of dynamization and reduction – of space public.

In *O novo espírito do capitalismo* [The New Spirit of Capitalism], these authors sustain that the sources of indignation that historically have fueled criticism have remained more or less the same over the last two centuries. They are of four orders: capitalism as a source of disenchantment and inauthenticity; as a source of oppression; as a source of misery and inequalities and as a source of opportunism and selfishness. Aesthetic criticism rests above all on the first two sources of indignation, drawing attention to standardization and generalized commodification, and social criticism relies more on the other two. In general, criticism tends to privilege one of those sources, developing the argumentation around it.

In the 1960/70s, aesthetic criticism and social criticism were associated, characterized by two sets of claims: on the side of social criticism, the reduction of exploitation and social inequalities, the consolidation of state security arrangements and the stronger representation of wage earners in the state; on the side of aesthetic criticism, denunciation of the conservatism of institutions and the abolition of domestic forms of patriarchal domination; and, in a particular way, criticism of the state, considered a servant of capitalism and an apparatus of exploitation and oppression. In this juncture of May 68, youth movements demanded freedom and autonomy, spontaneity, authenticity and creativity, coexisting with a demand for freedom and autonomy (aesthetic criticism) and a requirement of security (social criticism), expressed with intensity of labor movements in the early 1970s, claiming economic and social rights. The new capitalism that has begun to form since then has relied in a large extent on aesthetic criticism, incorporating anti-hierarchical denunciations and aspirations for autonomy expressed previously, especially in youth manifestations. Thus, from the 1980s, capitalism eagerly benefited from the weakening of criticism.

The TO Braga activist experience denounces capitalism from social criticism, that is, as a source of oppression and inequalities, focusing mainly on materialist issues (work and employment), but articulates, as a strategy and also content, with aesthetics criticism: in the form of organization of the group, in the spontaneous way of concretizing actions, in the use of artistic language and by focusing on aspects relegated to second place in social criticism: the “dreams” swallowed up by the monster of the crisis; the personal cases of those with “hands tied”; the replacement of the numbers of the crisis by human bodies; or the utopian evocation of better worlds and societies. This denunciation and critique of capitalism and its consequences – particularly in the world of work – it is not done without contradictions. The simultaneous demand for “guarantees and autonomy” required by the youth of May 1968 is very visible today. If, on the one hand, one of the main “sources of indignation” of the group (and of youth in general) is directed at the precariousness, castrating of projects of life in the short and long term; on the other hand, the “established jobs” occupied by the previous generation are often refuted by a youth who balances between the claim of freedom and security. This aspect

cannot fail to be taken into account in the processes of collective action and its systematic study in several disciplinary areas.

The collective action reported in this work, as an artistic and political experience, has proved to be a possible form of expansion and dynamization of the public space, for several reasons: for centering the analysis of reality on its contradictions; because it allows politicizing the life in common; for serving as an instrument of popular auscultation; for making the invisible visible; for helping to deconstruct dominant myths and thoughts; for using satire, metaphor and humor to denounce forms of manipulation. However, its strength lies in the articulation with other strategies, never as an end in itself (Juris, 2014). At least within the TO Braga group, the activist experience produced a sense of affective solidarity, resistance and rebellion, which helped to erase fear and reject fatalism strategically fueled by austerity measures. ✍

Traduzido por Maria Correia

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Abreu, A.; Mendes, H.; Rodrigues, J.; Gusmão, J. G.; Serra, N.; Teles, N.; Alves, P. D. & Mamede, R. P. (2013). *A crise, a troika e as alternativas urgentes*. Lisbon: Tinta da China.
- Antentas, J. M. & Vivas, E. (2012). *Planeta indignado: ocupando el futuro*. Madrid: Sequitur.
- Barbosa, I. & Ferreira, F. I. (in press). O fascismo ainda mora cá dentro? O teatro-jornal e o discurso da austeridade. *Educação, Sociedade e Culturas*.
- Boal, A. (1977). *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. Coimbra: Centelha.
- Boal, A. (1980). *Stop c'est magique*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2009). *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Bogad, L. M. (2005). Tactical carnival: social movements, demonstrations and dialogical performance. In M. Schutzman & J. Cohen-Cruz (Eds.), *A Boal Companion: Dialogues on Theatre and Cultural Politics* (pp. 46-58). London and New York: Routledge.
- Boltanski, L. & Chiapello, È. (1999). *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Braga, R. (2011). O pêndulo de Marx: Sociologias públicas e engajamento social. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16(52), 55-80.
- Burawoy, M. (2006). Por uma sociologia pública. *Revista de Ciências Sociais*, 25, 9-50.
- Cardina, M. (2012). Pensamento único. In *Dicionário das crises e das alternativas. Cadernos de Ciências Sociais*. Coimbra: Almedina/CES. Retrieved from www.ces.uc.pt/observatorios/crisalt/index.php?id=6522&id_lingua=1&pag=6833
- Chomsky, N. (2000). *Los guardianes de la libertad. Propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas*. Madrid: Crítica.

- Correio do Minho (2012, October 12th). Em Braga: Manifestação pela liberdade e democracia. *Correio do Minho*. Retrieved from <http://www.correiodominho.pt/noticias.php%20...%3C/p%3E%3C/noticias.php?id=64775>
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e*, 18(2), 68-80.
- Della Porta, D. & Mattoni, A. (2014). *Spreading protest: social movements in times of crisis*. UK: ECPR Press.
- Denzin, N. K. (2014). *Interpretative autoethnography*. Thousand Oaks: Sage.
- Estanque, E.; Costa, H. A. & Soeiro, J. (2013). The new global cycle of protest and the Portuguese case. *Journal of Social Science Education*, 1, 1-23.
- Fals Borda, O. & Rahman, M. A. (Eds.) (1991). *Action and knowledge: breaking the monopoly with participatory action research*. New York: Intermediate Technology Publications/Apex.
- Ferreira, C. (2012). Espaço público. In *Dicionário das crises e das alternativas. Cadernos de Ciências Sociais*. Coimbra: Almedina/CES. Retrieved from www.ces.uc.pt/observatorios/crisalt/index.php?id=6522&id_lingua=1&pag=6833
- Ferreira, A. C. (2012). *Sociedade de austeridade e direito do trabalho de exceção*. Porto: Vida Económica.
- Freire, P. (1975). *Pedagogia do oprimido*. Porto: Afrontamento.
- Freire, P. (1979). *Conscientização: teoria e prática da libertação*. São Paulo: Cortez & Moraes.
- Freire, P. (1981). Criando métodos de pesquisa alternativa. In C. R. Brandão (Ed.), *Pesquisa Participante* (pp. 34-41). São Paulo: Brasiliense.
- Furedi, F. (2006). *Culture of fear revisited: risk-taking and the morality of low expectation*. London: Continuum.
- Harvey, D. (2008). The right to the city. *New Left Review*, 53, 23-40.
- Jasper, J. (2011). Emotions and social movements: twenty years of theory and research. *Annual Review of Sociology*, 37, 285-303.
- Jornal i, (2013, April 22nd). Miguel Gonçalves deixou de ser embaixador do Impulso Jovem. Mas o governo não o avisou. *Jornal i*. Retrieved from https://ionline.sapo.pt/artigo/349571/miguel-goncalves-deixou-de-ser-embaixador-do-impulso-jovem-mas-o-governo-nao-o-avisou?seccao=Portugal_
- Juris, J. S. (2007). Practicing militant ethnography with the Movement for Global Resistance in Barcelona. In S. Shukaitis & D. Graeber (Eds.), *Constituent Imagination: Militant Investigations // Collective Theorization* (pp. 164-178). Oakland: AK Press.
- Juris, J. S. (2014). Embodying protest: culture and performance within social movements. In B. Baumgarten; P. Daphi & P. Ullrich (Eds.), *Conceptualizing Culture in Social Movement* (pp. 227-247). London: Palgrave MacMillan.
- Krause, A. (2011). *Art as politics: the future of art and community*. Norway: New Compass Press.
- Luque, S.; Martínéz Cerdá, J. F. & Paredes Sánchez, M. O. (2013). O movimento 15M. Ações coletivas e voláteis no campo político. *Comunicação e Sociedade*, 23, 56-68. doi: 10.17231/comsoc.23 (2013).1613. Retrieved from <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/1613/1550>

- Madeira, C. (2013). Ciclos de “performatividades” nos movimentos sociais e as suas manifestações “artísticas”. Paper presented in the workshop “Protestos e movimentos sociais contemporâneos em Portugal”, February 20-21, CIES, ISCTE, Lisbon.
- Mateus, S. (2011). The public as social experience. *Comunicação e Sociedade*, 19, 275-286. doi: 10.17231/comsoc.19 (2011).911. Retrieved from <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/911/871>
- Monteiro, S. (2011). O austeritarismo, mutação do pensamento único. In J. Reis & João Rodrigues (Eds.), *Portugal e a Europa em crise* (pp.195-199). Le Monde Diplomatique.
- Mourão, R. (2013). *Representações de contra-poder: performances artistas no espaço público português*. Masters thesis. ISCTE, Lisboa, Portugal.
- Neveux, O. (2014). Difficultés de l’émancipation. Remarques sur la théorie du «Théâtre de l’opprimé », *Tumultes*, 1(42), 191-207.
- Público (2012, November 14). Sete detidos e 48 feridos nos confrontos junto ao Parlamento, segundo a PSP. *Público*. Retrieved from <http://www.publico.pt/economia/noticia/greve-ao-minuto-1572391>
- Público (2013, April 2). Relvas apresenta “embaixador” que conheceu no YouTube”. *Público*. Retrieved from <https://www.publico.pt/2013/04/02/politica/noticia/relvas-apresenta-embaixador-que-conheceu-no-youtube-1589890>
- Ranciére, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisbon: Orfeu Negro.
- Soares, V. (2013). Espetacularidade e performatividade na cena contemporânea dos movimentos sociais portugueses. Paper presented in the workshop “Protestos e movimentos sociais contemporâneos em Portugal”, February 20-21, CIES, ISCTE, Lisbon.
- Soeiro, J.; Cardina, M. & Serra, N. (2013). *Não acredite em tudo o que pensa: mitos do senso comum na era da austeridade*. Lisboa: Tinta da China.
- Soeiro, J. (2012). Estou aqui por recear o meu futuro: juventude, precariedade e protesto. *Configurações*, 9, 103-119.
- Soeiro, J. (2015). *A formação do precariado – Transformações no trabalho e mobilizações de precários em Portugal*. Doctoral thesis, University of Coimbra, Coimbra, Portugal.
- VC (2007). *Agitação e propaganda no processo de transformação social*. São Paulo: Coletivos de Comunicação, Cultura e Juventude da Via Campesina.

WEBGRAPHY

- Barbosa, I. troka o salazar pela troika. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=7TgTd_DgDZM.
- Barbosa, I. “Máquina do Empreendedorismo”, Manif 2 de Março, Braga. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=eRS3HP8nTZQ>
- Boitempo (2011, October 11th). A tinta vermelha: discurso de Žižek no Occupy Wall Street [blog post]. Retrieved from <http://blogdaboitempo.com.br/2011/10/11/a-tinta-vermelha-discurso-de-slavoj-zizek-aos-manifestantes-do-movimento-occupy-wall-street/>
- CGTP - Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses, Pré-aviso de Greve Geral. Retrieved from <http://www.cgtp.pt/materiais-greve-geral-14-11-2012>

- Forjaz, I. (2013, May 1st). Teatro do Oprimido de Braga oferece pipocas para comemorar Dia do Trabalhador. Retrieved from http://www.rtp.pt/noticias/cultura/teatro-do-oprimido-de-braga-oferece-pipocas-para-comemorar-dia-do-trabalhador_a647941
- Krizo – Educação, Arte e Cidadania. Marcha das Mulheres Braga. Retrieved from <https://www.facebook.com/ajkrizo>
- Krizo/ NTO Braga's Portfolio. Retrieved from <http://krizontobraga.foliohd.com/#semana-da-juventude>
- Marques, P. (2012, March 4). Vítor Gaspar foi a Manteigas lembrar ensinamentos da avó. Retrieved from <http://www.asbeiras.pt/2012/03/vitor-gaspar-foi-a-manteigas-lembrar-ensinamentos-da-avo/>
- NTO-Braga. (2013, May 1st). Público. Evento criado por NTO-Braga. Retrieved from <https://www.facebook.com/events/325778010882890/>
- Óprima. Óprima! 2016 Encontro de Teatro do Oprimido e Ativismo | Casal Ventoso. Retrieved from <https://oprime.wordpress.com>
- Precários Inflexíveis - Associação de combate à precariedade (2012, 13 de outubro).
- Que se lixe a Troika (2014, September 15). Que se lixe a Troika, o povo é quem mais ordena; Que se Lixe a Troika! Queremos as nossas Vidas! [blog posts] Retrieved from <http://queselixeatroika15setembro.blogspot.pt/p/que-se-lixer-troika-queremos-as-nossas.html>
- Que se lixe a Troika! Manifestação Cultural. Retrieved from <http://www.precarios.net/?p=167>
- Rádio Renascença/Sapo (2012, November 13). Movimentos sociais e estivadores na manifestação da CGTP. Retrieved from http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=25&did=84964
- Tvi24 (2012, November 14). Greve geral: retrato de um país em manifestação. Retrieved from http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/mabifestacoes/greve-geral-retrato-de-um-pais-em-manifestacao;_

BIOGRAPHICAL NOTES

Inês Barbosa is a teacher at an alternative school of education through arts, in Porto. Master in Associativism and Sociocultural Animation and PhD in Educational Sciences – Sociology of Education, University of Minho. Has guided her research around the Theatre of the Oppressed (TO), youth and precariousness. She is also interested in the issue of learning in the associative and activist context and by the methodological approaches of militant research and public sociology. She is a joker of TO and an associative leader, organizing regularly debates, workshops, political meetings, festivals, etc. Currently attends a Post-Graduation in Performance, at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto.

E-mail: inesbarbosa83@gmail.com

University of Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Fernando Ilídio Ferreira – Associate Professor at the Department of Social Sciences of Education, Institute of Education, University of Minho, Portugal, where he has been teaching since 1992. He completed his PhD in 2003 in Child Studies and is currently an

integrated member of the Research Center on Child Studies. He teaches several subjects, in graduate and postgraduate courses, such as Sociology of Education, Educational Policies, Associativism and Sociocultural Animation, and Research Methodologies. He supervises dissertations and theses in the areas of Education and Child Studies. He uses to publish in these areas and participates in national and international projects in the ambit of adult education, teacher training, associativism and citizenship, and childhood studies. Also he is a consultant in schools and teachers' training centers and is a militant associative in the field of education and citizenship.

E-mail: filidio@ie.uminho.pt

University of Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

* **Submitted: 15-10-2016**

* **Accepted: 23-01-2017**

HOUSE ON FIRE: UM CASO DE ARTE POLÍTICA E COLABORATIVA

Teresa Mora

Resumo

Neste artigo, a arte política é pensada na confluência de quatro tendências das práticas artísticas na atualidade: a viragem social, a urgência da realidade, o impulso utópico, e as práticas colaborativas. Tal confluência é articulada com o pressuposto de que as práticas de arte política, assim configuradas, estão, pelo menos em parte, a potenciar a transição para um modelo colaborativo entre cultura artística e cultura científico-social e filosófica. Perspetivada a arte nesta dupla vertente – política e colaborativa –, o artigo focaliza-se numa investigação em progresso sobre a rede de teatros e festivais europeus *House on Fire*. O material que apoia a investigação é relativo ao período 2012-2015 da ação da rede, sendo composto por planos de atividade e programas. A análise do material qualitativo é ainda suportada por anotações feitas pela investigadora na qualidade de espetadora-investigadora. Os objetivos que enquadram o estudo são os seguintes: estabelecer o estatuto de agente de arte política da *House on Fire*; identificar, na sua programação, os focos temáticos de crítica societal; e elaborar uma tipologia exploratória das várias modalidades de colaboração entre cultura artística e cultura científico-social e filosófica.

Palavras-chave

Impulso utópico; práticas colaborativas; repertórios de ação científico-social e filosófica; urgência da realidade; viragem social

Abstract

In this article, political art is perceived at the confluence of four trends in artistic practices today: the social turn, the reality urgency, the utopian impulse, and the collaborative practices. This confluence is articulated on the assumption that political art practices are, at least to a certain point, enhancing the transition to a collaborative model between artistic culture and social scientific and philosophical culture. Framed by this double perspective on art – political and collaborative –, this article is drawn from a major study about the *House on Fire* European network of festivals and theatres. The qualitative data that support this research consists of *House on Fire's* activity plans and programmes from 2012 to 2015. The qualitative data was also analysed by resorting to research notes taken by the researcher in the position of spectator. This study is guided by the following aims: to explore the political agency position of *House on Fire*; to identify the focus of society criticism in the *House on Fire's* programmes; and to construct an exploratory typology of collaborative modalities between artistic culture and social-scientific and philosophical culture.

Keywords

Collaborative practices; scientific-social and philosophical action repertoires; social turn; reality urgency; utopian impulse

ARTE POLÍTICA E COLABORATIVA: SINAIS E PRESSUPOSTOS

Desde o final dos anos 90, um pouco por todo o mundo, em particular na Europa, e em Portugal também, tem-se assistido a um processo de dinamização de práticas artísticas que, em modalidades várias, das artes visuais às artes performativas, e em formatos interdisciplinares ou transdisciplinares, parece estar a ser marcado pela tendência para a diluição da tradicional divisão institucional entre cultura artística, de um lado, e cultura científico-social e filosófica, do outro. São vários os exemplos.

O Museu Reina Sofía desenvolveu uma linha editorial de responsabilidade social e reflexão política, desde o primeiro número (primavera-verão 2010) da revista *Carta*, que tem significativamente o subtítulo de *Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. O “Próximo Futuro” – Programa Gulbenkian de Cultura Contemporânea – 2009 a 2015 – foi, sob o comissariado de António Pinto Ribeiro, marcado por um eixo duplo: “trabalho de investigação e produção teóricas” (em colaboração com centros de investigação) e “trabalho de produção e criação artísticas” (em valências várias, teatro, música, cinema, fotografia), ambos divulgados, de entre outros meios, através das *Grandes Lições* (2013) que contaram entre os seus autores com economistas, historiadores, humanistas, poetas, sociólogos e artistas.

Na Europa e nos Estados Unidos, das diversas exposições institucionais de artes plásticas que entre 2011 e 2013² puseram em diálogo arte e utopia, “Sin realidad no hay utopía”, exibida primeiro em Sevilha (2011) e, depois, em S. Francisco (2013), baseou-se na “reflexão crítica do filósofo Jean Baudrillard e do professor de literatura alemã Andreas Huyssen” (Cardoso & Lobo, 2013, p. 311). Esta exposição organizou-se em secções sobre a “mentira” dos políticos e quatro “colapsos”, do comunismo, do capitalismo, da democracia e da geopolítica.

Poder-se-iam referir muitos outros exemplos para dar a ver “novas experiências institucionais”, materializando, inclusive, o diálogo entre movimentos sociais, universidades e centros de investigação, como é o caso da Universidad Nómada, em rede, com o CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo), em Murcia (Rodríguez, 2012, p. 41). O que através dos vários casos mencionados pretendo aqui equacionar é o papel de relevância política que os agentes artístico-culturais (curadores, diretores, artistas) parecem estar cada vez mais a desempenhar no contexto de crítica ao modelo de sociedade no qual estamos cada vez mais a viver, desde o início do século XXI, e em particular na Europa.

Por *arte política* entendo “a arte que distende o questionamento do modo de organização da sociedade nas suas estruturas de poder e de dominação” (Mora, 2016, p. 6). Corroborando André Carmo, ao seguir de perto Boyan Manchev, acordemos que, “manifestando-se no seio de uma imensa constelação de práticas artísticas, a arte política é-o

¹ Retirado de <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/proximo-futuro>

² *Without Reality There Is No Utopia*, Yerba Buena Center for the Arts de S. Francisco (EUA), 25 fev. a 2 jun. 2013; *Sin realidad no hay utopia*, Centro Andaluz de arte Contemporânea, Sevilha, 2011; *Utopia*, Hoxton Art Projects Gallery, Londres, jan. a mar. 2012; *The Spirit of Utopia*, White Chapel Gallery, Londres, jul. a set. 2013; *Utopien in Kleinen Masstab*, Trienal de Escultura em Miniatura de Feelbach, Alemanha, jun. a set. 2103.

precisamente porque tem o potencial necessário para se opor aos regimes de soberania, dominação e opressão” (Carmo, 2014, p. 120). Para os nossos dias, considere-se como pressuposto que o modo de organização da sociedade que nos é mais próximo, aquele comumente designado por modelo euro-americano, pode ser sintetizado, entre outros, nos seguintes traços: “a voracidade do capitalismo; a instalação de uma política neoliberal; a fragilidade da democracia; o quebranto do contrato social; o desmantelamento do Estado Social” (Mora, 2016, p. 5); a “recomposição do Estado em mecanismo de mercadorização” (Bernardo, 2015, p. 14); “o avanço do fascismo social” (Santos, 2002, 2006, 2007); e a ameaça ecológica.

É também de salientar, de um ponto de vista analítico, que a importância política que os agentes artístico-culturais podem, na atualidade, estar a desempenhar é susceptível de ser revelada a dois níveis:

pela reflexão que agenciam em torno do modelo de sociedade referido; (...) por intentarem suscitar por meio da prática artística outras possibilidades de atenuar problemas sociais, e outros modos de viver e de vivermos em conjunto, apelando, com maior ou menor grau de explicitação, a uma *vida outra* – justa e de bem estar social. (Mora, 2016, p. 5)

Pressuponho, ainda, que é o próprio desenvolvimento de práticas da arte política que parece, pelo menos, em parte, estar a potenciar a transição para um modelo colaborativo entre cultura artística e cultura científico-social e filosófica. Por último, e de um modo mais geral, a atual *potência* política da arte deve, do meu ponto de vista, ser equacionada na confluência de quatro tendências que estão, desde o final do século XX, a marcar as práticas artísticas: “a viragem social; a urgência da realidade; o impulso utópico; e as práticas colaborativas” (Mora, 2016, p. 5).

Ao usar a expressão “potência” política da arte, o que aqui convoco é o contraste e simultaneamente a relação de oposição entre a noção habitual de *potere* (poder), ou seja, o “poder sobre”, e a noção de *potentia* (potência), na acepção de Espinosa e tal como desenvolvido por Negri, isto é, o “poder de” no sentido de realizar um ato, o que quer dizer, por exemplo, que “eu atualizo a potencialidade humana de nadar se aprendo efetivamente a nadar” (Keucheyan, 2013, p. 125). Em termos da oposição entre os dois poderes, o poder, no sentido habitual, “consiste em separar os indivíduos da sua potência”, ao passo que “atualizar uma potência, consiste, inversamente, em derrubar os entraves com que o poder submete os indivíduos” (Keucheyan, 2013, p. 125).

ARTE POLÍTICA E #4

A *viragem social* (*social turn*) evocada por Claire Bishop (2006, 2012) transporta-nos para uma numerosa lista de conceitos: “‘new genre public art’ (Lacy, 1995); ‘esthétique relationnel’ (Bourriaud, 1998); ‘conversational art’ (Bhabha, 1998); ‘dialogue-based public art’ (Finkelpearl, 2000); ‘dialogical art’ (Kester, 2005); ‘participatory art’ (Bishop, 2006); ‘collaborative art’ (Kester, 2011), etc.” (Mora, 2016, p. 5). Apesar de se

referenciarem a uma variedade de práticas artísticas e raízes discursivas que inscrevem entre si linhas conflituais (Malzacher, 2015, p. 17), estes conceitos não deixam de ter como “denominador comum a forte tendência para a arte assumir, em declinações várias, o seu valor social (ou relacional)” (Mora, 2016, p. 5). Neste sentido, cada um destes conceitos, provenientes na sua larga maioria do campo artístico, revela, cada um a seu modo, uma mesma tendência, nas artes, para se aproximarem da lógica relacional (ou social) que (tradicionalmente) preside às ciências sociais, trate-se da relação identitária eu-outro (na antropologia), das relações intra ou intergrupo (na psicologia social), ou das relações sociais (na sociologia).

A *urgência da realidade* ou a *reality trend* – advogada pelo movimento teatral Theatre der Zeit (surgido, em 2002, com o teatro documental de não-artistas levados à cena pelo coletivo Rimini Protokoll) – tem uma das suas expressões mais significativas no “agenciamento artístico do debate público sobre o mundo em que vivemos e os seus problemas sociais concretos”, o que vem relevar “a proximidade entre o valor de conhecimento resultante da prática artística e o conhecimento sobre o mundo atual produzido na prática científico-social” (Mora, 2016, p. 6).

A arte política no que tem de pensamento crítico “radica não só na posição de negação que uma determinada prática artística põe em movimento mas também na inscrição do movimento *alternativo* de abertura a outros modos possíveis de estar/ser/viver” (Mora, 2016, p. 6). Trata-se, pois, da tendência para o desenvolvimento de práticas artísticas que são assumidas pelos seus protagonistas como *práticas alternativas*, num duplo sentido: o de se fazerem portadoras de uma linguagem emancipatória da exploração, da dominação, da estigmatização, da periferalização; e o de apelarem, com maior ou menor grau de explicitação, às possibilidades de uma *vida outra*, justa e de bem-estar social. Também nisto da tendência para o empenhamento político ativo não estamos longe de algumas das práticas das ciências sociais e da filosofia política, de entre as quais aquelas filiadas na tradição marxista, ou as que configuram o pensamento crítico contemporâneo, re-emergente desde o final da década de 90 (Keucheyan, 2013; Unipop, 2014).

O interesse desta investigação é o de persistir na pesquisa de “práticas artísticas em que o movimento de negação do instituído se abra (...) a um ‘exercício’ de exploração dos ‘possíveis laterais’ à realidade que Ruyer definiu como sendo próprio do ‘modo utópico’ de pensamento” (Mora, 2016, p. 6). Este jogo de “transbordo dos limites do mundo conhecido” (Mora, 2009, p. 1) leva-me a inscrever o elemento “utopia” na conceptualização da arte política. Por arte política designo, então, a arte que, ao operar ações que se pensam como ações de negação/crítica do mundo em que vivemos, incorpora, com uma intensidade e um potencial alternativo variáveis, o elemento de ruptura e abertura que designo por *impulso utópico*.

A arte colaborativa, sendo eminentemente relacional (ou social), é-o em declinações várias: ao supor uma agência plural de artistas com investigadores sociais, ativistas, associações, administrações locais, etc., trabalhando em co-autoria ou estabelecendo relações de horizontalidade (Hand, 2010, pp. 14-15); ao inscrever projetos de

fazer-inter-agir diretamente indivíduos, grupos, residentes, comunidades, ou outras constelações de sujeitos; ao atuar em escalas simbólicas e territoriais muito diversas – no espaço público, na rua, no bairro, na escola, na prisão, na casa-abrigo, no hospital, na comunidade terapêutica, etc., em modalidades de agenciamento várias, por exemplo, de sensibilização, de participação, de cidadania, de sustentabilidade; ao ter por objetivo melhorar situações ou condições reais (materiais e/ou simbólicas) de pessoas e de populações; ao atuar em contextos, políticos, económicos, culturais, de transgressão, segregação, exclusão, guetização, estigmatização, discriminação, periferalização, privação, degradação...

De entre a diversidade de *práticas colaborativas*, relativamente aos seus intervenientes e objetivos, refiram-se alguns exemplos. O projeto “A festa acabou” (2006-2009), que foi realizado no bairro Quinta da Vitória, em Loures (na área metropolitana de Lisboa), por uma equipa de artistas visuais, curadores, antropólogos e moradores (Borges, 2012), configurou-se como um projeto de intervenção local e participada, ao procurar “criar uma imagem do bairro informada pelos próprios moradores, que constituísse um contraponto às imagens veiculadas pela opinião pública, associadas ao crime, à violência e à pobreza” (Borges, 2012, p. 200). O projeto “We-traders – Troca-se Crise por Cidade”, promovido, desde 2013, pelo Goethe-Institut e concebido com a dupla curadoria da artista e designer Rose Epple e da arquiteta Angelika Fitz, constitui uma rede de conhecimento e divulgação de iniciativas de artistas, *designers*, investigadores..., em cinco cidades europeias, Lisboa, Madrid, Toulouse, Turim e Berlim, no contexto das quais os projetos colaborativos aí produzidos inscrevem objetivos muito diversos, agenciados por coletivos autónomos. Por exemplo, Lisboa conta com cinco projetos muito distintos: a “Cozinha Popular da Mouraria”, a “Agulha num Palheiro”, “O Espelho”, “A Linha” e o “BIP/ZIP”.

É esta dinâmica de institucionalização de colaborações interdisciplinares com o objetivo geral de constituir coletivos de ação movidos por projetos vários de natureza social (ou relacional) que também parece estar a constituir uma tendência no campo específico da arte política.

CONTORNOS DE UMA INVESTIGAÇÃO

Em Portugal, a rede de dez teatros e festivais europeus *House on Fire*³, fundada em 2011 pelo Maria Matos – Teatro Municipal de Lisboa, constitui um caso propício ao objetivo de investigar a tendência para a diluição das fronteiras entre práticas artísticas e conhecimento científico-social e filosófico, no contexto da arte política, nomeadamente pelo facto do Maria Matos (MM) – o teatro fundador e coordenador da rede – se assumir na sua prática discursiva como um agente de arte política e, simultaneamente,

³ Constituída por: Maria Matos Teatro Municipal/EGEAC – Lisboa (Portugal) – coordenador; Kaaithheater – Bruxelas (Bélgica), Bergen Internasjonale Teater – Bergen (Noruega); ARCJA Theatre – Praga (República Checa); Théâtre Garonne – Toulouse (França); Frascati – Amesterdão (Holanda); MALTA Festival – Poznan (Polónia); BRUT – Viena (Áustria); HAU/Hebbel Theater – Berlim (Alemanha); LIFT/London International Festival of Theatre – Londres (Grã-Bretanha); apoiada, no período 2012-2017, pelo Programa Cultura da União Europeia.

desenvolver uma atividade de programação na qual o seu papel de agente promotor do modelo de colaboração entre cultura artística e cultura científico-social e filosófica se revela recorrente e consistente.

O material empírico que sustenta a investigação que tenho vindo a desenvolver sobre a *House on Fire* reporta-se ao período 2012-2015 da sua atividade e compreende os seguintes elementos documentais: o *site* de divulgação da rede ao público⁴, o Plano de atividade (junho 2012 – dezembro 2014), a Proposta artístico-cultural do MM (outubro 2014 – setembro 2018), os programas de divulgação da programação do MM e as folhas de sala disponibilizadas ao público.

Os resultados aqui apresentados apoiam-se neste material documental, referenciado ao nível do *polo discursivo* da *House on Fire*, relativo ao MM, dado o seu estatuto de teatro fundador/coordenador. Nesta fase da investigação não são abordadas as companhias artísticas que integram a rede, entendidas estas como *nós discursivos* que virão, numa fase posterior, a ser trabalhados, seletivamente, a partir dos seus meios específicos de divulgação, nomeadamente os seus próprios *sites*, e as entrevistas de artistas veiculadas na imprensa. De modo complementar, uma parte dos resultados decorrem, ainda, de notas resultantes das incursões que desde julho de 2013 fui fazendo no terreno do MM. No início, como simples espetadora de alguma da sua programação e, mais tarde, como observadora participante, o que veio a permitir-me, por um lado, ir re-vedo nas práticas artísticas a materialização dos enunciados discursivos da programação que havia previamente coletado e lido e, por outro, ir procedendo à sua reorganização já como espetadora-investigadora.

É no cruzamento de dois eixos – político e colaborativo – que o material acima enunciado é estudado. No eixo político, estabelece-se o estatuto de agente de arte política como traço fundador da rede *House on Fire* e identificam-se, para o período 2012-2015 da sua programação, os focos temáticos de crítica societal. No eixo colaborativo, através da exploração de “repertórios de ação” (Tilly, 1986) ou *stocks* de meios de ação – temas, problemáticas, autores, teorias ou conceitos, obras – provenientes dos regimes discursivos científico e filosófico, procura-se tipificar as várias modalidades de colaboração entre cultura artística e cultura científico-social-filosófica ocorrentes na *House on Fire*, também no período 2012-2015 da sua programação.

HOUSE ON FIRE E ARTE POLÍTICA

O estatuto de agente de arte política da *House on Fire* é desde logo assinalável pelo “pendor crítico da própria designação” (Mora, 2016, p. 6): *Fire* “significa urgência”; *House* “representa a sustentabilidade que procuramos”. Este compromisso é explicitado no documento que detalha a sua ação: “os co-organizadores da *House on Fire* esforçam-se por internacionalizar e partilhar os fortes impulsos criativos do novo paradigma da responsabilidade social e do ativismo político que está a emergir nas artes performativas e

⁴ Disponível em <http://www.houseonfire.eu/home>

nas artes em geral”⁵. O “valor de conhecimento da prática artística no debate público” (Mora, 2016, p. 7) sobre a sociedade atual é afirmado de modo inequívoco.

Nos últimos anos, uma mudança radical ocorreu nas artes do espetáculo e do mundo das artes em geral. Artistas, curadores, diretores de teatro e agentes culturais começaram a reivindicar o seu lugar no debate público sobre as questões sociais, ambientais e políticas, argumentando que os artistas têm um papel ativo a desempenhar na sociedade e que a criação artística oferece uma fonte específica e válida de conhecimento e experiência.⁶

Por último, “ao teatro é atribuído o estatuto de ‘espaço público’ (no sentido de Habermas)” (Mora, 2016, p. 7):

assumimos que o Teatro Maria Matos tem uma responsabilidade na estimulação do debate público. Encaramos o teatro como um espaço de reflexão sobre o estado do mundo e acreditamos que o encontro entre a criação artística e o pensamento crítico pode ser uma arma poderosa contra a indiferença e a falta de iniciativa cívica. (Deputer citado em Mora, 2016, p. 7)

A atividade crítica desenvolvida pela rede *House on Fire* é programaticamente organizada pelo MM à escala transnacional dos dez países que a contextualizam. Assim, conforme se lê na Proposta Artístico-Cultural do MM (2014):

com a criação da (...) *House on Fire* (...), os temas avançados no contexto do programa (...) são trabalhados em colaboração com os parceiros da rede, passando por encomendas conjuntas de obras de arte, organização partilhada de conferências e palestras, partilha de contactos e informação e discussão de ideias e projetos. (Deputer, 2014)

A potência política que caracteriza a rede está igualmente correlacionada com a abertura organizacional a saberes e a agentes provenientes de outras culturas para lá das artes performativas, entre as quais a cultura científico-filosófica, as organizações/associações cívicas e o cidadão comum. Esta diluição de fronteiras constitutivas de um modelo cultural colaborativo é nitidamente observável nas várias características que são enunciadas na Proposta Artístico-Cultural do MM (2014) enquanto argumentos da atividade crítica que se propõe desenvolver. Assim, uma das características enunciadas é a de “promover contactos entre áreas de conhecimento radicalmente diferentes”, numa lógica de horizontalidade, onde as “análises académicas” e os “discursos filosóficos” surgem a par das “aproximações artísticas”, das “participações das associações cívicas” e das próprias “experiências da vida quotidiana” (Deputer, 2014). Outra das características apresentadas é a focalização da rede em programas de “Debate & Pensamento”, num “esforço sustentado para juntar artistas, pensadores e espetadores na discussão de temas importantes da atualidade, entre os quais ‘Governação’, ‘Tempo’, ‘Público/

⁵ *House on Fire*: detailed description of the action, s/d. (policopiado, 11 págs.).

⁶ *House on Fire*: detailed description of the action, s/d. (policopiado, 11 págs.).

Privado’, ‘Manifesto’” (Deputter, 2014). Uma última característica a destacar é o estabelecimento de colaborações com agentes externos à rede, sendo, por um lado, de assinalar a procura de “organizações independentes como a Unipop, o Baldio, a organização Londrina Julie’s Bicycle, a iniciativa cultural alemã FuturZwei ou o movimento Cidades em Transição” (Deputter, 2014) e de salientar, por outro, os contactos que são privilegiados, através dos parceiros da rede, com diversas instituições académicas europeias de entre as quais a Universidade Von Humbolt (Berlim), a New Economics Foundation (Londres), o Institute for European Studios (Bruxelas), a Universidade de Amesterdão, e o Institut fur Theater, Film und Medienwissenschaft (Viena).

A atividade crítica da rede *House on Fire* exerce-se por meio de programas de “Debate & Pensamento”, à escala transnacional (dos parceiros da rede), desenvolvidos com base em três tipos de atividades: coprodução de criações nas artes performativas que vão da pequena à grande escala, reportando-se a artistas mais experientes ou emergentes e contemplando diversos formatos performativos (teatro, dança, performance, happening, etc.); coorganização de eventos culturais multidisciplinares; publicação *on-line* de *copy-books* (na língua original de cada país e em tradução inglesa), relativos às atividades da rede (que incluem entrevistas com os artistas, análises críticas, descrição dos processos de trabalho e propostas metodológicas)⁷.

No período 2012-2015 da rede *House on Fire*, foram desenvolvidos seis programas temáticos: 1- Art & Politics; 2- Biopolitics Gender Politics and Transhumanism; 3- Cultural Diversity at a Crossroads; 4- Government, Conflict and War; 5- The Individual and the Common; 6- The Politics of Economy. Deste conjunto de programas, quatro abordam temas da atualidade nos quais estão inscritas diversas dimensões de problematização da sociedade (económica, cultural, de género, etc.); o Programa “Government, Conflict and War” é, por seu turno, relativo à Primeira Guerra Mundial, tendo sido realizado, no Lift Festival, em Londres, aquando do seu centenário, em 2014; o programa “The Individual and the Common” distingue-se dos demais por ter o seu foco numa problemática que, sendo fundamental nas ciências sociais e em particular na história da sociologia, veio a adquirir, desde final da década de 90, o estatuto de debate re-emergente. Trata-se de um debate que inscreve “várias tentativas de superar a oposição indivíduo/coletivo”, com particular incidência na “discussão de novos nomes para um sujeito político coletivo” – como por exemplo, a figura da plebe em Martin Breaugh, o conceito de multidão, de Toni Negri com Michael Hardt, ou em Paolo Virno – e, “em estreita proximidade, novos modos de pensar a forma comunidade” como é o caso de o “ser em comum” de Jean-Luc Nancy, direcionado ontologicamente para “assumir a dimensão *em* comum do próprio ser” (Dias & Neves, 2010, pp. 377-378).

A natureza crítica da programação da *House on Fire* está bem patente nas designações dos muitos ciclos de eventos que compõem cada um dos seis programas temáticos⁸e

⁷ *House on Fire*: detailed description of the action, s/d. (policopiado, 11 págs.). Ver a primeira publicação imprensa da *House on Fire*: Malzacher, F. (Ed.) (2015). *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today – Performing Urgency #1*. Santo Tirso: House on Fire.

⁸ No período da programação 2012-2015 da rede *House on Fire*, foram realizados um total de 29 ciclos de eventos,

é regularmente levada à prática nos seus enunciados textuais de apresentação/divulgação⁹. A título ilustrativo, refiro seguidamente três exemplos de ciclos de eventos.

“Phantasm and Politics”, um dos nove ciclos de eventos realizados no âmbito do programa “Art & Politics”, consistiu numa série de filmes, conferências e dez sessões de debate que tiveram lugar no Brut Viena (Áustria), ao longo de 2014, com uma periodicidade mensal. A sessão #7 deste ciclo consistiu na apresentação do projeto “Truth is Concrete” que decorreu durante sete dias no Steirischer Herbst Festival, em setembro de 2012, em Graz, na Áustria, sob o lema “a arte deve ser um instrumento para mudar o mundo, ao invés de simplesmente refletir sobre ele”¹⁰. Com o mesmo título (*Truth is concrete*) veio a ser publicado um livro, organizado por um dos curadores do evento, o dramaturgo Florian Malzacher (2015), significativamente subintitulado *Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. Não estamos perante um caso isolado de viragem da arte para a *realidade*, mas sim em face da filosofia programática da nova Reality Trend, desenvolvida, nomeadamente, por Rimini Protokoll, com a qual a *House on Fire* tem estreita relação.¹¹

No quadro do programa “Biopolitics Gender Politics and Transhumanism, o ciclo de eventos Straight white men – a festival about privilege”, com performances, debates, música, teatro, dança e filmes, realizado em 2014 e 2015 (em três dos dez teatros europeus da rede), constitui uma significativa declinação da peça intitulada “Straight White Men”, exibida no contexto deste ciclo pela Companhia norte-americana Young Jean Lee’s Theater. Tendo como cenário uma sala de estar, algures num subúrbio da sociedade norte-americana, “um pai e os seus três filhos de meia idade devem confrontar-se com uma questão aparentemente simples: o que pode um privilegiado, heterossexual, homem e branco fazer para lutar contra a existência continuada de um sistema injusto?”¹²

Como parte do programa “The Individual and the Common”, decorreu de setembro 2013 a abril 2014, no MM, o ciclo “There’s no such thing as society”. Reatualizando para o século XXI a famosa frase de Margaret Thatcher representativa do neo-liberalismo dos anos 1980, este ciclo de eventos relança o debate sobre a relação entre o indivíduo e o colectivo, fazendo-o em “quatro etapas” que interrogam as premissas da Revolução Francesa – *solidariedade* (dezembro 2013), *fraternidade* (março 2014) e *liberdade* (abril 2014)¹³. A encerrar a primeira etapa (*introdução*) de “There’s no such thing as society”, o psicólogo social alemão Harald Welzer apresentou num *workshop* (28 setembro de 2013) o projeto FuturZwei (Futuro Perfeito), instalado num site com o mesmo nome. Em contra-ciclo à mega-narrativa TINA – “There is no alternative” –, protagonizada por Thatcher, e atualizada na primeira década do nosso século, FuturZwei propõe-se dar visibilidade à

distribuídos pelos vários programas temáticos do modo seguinte: 1- Art & Politics (9 ciclos); 2- Biopolitics Gender Politics and Transhumanism (3 ciclos); 3- Cultural Diversity at a Crossroads (4 ciclos); 4- Government, Conflict and War (3 ciclos); 5- The Individual and the Common (5 ciclos); 6- The Politics of Economy (5 ciclos).

⁹ Disponíveis nos programas impressos do Maria Matos – Teatro Municipal de Lisboa, de periodicidade bimestral, ou online através do site da *House on Fire*: <http://www.houseonfire.eu/home>

¹⁰ Retirado de <http://www.houseonfire.eu/home>

¹¹ House on Fire: detailed description of the action, s/d. (policopiado, 11 págs.).

¹² Retirado de <http://www.houseonfir.eu/>

¹³ Ver Programa Maria Matos Teatro Municipal, setembro-outubro, 2013, p. 9.

narrativa “Everybody can do something”, convocando para a sua ação discursiva o elemento utópico de ruptura e abertura:

queremos dar visibilidade e credibilidade a histórias que contrariam a história que as sociedades capitalistas ocidentais divulgam sobre si próprias. A nossa utopia é tornarmo-nos uma agência de promoção de um movimento social que ainda não sabe da sua existência. (Programa Maria Matos Teatro Municipal, setembro-outubro, 2013, p. 19)

Ao ter participado no *workshop* de Harald Welzer, pude sintetizar o argumentário do seu projeto em três tópicos: primeiro, contrariar a vulgar relação causa-efeito entre o argumento de que “o sistema é complexo” e o argumento de que, por isso, “é muito complicado cada um de nós fazê-lo... (mudar)”; segundo, alterar a relação entre a teoria e a ação, quer por inversão desta ordem quer por demarcação de uma ética normalizada da contradição entre ação e pensamento; terceiro, substituir a meganarrativa negativa que quantifica visões e previsões de catástrofes e escassez, sustentada pelo pensamento evolucionista de um futuro melhor, por um arquivo de “contra-narrativas” positivo, qualitativo e cumulativo de práticas alternativas “à sociedade de consumo e de desperdício” que no seu conjunto mostram “histórias sobre um futuro possível”, que funcionem com o estatuto de *first movers* (que se quisermos podemos imitar) e que constituam simultaneamente “um incentivo a uma repolitização da esfera colectiva da vida”.

HOUSE ON FIRE E ARTE COLABORATIVA

O recurso a “repertórios de ação” ou o *stock* de meios de ação (Tilly, 1986), – no caso em estudo, temas, problemáticas, autores, teorias ou conceitos, e obras que sejam provenientes dos regimes discursivos científico e filosófico –, está presente na programação da *House on Fire* em diversas modalidades que passo a tipificar em cinco categorias, apresentadas aqui, ainda, com um estatuto exploratório.

As conferências/palestras protagonizadas por comunicantes provenientes das áreas da filosofia e de vários saberes científicos (sobretudo das áreas das ciências humanas e sociais) são uma modalidade regular e transversal aos vários programas de “Debate & Pensamento” desenvolvidos pela *House on Fire*. Por exemplo, no contexto do programa temático “The Politics of Economy”, decorreu, no Teatro Maria Matos, de abril a julho de 2013, o ciclo da “Transição”¹⁴ onde a sustentabilidade foi sucessivamente abordada por seis conferencistas¹⁵, versando, os recursos naturais, o trabalho, a comida, a economia, o ambiente e o estilo de vida.

¹⁴ O movimento da Transição, também conhecido por rede de transição (transition network), surgiu em 2005-2006 com Rob Hopkins e Naresh Giangrande que fundaram a Transition Town Totnes (a cidade de Totnes em Inglaterra). A Rede Transição (Transition Network) tem atualmente mais de mil iniciativas registadas nos cinco continentes. Retirado de <https://transitionnetwork.org/>

¹⁵ Peter Tom Jones (engenheiro), “The transition to a low-carbon circular economy”, 3 de abril, 2013; Anselm Jappe (filósofo), “Après la fin du travail: vers une humanité superflue?” 23 abril, 2013; Carolyn Steel (arquitecta), “Sitopia – the transformative power of food”, 21 de maio 2013; Paulo Magalhães (jurista), “O desafio de nos organizarmos como vizinhos globais”, 5 de junho, 2013; Tim Jackson (economista), “Prosperity and sustainability in a green economy”, 24 de junho, 2013; Viriato Soromenho Marques (filósofo), “Riscos e oportunidades numa era de transição para a sustentabilidade”, 16 de julho, 2013.

A presença de determinados *pensadores como catalizadores de ciclos de eventos*, advindos das áreas da ciência e da filosofia, constitui uma segunda modalidade, embora tendo um estatuto extraordinário, em contraste com a regularidade da primeira, acima considerada. Foi o caso do ciclo “Gender trouble – performance, performatividade e política de género”, que teve lugar, também, no Teatro Maria Matos, de maio a julho de 2015, e que foi dedicado aos 25 anos da publicação, em 1990, do livro de Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, tendo contado, ao mesmo tempo, com a sua presença, a 2 de junho, como conferencista¹⁶.

Uma terceira modalidade assenta na centralidade de determinados *autores/obras como bases para a concepção de projetos artísticos*. A título de exemplo, refira-se o trabalho de vídeo-arte, *Dancing Gender Trouble* do coletivo espanhol formado por Helena Cabello & Ana Carceller, exibido no ciclo de eventos que teve como catalisador a figura de Butler e que consistiu numa performance coletiva de tradução física dos conteúdos dos livro icónico da filósofa, por participantes sem experiência em dança, onde as palavras de *Gender Trouble* foram sendo ditas no lugar da música.

A *colaboração de académicos na concepção de projetos artísticos* é uma quarta modalidade que traduz bem uma cultura de transposição da tradicional divisão institucional entre trabalho científico e trabalho artístico. De modo ilustrativo, no ciclo temático *There’s no such thing as society*, decorrido (entre setembro de 2013 e abril de 2014) no Teatro Maria Matos, como parte do programa “The Individual and the Common, foi exibida a peça de teatro *Some use for your broken clay pots*”, de Christophe Meierhans. Com o apoio de académicos das áreas da ciência política e do constitucionalismo, Meierhans (2014) cria uma nova constituição que serve de base para a peça propriamente dita e que é, também, corporizada num livro multilingue (em francês, inglês, holandês e alemão).

Como esclarece o artista, “esta peça é inspirada no ostracismo que vigorou na cidade antiga de Atenas, como sistema que permitia aos cidadãos, a cada ano, banir da cidade um líder político que fosse considerado prejudicial para o governo da cidade” (Teatro Maria Matos, 2016). Os “nomes das pessoas a expulsar” eram supostamente “gravados ou em conchas de ostras (do grego: *ostreon*) ou em pedaços de barro partido (*ostraka*)” (Teatro Maria Matos, 2016), sendo este segundo sentido que explica o título escolhido: “algum uso para os seus vasos de barro partidos”.

Some use for your broken clay pots adquire igualmente alguns dos contornos da *conferência-performance*, a quinta modalidade que aqui típico como sendo caracterizada pela hibridação da prática artística com a prática académica. A peça de Meierhans é uma conferência (de imprensa) em discurso direto, suportado pelo recurso a um projetor de acetatos, dirigida a um público que é “colocado no papel de eleitor”, cabendo-lhe “imaginar que tipo de cidadãos e que tipo de sociedade” a constituição alternativa que lhes é apresentada “poderia produzir” (Teatro Maria Matos, 2016).

“Lecture for everyone”, da artista Sarah Vanhee é um outro exemplo de *conferência-performance*, que ocorreu no mesmo ciclo de eventos (“There’s no such thing as

¹⁶ Mais recentemente, o ciclo “As três ecologias”, que teve lugar, entre março e abril de 2016, no MM, em Lisboa, teve como catalizador a obra com o mesmo título, *Les Trois écologies* (1989) de Félix Guattari, da qual retoma a ideia de interligar as três dimensões da ecologia, pessoal, social e ambiental, enunciadas pelo filósofo francês.

society”), na cidade de Lisboa, entre 7 e 14 de dezembro de 2013. Em contextos organizacionais e associativos muito variados (coro Gulbenkian, Fundação do Gil, Goethe Institut, Universidade Nova – Scholl of Business and Economics, Academia de Música de Santa Cecília, Vodafone, Câmara Municipal de Lisboa, etc.), “a artista infiltra-se em situações de reunião ou assembleia” (Mora, 2016, p. 8): um ensaio de oratória de natal de J.S. Bach, uma reunião de equipa, uma reunião de professores para discussão de notas dos alunos; um seminário de doutorandos, uma reunião de funcionários para a organização de um jantar de natal, uma sessão clínica de um serviço de medicina, etc. Imediatamente após ter dado uma conferência de 15 minutos cujo texto não difere de contexto para contexto e cujo conteúdo é um “híbrido de histórias e reflexões políticas com um impulso performativo” (Vanhee citada em Mora, 2016, p. 8), a artista, sem comunicar com as pessoas, ausenta-se da reunião. Pode entender-se esta conferência-performance como “uma ilustração de um momento utópico: um fragmento espaço-temporal por meio do qual a artista procura que a ‘abertura aos possíveis laterais’” à razão de ser da reunião ou “à sua ordem de trabalhos possa despontar” (Mora, 2016, p. 8).

Para uma arqueologia das conferências performativas, há que considerar como primeiras referências Robert Morris, John Cage ou Joseph Beuys. Na sua performance, intitulada 21.3, datada de 1964, Morris apresenta-se como se fosse um professor, com uma indumentária formal, num contexto igualmente formal, com o púlpito, o microfone, um jarro e um copo de água, dando uma aula teórica, sobre a introdução do conhecido ensaio de Erwin Panofsky sobre iconografia e iconologia, intitulado *Estudos em Iconologia* e datado de 1939 (Blasco, 2013, pp. 13-14). O discurso oral e direto, ao invés da performance predominantemente corporal, e a sua encenação com recurso a suportes materiais de apoio (neste caso, remissíveis para aqueles que são os mais clássicos no contexto académico, mas podendo igualmente tratar-se do audiovisual, do *power point* ou de outros meios) são, segundo Olveira, dois dos traços de caracterização da conferência-performance (ver Olveira, 2014, pp. 7-10). O estatuto de prática de *fronteira* ou de prática *entre* artistas e a académicos, que através dos dois traços mencionados podemos reconhecer na conferência-performance, é igualmente remissível para a indistinção de públicos aos quais esta se dirige, pois tanto atua para académicos quanto para não-académicos. A este respeito, um outro traço recorrente na conferência-performance é a interação, a conversação, a participação do público. Para além destas e de outras características (ver Olveira, 2014, p. 10), é sobretudo importante salientar que a modalidade conferência-performance torna-se política quando é uma prática de ação crítica que se exerce pela desconstrução e/ou subversão de códigos hegemónicos, como é o caso clássico de 21.3 de Morris.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre o período 2012-2015 da programação da rede *House on Fire*, poder-se-iam trazer aqui outros registos da presença das cinco modalidades de colaboração entre cultura artística e cultura científico-social e filosófica que o percurso de investigação

realizado possibilitou definir. Porém, no pressuposto de que só o estudo continuado, expandido e aprofundado dos casos que as exemplificam permitirá, no futuro, avaliar substantivamente o *poder de a House on Fire* desestabilizar a tradicional divisão institucional do trabalho entre cultura artística e cultura científico-filosófica.

A *potência* política da *House on Fire* foi equacionada no cruzamento do que se considerou ser as quatro tendências que marcam as práticas de arte política na atualidade: a “viragem social”, a urgência da realidade, o impulso utópico e as práticas colaborativas. É, todavia, de admitir que para uma explicação mais aprofundada do papel dos agentes artístico-culturais no desenvolvimento da arte política, também, deve ser considerada a importância das políticas públicas, em várias escalas de poder (municipal, nacional, supranacional), no seu papel (re)configurador dos projetos artístico-culturais enquanto objetos, instrumentos, ou resultados da sua ação. De qualquer modo, através do percurso de investigação efetuado, a *House on Fire* foi identificada como um caso consistente de arte política, relativamente ao qual se salientou a importância institucional do MM enquanto seu polo discursivo.

Por último, é de assinalar que a estrutura em rede, em simultâneo com a delimitação europeia da programação coproduzida e exibida pelos dez teatros e festivais da *House on Fire*, ao re-situar o MM à escala inter-nacional e europeia, convida ao apontamento da questão seguinte: qual o potencial *alternativo* (no sentido político) que as redes artístico-culturais europeias (das quais a *House on Fire* é um caso, entre outros) podem, ou não, estar a inscrever no contexto cultural da sociedade portuguesa? //

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bernardo, L. (Ed.) (2015). *Correntes invisíveis. Neoliberalismo no século XXI*. s/l: Deriva Editores.
- Bhabha, H. (1998). Conversational art. In M. J. Jacob & M. Brenson (Eds.), *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art* (pp. 38-47). Cambridge, Mass e Londres: MIT Press.
- Bishop, C. (2006). The social turn: collaboration and its discontents. *ARTFORUM*, 178-183.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Londres e Nova Iorque: Verso.
- Blasco, S. (2013). Mantener las formas. La academia en y desde las prácticas artísticas. In S. Blasco (Ed.), *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (pp. 11-41). Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Bloch, E. (1995). *The principle of hope*. Cambridge: Mass/ MIT Press.
- Borges, Sofia (2012). Quando o artista decide abrir a porta do seu atelier e começa a olhar à sua volta. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 99, 185-202. doi: 10.4000/rccs.5157
- Bourriaud, N. (1998). *L'esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel.
- Cardoso, I. L. e Lobo, P. (2013). O paraíso é aqui e agora: busca, construção e perda da utopia. Notas sobre política, arte e globalização. In M. Acciaiuoli; A. D. Rodrigues; M. J. Castro; P. André & P. S. Rodrigues (Eds.), *Arte & Utopia* (pp. 309-322). Várzea da Rainha: Várzea da Rainha Impressores, S.A.

- Carmo, A. (2014). *Cidade e cidadania (através da Arte). O Teatro do Oprimido na região metropolitana de Lisboa*. Tese de doutoramento. Universidade de Lisboa / Instituto de Geografia e Ordenamento do Território, Portugal (policopiado).
- Deputter, M. (2014). Maria Matos Teatro Municipal Outubro 2014 – Setembro 2018 – Proposta artístico-cultural, 16 junho.
- Dias, B. P. & Neves, J. (Ed.) (2010). *A política dos muitos. Povo, classes e multidão*. Lisboa: Tinta da Chna.
- Finkelpearl, T. (2000). *Dialogues in puin dialogical relation public art*. Massachusetts/Londres: The MIT Press.
- Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*. Paris: Éditions Galilée.
- Hand, B. (2010). A struggle at the roots of the mind: service and solidarity in dialogical relational and collaborative perspectives within contemporary art. In IMMA, *What is participatory and relational art?* (pp. 8-17). Dublin: Irish Museum of Modern Art – IMMA.
- Kester, G. (2005). Conversation pieces: The role of dialogue in socially-engaged art. In Z. Kucor & S. Leung (Eds.), *Theory in Contemporary art since 1985* (pp. 76-100). Oxford: Blackwell.
- Kester, G. (2011). *The one contemporary collaborative art and the many in a global context*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Keucheyan, R. (2013). *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*. Paris: Éditions La Découverte.
- Lacy, S. (1995). *Mapping the terrain: New genre public art*. Seattle: Bay Press.
- Malzacher, F. (2015). Putting the urinal back in the Restroom – The symbolic and the direct power of art and activism. In F. Malzacher (Ed.), *Truth is Concrete – a Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (pp. 12-25). Berlim: Steirischer Herbst / Strenberg Press.
- Malzacher, F. (Ed.) (2015). *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today – Performing Urgency #1*. Santo Tirso: House on Fire.
- Meierhans, C. (2014). *Some use for your broken clay pots*. Gent: Mer.
- Mora, T. (2016). The individual and the common: arte política e crítica social. In *Portugal: Território de territórios. Atas do IX Congresso Português de Sociologia*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia.
- Mora, T. (2009). *Viagem, utopia e insularidade: narrativas fundadoras da ciência e da sociedade moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- Olveira, M. (Ed.) (2014). *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. Castilla e León/Madrid: MUSAC/ This Side Up.
- Ribeiro, A. P. (Ed.) (2013). *Grandes Lições*. vol. 1, vol. 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rodríguez, A. (2012). Viragem pedagógica, capitalismo cognitivo, nova institucionalidade. *Imprópria*, 1, 39-42.
- Ruyer, R. (1950). *L'utopie et les utopies*. Paris: PUF.
- Teatro Maria Matos (2016). *Some use for your broken clay pots* - Lisboa, 5, 7 e 8 de março. Folha de Sala.
- Tilly, C. (1986). *La France conteste. De 1600 à nous jours*. Paris: Fayard.
- Unipop (Ed.) (2014). *Pensamento crítico contemporâneo*. Lisboa: Edições 70.

NOTA BIOGRÁFICA

Teresa Mora é investigadora do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS-UMinho) e professora auxiliar no Departamento de Sociologia da Universidade do Minho. Doutorada em sociologia pela Universidade do Minho (em 2007), com um trabalho sobre similitudes entre teoria social e utopias sociais, de que resultou, entre outras, as publicações seguintes:

- Mora, T. (2013). Classics of Sociology and Modern Social Utopias: Displacing Knowledge Boundaries. In J. Bastos da Silva (Ed.), *The Epistemology of Utopia: Rhetoric, Theory and Imagination* (pp. 65-79). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. ISBN (10): 1-4438-4625-2, ISBN (13): 978-1-4438-4625-7

- Mora, T. (2009). *Viagem, utopia e insularidade: narrativas fundadoras da ciência e da sociedade moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e Tecnologia. ISBN: 978-972-31-1272-6

Os seus interesses de investigação centram-se atualmente na arte política e social, com enfoque particular nas práticas colaborativas entre artistas e cientistas sociais.

E-mail: tmora@ics.uminho.pt

Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS-UMinho) – Instituto de Ciências Sociais – Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

* **Submetido: 15-10-2016**

* **Aceite: 21-01-2017**

HOUSE ON FIRE: A POLITICAL AND COLLABORATIVE ART CASE

Teresa Mora

Abstract

In this article, political art is perceived at the confluence of four trends in artistic practices today: the social turn, the reality urgency, the utopian impulse, and the collaborative practices. This confluence is articulated on the assumption that political art practices are, at least to a certain point, enhancing the transition to a collaborative model between artistic culture and social scientific and philosophical culture. Framed by this double perspective on art – political and collaborative –, this article is drawn from a major study about the *House on Fire* European network of festivals and theatres. The qualitative data that support this research consists of *House on Fire's* activity plans and programmes from 2012 to 2015. The qualitative data was also analysed by resorting to research notes taken by the researcher in the position of spectator. This study is guided by the following aims: to explore the political agency position of *House on Fire*; to identify the focus of society criticism in the *House on Fire's* programmes; and to construct an exploratory typology of collaborative modalities between artistic culture and social-scientific and philosophical culture.

Keywords

Collaborative practices; scientific-social and philosophical action
repertoires; social turn; reality urgency; utopian impulse

Resumo

Neste artigo, a arte política é pensada na confluência de quatro tendências das práticas artísticas na atualidade: a viragem social, a urgência da realidade, o impulso utópico, e as práticas colaborativas. Tal confluência é articulada com o pressuposto de que as práticas de arte política, assim configuradas, estão, pelo menos em parte, a potenciar a transição para um modelo colaborativo entre cultura artística e cultura científico-social e filosófica. Perspetivada a arte nesta dupla vertente – política e colaborativa –, o artigo focaliza-se numa investigação em progresso sobre a rede de teatros e festivais europeus *House on Fire*. O material que apoia a investigação é relativo ao período 2012-2015 da ação da rede, sendo composto por planos de atividade e programas. A análise do material qualitativo é ainda suportada por anotações feitas pela investigadora na qualidade de espetadora-investigadora. Os objetivos que enquadram o estudo são os seguintes: estabelecer o estatuto de agente de arte política da *House on Fire*; identificar, na sua programação, os focos temáticos de crítica societal; e elaborar uma tipologia exploratória das várias modalidades de colaboração entre cultura artística e cultura científico-social e filosófica.

Palavras-chave

Impulso utópico; práticas colaborativas; repertórios de ação científico-social e filosófica; urgência da realidade; viragem social

POLITICAL AND COLLABORATIVE ART: SIGNS AND SUPPOSITIONS

Since the late 1990s, artistic practices in a variety of fields, ranging from visual arts to performative arts, have taken on interdisciplinary or transdisciplinary formats that appear to display a tendency towards the blurring of the traditional institutional divide between artistic culture, on the one hand, and scientific-social and philosophical culture, on the other. Examples of this are to be found worldwide, including in Portugal and in Europe particularly.

The Reina Sofia Museum has pursued an editorial line characterised by social responsibility and political reflection since the first issue (Spring-Summer 2010) of the journal *Carta*, which has the meaningful subtitle of *Revista de pensamento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* [Journal of thought and debate of the Reina Sofia National Museum Art Centre]. The “Next Future” – Gulbenkian Programme of Contemporary Culture – 2009 to 2015 – had, under the curatorship of António Pinto Ribeiro, two avenues of work: “theoretical research and production” (in collaboration with research centres) and “artistic production and programming” (in a variety of fields, such as theatre, music, cinema and photography). There were various dissemination outlets, such as the publication of *Grandes Lições* (2013), which included work by economists, historians, humanists, poets, sociologists and artists.

In Europe and the United States, of the various institutional exhibitions of visual arts that from 2011 to 2013² established a dialogue between art and utopia, *Sin realidad no hay utopía*, shown first in Seville (2011) and later in San Francisco (2013), was based on the “critical reflection of the philosopher Jean Baudrillard and the German literature professor Andreas Huyssen” (see Cardoso & Lobo, 2013, p. 311). This exhibition was organised into two sections, one on “the Lie” of politicians and the other on four “collapses”: of communism, capitalism, democracy and geopolitics.

Many other examples could be given to show the “new institutional experiences”, including the dialogue between social movements, universities and research centres, as is the case of the Universidad Nómada networked with the CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo) [Centre for Documentation and Advanced Studies on Contemporary Art] in Murcia (Rodríguez, 2012, p. 41). By looking at the abovementioned cases I seek to examine the political relevance of the role that artistic-cultural agents (curators, directors, artists) increasingly seem to be playing within the context of a critique of a model of society, which has progressively become the one we have been living in since the beginning of the 21st century, particularly in Europe.

By *political art* I mean “art that further questions society’s mode of organisation in terms of its structures of power and domination” (Mora, 2016, p. 6). In line with André Carmo, who draws closely on Boyan Manchev, I would agree that “by playing out in a

¹ Retrieved from <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/proximo-futuro>

² *Without Reality There Is No Utopia*, Yerba Buena Center for the Arts de S. Francisco (EUA), 25 Feb. to 2 June 2013; *Sin realidad no hay utopía*, Centro Andaluz de arte Contemporânea, Sevilha, 2011; *Utopia*, Hoxton Art Projects Gallery, London, Jan. to March . 2012; *The Spirit of Utopia*, White Chapel Gallery, London, July to Sept. 2013; *Utopien in Kleinen Masstab*, Trienal de Escultura em Miniatura de Feelbach, Germany, June to a Sept. 2013.

constellation of artistic practices, political art is precisely so since it has the necessary potential to stand up to the regimes of sovereignty, domination and oppression” (Carmo, 2014, p. 120). Nowadays, one can make the assumption that the organisation mode of society which is closest to us, and is commonly referred to as the Euro-American model, may be regarded as comprising, among others, the following features: “the voraciousness of capitalism; the establishment of a neoliberal policy; the fragility of democracy; the breakdown of the social contract; the dismantling of the Social State” (Mora, 2016, p. 5); the “reconfiguring of the State into a commodification mechanism” (Bernardo, 2015, p. 14); “the rise of social fascism” (Santos, 2002, 2006, 2007); and the ecological threat.

It should also be underlined that, from an analytical point of view, the political importance which artistic-cultural agents may nowadays take on can be observed at two levels:

by the reflection they generate on the aforementioned model of society; (...)
by seeking, through their artistic endeavour, to give rise to other possibilities of mitigating social problems, and other ways of life and ways of living together, calling, more or less openly, for an *other life* – one of fairness and social well-being (Mora, 2016, p. 5)

It is also my assumption that it is the actual development of political art practices that seems to be, at least to a certain extent, furthering the transition towards a collaborative model between artistic culture, and scientific-social and philosophical culture. Lastly, and in a broader sense, the current political *potential* of art should, in my view, be perceived at the confluence of four trends which, since the late 20th century, have emerged in artistic practices: “the social turn; reality urgency; the utopian impulse; and collaborative practices (Mora, 2016, p. 5).

When using the expression political “potential” of art, I seek to invoke both the contrast and the opposing relationship between the usual notion of *potere* (power), i.e., “power over”, and the notion of *potentia* (potency), as understood by Espinosa and developed by Negri. I am referring to the “power to” in the sense of carrying out an action, which means, for example, that I “realise the human potential to swim if I actually learn to swim” (Keucheyan, 2013, p. 125). As regards the opposition between the two powers, the usual sense of power “consists in separating individuals from their potential”, whereas “to realise a potential consists in freeing oneself from the constraints imposed by power” (Keucheyan, 2013, p. 125).

POLITICAL ART AND #4

The *social turn* as employed by Claire Bishop (2006, 2012) elicits quite a number of concepts: “‘new genre public art’ (Lacy, 1995); ‘esthétique relationnel’ (Bourriaud, 1998); ‘conversational art’ (Bhabha, 1998); ‘dialogue-based public art’ (Finkelpearl, 2000); ‘dialogical art’ (Kester, 2005); ‘participatory art’ (Bishop, 2006); ‘collaborative art’ (Kester, 2011), etc.” (Mora, 2016, p. 5). Although they point at a variety of conflicting artistic

practices and discursive roots (Malzacher, 2015, p. 17), these concepts do have “common ground in that art has a marked tendency to take on, in various shapes and forms, its social (or relational) value” (Mora, 2016, p. 5). In that sense, all these concepts, deriving mostly from the artistic field, reveal, in their own particular way, the same tendency for the arts to move towards the relational (or social) logic (traditionally) underlying the social sciences, namely the identity relationship self-other (in anthropology), the intra or intergroup relationships (in social psychology), or the social relationships (in sociology).

The *reality urgency* or the *reality trend* is advocated by the theatre movement “Theatre der Zeit”, which was created in 2002 as a form of documentary theatre featuring non-artists staged by the group Rimini Protokoll. This trend is particularly reflected in the “artistic portrayal of the public debate on the world we live in and its specific societal problems”, which highlights the “proximity between the value of the knowledge derived from artistic practices and knowledge about the world today produced in the course of scientific-social practices” (Mora, 2016, p. 6).

The critical thought underpinning political art “lies not only in the attitude of rejection brought about by a particular artistic practice but also in the *alternative* openness to other possible ways of being/living” (Mora, 2016, p. 6). It is, thus, a trend towards developing artistic practices that are regarded by those who undertake them as *alternative practices* in two different ways: by expressing themselves in a language of emancipation from exploitation, domination, stigmatisation and peripheralisation, on the one hand, and by, more or less explicitly, calling for an *other life*, one of fairness and social well-being. Also in this respect, meaning the trend towards active political engagement, one is not far from some of the practices typical of the social sciences and political philosophy, such as is the case of those associated to the Marxist tradition or those expressing contemporary critical thought that have been re-emerging since the late 1990s (Keucheyan, 2013; Unipop, 2014).

This study is concerned with further pursuing research on “artistic practices in which the movement to deny what is established opens itself up to (...) an ‘exercise’ to explore the ‘lateral possibilities’ of the reality which Ruyer defined as being typical of the ‘utopian mode’ of thought” (Mora, 2016, p. 6). This game of “overflowing the boundaries of the known world” (Mora, 2009, p. 1) drives one to consider the element of “utopia” when conceptualising political art. In my view, political art generates actions meant to deny/criticise the world we live in, which, with varying degrees of intensity and alternative potential, contain in them an element of rupture and openness that I call *utopian impulse*.

The largely relational (or social) nature of collaborative art can be perceived in different shapes and forms: in the plural engagement of artists with social researchers, activists, associations, local authorities, etc. working in co-authorship or establishing horizontality relationships (Hand, 2010, pp. 14-15); in projects enabling the direct interaction between individuals, groups, residents, communities, or other groups of individuals; in the very diverse levels of operation, be they symbolic or territorial – the public space, on the streets, in neighbourhoods, schools, prisons, shelters, hospitals, therapeutic communities, etc., – employing a variety of modes of agency, such as awareness raising,

participation, citizenship, sustainability; in its quest to improve the real (material and/or symbolic) circumstances of people and populations; in operating in political, economic, cultural contexts marked by transgression, segregation, exclusion, ghettoisation, stigmatisation, discrimination, peripheralisation, deprivation, degradation...

There are a few examples that stand out when it comes to the diversity, in terms of participants and objectives, of *collaborative practices*. The project “A festa acabou” [The party has ended] (2006-2009), which was carried out in the Quinta da Vitória neighbourhood in Loures (in the Lisbon metropolitan area) by a team of visual artists, curators, anthropologists and residents (Borges, 2012), was a local intervention and participation project. Its purpose was to “create an image of the neighbourhood produced by the residents themselves which could act as a counterpoint to the images associated to crime, violence and poverty that were broadcast to the public” (Borges, 2012, p. 200). The “We-traders – Troca-se Crise por Cidade” project [We-traders – Swapping Crisis for City], promoted by the Goethe-Institut since 2013 and thought out by the artist and designer Rose Epple and the architect Angelika Fitz, is a knowledge and dissemination network that connects the initiatives by artists, designers researchers, in five European cities, Lisbon, Madrid, Toulouse, Turin and Berlin. The collaborative projects developed in these cities pursue a wide range of objectives and are undertaken by autonomous groups. Lisbon, for example, has five very distinct projects: “Cozinha Popular da Mouraria” [Mouraria Folk Cooking], “Agulha num Palheiro” [Needle in a Haystack], “O Espelho” [The Mirror], “A Linha” [The Line] and “BIP/ZIP”.

It is this movement towards the institutionalisation of interdisciplinary collaborations with the purpose of setting up collective action groups driven by a variety of social (or relational) projects that also seems to be becoming a trend in the specific field of political art.

RESEARCH FEATURES

The *House on Fire*³ network of ten European theatres and festivals, which, in Portugal, was founded by the Maria Matos – Teatro Municipal de Lisboa [Maria Matos – Lisbon Municipal Theatre] in 2011, lends itself well to the purpose of researching the tendency towards the blurring of the boundaries between artistic practices and scientific-social and philosophical knowledge within the context of political art. In its discursive practice, the Maria Matos (MM) – a founding member and coordinator of the network – assumes its role as an agent of political art and in its programming adopts a recurring and consistent role of promoting the model of collaboration between artistic culture and scientific-social and philosophical culture.

³ Comprising : Maria Matos Teatro Municipal/EGEAC – Lisbon (Portugal) – coordinator; Kaaitheater – Brussels (Belgium), Bergen Internasjonale Teater – Bergen (Norway); ARCJA Theatre – Prague (Czech Republic); Théâtre Garonne – Toulouse (France); Frascati – Amsterdam (Holland); MALTA Festival – Poznan (Poland); BRUT – Vienna (Austria); HAU/Hebbel Theater – Berlin (Germany); LIFT/London International Festival of Theatre – London (Great Britain); supported by the Culture Programme of the European Union from 2012 to 2017.

The empirical data which I have examined in my research on *House on Fire* pertains to the activities carried out from 2012 to 2015 and comprise the following: their website⁴, their programming (June 2012 – December 2014), the MM artistic and cultural proposal (October 2014 –September 2018), publicity material for the MM programming and the production programmes.

The findings presented herein are based on this material which concerns the *discursive pole* of *House on Fire*, materialised by MM as a founding and coordinating theatre of the network. In this stage of the research, the other artistic companies comprising the network have not been considered and are regarded as *discursive nodes* which will, at a later stage, be selectively examined, namely by looking at their own particular means of dissemination, such as websites and artists' interviews in the press. In addition and complementarily, the findings also derive from the notes taken on field trips I have made to the MM since July 2013. At first as a mere spectator and later as a participating observer, which enabled me to re-view how the discursive underpinnings of the programming that I had previously examined materialised into artistic practices, and then, in my capacity as a spectator-researcher, to gradually reorganise them.

It is at the intersection of these two facets – the political and the collaborative- that the abovementioned material is studied. As far as the political facet is concerned, the status of political art agent is established as a distinguishing feature of the *House on Fire* network, and themes focusing on a critique of society are identified for the 2012-15 programming. As for the collaborative facet, one explores “action repertoires” (Tilly, 1986) or *stocks* of means of action – themes, issues, authors, theories or concepts, works – deriving from the scientific and philosophical discursive regimes. It is based on the latter facet that one seeks to define the various modalities of collaboration between artistic culture and scientific-social-philosophical culture occurring in *House on Fire* in their 2012-2015 programming.

HOUSE ON FIRE AND POLITICAL ART

The status of political art agent accorded to *House on Fire* is perceivable from the outset in “its critically charged name” (Mora, 2016, p. 6): *Fire* “means urgency”; *House* “stands for the sustainability we are seeking”. This commitment is set out in the document detailing its action: “the co-organisers of *House on Fire* seek to internationalise and share the strong creative impulses of the new paradigm of social responsibility and political activism that is emerging in the performative arts and in the arts in general”⁵. The “knowledge value of artistic practice in the public debate” (Mora, 2016, p. 7) on today's society is unequivocally stated:

in recent years, there has been a radical change in the performing arts and in the arts in general. Artists, curators, theatre directors and cultural agents

⁴ Retrieved from <http://www.houseonfire.eu/home>

⁵ *House on Fire*: detailed description of the action, undated. (photocopied, 11 pgs.).

have begun to claim their place in the public debate on social, environmental and political issues, maintaining that artists have an active role to play in society and that artistic creation provides a particular and valid source of knowledge and experience⁶.

Lastly, “the status of ‘public space’ (in the Habermasian sense of the term) is accorded to the theatre” (Mora, 2016, p. 7):

we acknowledge that the Maria Matos Theatre has taken on a responsibility to stimulate public debate. We see the theatre as a space for reflection on the state of the world and we believe that artistic creation and critical thought can meet and become a powerful weapon against indifference and the lack of civic engagement. (Deputter quoted in Mora, 2016, p. 7):

The critical output of the *House on Fire* network is undertaken in terms of programming by the MM at a transnational level encompassing the ten participating countries. Thus, in the MM Artistic and Cultural Proposal (2014) it is stated:

with the creation of (...) House on Fire (...) the themes comprising the programme (...) are developed in collaboration with the network partners, involving co-commissioning of works of art, shared organisation of conferences and lectures, contact and information sharing and discussion of ideas and projects. (Deputter, 2014)

The network’s political potential is also associated to the organisational openness towards both knowledge and agents from other cultures besides the performative arts, such as scientific-philosophical culture, civic organisations/associations and the common citizen. This blurring of boundaries which is typical of a collaborative cultural model is clearly noticeable in the various features that are set out in the “MM Artistic and Cultural Proposal” (2014) as arguments for the critical activity to be developed. One of these features is the “furthering of contacts between radically different areas of knowledge”, spurred on by a logic of horizontality, in which “academic analysis” and “philosophical discourse” have their place alongside “artistic approaches”, “participation by civic associations” and actual “daily life experiences” (Deputter, 2014). Another of the features is a focus on “Debate & Thought” programmes in a “sustained effort to bring together artists, thinkers and spectators to discuss important current issues, such as ‘Governance’, ‘Time’, ‘Public/Private’, ‘Manifesto’” (Deputter, 2014). One final feature worth mentioning is the collaboration with agents from outside the network as is the case of “independent organisations such as Unipop, Baldio, the London organisation Julie’s Bicycle, the German cultural initiative FuturZwei and the Cities in Transition movement” (Deputter, 2014). The different network partners also have close contacts with a variety of European academic institutions, such as Von Humbolt University (Berlin), the New Economics Foundation (London), the Institute for European Studios (Brussels), the University of Amsterdam and the Institut für Theater, Film und Medienwissenschaft (Vienna).

⁶ House on Fire: detailed description of the action, undated. (photocopied, 11 pgs.).

The *House on Fire* network develops its critical activity through “Debate & Thought” programmes at a transnational scale (involving the countries in the network) that are built around three types of activities: co-production of performative arts creations, both on a small and large scale, involving either experienced or emerging artists and comprising a variety of performative formats (theatre, dance, performance, happening, etc.); co-organisation of multidisciplinary cultural events; online publication of copy-books (in each country’s original language and in English) about the network’s activities (which include interviews with artists, critical analyses, descriptions of work processes and methodological proposals)⁷.

From 2012 to 2015 the *House on Fire* network developed six thematic programmes: 1- Art & Politics; 2- Biopolitics Gender Politics and Transhumanism; 3- Cultural Diversity at a Crossroads; 4- Government, Conflict and War; 5- The Individual and the Common; 6- The Politics of Economy. Four of these programmes focus on current themes which address various problematic issues facing society (the economy, culture, gender, etc.); the “Government, Conflict and War” programme, on the other hand, pertains to the First World War and was carried out at the Lift Festival in London in 2014 to mark the 100th anniversary of the conflict; “The Individual and the Common” programme stands out from the others in that it focuses on what has always been a central issue in social sciences, particularly in the history of sociology, but which since the late 1990s has become the renewed subject of debate. It is a debate which encompasses “various attempts to overcome the opposition individual/collective”. It focuses particularly on “the discussion of new names for a collective political subject” such as, for instance, “the plebs” in Martin Breaugh, the concept of multitude in Toni Negri and Michael Hardt’s writings, or in Paolo Virno’s. It focuses equally on “new ways of looking at the form of community” as is the case of Jean-Luc Nancy’s “being-in-common”, which is ontologically driven to “take on the *in* – common dimension of being itself” (Dias & Neves, 2010, pp. 377-378).

The critical nature of the *House on Fire* programming is clearly visible in the titles of several of the events that comprise each of the six thematic programmes⁸ and regularly comes through in the texts that present or publicise the events⁹. To illustrate this point, three series of events will be mentioned.

“Phantasm and Politics”, one of the nine series of events comprising the Programme “Art & Politics”, consisted of film screenings, conferences and ten debates that were held at the Brut Wien (Austria) throughout 2014 on a monthly basis. “Session #7” of this series involved the presentation of the “Truth is Concrete” project over a period of

⁷ House on Fire: detailed description of the action, undated (photocopied, 11 pgs). See the first publication of House on Fire: Malzacher, F. (Ed.) (2015). *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today – Performing Urgency #1*. Santo Tirso: House on Fire.

⁸ In the 2012-2015 programming period of the House of Fire network, 29 series of events were held covering the various thematic programmes: 1- Art & Politics (9 series); 2- Biopolitics Gender Politics and Transhumanism (3 series); 3- Cultural Diversity at a Crossroads (4 series); 4- Government, Conflict and War (3 series); 5- The Individual and the Common (5 series); 6- The Politics of Economy (5 series).

⁹ See the programmes printed bimonthly by the Maria Matos – Teatro Municipal de Lisboa, or visit the House on Fire website: <http://www.houseonfire.eu/home>

seven days at the Steirischer Herbst Festival in September 2012 in Graz, Austria with the motto “art should be a tool with which to shape the world rather than just reflect it”¹⁰. A book with the same title (*Truth is concrete*), edited by one of the curators of the event, the playwright Florian Malzacher (2015), was then published with the meaningful subtitle *Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. This is not an isolated case of art turning towards *reality* but rather the expression of the programming philosophy of the new Reality Trend, developed by Rimini Protokoll with whom *House on Fire* has close ties¹¹.

Within the scope of the *Biopolitics Gender Politics and Transhumanism* programme, a series of events entitled *Straight White Men – A Festival about Privilege* was held in 2014 and 2015 in three of the network’s ten European theatres. It comprised performances, debates, music, theatre, dance and films that all built on the starting point that was the play *Straight White Men* staged within the context of the series by the American theatre company Young Jean Lee’s Theater. The setting is a living room somewhere in a US suburb where “a father and his three middle-aged sons must tackle a seemingly simple question: What can a privileged, heterosexual, white man do to fight against the continued existence of an unjust system?”¹².

From September 2013 to April 2014, the series *There’s no such thing as society* was held at the MM as part of “The Individual and the Common” programme. By updating Margaret Thatcher’s famous 1980s neo-liberal quote to the 21st century, this series of events rekindles the debate on the relationship between the individual and the collective in “four stages” that question the premises of the French Revolution –*solidarity* (December 2013), *fraternity* (March 2014) and *liberty* (April 2014)¹³. To close the first stage (*introduction*) of *There’s no such thing as society*, the German social psychologist Harald Welzer held a workshop (28 September 2013) to present the FuturZwei (Future Perfect) project, which now has an eponymous website. In contrast with the TINA – “There is no alternative” mega-narrative constructed by Thatcher and updated to the early 21st century, FuturZwei seeks to place the narrative “everybody can do something” very much in the foreground, employing the utopian elements of rupture and openness in its discursive action:

we want to ensure visibility and credibility for stories that rebut the story that western capitalist societies tell about themselves. Our utopia is to become an agent for the development of a social movement that does not yet know it exists¹⁴.

Having attended Harald Welzer’s workshop, I was able to summarise the reasoning underlying his project in three topics: firstly, to counter the common cause-effect relationship between the argument that “the system is complex” and the argument that as a

¹⁰ Retrieved from <http://www.houseonfire.eu/home>

¹¹ House on Fire: detailed description of the action, undated. (photocopied, 11 pgs.).

¹² Retrieved from In <http://www.houseonfir.eu/>

¹³ See Programa Maria Matos Teatro Municipal, September_October 2013, p. 9.

¹⁴ Programa Maria Matos Teatro Municipal, September-October, 2013, p. 19.

result “ it is very complicated for any one of us to change it ...”; secondly, to change the relationship between theory and practice, both by reversing this order and by mapping out an ethic normalising the contradiction between action and thought; thirdly, to replace the negative mega-narrative quantifying visions and forecasts of catastrophe and scarcity, underpinned by the evolutionary thought of a better future, by a set of “counter-narratives” comprising positive, qualitative and cumulative alternative practices to the “consumer and throw-away society”. The purpose of these alternative practices is to show “stories about a possible future” that act as “first movers” (which we can emulate if we want to) as well as being “an incentive for the re-politicization of the collective sphere of life”.

HOUSE ON FIRE AND COLLABORATIVE ART

The use of “action repertoires” or *stocks* of means of action (Tilly, 1986) – in this case, themes, issues, authors, theories or concepts, and works deriving from the scientific and philosophical discursive regimes – is visible in the *House on Fire* programming in various modalities, which I have tentatively grouped into five categories.

Conferences/lectures with keynote speakers from philosophy and other scientific fields (particularly human and social sciences) are a regular and transversal feature of the various “Debate & Thought” programmes organised by *House on Fire*. Within the context of “The Politics of Economy” thematic programme, for example, the series “Transição”¹⁵ [Transition] was held at the Teatro Maria Matos from April to July 2013, with the issue of sustainability being addressed in succession by six speakers¹⁶, covering natural resources, work, food, the economy, the environment and life style.

The presence of certain *thinkers*, from the fields of science and philosophy, *acting as catalysts for series of events* is a second modality, which is exceptional, in contrast with the regularity of the first, abovementioned, one. This was the case of the series “Gender trouble – performance, performatividade e política de género” [Gender trouble – performance, performativity and politics of gender], which also took place at Teatro Maria Matos, from May to July 2015, to mark the 25th anniversary of the publication of the book *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity* by Judith Butler, who was also a speaker at the conference on 2nd June¹⁷.

¹⁵ The Transition movement, also known as the Transition Network appeared in 2005-2006 when Rob Hopkins and Naresh Giangrande founded Transition Town Totnes (Totnes is a town in England). The Transition Network currently has more than one thousand initiatives registered on the five continents. Retrieved from <https://transitionnetwork.org/>

¹⁶ Peter Tom Jones (engineer), “The transition to a low-carbon circular economy”, 3rd April, 2013; Anselm Jappe (philosopher), “Après la fin du travail: vers une humanité superflue?” [“After the end of work, towards a superfluous humanity?”] 23rd April, 2013; Carolyn Steel (architect), “Sitopia – the transformative power of food”, 21st May, 2013; Paulo Magalhães (lawyer), “O desafio de nos organizarmos como vizinhos globais” [“The challenge of getting organized as global neighbours”], 5th June, 2013; Tim Jackson (economist), “Prosperity and sustainability in a green economy”, 24th June 2013; Viriato Soromenho Marques (philosopher), “Riscos e oportunidades numa era de transição para a sustentabilidade” [“Risks and Opportunities in an Era of Transition towards Sustainability”], 16th July, 2013.

¹⁷ More recently, the series “As três ecologias” [The Three Ecologies] was held in March and April 2016 at the MM in Lisbon, and the catalyst for it was the eponymous work, *Les Trois écologies* (1989) by Félix Guattari, from which it takes up the idea of interconnecting the three dimensions of ecology, personal, social and environmental, as set forth by the French philosopher.

A third modality is based on the centrality of certain *authors/works that serve as a basis for devising artistic projects*. The video-art work *Dancing Gender Trouble* by the Spanish team of Helena Cabello & Ana Carceller is an example of this. It was featured in the series of events which had Judith Butler as a catalyst and consisted in a performance giving physical form to the contents of the iconic book by participants who had no previous dance experience, with words from *Gender Trouble* being uttered instead of music being played.

The *collaboration of academics in devising artistic projects* is a fourth modality which clearly reflects a culture of overcoming the traditional institutional divide between scientific work and artistic work. The play *Some use for your broken clay pots* by Christophe Meierhans is an example of this. It was included in the series “There’s no such thing as society”, held from September 2013 to April 2014 at the Maria Matos, as part of “The Individual and the Common” programme. With the aid of political science and constitutional law scholars, Meierhans (2014) creates a new constitution, which is the cornerstone of the play and is also published as a multilingual book (French, English, Dutch and German).

The artist explains that “the play is inspired by the practice of ostracism in the ancient city of Athens, which every year allowed citizens to ban from the city a political leader whom they regarded as being harmful for the government of the city” (Teatro Maria Matos, 2016). The “names of the people to be expelled” were “supposedly engraved either on oyster shells (from the Greek: *ostreon*) or on pieces of broken clay (*ostraka*)” (Teatro Maria Matos, 2016), with the latter explaining the choice for the title: *Some use for your broken clay pots*.

Some use for your broken clay pots also has some of the features of the *lecture-performance*, the fifth modality, which I view as a hybridisation of artistic practice with academic practice. The Meierhans play is a (press) conference delivered in direct speech, with the aid of an overhead projector, to an audience that is “cast in the role of electors” who have “to imagine what kind of citizens and what kind of society” the alternative constitution presented to them “would be able to produce” (Teatro Maria Matos, 2016).

Lecture for everyone, by the artist Sarah Vanhee is another example of a lecture-performance, which took place within the same series (“There’s no such thing as society”) in Lisbon, from 7th to 14th December 2013. It is in a wide range of organisational and institutional settings (such as the Gulbenkian choir, the Gil Foundation, the Goethe Institut, the Universidade Nova – School of Business and Economics, the Saint Cecilia Music Academy, Vodafone, the Lisbon City Hall, etc.) that “the artist intrudes into meetings or assemblies” (Mora, 2016, p. 8): a Bach Christmas Oratorio rehearsal, a team meeting, a teachers’ meeting to discuss students’ grades, a PhD student seminar, a staff meeting to plan the company Christmas dinner, a clinical session by a medical service, etc. Immediately after having given a fifteen-minute lecture, the text of which does not change from one setting to the other and consists of a “hybrid of stories and political reflections and performative momentum” (Vanhee quoted in Mora, 2016, p. 8), the artist leaves the meeting without communicating with anyone present. One can view this

lecture – performance as an “illustration of a utopian moment: a fragment of time and space through which the artist attempts to get the ‘openness to the lateral possibilities’” of the purpose of the meeting or “of its agenda to emerge” (Mora, 2016, p. 8).

For an archaeology of lecture performances, one has to consider Robert Morris, John Cage or Joseph Beuys as the first references. In 1964, Robert Morris performed 21.3, in which he took to the stage as if he were a professor, wearing formal clothing in an equally formal setting with a podium, a microphone, a jar of water and a glass, giving a lecture on the introduction of the well-known Erwin Panofsky essay on iconography and iconology called *Studies in Iconology* written in 1939 (Blasco, 2013, pp. 13-14). Oral and direct discourse, rather than a predominantly bodily performance, and its staging with resort to material supports (in this case, those most traditionally associated with a classic academic context, but they may just as well be audio-visuals, PowerPoint or other media) are two of the features of lecture-performances, according to Oliveira. (see Oliveira, 2014, pp. 7-10). These features allow one to perceive lecture-performances as a practice that is *on the boundaries* or as a practice *between* artists and academics, which, in turn, also points to the indistinctive audiences it is addressed to since it attracts both academic and non-academic audiences. In this regard, another recurring feature of the lecture-performance is the interaction and the conversation with the audience and their participation. In addition to these and other features (see Oliveira, 2014, p. 10), what should be underlined above all is that the lecture-performance modality becomes political when it is a critical action practice which is undertaken through the deconstruction and/or subversion of the hegemonic codes, as is the case of classic 21.3 by Morris.

FINAL REMARKS

Regarding the 2012-2015 *House on Fire* programming, through the research conducted I was able to identify other instances of the five modalities of collaboration between artistic culture and scientific-social and philosophical culture which could be discussed herein. However, that would always have to be on the understanding that only a continued, expanded and in-depth study of the cases that illustrate them will, in future, enable one to determine the *power of House of Fire* to destabilise the traditional institutional divide between artistic culture and scientific-philosophical culture.

The political *potential of House on Fire* was examined at the confluence of what were considered to be the four trends that have emerged in current artistic practices: the “social turn”, the reality urgency, the utopian impulse and the collaborative practices. One has, nonetheless, to accept that a more comprehensive explanation of the role of artistic agents in the development of political art requires one to consider the importance of public policies, at various levels of power (municipal, national, supranational) due to the role they play in (re)configuring artistic projects as objects, tools or outcomes of their action. This notwithstanding, the research conducted enabled one to ascertain that *House on Fire* is a solid and consistent case of political art, with the MM, as its discursive pole, having been afforded significant institutional importance.

Finally, the network structure together with the European scope of the programming coproduced and presented by the ten *House on Fire* theatres and festivals have re-situated the MM – Teatro Municipal de Lisboa on an inter-national and European level, which does seem to beg the following question: to what extent can the European artistic-cultural networks (with *House on Fire* being just one such case) imprint an *alternative* (in the political sense of the word) potential on the cultural context of Portuguese society? ✍

Traduzido por João Paulo Silva

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Bernardo, L. (Ed.) (2015). *Correntes invisíveis. Neoliberalismo no século XXI*. s/l: Deriva Editores.
- Bhabha, H. (1998). Conversational art. In M. J. Jacob & M. Brenson (Eds.), *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art* (pp. 38-47). Cambridge, Mass and London: MIT Press.
- Bishop, C. (2006). The social turn: collaboration and its discontents. *ARTFORUM*, february, 178-183.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London & New York: Verso.
- Blasco, S. (2013). Mantener las formas. La academia en y desde las prácticas artísticas. In S. Blasco (Ed.), *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (pp. 11-41). Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Bloch, E. (1995). *The principle of hope*. Cambridge: Mass/ MIT Press.
- Borges, Sofia (2012). Quando o artista decide abrir a porta do seu atelier e começa a olhar à sua volta. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 99, 185-202. doi: 104000/rccs.5157
- Bourriaud, N. (1998). *L'esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel.
- Cardoso, I. L. & Lobo, P. (2013). O paraíso é aqui e agora: busca, construção e perda da utopia. Notas sobre política, arte e globalização. In M. Acciaiuoli; A. D. Rodrigues; M.J. Castro; P. André & P. S. Rodrigues (Eds.), *Arte & Utopia* (pp. 309-322). Várzea da Rainha: Várzea da Rainha Impressores, S.A.
- Carmo, A. (2014). *Cidade e cidadania (através da Arte). O Teatro do Oprimido na região metropolitana de Lisboa*. Doctoral thesis, Universidade of Lisbon / Institute of Geography and Spatial Planning, Portugal (policopiado).
- Deputter, M. (2014). Maria Matos Teatro Municipal Outubro 2014 – Setembro 2018 – Proposta artístico-cultural, 16 junho.
- Dias, B. P. & Neves, J. (Ed.) (2010). *A política dos muitos. Povo, classes e multidão*. Lisbon: Tinta da China.
- Finkelpearl, T. (2000). *Dialogues in public art: dialogical relation public art*. Massachusetts/London: The MIT Press.
- Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*. Paris: Éditions Galilée.
- Hand, B. (2010). A struggle at the roots of the mind: service and solidarity in dialogical relational and collaborative perspectives within contemporary art. In IMMA, *What is participatory and relational art?* (pp. 8-17). Dublin: Irish Museum of Modern Art – IMMA.
- Kester, G. (2005). Conversation pieces: The role of dialogue in socially-engaged art. In Z. Kucor & S. Leung (Eds.), *Theory in Contemporary art since 1985* (pp. 76-100). Oxford: Blackwell.

- Kester, G. (2011). *The one contemporary collaborative art and the many in a global context*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Keucheyan, R. (2013). *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*. Paris: Éditions La Découverte.
- Lacy, S. (1995). *Mapping the terrain: New genre public art*. Seattle: Bay Press.
- Malzacher, F. (2015). Putting the urinal back in the Restroom – The symbolic and the direct power of art and activism. In F. Malzacher (Ed.), *Truth is Concrete – a Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (pp. 12-25). Berlin: Steirischer Herbst /Strenberg Press.
- Malzacher, F. (Ed.) (2015). *Not just a mirror. Looking for the political theatre of today – Performing Urgency #1*. Santo Tirso: House on Fire.
- Meierhans, C. (2014). *Some use for your broken clay pots*. Gent: Mer.
- Mora, T. (2016). The individual and the common: arte política e crítica social. In *Portugal: Território de territórios. Atas do IX Congresso Português de Sociologia*. Lisbon: Associação Portuguesa de Sociologia.
- Mora, T. (2009). *Viagem, utopia e insularidade: narrativas fundadoras da ciência e da sociedade moderna*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- Olveira, M. (Ed.) (2014). *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. Castilla y León/Madrid: MUSAC/ This Side Up.
- Ribeiro, A. P. (Ed.) (2013). *Grandes Lições*. vol. 1, vol. 2. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rodríguez, A. (2012). Viragem pedagógica, capitalismo cognitivo, nova institucionalidade. *Imprópria*, 1, 39-42.
- Ruyer, R. (1950). *L'utopie et les utopies*. Paris: PUF.
- Teatro Maria Matos (2016). *Some use for your broken clay pots* - Lisboa, 5,7 e 8 de março. Folha de Sala.
- Tilly, C. (1986). *La France conteste. De 1600 à nous jours*. Paris: Fayard.
- Unipop (Ed.) (2014). *Pensamento crítico contemporâneo*. Lisbon: Edições 70.

BIOGRAPHICAL NOTE

Teresa Mora is researcher at the Interdisciplinary Centre of Social Sciences (CICS-UMinho) and assistant professor of Sociology at the University of Minho. PhD in sociology at University of Minho (2007). She has been doing research on the similarities between social theory and social utopia, which has resulted, amongst others, in the following publications:

- Mora, T. (2013). Classics of Sociology and Modern Social Utopias: Displacing Knowledge Boundaries. In J. Bastos da Silva (Ed.), *The Epistemology of Utopia: Rhetoric, Theory and Imagination* (pp. 65-79). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. ISBN (10): 1-4438-4625-2, ISBN (13): 978-1-4438-4625-7

- Mora, T. (2009). *Viagem, utopia e insularidade: narrativas fundadoras da ciência e da sociedade moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e Tecnologia. ISBN: 978-972-31-1272-6

Her current research interests are centred on political and social engaged art, with a particular focus on collaborative practices between artists and social scientists.

E-mail: tmora@ics.uminho.pt

Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS-UMinho) – Instituto de Ciências Sociais – Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

*** Submitted: 15-10-2016**

*** Accepted: 21-01-2017**

PERCURSOS DE ANÁLISE DO VESTUÁRIO EM FILMES PORTUGUESES DE *ETNOFIÇÃO*

Caterina Cucinotta

Resumo

O presente artigo versa sobre o tema do documentário e da ficção no cinema de *etnoficção* português, focalizando-se no estudo do vestuário como fenómeno, ora votado a explicitar a verosimilhança das sequências, ora usado enquanto ferramenta para criar uma simulação da realidade. Tratamos o termo *etnoficção* como se fosse um género cinematográfico e escolhemos, como exemplo de análise três trilogias do cinema português. Entendemos o vestuário de acordo com os novos conceitos do corpo revestido que vêm da *Fashion Theory*. Analisar o vestuário de filmes por género ajuda, por um lado, na criação de uma primeira definição de todo este tipo de vestuário e, por outro, a compreender a sua importância dentro de uma obra fílmica. O enquadramento teórico sobre *Fashion Theory* e sobre o conceito de *etnoficção* será aplicado aos filmes escolhidos, tentando-se ampliar os referidos conhecimentos através da introdução de outros autores que se debruçaram sobre os dois assuntos, a fim de unificar os dois conceitos, do corpo revestido e da *etnoficção*, num só, o conceito de vestuário cinematográfico.

Palavras-chave

Cinema português; *etnoficção*; vestuário cinematográfico

Abstract

This article explores the theme of documentary and fiction in the *ethnofiction* Portuguese cinema, with the costumes in the middle of this binomial as a phenomenon that explains it as a likelihood of the sequences and as a tool to create a simulation of the reality. We treat the term *ethnofiction* as it would be a cinematographic genre and we choose, as an example to analyse, 3 Trilogies from the Portuguese cinema. Also we treat the costumes according to the new concept about the clothed body that come from Fashion Theory. To analyse films costumes by the genre helps to create of a first definition of this kind of clothing and to understand its importance inside a filmic action. The theoretical parts about Fashion Theory and about the *ethnofiction* concept will be applied to the chosen films, trying to extend the knowledge through the introduction of others authors who also work about the two themes, to unify them, the clothed body and the *ethnofiction*, in the one of cinematographic costumes.

Keywords

Ethnofiction; film costumes; portuguese cinema

INTRODUÇÃO

Com este ensaio procuraremos apresentar uma análise do vestuário em filmes portugueses dividindo-os em três trilogias e dirigindo a nossa atenção para a interseção entre moda e cinema, numa perspetiva comparatista.

Este estudo¹ pode ser definido como um esboço preliminar para um discurso sobre vestuário cinematográfico, tendo por objetivo específico a aplicação da *Fashion Theory* a um género cinematográfico. Ao optar por este caminho, tencionamos explicar o desenho de uma metodologia que implemente discursos análogos e que também sirva como ponto de partida para outros investigadores da imagem em movimento que estejam interessados no corpo, no seu revestimento e nas implicações deste dentro do enquadramento no plano de um filme.

A *Fashion Theory*, mais do que um estudo sobre a moda, pressupõe a compreensão dos modos e dos gestos cristalizados em vestuário. Trata-se, no fundo, de enunciados não ditos que, revestindo o corpo que o veste, prolongam, desdobram ou suspendem os gestos das personagens. Tal será particularmente revelador quando falamos em *etnoficção*, um género cinematográfico que mistura dentro de si documentário e ficção.

A *Fashion Theory* servirá como base teórica e ponto de partida numa metodologia que cruza o vestuário com os Estudos Fílmicos e escolhemos a *etnoficção* como objeto de estudo, destacando alguns filmes portugueses constituídos em Trilogias.

A primeira trilogia é a *Trilogia do Mar*, de Leitão de Barros, que compreende: *Nazaré, Praia de Pescadores e Porto de Turismo* (1927), *Maria do Mar* (1929) e *Ala arriba!* (1942).

A segunda é a *Trilogia de Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro, que compreende: *Trás-os-Montes* (1976), *Ana* (1982) e *Rosa de Areia* (1989).

A terceira e última é a *Trilogia das Fontainhas*, de Pedro Costa, e compreende: *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006).

FORMULAÇÃO DO PROBLEMA

No início do terceiro capítulo do livro *Changing Places: Costume and Identity*, da investigadora inglesa Pam Cook, a autora escreve:

o *design* de vestuário é uma das áreas menos investigadas da história do cinema. Há uma vasta gama de literatura acerca do vestuário teatral e, desde os anos 70, existe um interesse crescente em moda no círculo dos historiadores de Cultura; mas, na sua maioria, os Estudos Fílmicos passaram ao lado desta tendência. (...) a falta de interesse no vestuário passa a ser particularmente significativa se considerarmos o quão importante a roupa é para a narrativa, na criação de personagens, no fortalecimento do enredo, na sugestão de ambientes, etc. (Cook, 1996, p. 41)

¹ Este artigo é resultado de uma reelaboração da investigação em doutoramento com o título *O vestuário no cinema: percursos de análise em filmes portugueses de etnoficção*. Para mais informação, aceder a <https://run.unl.pt/handle/10362/16297>

Este texto foi publicado originalmente em 1996 e, até à data, ocorreram poucas alterações em relação ao assunto. Porém, hoje em dia, se algo mudou é apenas porque provavelmente se começou a considerar o vestuário como um elemento importante para a compreensão de uma obra fílmica. No entanto, passados todos estes anos, aquele que é o ponto de partida desta investigação, tal como referido por Cook (1996), permanece inalterado.

Além da sua função geral na compreensão visual das imagens em movimento, o vestuário ajuda na construção de percursos paralelos ao enredo central. Fornece informações sobre personagens e sobre o contexto histórico e social em que estas atuam. Comunica verosimilhança e é capaz de estabelecer uma espécie de pacto entre o filme e o espectador que é, assim, levado a acreditar que o que vê no ecrã é a realidade. Logo, um dos primeiros problemas é o facto de o vestuário cinematográfico nunca ter usufruído de uma análise detalhada e paralela dentro dos próprios estudos fílmicos.

De acordo com a pesquisa efetuada, os primeiros estudos sobre vestuário cinematográfico acessíveis *online* e em bibliotecas especializadas remontam à primeira metade do século passado e representam um discreto ponto de partida no percurso a efetuar pelo universo fílmico da roupa. Se em França e Itália, a partir dos anos quarenta, foram muitos os figurinistas que escreveram breves textos ou ensaios sobre o seu próprio trabalho (Annenkov, 1955; Sensani & Lara citados em Verdone, 1986) e a mesma coisa acontecera com figurinistas de Hollywood (Adrian citado em Watts, 1939; Banton, 1935), para um trabalho cuidado e pormenorizado que se afastasse um pouco da perspetiva da moda e se introduzisse no mundo efetivo do cinema, teve de esperar-se até 1950, ano em que Mário Verdone, professor de Filmologia em Roma, editou o livro *Scena e Costume nel Cinema*². O texto aprofunda alguns aspetos históricos, mas também culturais, da cenografia e do vestuário cinematográficos, tendo como ponto de partida o cinema e não a moda, no caso do vestuário, e o cinema, e não a arquitetura, no caso da cenografia. Esta aparenta ser uma obra mais completa do que as anteriores, pois tenta colocar de parte as meras curiosidades “do fabuloso mundo do cinema, feito de *glamour* e divas, para se concentrar na elaboração de um esboço de pesquisa do elemento fílmico no próprio vestuário” (Verdone, 1986, p. 40). Continua o autor:

a questão não é vestir as pessoas com o que lhes fica melhor, mas sim vestir as imagens, criar alguém, participar na elaboração de um fantasma. Assim, surgem necessidades que quase nada têm a ver – pelo menos diretamente – com a moda, com os grandes criadores, a mania de Paris, a história da arte, o folclore, o artesanato. (Verdone, 1986, p. 40)

O conceito de *vestir as imagens*, proposto por Verdone, é de particular interesse e, peculiarmente, possui uma estreita ligação com o conceito inovador de *Surface materiality in film* de Giuliana Bruno (2014).

O maior obstáculo neste tipo de investigação é a pouca importância que os estudos fílmicos deram ao vestuário como elemento dramático na comunicação de um

² Texto consultado na sua edição de 1986.

filme. O vestuário cinematográfico não ganhou uma posição predominante nos estudos académicos porque sempre se pensou, erroneamente, que se tratasse de um elemento puramente decorativo. Os cruzamentos entre estudos culturais e estudos semióticos afirmam exatamente o contrário: o vestuário dentro de um filme, qualquer que seja o género, transmite sempre alguma sensação em relação ao filme e ao realizador que o pensou (Bruno, 2014). Além disso, se por um lado o vestuário de um filme de ficção é o resultado de cuidadosas reconstruções baseadas em estereótipos culturais, o vestuário de uma *etnoficção* expõe aspetos peculiares e incomuns, por outro.

Em geral, o fio condutor desta investigação centra-se no uso que o cinema faz do vestuário enquanto veículo para traçar eixos paralelos à narrativa principal. Ou seja, a importância menor que os estudos fílmicos deram ao vestuário torna-se o ponto de partida deste estudo. Propõe-se, assim, como problemática principal, uma tentativa de aplicar uma teoria, originária nos estudos sobre moda e traje, que tem o nome de *Fashion Theory*, a um género cinematográfico.

A *FASHION THEORY* COMO TEORIA DE BASE

O termo *Fashion Theory* refere-se a um âmbito interdisciplinar que contempla a moda como um sistema de significados em que se produzem as representações culturais e estéticas do corpo revestido. Ao longo do nosso percurso de pesquisa, analisámos a moda como uma construtora de significados e figuras do imaginário, ou mitos, que se reproduzem na esfera social, tornando-as naturais e eternas. Os meios de comunicação, em primeiro lugar o cinema, são um grande depósito e motor do imaginário social e agem em estreita sinergia com a moda.

Vários são os eixos que definem/integram a *Fashion Theory*. Nomeadamente, no que diz respeito ao traje ou ao vestuário: antropologia, sociologia, filosofia, psicologia, semiótica e estudos culturais. A partir de um artigo de Patrizia Calefato (2002), que tem por título *Fashion Theory*, foi feita uma tentativa de organizar cronologicamente os pontos fundamentais da altura em que a teoria começou a ganhar vida, até se desenvolver no conceito que é hoje. Desde o ensaio de Georg Simmel de 1895 sobre a moda (Simmel, 1996) até aos escritos de Roland Barthes, tentar-se-á ilustrar as teorias que colocaram, quer a moda, quer o traje, no centro da investigação, tentando não cair em análises puramente textuais ou históricas.

A seu modo, Simmel foi um precursor, pois inseriu a moda dentro do binómio indivíduo/sociedade. A partir desse binómio nasceram outros, como, por exemplo, homem/mulher, ricos/pobres, imitação/diferenciação – binómios com que, primeiro Simmel e mais tarde, em 1897, Veblen (1969), foram deduzindo o quanto a moda, antes de ser entendida em termos gerais, precisava de ser enquadrada na sociedade a fim de melhor se compreender a sua função. Seguindo o percurso cronológico indicado por Calefato (2002), torna-se necessário passar pelo Estruturalismo para melhor perceber a distinção entre moda e traje. Foi Saussure (2009), em 1967, quem aproximou a moda à linguagem e, a partir daí, outros semióticos e historiadores da cultura passaram a interessar-se pelo

vestuário. A seguir, será a vez de Petr Bogatyřev (1937/1986) que, em 1937, publicou um ensaio sobre trajes folclóricos onde aplica o método funcionalista ao vestuário, individualizando no seu interior um escalão de cinco funções principais.

No caso de Bogatyřev, o que torna a sua análise interessante é a construção segundo um sistema funcionalista, que individualiza o traje folclórico numa hierarquia de funções. Durante o estudo, ao colocar em contraposição a moda e o traje, o autor encontra fortes contrastes entre os dois fenómenos: enquanto o primeiro adquire um sentido apenas em função da mudança e da rutura com o passado, o segundo vive de continuidade e tradição. A forma de vestir do traje popular, tão estável e previsível, é a que mais capta a atenção de Bogatyřev (1937/1986, pp. 93-94) que, em 1937, chegará à definição das cinco funções do traje: a estética, a erótica, a prática, a mágica e a regional.

Se com Roland Barthes (1957-1963/2009) se afinaram os conhecimentos sobre a moda como discurso social, introduzindo o conceito de *corpo vestido*, do qual derivam outros conceitos (corpo espetáculo, corpo jovem...), chega-se finalmente ao conceito contemporâneo que dele advém e que será desenvolvido no trabalho de outra linguista, Patrizia Calefato. Desde finais dos anos 80 que a investigadora e professora italiana tem vindo a desenvolver a teoria do *corpo revestido* ligada aos estudos sobre *Fashion Theory*, no âmbito da chamada *mass-moda* e da *performance* do corpo: “no cinema, mais do que no teatro e na fotografia, o corpo revestido é o sujeito fundamental, a ação resume-se toda aí, para além da escolha do vestuário de cena, precisamente no processo de representação do corpo” (Calefato, 1986, p. 14).

Trata-se de um discurso diferente sobre o corpo que tenta excluir os extremos, “pronunciando o corpo” através das suas máscaras. Pode tentar-se “pronunciar o corpo” nas suas aberturas infinitas com outros corpos e com o mundo, dando-lhe “uma valência relativa à cultura dentro da qual estas imagens se situam” (Calefato, 1986, p. 8). Em meados dos anos 70, certas investigações feministas focam a sua atenção na construção cinematográfica do corpo feminino como objeto inteiramente preso dentro de uma visão patriarcal das relações humanas e do poder. A este propósito, Laura Mulvey, num ensaio de 1974 (traduzido para italiano em 1978), separa o homem da mulher no dispositivo cinematográfico, definindo o primeiro como olho que olha e a segunda como o espetáculo a ser olhado ou, mais especificamente, como a *performance* a olhar. Segundo Patrizia Calefato, graças a estas pesquisas pioneiras, pôde constituir-se uma base teórica sobre a qual, durante os anos 80 do século passado, se foi implantando uma análise da corporeidade cinematográfica que começava também a abranger a roupa de cena, decisiva na construção do masculino e do feminino. Por isso, o corpo revestido é o território físico-cultural onde se realiza a *performance* visível e sensível da nossa identidade exterior.

A ETNOFICÇÃO PORTUGUESA COMO OBJETO DE ESTUDO

A *etnoficção* portuguesa, cruzamento entre o documentário e a ficção, foi escolhida enquanto geradora de uma importante interseção também ao nível do vestuário.

Pondo-se o vestuário exatamente entre o real e o fictício, resulta, agora, um símbolo de verdade na história contada, uma reconstrução do conceito de comunidade.

Ao reunir as pesquisas feitas ao longo destes anos e, na tentativa de unificar numa só definição de género cinematográfico as três trilogias analisadas, começou por esclarecer-se algumas dúvidas em relação ao material investigado. Por um lado, é um dado adquirido que *websites* como a Wikipedia.com não podem ser citados como fonte única e solução para questões, já que a busca de respostas no vasto universo da internet pode dar forma a outras questões que, ao desviarem-se da discussão central, podem gerar confusão na busca de uma resolução. Porém, por outro lado, em relação à especificidade do conceito de *etnoficção* e a sua definição do ponto de vista cinematográfico, a realidade é que as primeiras respostas foram encontradas na internet. Pensa-se, de facto, que, no momento em que se decide trabalhar com um género cinematográfico que possui referências sólidas tão limitadas, um dos poucos percursos viáveis é reunir o máximo de informação possível para depois conjugar peças na fragmentação conceitual que cada filme pode propor sobre o assunto.

Considerando que o conceito de *etnoficção* tem a sua origem na disciplina da antropologia visual³, há ainda a acrescentar que só há poucos anos este começou a ser utilizado no âmbito cinematográfico, tendo sido reconhecido como género. Uma das primeiras interessantes definições propostas afirma que a *etnoficção*⁴ é o género cinematográfico que tem como objeto de estudo um grupo de pessoas que formam uma comunidade. Partindo daqui, de uma forma geral, na análise dos conteúdos o objeto de estudo pode ser individualizado no homem que, vivendo numa comunidade, aceita/adota certas regras e abandona outras. Para possuir as características que o definam como obra de *etnoficção*, um filme deve focar a sua atenção sobre dois eixos principais: por um lado, os comportamentos individuais que põem em destaque a personalidade subjetiva e, por outro, o ímpeto por parte da comunidade para que tal não desestabilize os equilíbrios interiores desta. Apesar do objeto filmado ser importante, o elemento que mais contribui para transformar um filme etnográfico numa *etnoficção* é a metodologia com que se aborda a própria filmagem, isto é, além dos conteúdos, também as formas são fundamentais. De facto, é difícil considerar que um filme consiga equilibrar-se numa sintonia completa entre as formas do documentário e da ficção sem nunca se desequilibrar, ora de um lado, usando o próprio documentário como metodologia, ora do outro, forçando a mão com a ficção, usada paradoxalmente como espelho da realidade. Porém, a parte porventura mais interessante desta nova conceitualização está no deslize em que o documentário se mascara de ficção e a ficção mascara-se de documentário para fingir que é ficção, e vice-versa.

Ou seja, o debate acerca da *etnoficção* tem gerado muito interesse no âmbito cinematográfico porque o que definimos de *etnoficção*, outros chamaram de filme-ensaio (Rascaroli, 2009) ou cinema indisciplinar (Overhoff Ferreira, 2013) e atribuir definições a

3 Desde 1992, existe em Portugal o NAV, Núcleo de Antropologia Visual. Retirado de http://ceas.iscte.pt/gr_avisual.php

4 Retirado de <http://pt.wikipedia.org/wiki/Etnoficção>

um objeto que não quer ser definido, não está aqui em causa. O que vai aqui emergindo para debate é o questionar como as imagens em movimento criam ligações com outras linguagens, outros mundos, outras artes; como, através destas ligações, os realizadores tornam-se artistas também a outros níveis; e como a ligação entre as artes e o cinema gera conceitos paralelos ao enredo do filme.

OS TRÊS NÍVEIS DE ANÁLISE

Para atingir o objetivo da criação de ligações entre linguagens diferentes como o são a moda e o cinema, procurámos uma metodologia útil, a fim de analisar peças de vestuário presentes nas sequências dos filmes escolhidos. Porém, trata-se de uma metodologia utilizável também ao nível da abordagem de outras linguagens, diferentes da moda e do vestuário, presentes num dos filmes.

Estamos a referir-nos à análise segundo três níveis: o nível cinematográfico, o nível extracinematográfico e o nível fílmico (Calefato & Giannone, 2007).

Enquanto os dois primeiros analisam as informações das diferentes características sociais, psicológicas e culturais do indivíduo ou ator que veste uma peça de roupa, o último resultou ser o mais apropriado para o propósito da investigação. A análise das peças de vestuário pretendeu ser mais fílmica, observando as mesmas do ponto de vista da câmara e não só do indivíduo que as veste pois o vestuário é um dos elementos que o realizador tem para se aproximar, ora da verdade, ora da ficção.

Em linhas gerais, o *nível cinematográfico* representa a relação entre o uso real das peças de vestuário e o uso do vestuário pensado para a ficção bidimensional do ecrã: há peças que funcionam na vida real, mas que não se ajustam bem às regras e estética do ecrã, onde tudo fica diferente, desde as cores até à textura. O *nível extracinematográfico* representa talvez o oposto, porque o vestuário cinematográfico também transmite ao espetador uma reelaboração da realidade através de estereótipos e identidades visuais que ele próprio cria. De certa forma, as imagens cinematográficas trazem para o mundo real *modelos* reproduzíveis, muito em parte devido às peças de vestuário.

Por fim, o *nível fílmico* é o mais complexo e é onde o vestuário ganha importância, porque faz parte da estreita ligação entre ator e personagem: o que o ator quer transmitir ao espetador tem um início exterior no seu revestimento. O vestuário pode, neste sentido, representar uma voz fundamental do *contrato de veridicção de Greimas* (1985) que cada filme estipula com o seu espetador, o qual decide conscientemente acreditar no que as imagens fictícias lhe mostram com base numa coerência estabelecida por contrato. Greimas escreve:

o discurso é o lugar frágil onde estão inscritas e são lidas a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo; (...) equilíbrio mais ou menos estável que vem de um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação. Este tácito compromisso é chamado de contrato fiduciário". (Greimas, 1985, p. 45)

O nível fílmico é também importante, pois, na maioria dos casos, é criador de linhas narrativas paralelas e invisíveis ao enredo principal.

Considerando que um fundamento essencial na construção de figuras cinematográficas é uma harmoniosa adequação do vestuário, pode entender-se o quão este elemento tem sido subvalorizado. Trata-se de um elemento-chave na leitura da fruição cinematográfica, porque, ao nível inconsciente, o que é simplesmente designado *roupa* consegue operar uma síntese entre as características interiores da personagem e as características físicas dificilmente transformáveis do ator que se encontra a interpretar. O lado performativo do vestuário cinematográfico é assim clarificado: se o espetador consegue acreditar que um ator conhecido através de outros média, com uma existência para além do filme imediato, também pode ser aquela personagem, parte integrante de um mundo paralelo, o do filme, do qual passa a fazer parte, então, isto acontece também graças ao seu vestuário, na medida em que contribui para permitir uma passagem da vida real à ficção, tornando a ficção credível.

É através do contrato de veridicção que são expressas as regras que servem de estrutura ao mundo possível criado no ecrã cinematográfico. Se, por um lado, o espectador suspende a sua incredulidade em relação às sequências filmadas, é também porque o realizador, por seu turno, se preocupa em deixar bem claro em que tipo de ambiente se desenrola a narração, tentando conjugar ator, lugar, tempo e acontecimento. Trata-se de uma espécie de passagem de testemunho entre o realizador e o espetador que culmina na escolha de um vestuário apropriado e que também faz com que o género cinematográfico escolhido não seja casual. Na *etnoficção*, no documentário em geral e no documentário etnográfico em específico, o contrato de veridicção surge com uma espontaneidade bastante maior, pois trata-se não de um vestuário do dia a dia, mas de trajes populares saturados de significados próprios. Juntando ao traje popular os elementos relacionados com o lugar, torna-se evidente uma vontade por parte do realizador de que o espectador acredite que o que está a ver é, de facto, real, verdadeiro, existente.

A ANÁLISE DA *TRILOGIA DO MAR*

Ao analisar a *Trilogia do Mar* de Leitão de Barros, pode ficar-se surpreendido com a quantidade de citações ao nível de vestuário que surgem ao longo dos três filmes: desde a importância do traje feminino cuja função é cobrir as formas do corpo e o rosto, passando por ligações inesperadas entre a câmara, o corpo e a narrativa do filme.

É de sublinhar a forma inovadora como Leitão de Barros aborda os conceitos em relação ao revestimento do corpo. Por detrás do género documentário, usado como dispositivo, este concebe uma série de ficções para (re)percorrer aqueles que são, na sua opinião, os costumes do povo nazareno, introduzindo ao mesmo tempo o seu cunho pessoal. A câmara muda de posição e de atitude consoante se encontra diante da comunidade ou em frente de uma singular personagem.

Reflitamos um pouco sobre a importância dada à nudez de Maria do Mar no momento em que é salva por um rapaz de uma família inimiga, a importância de assinalar este gesto de união na presença de dois corpos nus, em substituição de trajes-símbolos

de divisões familiares. No início da sequência vêem-se dois grupos diferentes de banhistas, homens e mulheres, cada um com um vestuário próprio identificando a sua diversidade: no momento em que a câmara mostra em detalhe um seio de mulher, parecem cair as regras da comunidade. Apagam-se as diferenças sociais no momento em que a câmara parece não querer exibir apenas o proibido mas, de facto, despir Maria do Mar da sua identidade.

Fica claro o intuito de enganar ou, pelo menos, de confundir o espetador, mostrando o gesto como uma casualidade, conferindo-lhe ainda mais força. Se tivesse acontecido casualmente, teria talvez sido eliminado durante a montagem. A intenção do realizador reside na sua vontade de mostrar uma mulher despida da sua roupa, assim como da sua identidade.

Em *Ala Arriba!* de 1943, logo no início do filme, o espetador toma conhecimento do quão importantes são as camisolas com as marcas sociais na comunidade da Póvoa de Varzim, feita de sardinheiros e lanchões.

O filme foi rodado nos anos 40 do século passado, quando a principal diferença entre os ricos e os pobres, a nível de vestuário, era basicamente o interesse, ou falta dele, em acompanhar as novas tendências: nas cidades, as pessoas com dinheiro vestiam-se segundo os ditames da moda, enquanto as pessoas do povo vestiam-se para se cobrir, enquanto o fenómeno que acontece dentro da comunidade fechada da Póvoa de Varzim possui algo que pode ser associado à moda. Apesar de se falar em traje popular, as marcas patentes nas camisolas, diferentes segundo a classe social, fazem lembrar o quanto é importante, ainda hoje, vestir uma peça que tenha estampadas/impressas marcas que indiquem a que mundo se pertence.

Allison Lurie afirma que, ao longo da história, “o vestuário mostrou a posição social de quem o vestia. Assim como as linguagens mais antigas estão repletas de títulos elaborados e de formas de invocação, durante milhares de anos certas modas indicaram patentes elevadas ou reais” (2007, p. 57). Quando Bogatyrev descreve a função de classe no traje do dia-a-dia explica:

a tendência em distinguir as várias classes através do vestuário também se conserva quando as peças ficam niveladas, ou seja, na passagem de vestuário rural, local, a vestuário de cidade, internacional. A tendência das várias classes de fazer sobressair as próprias recíprocas diferenças fica como a única forma que, ao longo dos vários períodos, se enche de conteúdos diferentes. (Bogatyrev, 1986, p. 98)

Considerando o fenómeno em si, consegue distinguir-se, de facto, no traje popular, uma certa tendência, ou moda, para criar uma divisão visual entre ricos e pobres. Em geral, o reconhecimento de um indivíduo como membro de um grupo através da roupa é prática habitual; mas, o que se revela interessante no filme, é a forma provisória como tal se manifesta visualmente: através da roupa. Nada é definitivo, como também não o é vestir uma camisola com marcas diferentes, graças a um casamento: um ato de amor que pode mudar o percurso social de uma pessoa.

A ANÁLISE DA *TRILOGIA DE TRÁS-OS-MONTES*

Continuando com a segunda trilogia, o significado e o uso do vestuário foi integrando sempre a ideia específica que o realizador queria mostrar acerca da comunidade: António Reis e Margarida Cordeiro na *Trilogia de Trás-os-Montes* mostram, por exemplo, como na mistura entre ficção e documentário, entre imaginação, recordações e lugares que existem, há uma ligação direta que também pode ser mostrada através do vestuário.

Os investigadores que se interessam pela obra da dupla Reis/Cordeiro fazem literalmente (e na prática) um esforço muito grande para ir ao encontro da curiosidade de ver as películas da *Trilogia de Trás-os-Montes*. O ritual do espectador em relação à visibilidade do filme faz parte de um mecanismo que também inclui o vestuário, ele próprio portador de significados mágicos que, aliando-se à aura criada em torno dos filmes, formam a chamada “estética da invisibilidade no cinema de Reis e Cordeiro” (Torres, 1991-1992, p. 124). Apesar de poder parecer um assunto bizarro no caso desta trilogia tão obscura, é também importante analisar os objetos que fazem parte dos enquadramentos, objetos que podem parecer simples decorações, mas que contam histórias paralelas em relação à narração e às próprias personagens.

No caso de *Trás-os-Montes*, acontece algo que pode apelar-se de mágico: o rapaz que acabou de sonhar com uma memória que pertence à sua mãe, acorda e sai da cama de robe. Aparentemente, a cama, a casa, os móveis e o próprio robe de dormir são sempre os mesmos, pelo menos o jovem não estranha nada, e, despindo-se da roupa de cama, começa a vestir uma camisa com botões. A câmara observa este seu ato de se despir com muita atenção, através de pouquíssimos movimentos, só para o acompanhar da cama até ao lavatório. Quando o rapaz acaba de se vestir, coloca um gorro com laivos vermelhos, assentando-o bem na cabeça, em frente ao espelho.

Eis que acontece o facto extraordinário: na sequência seguinte, ao ver o rapaz a passear pelo campo com um amigo, compreende-se finalmente que aquele despir da roupa de dormir não era somente o que parecia, mas sim um fato mágico com que se consegue baralhar o tempo – o jovem despiu a sua identidade para regressar no tempo, tendo, para tal, que vestir outro fato, outro eu, e a insistência com que ele assentou o gorro na cabeça é o primeiro sinal desta mudança, uma espécie de ajuste. A nudez do rapaz refletida no espelho, no momento da passagem do tempo, parece dizer que “o corpo é uma contínua contestação do privilégio atribuído à consciência, de dar um significado a cada coisa. Ele vive, pois é esta contestação (Levinas, 1971, p. 130). Os dois amigos, vestidos de pajens medievais, vagueiam pelos campos num grande passeio. E, finalmente, ao chegar à aldeia de Montesinho, outro Montesinho, longe do tempo de Luís e Armando, um dos dois rapazes questiona: “mas como é que dois rapazes como nós podem ser os nossos antepassados? (...) Talvez o nosso passeio não tenha demorado umas poucas horas, mas sim muitos anos, algumas centenas de anos”⁵. Os rostos dos dois amigos, os próprios corpos e o acontecimento em si podem ser reconhecidos no que Luis Marin (1971) chama o “neutro plurale”, ou seja, aquele lugar utópico que ocupa

⁵ Minuto 47:36 do filme *Trás-os-Montes*

a distância, o que resta entre a marca e a não marca, entre a verdade e a ficção, entre o possível e o impossível, onde a diferença não se anula na síntese como também não está sujeita às categorias universais da razão, mas é mantida, imobilizada e perpetuada sob a forma de uma polémica infinita. O traje é, portanto, o traço oficial da sua linguagem, do seu tempo produtivo, tempo da afirmação do indivíduo como sujeito do mundo. O traje, que em latim é *habitus*, partindo desta sua denominação original, tenta fixar a identidade evanescente de um corpo em trânsito que se encontra entre dois tempos diferentes e do qual a irredutibilidade está expressa nas linhas do rosto, que representam o traçado de uma comunidade firme. Porém, ao mesmo tempo, o *habitus* joga com a sua função identificadora, ao definir uma espécie de *status* através dos detalhes e dos acessórios, neste caso o gorro, no momento em que tornam a personagem “um tipo” e a colocam num espaço/tempo bem definidos. E os detalhes falam também do efémero, da contínua mudança que o próprio *habitus* traz ao corpo, nas palavras de Onorati (2000, pp. 107-115), o seu ser “escritura do corpo” que constrói e desconstrói a relação de sentido entre indivíduo e comunidade. Por isso, o traje de época medieval, ao falar do rapaz, fala também um pouco sobre si, do seu ser um signo.

A ANÁLISE DA *TRILOGIA DAS FONTAINHAS*

Ao estudar a *Trilogia das Fontainhas* de Pedro Costa, apresentou-se finalmente uma sensação de amalgamento ou coerência visual: a componente visual do filme resulta ligada ao vestuário como fio condutor dos conceitos que vão ser explicados ao longo do filme, uma espécie de enredo paralelo que serve de suporte ao filme, mas que consegue criar no espetador uma consciência sobre os factos narrados.

Quase se começa a pensar que a própria Vanda, do filme *No Quarto da Vanda*, é o corpo revestido, ou seja, já não se está a falar de Vanda e da teoria do corpo revestido mas da Vanda como pico de união, como expoente claro, visível do que é hoje o corpo revestido no cinema e de quão importante esta questão é para que um filme seja bem sucedido.

Pedro Costa conseguiu criar uma linha narrativa paralela, que passa dos corpos revestidos até às casas que se encontram a ser demolidas no Bairro das Fontainhas.

Enquanto o bairro está a ser demolido pela Câmara Municipal de Lisboa, o vestuário continua a sobreviver porque está ligado aos corpos que o acompanham. As personagens continuam a viver da mesma forma, não dando importância ao que está a acontecer nas ruas; o que parece estranho, tendo em conta que a escavadora vai deitar tudo abaixo, as pessoas terão de deixar o bairro de lata e ir viver para um bairro social. De facto, o som, que acompanha as sequências, comunica uma atmosfera de mudança, quase uma transformação indesejada e inoportuna com a qual ninguém se importa, mas que também ninguém pediu. A rápida demolição do bairro, barulhenta e disforme, acompanha a lenta destruição dos habitantes das Fontainhas, na mente de quem tudo fica igual. “O trabalho incessante de demolição nunca deixa de ser auscultado, como se fosse o próprio pulsar do corpo daqueles adormecidos” (Spaziani citado em Cabo, 2009, p. 191).

Pelo contrário, o vestuário está completamente permeado de uma imobilidade que reflete o estado de espírito de cada uma das personagens: quer seja uma camisola, um casaco ou uma t-shirt, a sua importância está relacionada com a completa imutabilidade de não querer modificar as coisas. De acordo com Pierre Bourdieu (1998), a sociedade não existe fora dos corpos, porque as concepções sociais vivem nos corpos, na maneira como o mundo é visto e na forma como se age e reage nele. O que Bourdieu chama *habitus* é a coerência e a constância usadas na forma dos corpos agirem, que se vai constituindo a partir de um conjunto de noções sobre o mundo. Estas noções derivam da experiência do que é possível e do que não é, a partir de uma determinada condição social, e agem a um nível subconsciente através da expressão de atitudes e práticas comportamentais. Cada indivíduo possui um *habitus* específico gerado por uma experiência-mundo, vivida a partir das posições ocupadas na sociedade, na família, no processo educativo e produtivo.

São estas as ligações que *No Quarto da Vanda* criam uma cumplicidade entre o corpo do ator e o seu revestimento, devido sobretudo à ligação entre o bairro e o seu significado, entre o realizador e a sua ideia universal do que é o cinema e, enfim, entre o espetador e as imagens que vê e que vão estimulando a sua disposição ética, ao sentir o quão próxima está aquela realidade.

Quando se fala da ligação entre corpos e bairro deve encarar-se como evidente a cultura por detrás destes elementos e a sua relativa perda, uma espécie de desenraizamento duplo. Desta forma, a ausência transforma-se em perda: “as suas casas eram os seus próprios corpos; agora estão como amputados” (Costa, 2008, p. 165). A perda da cultura, portanto, materializa-se num vestuário fortuito que não pretende mostrar mais nada senão a degradação e a inutilidade daqueles corpos. Esta perda também se materializa na ausência de sequências comunitárias, trocadas por planos lentos onde se consome o ritual de injeção da droga por homens que encarnam fantasmas sem passado nem futuro.

CONCLUSÕES

A análise individual de cada filme trouxe para a prática conceitos teóricos da *Fashion Theory* que conseguiram encaixar os filmes no natural encadeamento entre documentário e ficção. A proposta de o fazer do ponto de vista do vestuário visou explorar novas linhas narrativas, paralelas às que já existiam no argumento do filme, mas, ao mesmo tempo, tão importantes, quer na construção da personagem, quer na sua ambientação.

O já citado conceito de *etnoficção* foi útil para reunir características comuns de filmes diferentes: a vida longe da cidade, os grupos fechados, a comunidade e as suas regras, a luta constante entre a vontade individual e as regras impostas pela própria comunidade. Sem esquecer que, tratando-se de obras cinematográficas, a denominação de *Etnoficção* também se refletiria num estilo pessoal do próprio realizador e de sequências nunca claramente enquadradas na ficção ou no documentário.

Apesar de se estar longe dos conceitos fundamentais da moda propriamente dita e das bases de muitas das ideias da *Fashion Theory*, o ponto de partida foi a questão de que

o vestuário de um filme etnográfico específico pudesse ter elementos interessantes, tanto a nível da ficção, como do documentário, mas também na sua própria especificidade de *corpo revestido*. Enquanto a associação entre traje e filme etnográfico ficou bem assente, sobretudo nas primeiras duas trilogias, onde as comunidades filmadas viviam longe da cidade e da sociedade moderna portuguesa em geral, a última trilogia foi a que trouxe mais novidades quer do ponto de vista da escolha da própria comunidade (o Bairro das Fontainhas), geograficamente perto da capital mas longe ou com uma relação quase inexistente com esta, quer do ponto de vista do estilo do realizador que, ao baralhar a fronteira entre a ficção e o documentário, impôs novas questões estilísticas, políticas e morais.

No que toca à presença de Pedro Costa, este foi aluno de António Reis na Escola de Teatro e Cinema no início dos anos 80 e, através das suas próprias declarações, sabe-se que foi graças à presença deste professor que conheceu o cinema português histórico, que até aquela altura era apenas um “conjunto de comédias dos anos 40” (citado em Moutinho & Lobo, 1997, p. 62), sendo que “a partir do momento em que vi *Trás-os-Montes* foi finalmente a oportunidade de começar a ter um passado no cinema português” (citado em Moutinho & Lobo 1997, p. 65). A ligação entre os filmes da dupla e o cinema de Pedro Costa pode resumir-se no que este chama de “ligação entre planos” (citado em Moutinho & Lobo 1997, p. 68), ou seja, aquele mínimo de intervenção fundamental para que, através do filme, o realizador se possa fundir com as personagens numa ordem que não é inventada, mas sim vista e reproduzida.

Talvez represente apenas outra forma de denominar aquilo que foi definido por António Reis⁶ como “Estética dos materiais”. Tal é imediatamente notório a partir de *Ossos*, quando o olhar de Clotilde, que veste a bata de mulher da limpeza, cruza o olhar com a irmã Tina, e está ainda mais evidente em *Vanda* e as suas camisolas claras, como também está manifesto na personagem do Ventura de *Juventude em Marcha* que, ao não mudar de roupa durante o filme inteiro, vagueia de um sítio para outro, de um filho para outro, ou ainda melhor, de um plano para outro para transportar, como numa Via Cruz, o seu testemunho simultâneo de vergonha e orgulho. Podem classificar-se estas observações sob a denominação de “inamovibilidade do vestuário” (Cucinotta, 2015, p. 181), visando simbolizar uma inércia ou ausência de vontade por parte dos protagonistas em querer mudar as coisas, uma armadura que os separa dos eventos.

Em particular, torna-se apropriado utilizar a mesma expressão de António Reis, que começava também a entender esta tendência de totalidade da obra fílmica, chamando de estética dos materiais a uma espécie de aproximação visual entre o objeto filmado, o sujeito que filma e o próprio dispositivo cinematográfico. Através das trilogias analisadas, conseguiu traçar-se um percurso de emancipação do vestuário das suas funções básicas, de acordo com Bogatyrev (1937), para uma crescente aproximação ao próprio meio cinematográfico. Ao abandonar a conceção do vestuário como mero revestimento,

⁶ Afonso Cautela (em Moutinho & Lobo, 1997, p. 235) relata que em Outubro de 1989, depois da projeção de *Rosa de areia* em Lisboa, no breve debate que se seguiu com os realizadores, o próprio António Reis “aludiu a uma das chaves do filme: optou-se por uma Estética dos materiais. Ali, de facto, joga-se com os materiais mais duros e puros, desde a rocha granítica e basáltica, à areia (sempre a areia), às palavras (como pedras), às cores, aos tecidos, aos ladrilhos, aos azulejos, à água, às palhas, ao vinho (do Porto!), ao mar das searas, ao oceano da terra, praticamente todas as texturas físicas que ali comparecem”.

o próprio adquire a posição de elemento dramático na comunicação do filme, juntamente com as outras escolhas estilísticas.

Frequentemente, coloca-se a questão sobre qual seria o ponto em comum entre cinema e revestimento do corpo, sobretudo se algum ponto de encontro haverá ou se se tratam de dois mundos paralelos que, ao cruzar-se, produzem um significado provisório. Encontraram-se algumas respostas interessantes no conceito de *Sartorial Philosophy*, expresso por Giuliana Bruno (2014), acerca da integração da moda no meio cinematográfico. Giuliana Bruno desenvolve uma perspetiva particular a partir da prática onde os dois mundos estão inscritos: se, para fazer um filme, devem pôr-se em prática os ofícios da montagem na edição e escolha das sequências fílmicas, também no caso da moda, cada peça de roupa resultará do conjunto de vários cortes que lhe concedem o seu aspeto final. A autora apelida o realizador de *filmmaker-tailor*, encontrando entre os dois mundos uma ligação indelével. Acerca da importância do corpo revestido ao nível fílmico, a autora apresenta uma atitude completamente concertada com o ponto de vista deste trabalho e que visa elevar o vestuário cinematográfico a um nível de significado superior ao que tradicionalmente tem sido considerado:

é um processo que põe em causa o que a moda geralmente representa na linguagem do cinema e o modo restritivo com que o termo é normalmente utilizado. Este exige uma revisão da opinião que estabelece que a moda em cinema é simplesmente guarda-roupa. Assim, a moda vai para além do figurino, tornando-se um objeto totalmente diferente na comunicação de significado. (Bruno, 2014, p. 39)

Não se trata de continuar a pensar o elemento *fashion* como componente separada dentro do filme, mas sim começar a reformular a sua presença como essencial à linguagem do filme, “contribuindo para a formação da sua textura estética” (Bruno, 2014, p. 54), num grau normalmente associado à representação, à cinematografia, à montagem e à cenografia.

Esta ideia de conectar o cinema com outros aspetos interessa-nos em particular, na relação entre o filme e a arte, entre as práticas visuais e a imaginação estética e traduz-se na urgência de instaurar uma relação entre os estudos fílmicos e outros produtos da modernidade, como por exemplo a Moda.

Concretamente, pensamos tratar-se uma ligação indissolúvel já expressada em vários ensaios acerca do vestuário, nas obras de cineastas internacionais como Peter Greenaway (Bruzzi, 1997), Wim Wenders, Wong Kar-wai (Bruno, 2002; 2014), Pierpaolo Pasolini (Colaiacomo, 2007), Luchino Visconti (Giannone & Calefato, 2007) Luis Buñuel (Cousins, 2009), e é por este motivo que necessita de ser aprofundada, através de estudos críticos, a partir do contexto português para chegar a uma visão mais ampla da sua potencialidade enquanto construção *tout-court* da obra cinematográfica, a fim de entender o guarda-roupa de um filme, ou toda a direção de arte, como a criação de texturas sócio-históricas e conceder ao figurinista, ao cenógrafo e ao diretor artístico algumas responsabilidades a respeito do corpo do filme, da sua estética e da sua perceção no ecrã. //

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1957-63/2009). *Il sistema della moda*. Torino: Einaudi.
- Bogatyřev, P. (1937/1986). Le funzioni del costume popolare nella Slovacchia morava. *La ricerca folklorica: contributi allo studio della cultura delle classi popolari*, 14, 93-120.
- Bourdieu, P. (1998). *Meditações pascalianas*. Oeiras: ed. Celta.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture, and film*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bruno, G. (2014). *Surface, matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bruzzi, S. (1997). *Undressing cinema, clothing and identity in the movies*. Nova Iorque: Routledge.
- Cabo, R. M. (Ed.) (2009). *Cem mil cigarros. Os filmes do Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Calefato, P. (2002). Fashion theory. Retirado de http://www.culturalstudies.it/dizionario/pdf/fashion_theory.pdf
- Calefato, P. (2007). *Mass-moda, linguaggio e immaginario del corpo rivestito*. Roma: Universale Melteni.
- Colaiacono, P. (2007). *L'eleganza faziosa. Pasolini e l'abito maschile*. Venezia: Marsilio.
- Cook, P. (1996). *Fashioning the nation. Costume and identity in British Cinema*. Londres: BFI Publishing.
- Costa P.; Neyrat C. & Rector A. (2008). *Um melro dourado um ramo de flores uma colher de prata. No Quarto da Vanda. Conversa com Pedro Costa*. Lisboa: Midas Filmes e Orfeu Negro.
- Cousins, J. (2008). *Unstitching the 1950's film à costumes: hidden designers, hidden meanings*. Tese de doutoramento, Universidade de Exeter, Exeter, Reino Unido. Retirado de <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10036/42353/CousinsJ.pdf?seque>
- Cucinotta, C. (2015). *O vestuário no cinema: percursos de análise em filmes portugueses de etnoficção*. Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. Retirado de <https://run.unl.pt/handle/10362/16297>
- Ferreira, C. O. (2013). *O cinema português - aproximações à sua história e indisciplinaridade*. São Paulo: Alameda Casa Editorial.
- Fidalgo, A. (1999). Da semiótica e seu objecto. *Comunicação e Sociedade*, 1, 19-40. Retirado de <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/1436/1366>
- Giannone, A. & Calefato, P. (2007). *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda* (volume V, Performance). Roma: Meltemi Editore.
- Greimas, A.J. (1985). *Del senso 2*. Milão: Bompiani.
- Levinas, E. (1971). *Totalità e infinito*. Milão: Jaca Book.
- Lurie, A. (2007). *Il linguaggio dei vestiti*. Roma: Armando Editore.
- Marin, L. (1971). *Utopiques: jeux d'espaces*. Paris: Minuit
- Moutinho, A. & Lobo, M.G. (Eds.) (1997). *António Reis e Margarida Cordeiro, a poesia da terra*. Faro: Cineclub de Faro.
- Mulvey, L. (1978). Piacere visivo e cinema narrativo. *Nuova DWF*, 8, 26-41.

- Onorati, M.G. (2000). *Orlando: l'utopia di un corpo in transito. Lectora*, 5-6.
- Overhoff F. (2013). *O cinema português – aproximações à sua história e indisciplinaridade*. São Paulo: Alameda casa editorial.
- Rascaroli, L. (2009). *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. Londres e Nova Iorque: Wallflower.
- Saussure, F., (2009). *Curso di linguística generale*. Roma-Bari: Laterza
- Simmel, G. (1996). *La moda*. Milão: Oscar Mondadori.
- Torres, A. R. (1991-1992). Estética da invisibilidade. *A Grande Ilusão*, 13-14, 124-125.
- Verdone, M. (1986). *Scena e costume nel cinema*. Roma: Bulzoni editore.
- Veblen, T. (1969). *The theory of the leisure class*. Nova Iorque: Modern Library.
- Watts, S. (1939). *La technique du filme*. Paris: Payot.

FILMOGRAFIA

- Comissão de iniciativa da Nazareth (Produtora), Leitão de Barros, J. (realizador). (1927). *Nazaré, Praia de Pescadores e Porto de Turismo*. Portugal.
- Sociedade Universal de Filmes LDA (Produtora), Leitão de Barros, J. (realizador). (1929). *Maria do Mar*. Portugal.
- Tobis Portuguesa (Produtora), Leitão de Barros, J. (realizador). (1942). *Ala arriba!* Portugal.
- Instituto Português de Cinema, Ministério da Comunicação Social (Produtores), Reis, A. & Cordeiro, M. (realizadores). (1976). *Trás-os-Montes*. Portugal.
- Branco, P. (Produtor), Reis, A. & Cordeiro, M. (realizadores). (1982). *Ana*. Portugal
- Secretaria de Estado da Cultura, RTP (Produtores), Reis, A. & Cordeiro, M. (realizadores). (1989). *Rosa de Areia*. Portugal
- Branco, P. (Produtor), Costa, P. (realizador). (1997). *Ossos*. Portugal
- Contracosta Produções, Pandora Film (Produtores), Costa, P. (realizador). (2000). *No Quarto da Vanda*. Portugal
- Villa-Lobos, F. (Produtor), Costa, P. (realizador). (2006). *Juventude em Marcha*. Portugal

NOTA BIOGRÁFICA

Caterina Cucinotta é doutorada em Ciências da Comunicação (Cinema e televisão) pela FCSH da UNL com uma tese sobre Vestuário no Cinema Português, com bolsa FCT. É investigadora do CECC (Centro de Estudos em Comunicação e Cultura). Tem escrito diversos artigos e capítulos de livros, especialmente sobre cinema português e suas ligações com a direção de arte. É membro da AIM – Associação de Investigadores da

Imagem em Movimento e dos GT História do Cinema Português e Cinema em Português. Licenciou-se em Estudos Artísticos (especialização Teatro e Cinema) na Faculdade de Letras da Universidade de Palermo e obteve mestrado em Cinema e televisão pela Faculdade de Letras da Universidade de Bolonha. Trabalhou como jornalista *freelance* em Itália e em Portugal tem um percurso profissional na área do figurino de cinema.

E-mail: caterina.cucinotta@gmail.com

Rua da Escola Politécnica, 92, 3º esquerdo, 1250-102, Lisboa, Portugal

* **Submetido: 14-10-2016**

* **Aceite: 23-01-2017**

PATHWAYS OF ANALYSIS ON COSTUME IN PORTUGUESE *ETHNOFICTION* FILMS

Caterina Cucinotta

Abstract

This article explores the theme of documentary and fiction in the *ethnofiction* Portuguese cinema, with the costumes in the middle of this binomial as a phenomenon that explains it as a likelihood of the sequences and as a tool to create a simulation of the reality. We treat the term *ethnofiction* as it would be a cinematographic genre and we choose, as an example to analyse, three Trilogies from the Portuguese cinema. Also we treat the costumes according to the new concept about the clothed body that come from *Fashion Theory*. To analyse films costumes by the genre helps to create of a first definition of this kind of clothing and to understand its importance inside a filmic action. The theoretical parts about *Fashion Theory* and about the *ethnofiction* concept will be applied to the chosen films, trying to extend the knowledge through the introduction of others authors who also work about the two themes, to unify them, the clothed body and the *ethnofiction*, in the one of cinematographic costumes.

Keywords

Ethnofiction; film costumes; portuguese cinema

Resumo

O presente artigo versa sobre o tema do documentário e da ficção no cinema de *etnoficção* português, focalizando-se no estudo do vestuário como fenómeno, ora votado a explicitar a verosimilhança das sequências, ora usado enquanto ferramenta para criar uma simulação da realidade. Tratamos o termo *etnoficção* como se fosse um género cinematográfico e escolhemos, como exemplo de análise três trilogias do cinema português. Entendemos o vestuário de acordo com os novos conceitos do corpo revestido que vêm da *Fashion Theory*. Analisar o vestuário de filmes por género ajuda, por um lado, na criação de uma primeira definição de todo este tipo de vestuário e, por outro, a compreender a sua importância dentro de uma obra fílmica. O enquadramento teórico sobre *Fashion Theory* e sobre o conceito de *etnoficção* será aplicado aos filmes escolhidos, tentando-se ampliar os referidos conhecimentos através da introdução de outros autores que se debruçaram sobre os dois assuntos, a fim de unificar os dois conceitos, do corpo revestido e da *etnoficção*, num só, o conceito de vestuário cinematográfico.

Palavras-chave

Cinema português; *etnoficção*; vestuário cinematográfico

INTRODUCTION

In this essay we introduce an analysis on clothing design in the sense of “costume design”, in Portuguese films dividing them in Trilogies focusing our attention on the crossover between cinema and fashion from a comparative point of view.

This study¹ can be defined as a preliminary outline for a discourse on cinematographic costume, where the specific objective is to apply the Fashion Theory to a cinematographic genre. In choosing this path, we intend to express the strategy of a methodology that implements similar discourses which may be useful as a starting point for other researchers of the image in motion who are also interested in the body, its garments and the implications of these within the framing in the plane of a film.

The *Fashion Theory*, more than a simple study on fashion, requires the understanding of the moods and of the gestures fixed in the costumes. These are not mentioned statements that, in covering the body, they extend, duplicate or suspend the gestures of the characters. It will be developed when we talk about *ethnofiction*, a cinematographic genre that mixes documentary and fiction.

The *Fashion Theory* will serve as a theoretical groundwork and starting point to undertake an analysis methodology that crosses clothing with Film Studies and we have chosen *ethnofiction* as the object of study, highlighting some Portuguese films constituted in trilogies.

The first trilogy will be Leitão de Barros's *Trilogy of the Sea: Nazaré, Praia de Pescadores e Porto de Turismo* (1927), *Maria do Mar* (1929) e *Ala arriba!* (1942).

The second one is António Reis and Margarida Cordeiro's *Trilogy of Trás-os-Montes: Trás-os-Montes* (1976), *Ana* (1982) and *Rosa de Areia* (1989).

The third and final one is Pedro Costa's *Trilogy of Fontainhas: Ossos* (1997), *No Quarto de Vanda* (2000) and *Juventude em Marcha* (2006).

FORMULATION OF THE PROBLEM

At the beginning of the third chapter of *Changing Places: Costume and Identity* by the British researcher Pam Cook, the author writes:

clothing design is one of the least researched areas in film history. There is a wide range of literature on theatrical costume, and since the 1970s there has been a growing interest in fashion in the circle of Culture historians. However, most part of them did not follow the Film Studies trend. (...) the lack of interest in costume design becomes particularly significant if we consider how important it is for the narrative, the creation of characters, the strengthening of the plot, the suggestion of environments, etc. (Cook, 1996, p. 41)

This text was originally published in 1996, and until now there have been very few changes on the subject. However, if anything changed in the current days, it is only

¹ This article is the result of a re-elaboration of the Phd research with the title *O vestuário no cinema: percursos de análise em filmes portugueses de etnoficção*. For further information: <https://run.unl.pt/handle/10362/16297>

because costume design has probably begun to be regarded as an important element in the understanding of a film work. Yet, according to Cook, after all these years the genesis of this investigation remains unchanged.

In addition to its general function in the visual understanding of images on motion, clothing design helps in the construction of paths parallel to the central storyline. It provides information about characters and the historical and social context in which they act. It is a means of communicating likeliness and it is able to establish a sort of pact between the film and the viewer who is thus led to believe that what he sees on the screen is “true”. Therefore, one of the first problems is that cinematographic clothing has never enjoyed a detailed and parallel analysis within film studies.

In accordance with the research carried out, the first studies on theatrical costumes accessible online and in specialized libraries date back to the first half of the last century and represent a discreet origin in the path to carry out in the filmic universe of clothing. In France and Italy, from the 1940s onwards, many costumers wrote brief treatises or essays on their own work (Annenkov, 1955, Sensani & Lara quoted in Verdone, 1986), and the same thing had already happened with Hollywood costume designers (Adrian, quoted in Watts, 1939, Banton, 1935). In spite of this, one had to wait until 1950 the year Mario Verdone, professor of Filmology in Rome, edited the book *Scena and Costume nel Cinema*², for a careful and detailed work that departed somewhat from the perspective of fashion, in order to introduce costume design into the real world of cinema. The text deepens some historical as well as cultural aspects of scenography and filmic costume design, starting with cinema and not fashion in the case of clothing, and cinema, not architecture, in the case of scenography. This seems to be a more complete work than the previous ones, because it tries to put aside mere curiosities “from the fabulous world of cinema, made of glamour and divas, to concentrate on drawing up a research outline of the filmic element in clothing itself”.

The point is not to dress people with what fits them better, but to dress the images, to create a character, to participate in the elaboration of a ‘ghost’. Thus, needs arise that have almost nothing to do – at least directly – with fashion, with the great fashion designers, the Parisian mania, the history of art, folklore and crafts. (Verdone, 1986, p. 40)

The concept of *dressing the images*, proposed by Verdone, is of particular interest and, peculiarly, has a close connection with the innovative concept of *Surface materiality in film* by Giuliana Bruno (2014).

The biggest obstacle in this type of investigation is the little importance that the film studies gave to costume design as a dramatic element in the communication of a film. Cinematographic clothing has not gained a dominant position in academic studies because it has always been mistakenly understood as a purely decorative element. The crossroads between cultural studies and semiotic studies state exactly the opposite:

² Text consulted in its edition of 1986.

clothing within a film, whatever the genre, always conveys some sense, some feeling, related to the film and the director who thought it (Bruno, 2014). Moreover, while on the one hand the clothing of a fiction film is the result of careful reconstructions based on cultural stereotypes, on the other, the clothing of an *ethnofiction* exposes peculiar and unusual aspects.

In general, the guiding thread of this investigation centers on the use that the cinema makes of clothing as a vehicle for tracing axes parallel to the main narrative. That is, the minor importance given to clothing design by film studies, so far, becomes the starting point of this study. Therefore, it is proposed, as the main problematic, an attempt to apply a theory to a cinematographic genre arisen in the studies on fashion and costume, which has the name of *Fashion Theory*.

THE *FASHION THEORY* AS THE BASIC THEORY

The term *Fashion Theory* refers to an interdisciplinary scope that contemplates fashion as a system of meanings in which the cultural and aesthetic representations of the clothed body are produced. According to our study tour, I analysed fashion as a “constructor of meanings” and figures of the imaginary, or myths, which reproduce themselves in the social sphere, making them natural and eternal. The media, first and foremost the cinema, are a great deposit and engine of the social imaginary and act in close synergy with fashion.

Several are the axes that define / integrate *Fashion Theory*. Namely, with regard to costume or clothing: anthropology, sociology, philosophy, psychology, semiotics and cultural studies. From an article by Patrizia Calefato (2002) entitled *Fashion Theory*, an effort was made to organise chronologically the fundamental points of the time when the theory began to emerge, until it developed itself in the current concept. From Georg Simmel’s 1895 essay on fashion (Simmel, 1996) to the writings of Roland Barthes, I will make an attempt to illustrate the theories that put fashion and costume at the centre of the investigation trying not to fall into purely textual or Historical analyses.

In his own way, Simmel was a predecessor for he inserted fashion within the individual / society binomial and from this binomial others were born: male/female, rich/poor or imitation/ differentiation. Binomials with which, first Simmel and later, in 1897, Veblen (1969) started deducing how much fashion, before being understood in general terms, needed to be framed in society in order to better understand its function. Following the chronological course indicated by Calefato (2002), it becomes necessary to methodically examine Structuralism to better understand the distinction between fashion and costume. It was Saussure in 1967 (2009) who brought fashion to language, and from then on, other semiotics and historians of culture became interested in clothing design. In 1937, Petr Bogatyrev (1937/1986) published an essay on folkloric costumes where he applied the functionalist method to clothing, individualizing within it a grade of five main functions.

In Bogatyrev’s case, what makes his analysis interesting is the construction

according to a functionalist system, which individualizes the folkloric costume in a hierarchy of functions. During the study, in contrasting fashion and costume the author finds strong disparities between the two phenomena: while the former acquires a sense only in function of change and rupture with the past, the latter lives on in continuity and tradition. Bogatyrëv's attention (1937/1986, pp. 93-94) is drawn by the stability and predictability of the popular costume, and in 1937 he will reach its definition through five functions of the costume: aesthetic, erotic, practical, magical and regional.

Having in mind Roland Barthes's thinking (2009/1957-1963), he refined the knowledge about fashion as a social discourse by introducing the concept of "clothed body", and from these other concepts derived such as "body show" or "young body" leading, finally, to the contemporary concept developed in the work of another linguist, Patrizia Calefato. Since the late 1980s, the Italian researcher and teacher has been developing the theory of the clothed body linked to the studies on Fashion Theory, within the so-called mass-fashion and body performance:

in the cinema, more than in theater and in photography, the clothed body is the fundamental subject; the action is all about the choice of the clothing to be used in scene, precisely in the process of representation of the body.
(Calefato, 1986, p. 14)

It is a different discourse about the body trying to exclude the extremes, meaning "pronouncing the body" through its masks. One may try to "pronounce the body" in its infinite openings with other bodies and with the world giving it "a strength related to the culture within which these images are set" (Calefato, 1986, p. 8). In the mid-1970s, certain feminist investigations focused their attention on the cinematographic construction of the female body as an object wholly trapped within a patriarchal vision of human relations and power. In this regard, Laura Mulvey, in a 1974 essay (translated into Italian in 1978) separates the man from the woman into the cinematographic device. She defined the first as the eye that looks and the second as the spectacle to be looked at or, more specifically as "the performance" to look at. According to Patrizia Calefato, thanks to these pioneering researches it was possible to constitute a theoretical basis on which, during the 80's of the last century, an analysis of the cinematic corporeality began. This also comprehended theatrical costumes, decisive in the construction of "the masculine" and "the feminine". Therefore, the clothed body is the physical-cultural territory where the visible and sensitive performance of our outer identity is accomplished.

THE PORTUGUESE *ETHNOFICTION* AS OBJECT OF STUDY

The Portuguese *ethnofiction*, a crossover between documentary and fiction, was chosen as the generator of an important intersection also in terms of clothing design. Placing the clothing exactly between the real and the fictitious, it works now as a symbol of truth in the story told, a reconstruction of the concept of community.

In gathering all the research done over the years, and in an effort to unify the three trilogies analysed in a single definition of cinematographic genre, some doubts about the

material researched began to be clarified. Generally, it is accepted that websites such as Wikipedia.com cannot be cited as a single source and solution to questions, since the search for answers in the vast universe of the internet can give shape to other issues that, when they deviate of the central discussion, can create confusion in the search for a resolution. However, on the other hand, in relation to the specificity of the concept of *ethnofiction* and its definition from the cinematographic point of view, the truth is that the first answers were found on the internet. In fact, when one decides to research about a cinematographic genre that has so limited well grounded references it is thought that one of the few viable pathways is to gather as much information as possible and then combine pieces into the conceptual fragmentation that each film can put forward on the subject.

Considering that the concept of *ethnofiction* has its origin in the discipline of visual anthropology³, it should be added that only a few years ago it began to be used in the cinematographic field, having been recognized as a genre. One of the first interesting definitions offered is that *ethnofiction*⁴ is the cinematographic genre that has as object of study a group of people which constitutes a community. Starting from here, in general, in the analysis of the contents the object of study can be individualized in the man who, living in a community, accepts / adopts certain rules and leaves others. In order to possess the characteristics that define it as a work of *ethnofiction*, a film should focus its attention on two main axes: on the one hand, we find individual behaviours that emphasize the subjective personality and, on the other, there is an impetus on the community's behalf in order these behaviours do not destabilize the internal balance of the latter. Although the subject matter is important, the element that most contributes to turn an ethnographic film into an *ethnofiction* is the methodology used to deal with the filming itself, that is, in addition to the contents the forms are fundamental too. Actually, it is rather difficult to consider that a film can balance itself in a complete sintony between the forms of documentary and fiction, having in mind the use of the documentary itself as a methodology, and on the other, forcing the hand with the Fiction paradoxically used as a mirror of reality. But perhaps the most interesting part of this new conceptualization lies in the lapse in which the documentary masks itself of fiction and the fiction masks itself of documentary to pretend that it is fiction, and vice versa.

In other words, the debate about *ethnofiction* has generated a great deal of interest in the scope of cinematographic issues because what we define as *ethnofiction* others give the name of "Film-Essay" (Rascaroli, 2009) or "Indisciplinary Cinema" (Overhoff Ferreira, 2013), and it is not concerned here to assign definitions to an object that does not need to be defined. What is emerging here for debate is the questioning of how moving images create connections with other languages, other worlds, other arts; how, through these links, directors become artists on other levels as well; and how the association between arts and cinema generates concepts parallel to the plot of a film.

³ Since 1992, exists in Portugal the NAV, Núcleo de Antropologia Visual. Retrieved from http://ceas.iscte.pt/gr_avisual.php

⁴ Retrieved from <http://pt.wikipedia.org/wiki/Etnoficção>

THE THREE LEVELS OF ANALYSIS

To achieve the goal of the creation of connections between different languages as fashion and cinema, we sought a useful methodology in order to analyze garments present in the sequences of the chosen films. Moreover, it is a methodology that can be used also in the approach of other languages, different from fashion and clothing, present in one of the films.

In addition, we are referring to the analysis according to three levels: cinematography, extra-cinematography and filmic (Calefato, 2007; Giannone, 2007).

While the first two analyse information of the different social, psychological and cultural characteristics of the individual or actor who wears a garment, the latter turned out to be most appropriate for the purpose of this investigation. The analysis of the pieces of clothing was intended to be more filmic like observing them from the point of view of the camera and not only the individual who wears them, since the theatrical costume is one of the elements that the director has to approach to the truth and/or to fiction.

Broadly speaking, the *cinematographic level* represents the relationship between the actual use of garments and the use of clothing designed for the two-dimensional fiction of the screen: there are pieces that work in real life but do not fit well with the rules and aesthetics of the screen in terms of colour and texture. The *extra-cinematographic level* is perhaps the opposite, because theatrical clothing also conveys to the viewer a re-elaboration of reality through the stereotypes and visual identities he or she creates. In a way, the cinematic images bring reproducible models to the real world much in part due to the pieces of clothing.

Finally, the filmic level is the most complex and it is where clothing design becomes important because it is part of the close connection between actor and character – what the actor wants to convey to the viewer has an exterior beginning in his/her clothing. In this sense, clothing can represent a fundamental voice in Greimas's (1985) *veridiction contract*, which each film stipulates with its spectator, who consciously decides to believe what fictional images show him on the basis of contract coherence. Greimas writes:

speech is a fragile place where truth and falsehood, lies and secrecy are inscribed and read; (...) a more or less stable balance that comes from an implicit agreement between the 'speaker' and the 'addressee' of the communication structure. This tacit compromise is called a fiduciary agreement. (1985, p. 45)

Finally, the *filmic level* is also important because, in most cases, it is the creator of narrative lines that are parallel and invisible to the main plot.

Considering that an essential ground in the construction of cinematographic characters is a harmonious suitability of clothing, it can be understood how this element has been undervalued. This is a key element in the reading of cinematic enjoyment because, at the unconscious level, what is simply called *clothing* can operate a synthesis between the character's inner characteristics and the difficult transformable physical characteristics of the actor-interpreter. The performative side of cinematographic clothing is thus

clarified: if the spectator can believe that an actor known through other media, with an existence beyond the immediate film, can be that character in an integral part of the parallel film world that he becomes a part, then this happens thanks to his clothing too. Through this process he contributes to allow a passage from real life to fiction, making fiction credible.

It is through the *contract of veridification* that the rules, which provide the structure to the possible world created on the film screen, are expressed. If, on the one hand, the spectator suspends his disbelief in relation to the filmed sequences, it is also because the director, in his turn, is concerned to make clear in what kind of environment the narration unfolds, trying to combine actor, place, time and event. It is a kind of passage of official record between the director and the viewer that culminates in the choice of appropriate clothing. This also guarantees that the chosen film genre is not unintentional. In *ethno-fiction*, in the documentary in general and in the ethnographic documentary specifically, the contract of veridification appears with a rather greater spontaneity, because it is not day-to-day clothing but folkloric costumes full of their own meanings. By adding to the costumes elements related to a place, it becomes evident the director's will: he wants the viewer to believe that what he is seeing is in fact real, true, existing.

THE ANALYSIS OF THE *TRILOGY OF THE SEA*

In analysing Leitão de Barros's *Trilogy of the Sea*, one may be surprised at the amount of clothing references that appear from start to end in the three films, which include the importance of female costume whose function is to cover the shapes of the body and face, through unexpected links between the camera, the body and the narrative of the film.

One must underline the innovative way as Leitão de Barros approaches concepts in relation to the clothing of the body. Backing the documentary genre, used as a device, he conceives a series of fictions to (re) travel through those who are, in his view, the customs of the people of Nazaré, while introducing his personal mark. The camera changes position and attitude depending on whether it is in front of the community or in front of a single character.

Let us reflect a little on the importance given to the nudity of Maria do Mar when she is rescued by a boy from an enemy family; it is important to refer this gesture of union in the presence of two naked bodies, replacing the dress codes-symbols of their relatives' break-ups. At the beginning of the sequence we see two different groups of bathers, men and women, each with their own clothing identifying their diversity. Yet, at the moment the camera shows in detail a woman's breast, the rules of the community seem to fall. Social differences are erased at the precise moment the camera does not seem to display only the forbidden, but in fact to strip off Maria do Mar of her identity.

It is clear the intention to mislead or, at least, to confuse the viewer, showing the gesture as a coincidence, which turns it into a very powerful image. If it had happened casually, it might have been eliminated during the assembly. The director's intention lies in his willingness to show a woman stripped off her clothes, as well as, of her identity.

In *Ala Arriba!* (1943), right at the beginning of the film, the viewer becomes aware of how important are the sweaters with social brand mark-codes in the community of Póvoa de Varzim, a community made of fishermen.

The film was shot in the 1940s when the main difference between the rich and the poor in clothing was basically the interest, or lack of it, in keeping up with the new trends. In the cities, people with money dressed according to what fashion dictated, while the humble people wore clothes to cover themselves. However, the phenomenon that occurs inside the closed community of Póvoa de Varzim acquires something that can be associated with fashion. Although folkloric costumes clothing are mentioned, the brands on the sweaters, different according to the social class, remind us how important it is even today to wear a garment that has printed marks that indicate which world one belongs to.

Allison Lurie (2007) states that, along History, “clothing has shown the social status of the wearer. Just as the older languages are full of elaborate titles and forms of invocation, for thousands of years certain fashion trends have indicated high-social class or royal prerogatives”. When Bogatyrev describes the social class function in daily garments, he states:

the tendency to distinguish the various classes through clothing is also preserved when there is some kind of ‘progression levels’: from rural to local clothing, then to city clothing, and finally to international. The tendency of the various classes to make their own differences stand out is the only form which, over the various periods, is filled with different contents. (Bogatyrev, 1986, p. 98)

Considering the phenomenon itself, one can distinguish, in fact, in the folkloric costumes a certain trend or fashion that aims to create a visual separation between rich and poor. In general, recognizing an individual as a member of a group through clothing is a standard practice. But, what is interesting in the film is the provisional form as such is shown visually – through clothing. Nothing is definite, not even wearing a sweater with different social marks thanks to a marriage – an act of love that can change the social way of a person.

THE ANALYSIS OF THE TRILOGY OF *TRÁS-OS-MONTES*

In what concerns the second trilogy, the meaning and use of costume design was extremely relevant as a means of integrating the director’s specific idea he wanted to present about the community. For example, António Reis and Margarida Cordeiro in the *Trilogy of Trás-os-Montes* show how in fiction and documentary costume design is directly connected with imagination, memories and places.

In addition, researchers interested in António Reis and Margarida Cordeiro’s work make literally (and in practice) a great effort, from the point of view of curiosity, to watch the films of the *Trilogy of Trás-os-Montes*. The viewer’s ritual in relation to the visibility of the film is part of a mechanism that also includes clothing, itself a bearer of magical

meanings that, together with the aura created around the films, form the so-called “aesthetics of invisibility in the cinema of Reis and Cordeiro” (Torres, 1991-1992, p. 124). Although it may seem a bizarre subject in the case of this so obscure trilogy, it is also important to analyse the objects that are enclosed in the framings, objects that may seem simple decorations, but that tell parallel stories in relation to the narration and the characters themselves.

Regarding *Trás-os-Montes*, something that can be called magic happens: the boy who has just dreamed of a memory that belongs to his mother, wakes up and gets out of the bed. Apparently, the bed, the house, the furniture and the dressing gown are always the same, at least the young man does not find anything strange, and undressing his nightwear he begins to wear a button-down shirt. The camera, very carefully, observes this act of undressing through a few movements, only to follow him from the bed to the lavatory. When the boy has just got dressed, in front of a mirror, he puts on a reddish woolen hat, fitting it well on his head.

Here is the remarkable fact: in the following sequence, when the viewer sees the boy walking on a field with a friend, he finally understands that the act of undressing the nightwear was not only what it seemed to be, but it was some kind of magical garment with which one can muddle the time. The young man stripped off his identity to go back in time having to wear another suit, another self, and the insistence with which he put the cap on his head was the first sign of this change, a kind of adjustment. The boy's nudity reflected in the mirror, at the passing of time, seems to say that “the body is the permanent contestation of the prerogative attributed to consciousness, ‘of giving meaning’ to each thing. ‘It lives’ for it is this contestation” (Levinas 1971, p. 130). The two friends, dressed as medieval pages, wander in the fields on a long walk. Finally, when they reach the village of Montesinho it is “another” Montesinho far from the time of Luis and Armando, and one of the two boys asks: “but how can two boys like us be our ancestors? (...) Perhaps our journey did not take a few hours, but many years, a few hundred years”⁵. The faces of the two friends, the bodies themselves and the event itself can be recognised in what Louis Marin (1971) calls of “plural neutrality” that is, that utopian place that occupies the distance. Moreover, it is about what is left between the mark and the non-mark, something between truth and fiction, between the possible and the impossible, where the difference does not disappear in the synthesis, nor is it subject to the universal categories of reason, but is held, immobilized and perpetuated in the form of an infinite controversy. The costume is, therefore, the official trait of its language, of its productive time, time of affirmation of the individual as subject of the world. The Latin word *habitus* is the cornerstone for “costume” and the latter tries to fix the evanescent identity of a body in transit between two different times, from which the irreducibility is expressed in the traits of the faces that depict the characteristics of a community. But at the same time, the *habitus* plays with its identifying function by defining a kind of status through details and accessories, in this case the woolen hat, when the character becomes “a type”, and place it in a well defined space / time. In addition, the details speak also of

⁵ Minute 47:36 in film *Trás-os-Montes*.

the ephemeral, of the continuous change that the *habitus* itself brings to the body, or in Onorati's words (2000, pp. 107-115), its inner self as the "writing of the body" that forges and deconstructs the relation of meaning between individual and community. Therefore, the medieval period costume "speaks" of the boy and also speaks a little about itself, of its "being" as a sign.

THE ANALYSIS OF *TRILOGY OF FONTAINHAS*

While studying the Pedro Costa's *Trilogy of Fontainhas*, a feeling of amalgamation or visual coherence finally arose: the visual component of the film is linked to the clothing as the guiding thread of the concepts that are explained throughout the film, a kind of parallel plot as a support for the film, but which manages to create in the viewer an awareness of the facts narrated.

The viewer almost begins to think that Vanda herself, in the film *No quarto de Vanda* [In Vanda's bedroom], is the clothed body; that is to say, the film is no longer talking about Vanda and the theory of the clothed body, but of Vanda as the connection link, as a clear and visible exponent of what today is a "clothed body" in the cinema and how important this question is for the success of a film.

Pedro Costa accomplished the creation of a parallel narrative line, which passes from the clothed bodies to the houses that are being demolished in the Neighbourhood of Fontainhas.

While the neighbourhood is being demolished by the Lisbon City Hall, clothing continues to survive because it wraps the bodies of the characters, in an intimate association. The characters continue to live the same way; they do not give importance to what is happening in the streets, which seems odd once the bulldozer is going to throw everything down and people will have to leave the slum and go for a social housing. In fact, the sound that complements the sequences communicates an atmosphere of change, almost an unwanted and unwelcome transformation that no one cares about and no one else has asked for. The quick, noisy and misshapen demolition of the neighbourhood accompanies the slow destruction of the inhabitants of the Fontainhas, for whom all things will continue the same. "The continuous work of demolition never ceases to be heard, as if it was the very pulsar of those sleeping bodies" (Spaziani in Cabo, 2009, p. 191).

On the contrary, the clothing is completely pervaded with an immobility that reflects the mood of each of the characters; whether it is a sweater, a jacket or a t-shirt its importance is related to the complete immutability of not wanting to modify things. According to Pierre Bourdieu (1998), society does not exist outside bodies, because social conceptions live in bodies, in the way the world is seen and in the way one acts and reacts in it. What Bourdieu calls *habitus* is the consistency and constancy used in the form of how bodies act, which embody a set of notions about the world. These notions derive from the experience of what is possible, or not, within a particular social condition, and they act on a subconscious level through the expression of behavioral attitudes and practices. Each individual has a specific *habitus* induced by a world-experience lived from the positions occupied in society: family, education and productive process.

These are the connections that in *No Quarto de Vanda* [In Vanda's bedroom] trigger complicity between the body of the actor and his clothing, mainly due to the connection between the neighbourhood and its meaning, between the director and his universal idea of what cinema is. Finally, the connection between viewer and the images he watches stimulate his ethical disposition as he feels how close that reality is.

When one refers to the connection between bodies and neighbourhood, the culture behind these elements and their relative loss must be seen as evident, a kind of double uprooting. In this way, absence becomes loss: "their houses were their own bodies. Now, they are as amputees" (Costa, 2008, p. 165). The loss of culture, therefore, is materialized in random clothing that aspires nothing more than the degradation and uselessness of those bodies. This loss is also materialized in the absence of community sequences, which are exchanged for slow plans where the ritual of injecting drug by addicts who embody ghosts without past or future.

CONCLUSIONS

The individual analysis of each film brought to the practice theoretical concepts of *Fashion Theory* that were suitable to fit the films in the natural linkage between documentary and fiction. The proposal to do so, from the point of view of clothing, aimed at exploring new pathways, parallel to those that already existed in the argument of a film, but at the same time as important, in the construction of the character and in his/her setting.

The aforementioned concept of *ethnofiction* was extremely useful in bringing together common characteristics of different films: life away from the city, closed groups, community and its rules, the constant struggle between the individual will and the rules imposed by the community itself. Not forgetting that, in the case of cinematographic works, the name of *ethnofiction* would also be reflected in a personal style of the director himself and of sequences never clearly fit in fiction or documentary.

In spite of far from being the fundamental concepts of fashion itself depending on *Fashion Theory* ideas, the starting point was the issue about the costume design of a specific ethnographic film which might have interesting elements, both in fiction and documentary, but also in its own specificity of *clothed body*. Although the connection between costume and ethnographic film was well-established, especially in the first two trilogies where the filmed communities lived far from the city and modern Portuguese society in general, the last trilogy was more daring in terms of novelties due to the choice of the community itself (the *Bairro das Fontainhas*), geographically close to the capital but far from it or with almost no relation to it, either from the point of view of the director's style that, by diluting the border between fiction and documentary, imposed stylistic, political and moral issues.

Regarding Pedro Costa, he was António Reis's pupil at the School of Theater and Cinema in the early 80's and, through his own statements, it is known that it was thanks to his teacher that he realized the richness of Portuguese old-school cinema. António Reis was a *connoisseur* of Portuguese historical cinema, which up to that time was only a

“group of comedies from the 1940s” (Costa quoted in Moutinho & Lobo, 1997, p. 62), and “from the moment I saw Trás-os-Montes, finally, I had the opportunity to start having a past in Portuguese cinema” (Costa quoted in Moutinho & Lobo, 1997, p. 65). The connection between the films of the duo and Pedro Costa’s cinema can be summarized in what he calls the “connection between plans” (Costa quoted in Moutinho & Lobo, 1997, p. 68), meaning, the minimum of fundamental intervention so that through the film the director can merge with the characters in an order that is not made up, but rather seen and reproduced.

Perhaps, it represents just another way of naming what has been defined by António Reis⁶ as *Aesthetics of materials*. This is immediately apparent in the film *Ossos* [Bones], when Clotilde’s gaze, who wears the cleaning lady’s dressing-gown, crosses her gaze with her sister Tina, and is even more evident in Vanda and her light-coloured sweaters. This aesthetics is also shown in the character called Ventura of *Juventude em Marcha* [Youth on the Move] who, by not changing clothes during the entire movie, wanders from one place to another, from one child to another, or even better, from one plane to another, carrying his simultaneous testimony of shame and pride, as if he is carrying a cross in *Via Appia*. These observations can be classified under the name of “immobility of clothing”, in order to symbolise inertia or lack of will on the part of the protagonists in wanting to change things, an armor that separates them from events.

In particular, it is appropriate to use António Reis’s words who also began to understand the totality of a film work, calling *Aesthetics of materials* to a kind of visual approximation between the filmed object, the subject who films and the cinematographic device itself. Through the trilogies analysed, a pathway could be traced about the emancipation of the clothing from its basic functions to a growing approach to the cinematographic *milieu* itself, according to Bogatyřev. By leaving behind the conception of clothing as a mere “coating”, it acquires the position of a dramatic element in the communication of the film, along with other stylistic choices.

Often the question arises: what would be the common point between cinema and body clothing, and in particular, if we find any or if they are two parallel worlds that, when they intersect, produce a provisional meaning. Some interesting answers were found in Giuliana Bruno’s concept of *Sartorial Philosophy* (2014) about the integration of fashion in the cinematographic medium. Bruno, in *Surface Matters of Aesthetics, Materiality and Media* (2014), develops a particular perspective (based on the practice) in which the two worlds are inscribed: in order to make a film, the editing expertise must be put into practice as well the choice of film sequences; also, in the case of fashion, each piece of clothing will result from the combination of various cuts that give it its final appearance. The author nicknames the director of *filmmaker-tailor*, detecting in the two worlds an indelible bond. Concerning the importance of the body at a filmic level, the author presents a truly

⁶ Afonso Cautela (in Moutinho & Lobo, 1997, p. 235) tells in October 1989, after the projection of *Rosa de Areia* (*Sand Rose*), in Lisbon, in the debate with the directors, António Reis “alluded at one of the keys of the film: we opted for a Materials Aesthetic. There we play with the strongest and purest materials, from the granitic e basalt stone to the sand (always the sand), to the words (as stones), to the colours, to the textile, to the tile, to the water, to the thatch, to the wine (Porto wine!), to the cultivated sea, to the Earth ocean, all the physical textures that appear.

concerted attitude from the point of view of this work, which aims to elevate the cinematographic clothing to a level of meaning higher than what has traditionally been considered.

It is a process that calls into question what fashion generally represents in the language of cinema, and the restrictive way in which the term is commonly used. It asks us to revise a common understanding that fashion in cinema is simply 'costume design'. In this sense, fashion goes beyond the costume and becomes an altogether different object for the circulation of meaning. (Bruno, 2014, p. 39)

It is not about continuing to understand the fashion element as a separate component within the film, but rather to reformulate its presence as essential to the language of the film, "contributing to the formation of its aesthetic texture" (Bruno, 2014, p. 54) to a degree usually associated with performance, cinematography, montage and set design.

This idea of connecting cinema with other aspects is of particular interest to us in the relation between film and art, between visual practices and aesthetic imagination, and is converted into the urgency of establishing a relation between film studies and other products of Modernity, such as Fashion.

Specifically, we believe that this is an indissoluble nexus already expressed in several essays on costume design in the works of international filmmakers such as Peter Greenaway (Bruzzi, 1997), Wim Wenders, Wong Kar-wai (Bruno, 2002, 2014), Pierpaolo Pasolini Colaiacomo, (2007), Luchino Visconti (Giannone & Calefato, 2007) Luis Buñuel (Cousins, 2009), and for this reason it needs to be deepened through critical studies, from the national context to reach a broader vision of its potential as a *tout-court* construction of the cinematographic work. Costume design is also very important to understand the wardrobe of a film, or the whole direction of art, as the creation of socio-historical textures granting to the costume designer, set designer and artistic director some responsibilities regarding the body of the film, its aesthetic and its perception on the screen. ✍

Traduzido por Ondina Pires

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Barthes, R. (1957-1963/2009). *Il sistema della moda*. Torino: Einaudi.
- Bogatyrëv, P. (1937/1986). Le funzioni del costume popolare nella Slovacchia morava. *La ricerca folklorica: contributi allo studio della cultura delle classi popolari*, 14, 93-120.
- Bourdieu, P. (1998). *Meditações pascalianas*. Oeiras: Ed. Celta.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture, and film*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bruno, G. (2014). *Surface, matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bruzzi, S. (1997). *Undressing cinema, clothing and identity in the movie*. New York: Routledge.
- Cabo, R. M. (Ed.) (2009). *Cem mil cigarros. Os filmes do Pedro Costa*. Lisbon: Orfeu Negro.

- Calefato, P. (2002). Fashion theory. Retrieved from http://www.culturalstudies.it/dizionario/pdf/fashion_theory.pdf
- Calefato, P. (2007). *Mass-moda, linguaggio e immaginario del corpo rivestito*. Rome: Universale Melteni.
- Colaiacono, P. (2007). *L'eleganza faziosa. Pasolini e l'abito maschile*. Venezia: Marsilio.
- Cook, P. (1996). *Fashioning the nation. Costume and identity in British Cinema*. London: BFI Publishing.
- Costa P., Neyrat C. & Rector A. (2008). *Um melro dourado um ramo de flores uma colher de prata. No Quarto da Vanda. Conversa com Pedro Costa*. Lisbon: Midas Filmes e Orfeu Negro.
- Cousins, J. (2008). *Unstitching the 1950's film à costumes: hidden designers, hidden meanings*. Doctoral thesis, University of Exeter, Exeter, United Kingdom. Retrieved from <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10036/42353/CousinsJ.pdf?seque>
- Cucinotta, C. (2015). *O vestuário no cinema: percursos de análise em filmes portugueses de etnoficção*. Doctoral thesis, New University of Lisbon, Lisbon, Portugal. Retrieved from <https://run.unl.pt/handle/10362/16297>
- Ferreira, C. O. (2013). *O cinema português - aproximações à sua história e indisciplinaridade*. São Paulo: Alameda Casa Editorial.
- Fidalgo, A. (1999). Da semiótica e seu objecto. *Comunicação e Sociedade*, 1, 19-40. Retrieved from <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/1436/1366>
- Giannone, A. & Calefato, P. (2007). *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda* (volume V, Performance). Rome: Meltemi Editore.
- Greimas, A. J. (1985). *Del senso 2*. Milan: Bompiani.
- Levinas, E. (1971). *Totalità e infinito*. Milan: Jaca Book.
- Lurie, A. (2007). *Il linguaggio dei vestiti*. Rome: Armando Editore.
- Marin, L. (1971). *Utopiques: jeux d'espaces*. Paris: Minuit
- Moutinho, A. & Lobo, M.G. (Eds.) (1997). *António Reis e Margarida Cordeiro, a poesia da terra*. Faro: Cineclub de Faro.
- Mulvey, L. (1978). Piacere visivo e cinema narrativo. *Nuova DWF*, 8, 26-41.
- Onorati, M. G. (2000). *Orlando: l'utopia di un corpo in transito*. *Lectora*, 5-6.
- Overhoff F. (2013). *O cinema português – aproximações à sua história e indisciplinaridade*. São Paulo: Alameda casa editorial.
- Rascaroli, L. (2009). *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. London and New York: Wallflower.
- Saussure, F., (2009). *Corso di linguística generale*. Roma-Bari: Laterza
- Simmel, G. (1996). *La moda*. Milan: Oscar Mondadori.
- Torres, A. R. (1991-1992). Estética da invisibilidade. *A Grande Ilusão*, 13-14, 124-125.
- Verdone, M. (1986). *Scena e costume nel cinema*. Rome: Bulzoni editore.

Weblen, T. (1969). *The theory of the leisure class*. New York: Modern Lybrary.

Watts, S. (1939). *La technique du filme*. Paris: Payot.

FILMOGRAHY

Comissão de iniciativa da Nazareth (Producer), Leitão de Barros, J. (Director). (1927). *Nazaré, Praia de Pescadores e Porto de Turismo*. Portugal.

Sociedade Universal de Filmes LDA (Producer), Leitão de Barros, J. (Director). (1929). *Maria do Mar*. Portugal.

Tobis Portuguesa (Producer), Leitão de Barros, J. (Director). (1942). *Ala arriba!* Portugal.

Instituto Português de Cinema, Ministério da Comunicação Social (Producers), Reis, A. & Cordeiro, M. (Directors). (1976). *Trás-os-Montes*. Portugal.

Branco, P. (Producer), Reis, A. & Cordeiro, M. (Directors). (1982). *Ana*. Portugal

Secretaria de Estado da Cultura, RTP (Producers), Reis, A. & Cordeiro, M. (Directors). (1989). *Rosa de Areia*. Portugal

Branco, P. (Producer), Costa, P. (Director). (1997). *Ossos*. Portugal

Contracosta Produções, Pandora Film (Producers), Costa, P. (Director). (2000). *No Quarto da Vanda*. Portugal

Villa-Lobos, F. (Producer), Costa, P. (Director). (2006). *Juventude em Marcha*. Portugal

BIOGRAPHICAL NOTE

Caterina Cucinotta has a Phd in Communication Sciences (Film Studies) by New University of Lisbon with a thesis about the costumes in *ethnofiction* Portuguese cinema, with an FCT fellowship. Actually she's a post doctoral fellowship researcher at CECC (Study Center of Communication and Culture). She has written articles and books chapters, especially about Portuguese Cinema with its relation with Art Direction. She's an AIM (Association for the Moving Image Researchers) member. She has a degree in Art Studies in Palermo with a Master in Cinema and Television Studies in Bologna. She worked as a journalist in Italy and Portugal and also she uses to work in Costumes Department in Cinema and Television.

E-mail: caterina.cucinotta@gmail.com

Rua da Escola Politécnica, 92, 3º esquerdo, 1250-102, Lisboa, Portugal

* Submitted: 14-10-2016

* Accepted: 23-01-2017

OBJETOS DA VIOLÊNCIA: AS FORMAS DO *PATHOS* NAS COMPOSIÇÕES DE Yael MARTÍNEZ, GLENNA GORDON E EUGÊNIO GROSSO

Eliza Bachega Casadei & Mariana Duccini

Resumo

O objetivo do presente artigo é estudar a obra artística dos fotógrafos Yael Martínez, Glenna Gordon e Eugenio Grosso. Em comum, suas fotografias tematizam a violência a partir da representação de objetos de consumo que evocam a relação de extensão entre o sujeito e seus pertences pessoais justamente como forma de problematizar a iconologia mesma desses objetos, que são convertidos para outras significações. A partir do estudo das estratégias de composição desses fotógrafos, iremos analisar as formas de *pathos* evocadas por eles através da montagem de imagens anacrônicas e dialéticas, em imagens que articulam o referencial ao esvaziamento da iconografia como ato político e memorialístico.

Palavras-chave

Anacronismo; arte; dialética; formas do *pathos*, fotografia

Abstract

This article aims to investigate the photographers' Yael Martínez, Glenna Gordon and Eugenio Grosso artistic works. Their photographs highlight the violence in representation of consumer goods which evoke the extended relations between the subjects and their personal belongings. This is a way to discuss the iconological status in such objects which are then converted in other significations patterns. The study of these artists' composition strategies allows us to analyze the *pathos*-forms achieved by the anachronistic and dialectical montage which links the referential aspects and the decrease of iconological status in these images.

Keywords

Anachronism; arts; dialectics; *pathos*-forms; photography

ENTRE A AUSÊNCIA DOS CORPOS, A PRESENÇA DO OBJETO E O CHAMADO PARA A POLÍTICA: A REVOGAÇÃO DA ICONOLOGIA

Dentre os conceitos basilares que fundamentam a epistemologia dos estudos contemporâneos dos objetos de consumo e sua relação com a comunicação, está o pressuposto de que eles não são meros aportes utilitários para a vida diária, mas sim sistemas de códigos e significações que funcionam imaginariamente como extensões do sujeito e de suas afiliações identitárias. É nesse sentido que Douglas e Isherwood afirmam que “dizer de um objeto que ele está apto para o consumo é o mesmo que dizer que o objeto

está apto a circular como marcador de conjuntos particulares de papéis sociais”, de forma que “os bens em sua reunião apresentam um conjunto de significados mais ou menos coerentes, mais ou menos intencionais. Esses são lidos por aqueles que conhecem o código e os esquadriham à cata de informação” (Douglas & Isherwood, 2004, p. 28). Também para Bourdieu (2007), os objetos funcionam como marcadores dos desvios diferenciais a partir de retraduzões simbólicas inscritas no *habitus* dos grupos sociais e seus processos de distinção. Trata-se de abordagens que partem de uma perspectiva iconológica dos objetos diários, calcada nos simbolismos latentes nas representações visuais. Algumas obras artísticas, contudo, problematizam a questão da relação entre o objeto e o sujeito, de forma que o ponto de vista teórico alicerçado na mera iconologia dos objetos não consegue dar conta das estratégias e dos efeitos de sentido ali implicados. A partir desse pressuposto, o objetivo do presente artigo é estudar a obra de fotógrafos que tematizam os objetos de consumo e evocam, em seus trabalhos, a relação de extensão entre o sujeito e seus pertences pessoais como forma de problematizar a iconologia desses objetos, que são convertidos para outras significações ao entrarem nos circuitos da arte.

Como recorte temático, foram selecionadas obras de fotógrafos que, a partir de diferentes estratégias estéticas, fotografam objetos relacionados a situações de violência, a saber, Yael Martínez, Glenna Gordon e Eugenio Grosso. As imagens de Martínez, em “The House That Bleeds”¹, contam, a partir do registro de objetos relacionados ao convívio familiar, as histórias das famílias do Estado mexicano de Guerrero cujos parentes foram vítimas de ações de violência; Gordon relata acontecimentos sobre as meninas nigerianas sequestradas pelo grupo militante islâmico Boko Haram, a partir do registro de objetos pertencentes a essas garotas em “Mass Abduction in Nigeria”²; por fim, Grosso registra em fotografias os documentos pertencentes a refugiados que foram encontrados no chão na fronteira da cidade macedônica de Gevgelija, em “Papers: Discarded Along Europe’s Refugee Trails”³.

Em comum, os efeitos de *pathos* na obra dos três fotógrafos remetem à violência descorporificada e materializada em objetos fotografados que efetuam a marcação do eu destituída do sujeito, aproveitando-se dos processos de alienação do sujeito no objeto. Tais efeitos têm por correlata a assunção da imagem não como uma representação ilustrativa dos fatos de que são, em certa medida, a materialização ou o testemunho, mas como um meio de afetar o espectador, vinculando-o à dimensão do sofrimento que torna sensíveis (em termos dos aspectos fenomenológicos dessas imagens) determinadas linhas de força da história contemporânea.

A anomia representada pela ausência dos corpos, nessas obras, faz o chamado para a revogação do anonimato das vítimas nos objetos, na tentativa de estabelecer

¹ Retirado de <https://www.lensculture.com/articles/yael-martinez-the-house-that-bleeds-mexico-s-disappeared#slide-1>

² Retirado de <http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2015/general-news/glenna-gordon>

³ Retirado de <https://www.lensculture.com/articles/eugenio-grosso-papers-discarded-along-europe-s-refugee-trails#slide-1>

novas formas de visibilidade e pensabilidade⁴ a partir da mostração de outras configurações de divisão e partilha do espaço social. Em consonância com a modulação contemporânea das novas formas de realismo, em que a verosimilhança de certos discursos referenciais (entre eles, o fotográfico) se assenta não tanto na referencialidade, mas especialmente nos índices que atestam uma presença subjetiva como lastro daquilo que se dá a ver (seja no âmbito da instância enunciativa, seja na dimensão do que se apreende em termos do enunciado), esses trabalhos são rentabilizados por uma dinâmica paradoxal: servem-se do caráter *reificado* dos objetos enquadrados ao mesmo tempo em que apontam para o contexto que os ultrapassa, em que o indício de uma singularidade se torna determinante, imiscuindo o aspeto referencial (“o que é isso?”) ao subjetivo (“de quem é/foi isso?”).

Trata-se de imagens que evocam a sensibilização para a experiência estética que se dá a partir de um consumo específico das imagens de violência no circuito da recepção artística com o intuito de restituir uma suposta identidade a corpos sem nome. A questão que se impõe, contudo, é: em que termos se daria essa experiência? Partimos do pressuposto de que, a partir de diferentes estratégias composicionais, as obras desses fotógrafos não fazem uma convocação para a ação, no sentido de uma intervenção direta na realidade, visto que:

enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte (...) consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político. Mas, à medida que passa pela ruptura estética, esse efeito não se presta a nenhum cálculo determinável. (Rancière, 2012b, p. 65)

A dinâmica dessas obras responderia por uma revogação do estatuto iconológico do objeto a partir da montagem de imagens dialéticas e anacrônicas que se utilizam da montagem temporal como gatilho de seus principais efeitos de sentido. Produções inseridas em um universo simbólico, elas são tributárias das formas contemporâneas de inteligibilidade dos fenômenos de violência – e dos próprios limites do que pode ser comunicado, a partir deles, como experiência coletiva. Isso porque, se a figurativização das vítimas por meio de seus fragmentos metonímicos aponta para configurações até então inauditas de um mundo sensível, ao mesmo tempo, a ligação inextrincável entre a violência e os sujeitos vitimados (como forma contemporânea de veridicção dos discursos sobre a própria violência) obscurece os parâmetros que apontam para uma lógica social que explicaria tanto as formas de perpetuação da violência quanto a emergência do lugar de vítima como uma categoria socialmente construída.

⁴ Entendemos as formas de visibilidade e de pensabilidade como o engendramento de regimes específicos próprios a determinada conjuntura histórica, que articulam a relação entre a circulação de imagens e os modos de interpretação e valoração delas pelo corpo social.

AS FORMAS DO PATHOS, O ANACRONISMO COMO ESTRATÉGIA COMPOSICIONAL E A IMAGEM DIALÉTICA

A falha das abordagens que enxergam os objetos visuais como sistemas de códigos coerentes, para Didi-Huberman (2013a, p. 310), está em supor “a transparência mimética do signo icônico”, “como se todo quadro funcionasse como um texto, e como se todo texto fosse legível e integralmente decifrável”. Ao entendimento que tenta conciliar as representações visuais e seus valores simbólicos a partir de uma perspectiva iconológica, Didi-Huberman irá contrapor um ponto de vista em que a primazia do significado dá lugar à dinâmica da dialética, a partir da recusa de uma leitura da imagem (e dos objetos nela representados) como uma simples imageria estereotipada. O autor reivindica a necessidade de uma semiologia não-iconológica para o entendimento da imagem, ou seja, “uma semiologia que não fosse nem positivista (a representação como espelho das coisas), nem mesmo estruturalista (a representação como sistema de signos)” (Didi-Huberman, 2015, p. 18).

Na perspectiva de Didi-Huberman (2015, p. 15), toda a imagem – inclusive as estéticas – supõe uma *duração*, de forma que “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”. E isso no sentido de que há diferenciais de tempos operando em cada imagem, de forma que ela se constitui pela montagem de temporalidades heterogêneas que conformam anacronismos. Nesse sentido, toda imagem é constituída por uma *montagem das diferenças temporais*, a partir da perspectiva de que um artista, ao articular uma representação, não remete apenas a um sistema de signos de seu próprio tempo presente, mas sim, opera uma montagem de reminiscências de sistemas de significações passados e anacrônicos, somados, ainda, a outros sistemas de significações futuros que irão compor o contexto de recepção dessa obra em diferentes eixos temporais (com os anacronismos da própria interpretação). Tal questão está relacionada à ideia de que “conectar-se ao mundo de duas dimensões é correlacionar o que se está a ver com o que já se viu, com a pose que já se fez, com aquele instante comum a sua e a família do outro”, de forma a levar “o observador a receber, em mente, outras imagens, daquilo que conserva na memória, ‘sem chegar a ver realmente o retrato que lhe é apresentado’ (Leite, 2001, p. 75)” (Pinheiro & Cabral, 2010, p. 36).

Tal perspectiva implica reconhecer que os significados dos objetos não são estáticos e mudam ao longo do tempo. Implica, ainda, assumir que a imagem é um objeto impuro e complexo, de forma que os diferentes estratos temporais dos sistemas de significação se acumulam e se entrelaçam nas composições imagéticas. Implica, por fim, o reconhecimento da necessidade de uma “fenomenologia atenta principalmente aos processos, individuais e coletivos, da memória”, visto que não há significação possível para a imagem “senão na montagem, no jogo rítmico, na contradança das cronologias e dos anacronismos” (Didi-Huberman, 2015, p. 42).

O anacronismo, portanto, não é uma impropriedade cronológica do discurso (como pretende a historiografia positivista), mas a irrupção de um regime de pensabilidade (ou de construção de verdades) em outro. O anacronismo, nesse aspecto, é a própria abertura para a construção de imagens dialéticas, na medida em que aproxima

fenômenos heterogêneos no tempo e no espaço, expõe suas semelhanças e contiguidades, provocando uma abertura na própria imagem.

A imagem assim entendida – como uma dialética da montagem de camadas de significações de tempos sobreviventes – está submetida a um regime duplo: “o *pathos* com a fórmula” (Didi-Huberman, 2013b, p. 173). A expressão “formas do *pathos* na imagem” (*pathosformel*), portanto, remete à ideia de um “traço significante, um traçado em ato das imagens (...), algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas”. Trata-se da união de uma carga afetiva com uma fórmula iconográfica que se expressa na concorrência de tempos heterogêneos em uma mesma imagem. Para que o senso de historicidade possa ser constituído, portanto, faz-se necessária uma dinâmica própria às imagens, já que “não existe uma história por detrás das imagens, mas imagens que fazem história” (Mauad, 2014, p. 109). Se os tempos heterogêneos se condensam – e sobrevivem – nas superfícies imagéticas, isso se dá porque o passado ou mesmo o futuro não podem ser apreensíveis senão como imagens: ora daquilo que já não existe, ora daquilo que ainda aguarda por novas formas de percepção para que sua condição de enigma possa dar lugar a determinados vetores de inteligibilidade, concernentes a práticas sociais historicamente situadas.

É aqui que a perspectiva do referente cede lugar à imagem dialética. Na reflexão de Didi-Huberman (2010, p. 171), a imagem dialética é aquela que “critica nossas maneiras de vê-la (...), nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo”. E isso significa que se trata de uma imagem que figura para além dela própria ou, em outros termos, que obriga a uma síntese entre significações diversas para além daquilo que está exposto no registro do visível. A possibilidade de “redenção da memória” inscrita em uma fotografia “constitui então um projeto essencial no presente não só porque tem o poder de reconsiderar e de reescrever a história oficial, mas também porque possui a capacidade de confirmar identidades previamente marginalizadas” (Stewart, 2016, p. 243). Ultrapassando o âmbito da mera visibilidade, a imagem dialética opera, assim, em termos de uma legibilidade: a capacidade de conjugar o passado e o presente de modo a instilar, na aparente passividade iconográfica, a descontinuidade e o choque que suscitariam novos modos de percepção sobre o *continuum* da história. Assim, não há “imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido” (Didi-Huberman, 2010, p. 174).

A especificidade das fotografias de Martínez, Gordon e Grosso está no fato de que elas não apenas se apoiam na anacronicidade constituinte da imagem fotográfica, mas também constroem o lugar da falta na própria composição imagética a partir da ênfase na ausência do corpo e na insistência do eu destituído do sujeito (marcado pela presença do objeto como marca de subjetivação). Como, diante disso, interpretar os objetos representados na fotografia desses artistas? Diante do exposto, não é mais possível interpretá-los como meros sistemas de signos coerentes e estáticos que marcam a continuidade entre a ausência do eu e a presença do objeto. E isso no sentido de que “em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em colisão ou, ainda, se fundem plasticamente uns nos outros, se bifurcam ou se confundem uns nos outros” (Didi-Huberman, 2015, p. 46).

Mais do que meros sistemas de significação que marcam a continuidade identitária entre sujeito e objeto, cada pertence pessoal representado nessas fotografias se constitui como uma forma de *pathos*, reivindicando muito mais um processo de caráter dialético do que uma relação de pertinência entre o objeto e o indivíduo pautada pelos processos de construção identitária. Somam-se a isso, ainda, os efeitos de indicialidade engendrados nessas composições, respaldado por uma espécie de princípio geral que aproxima a fotografia de uma “transparência estritamente seletiva”, em que, entretanto, “apesar da presunção de veracidade que confere autoridade, interesse e sedução a todas as fotos, a obra que os fotógrafos produzem não constitui uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade” (Sontag, 2004, p. 16). Nesse sentido, é necessário analisar, nas obras, seus efeitos de estilo e seus efeitos de verdade como forma de entender os efeitos de *pathos* nelas articulados.

EFEITOS DE ESTILO, EFEITOS DE VERDADE, EFEITOS DE *PATHOS*

As fotografias mais violentas nem sempre são aquelas que remetem ao choque gráfico da dor dos corpos dilacerados. A estratégia das obras de Martínez, Gordon e Grosso está justamente em retratar a violência de forma indireta para melhor explicitá-la, remetendo à banalidade dos objetos cotidianos para conotar aquilo que falta: a presença aberrante do indivíduo ausente.

As fotografias de Martínez são motivadas por uma tragédia familiar: em 2013, três de seus cunhados desapareceram em situações de violência em Guerrero, um dos estados mexicanos mais afetados pelo crime organizado⁵. Em “The House that Bleeds”, o fotógrafo documenta o processo de luto de sua família e da família de outros desaparecidos. Nas imagens, é possível observar a relação dos parentes (que são sempre retratados a partir de partes de seus corpos, nunca de corpos inteiros e, muitas vezes, sem mostrar o rosto) com os objetos e espaços frequentados pelos desaparecidos.

A figurativização do trauma da perda é adensada precisamente pelos rastros da violência que invadem o espaço privado do lar. Se, contemporaneamente, a performativização da intimidade tornou-se um dos moduladores principais da afirmação subjetiva (a capacidade de automostração como condição existencial), com ênfase na laboriosa construção dos corpos segundo os protocolos da perfeição plástica e da incorruptibilidade, Martínez é tributário de uma tendência já presente em determinadas produções artísticas dos anos 1960-70, em que a contrapartida do humanismo racionalista elege como matéria estética os corpos fragmentados, não raramente expostos em sua pura materialidade orgânica (Sibilia, 2013). Entretanto, a disposição da incompletude corpórea como analogia do próprio aniquilamento psíquico dos sujeitos fotografados, em “The House that Bleeds”, reveste a estratégia composicional de um efeito de ambiguidade: a dissolução física/psíquica dos personagens retratados é “encapsulada” pela ambientação em certa medida protetora dos lares. Desse modo, no mesmo movimento

⁵ Trata-se do mesmo Estado onde se deu o conhecido episódio do desaparecimento dos 43 estudantes da Escola Normal Rural Raúl Isidro Burgos, em setembro de 2014, em virtude de uma ação da polícia mexicana.

em que a presença da violência se materializa como uma evidência cotidiana da vida dos indivíduos, o enclausuramento próprio aos espaços retratados tende a limitar esse panorama ao lugar dos sujeitos, obliterando aspectos de uma dinâmica político-social em que a tortura e o assassinato generalizaram-se, seja nas ações do crime organizado seja na conduta repressiva do Estado, como a resposta-padrão às situações de conflito.

Os resquícios da violência nos corpos daqueles que “restaram”, diretamente afetados pela dissolução dos laços familiares, engendra a produção de fotografias em que o simbolismo se rentabiliza pelo sentido de incomunicabilidade correlato às ações brutalizantes. Como componente dessa construção estilística, muitas das imagens servem-se de uma espécie de “teatralização” da morte nos corpos animados (ainda que estáticos), como aquela em que uma criança é quase totalmente envolta em uma toalha rota, à guisa de mortalha⁶. Por meio de informações indexadoras, sabemos que a personagem é Itzel Martínez, filha do fotógrafo, após sair do banho. São composições em que o efeito de choque só pode ser relativizado por meio de dados contextuais, quando, então, torna-se sensível a disposição da instância enunciadora em propor um nível metafórico para a leitura das fotografias. Ao mesmo tempo em que se imiscui nos espaços de intimidade, a câmera assume uma estratégia que não deixa de lograr o espectador: as reminiscências da morte são engendradas de maneira tácita, indireta. É assim que as imagens expressam uma relação posicional entre uma “consciência” que produz a obra (a condição autoral) e o objeto retratado, que condensa, em termos de simbolismo, significados heterogêneos. A morbidez que permeia vidas singulares e, ao mesmo tempo, a particularidade dessas mesmas vidas, que resistem à morte, tornam-se, assim, os paradoxos expressivos da série fotográfica de Martínez.

Se a articulação metafórica anteriormente explicitada na análise de uma das obras opera conforme um procedimento de identificação por similaridade – a condensação de significados que aponta para uma espécie de substituição, ou seja, um desvio de sentido em que um domínio da experiência (a vitimização direta, imediata, em virtude de ações violentas) é sobreposto por outro (as repercussões dessa violência em um grupo de indivíduos extensivo às vítimas) –, as estratégias composicionais do fotógrafo não prescindem, igualmente, de uma articulação metonímica. Nela, o procedimento da contiguidade propõe uma evocação de sentidos não exatamente pela substituição entre domínios diferentes da experiência, mas por um “deslizamento” de referências, ou seja, pela ativação de correspondências entre fragmentos expressivos de uma totalidade: partes que indiciam o todo. Não se trata, no âmbito desta análise, de dicotomizar as obras da série “The House that Bleeds” em termos de uma impertinente classificação que as dispusesse conforme a orientação metafórica ou metonímica de cada uma das fotografias. Essas duas estratégias conjugam-se como princípios de inteligibilidade na estruturação dos enunciados fotográficos – e não apenas como recursos formais detetáveis na superfície imagética. É, com efeito, pela assunção de elementos (referenciais ou figurados) que se relacionam a uma totalidade que se instila o próprio desvio de sentido próprio à dinâmica da arte: a emergência de determinado domínio da experiência social em outro.

⁶ Retirado de <https://www.lensculture.com/articles/yael-martinez-the-house-that-bleeds-mexico-s-disappeared#slide-1>

As pétalas de flores que restaram do funeral de Javier Granda⁷, uma das vítimas aludidas na série de Martínez, são um exemplo dessa conexão simbólica. Com a figurativização de fragmentos, resquícios daquilo que já não existe, as fotografias apontam, ao mesmo tempo, para uma completude perdida e para uma ausência que segue produtiva, determinando novas posições subjetivas em relação aos que foram afetados pela perda, assim como desses sujeitos com o cotidiano contingente. As pétalas espalham-se pelo piso, delineando um sentido de incontinência: se são insuficientes para repor o que falta, são também bastantes para materializar, metaforicamente, os efeitos dessa perda.

Já Gordon, em “Mass Abduction in Nigeria”⁸, opta por estratégias de composição relativamente mais distanciadas, pelo fato de que a presença da primeira pessoa enunciativa, em contraste com o trabalho de Martínez, é sensivelmente menos explícita na série. Suas fotografias, ganhadoras do segundo lugar na categoria *general news* do World Press Photo de 2015, retratam os objetos pertencentes às meninas sequestradas pelo grupo islâmico Boko Haram no ano anterior. O grupo se opõe à educação secular para as meninas e suas ações incluem o ataque a escolas, o sequestro de alunos e a realização de recrutamentos forçados. Os uniformes escolares, brincos, cadernos e demais pertences das garotas são organizados na fotografia sob um fundo neutro, preto, sem identificação (mais uma vez, em contraste com algumas das fotografias de Martínez, que indexam, nos textos que as acompanham, informações relativas às vítimas ou a seus familiares).

A não identificação das estudantes sequestradas, entretanto, não trabalha em vista de uma desarticulação dos efeitos de *pathos*: eles, ao contrário, são adensados como estratégia enunciativa por meio dos objetos enquadrados. Mais do que vestígios testemunhais pertencentes às vítimas, esses elementos compõem um universo afetivo bastante particular. O desgaste visível nos uniformes, sandálias e materiais escolares, por exemplo, remete à dimensão da vida e da atividade juvenis, prematuramente destruídas pelas ações terroristas. Ainda que não se explicita a atribuição de um pertencimento específico, as fotografias circunscrevem todo um segmento social especialmente vulnerável à violência (o número de meninas sequestradas pelo grupo terrorista apenas na ação de 14 abril de 2014 chega a quase 300).

A ênfase em se retratar sobretudo os objetos próprios ao mundo escolar, adicionalmente, propulsiona uma crítica, nessa obra de Gordon, às perseguições sofridas pelo sistema educacional laico no país (em tradução livre a partir da língua hausa, a expressão “boko haram” significa: “a educação ocidental é proibida”⁹). Ao mesmo tempo, a referida disposição dos objetos sobre o fundo preto, para além do sentido de isolamento que engloba cada uma das peças, alude metaforicamente ao próprio desamparo das vítimas e ao alheamento do público (sobretudo do ocidental, a quem as fotografias preferencialmente se destinam) quanto a essa vulnerabilidade.

⁷ Retirado de <https://www.lensculture.com/articles/yael-martinez-the-house-that-bleeds-mexico-s-disappeared#slide-1>

⁸ Retirado de <http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2015/general-news/glenna-gordon>

⁹ Ver a esse respeito <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2014/05/1449621-saiba-mais-como-surgiu-o-boko-haram-na-nigeria.shtml>

Dessa forma, ao passo que “a representação clássica cria um espaço contínuo no qual são dispostos, como entidades descontínuas, objetos e personagens” (Didi-Huberman, 2015, p. 218), as imagens de Gordon operam justamente pela dissociação desse espaço, ao solicitarem ao espectador uma nova posição de sujeito, ao movimentar o seu olhar das formas (representadas pelos objetos) para os processos mais amplos que não estão propriamente no nível da conotação, mas sim, na constituição de um espaço-problema da rememoração. O presente de suas fotografias, nesse sentido, não está posto no sentido da presença (na medida em que faz, justamente, trabalhar a ausência na composição), mas sim, no sentido da apresentação, que ultrapassa a própria representação e coloca a memória como eixo central de uma experiência que é construída na obra, embora remeta a processos sociais mais amplos inscritos na memória do espectador. Tais aspetos estão postos tanto na ausência dos dados contextuais (que depende da experiência de um espectador que preencha os brancos de sentido) quanto na evocação a uma memória afetiva (que dramatiza os personagens ausentes a partir de objetos escolares presentes e remete a um repertório memorialístico que, a despeito das diferenças culturais, é também comum ao espectador da obra). Trata-se da constituição de um espaço-reminiscência que apela à própria experiência subjetiva do espectador na obra.

Por fim, em “Papers”¹⁰, Grosso fotografa os documentos descartados por refugiados na fronteira da cidade de Gevgelija, na fronteira da Macedônia com a Grécia. Segundo a descrição do próprio fotógrafo, “ao longo desse caminho, a cada dia, os documentos gregos temporários são jogados fora junto com listas de nomes, mapas e pedidos de asilo. Imediatamente após a saída do país (Grécia) que emitiu esses documentos, os refugiados retornam ao status de clandestinos. Suas identidades têm de ser confirmadas novamente em todos os países em que entram”¹¹. A composição escolhida por Grosso também é bastante minimalista, composta pelo enquadramento do documento no chão onde foi encontrado (usualmente esses papéis trazem fotografias dos refugiados), sem identificações mais exatas do cenário em que se desenrola a narrativa.

Com a premissa de que um documento, sobretudo em circunstâncias tangentes à questão dos refugiados, é a principal marca identitária que franqueia ou impede o acesso dos sujeitos a melhores condições de vida, o trabalho de Grosso tematiza o aspecto das “identidades descartáveis”. Ali, a metáfora da violência incide diretamente sobre os índices retratados: dispensados, rasgados, pisoteados, esses objetos evocam um processo sócio-histórico que vai conformando subjetividades precarizadas, já que apartadas de um pertencimento comunitário assim legitimado pela ordem do capitalismo tardio, em que já “não são fornecidos ‘lugares’ para a ‘reacomodação’, e os lugares que podem ser postulados e perseguidos mostram-se frágeis e frequentemente desaparecem antes que o trabalho de ‘reacomodação’ seja completado” (Bauman, 2001, p. 42).

Assim como na obra de Gordon, trata-se de uma composição fotográfica que remete aos aspectos iconológicos dos objetos pessoais justamente para desconstruí-los,

¹⁰ Retirado de <https://www.lensculture.com/articles/eugenio-grosso-papers-discarded-along-europe-s-refugee-trails#slide-1>

¹¹ Retirado de <https://www.lensculture.com/articles/eugenio-grosso-papers-discarded-along-europe-s-refugee-trails#slide-1>

ao remeter, em um aspeto que ultrapassa o visível, à projeção memorialística do espectador na obra, que é construída como composição e evocada como experiência.

Uma espécie de enunciação em segundo grau – as fotografias tomadas pelo artista sobre as fotografias destruídas pelos próprios refugiados, que além de não encontrarem mais serventia nos documentos ainda antevêm que eles podem se tornar um ônus – destina um sentido de permanência àquilo que se descartou. A série “Papers” joga assim com o efeito de duração próprio a toda fotografia, tendo por base, entretanto, enunciados cuja expressividade “primeira” se delinea pelo aspeto da transitoriedade compulsória. Ademais, o próprio caráter de violência inerente às fotos é revestido de uma acepção estética: a aniquilação materializada nos objetos enquadrados, para além da expressividade referencial, é mais um elemento a catalisar o choque perceptivo que, em uma leitura dialética, demanda a constituição de um olhar que conjugue significados heterogêneos em um processo que exorbite a mera visibilidade rumo à inteligibilidade das imagens.

CONCLUSÃO

O efeito de *pathos* nas séries de imagens analisadas irá se articular, em um primeiro momento, a partir de um efeito de verdade. Sobre esse aspecto, Rancière (2012a) pontuará que as fotografias estruturam seus regimes de verdade a partir de uma dialética encarnada entre uma “performance da memória e da presença”. Isso porque há uma dupla poética na fotografia que faz “de suas imagens, simultânea ou separadamente, duas coisas: os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia de sentido” (Rancière, 2012a, p. 20). É assim que a imagem fotográfica se apresenta como “cifra de uma história escrita em formas visíveis e como realidade obtusa, obstruindo o sentido ou a história” (Rancière, 2012a, p. 20).

Nessa perspectiva, o autor reinterpreta a famosa formulação barthesiana do *isso foi*. Se “o nome do noema da fotografia será então ‘isso foi’” (Barthes, 2012, p. 32), para Rancière tal asserção deve ser entendida a partir da junção de um efeito de verdade (o *isso* do referente) a um efeito de afeto (o *foi* da interpretação, que é negado ao observador). Toda a poética da fotografia se estrutura a partir do mistério, uma vez que ela “tornou-se uma arte pondo seus recursos técnicos a serviço dessa poética dupla, fazendo falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seus modos de vida” e “como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que traz esses rostos” (Rancière, 2012a, p. 23). Assim, “projetando a imediaticidade” do *isso foi* “sobre o processo de impressão maquínica, ela faz desaparecer todas as mediações entre o real da impressão maquínica e o real do afeto que tornam esse afeto experienciável, nominável, fraseável” (Rancière, 2012a, p. 24).

Ao mesmo tempo, o caráter dialético e anacrônico das imagens só pode ter pertinência se assumirmos, no ato de olhar, uma operação eminentemente subjetiva, ou seja, posta em marcha por sujeitos situados no tempo e no espaço:

o ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquietada, agitada, aberta. (Didi-Huberman, 2010, p. 77)

Se a demanda de inteligibilidade (que ultrapassa a visibilidade) aos sujeitos que se postam diante de uma imagem pressupõe a inquietação do ver, o campo da arte parece, então, um dos *locus* mais favoráveis a essa experiência, precisamente por ser capaz de apresentar o “dado do mundo” conforme configurações até então inéditas de um espaço sensível comum. Entretanto, como produções de cultura, as obras fotográficas não têm como ser apreendidas alheamente aos discursos circulantes que, em cada época histórica, conformam suas verdades situadas, particulares.

A se considerar a possibilidade de que os efeitos de pathos nas fotografias aqui contempladas tenham por contrapartida uma obliteração da capacidade crítica do espectador, esse panorama seria explicável por determinadas modulações dos discursos contemporâneos, em que a figura da vítima se torna o símbolo por excelência das manifestações tangentes à violência.

A vítima, nesse sentido, encerra “uma forma socialmente inteligível de expressar o sofrimento associado à violência, legitimando demandas e ações sociais de reparação e cuidado” (Sarti, 2011, pp. 56-57). Apesar da inquestionável necessidade de reconhecimento, nomeação e reparação das vítimas nos diversos contextos de perpetração da violência na contemporaneidade, a absolutização dessa categoria nos discursos sobre a violência tende, entretanto, à dispersão, no corpo social, de uma lógica em que a experiência do dissenso é repostada pela mera administração/tratamento do dano – e não pelo reconhecimento político dele, que deriva não em uma identificação com a vítima, mas em uma desidentificação com os perpetradores (Rancière, 1996). Em outras palavras, delimitar o problema da violência, como verdade contemporaneamente disseminada, à figura da vítima pode delinear uma forma de subjetivação pautada pela “reparação generalizada”, sem que a violência seja encarada como um fenômeno social, diretamente relacionado a uma coletividade (e não como um problema circunscrito aos sujeitos).

Nesse âmbito, seria uma distorção – e uma ingenuidade – demandar das obras de Martínez, Gordon e Grosso, assim como de qualquer outro trabalho fotográfico *per se*, uma convocação à ação, tampouco julgá-los pelo suposto esvaziamento político que encerrariam. A leitura das imagens (a vinculação entre elas e um público espectador) é, como toda prática social, atravessada por parâmetros de veridicção que modulam nossas formas de relacionamento com o mundo. Entretanto, essas mesmas imagens, suficientes para inquietar um olhar já “pacificado” pelo estado das coisas, podem também propulsionar novas formas de recepção e de inteligibilidade, aspecto em que a leitura de uma obra de arte não pode ser desvinculada de seus processos comunicacionais. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Bourdieu, P. (2007). *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2013a). *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2013b). *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Douglas, M. & Isherwood, B. (2004). *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Leite, M. M. (2001). *Retratos de Família*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Mauad, A. M. (2014). Como nascem as imagens. *História: Questões & Debates*, 61, 105-132. Retirado de <http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/39008/23769>
- Pinheiro, P. J. S. & Cabral, E. M. (2010). Imagens da memória: a relação entre a fotografia e a formatação screen das lembranças visuais. *Comunicação e Sociedade*, 17, 31-38. Retirado de <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/1010>
- Rancière, J. (1996). *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2012a). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Rancière, J. (2012b). *O espectador emancipado*. São Paulo: WWF Martins Fontes.
- Sarti, C. A. (2011). Vítima como figura contemporânea. *Caderno CRH*, 24(61), 51-61. Retirado de <https://portalseer.ufba.br/index.php/crh/article/view/19193/12460>
- Sibilia, P. (2013). Os corpos visíveis na contemporaneidade: da purificação midiática à explicitação artística. In A. Brasil; E. Morettin & M. Lissowski (Eds.), *Visualidades Hoje* (pp.119-136). Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós.
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Stewart, K. (2016). Entre a memória e o seu apagamento: O Grande Kilapy de Zézé Gamboa e o legado do colonialismo português. *Comunicação e Sociedade*, 29, 239-254. Retirado de <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/2418>

NOTAS BIOGRÁFICAS

Eliza Bachega Casadei, Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), mestre em Ciências da Comunicação e graduada em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo, ambos pela ECA-USP. Professora titular do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (PPGCOM-ESPM).

Email: elizacasadei@yahoo.com.br

ESPM – Campus Francisco Graciosa. Rua Dr. Álvaro Alvim, 123, Vila Mariana, 04018-010, São Paulo/SP, Brasil

Mariana Duccini, Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), mestre em Ciências da Comunicação pela mesma instituição e graduada em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Pós-doutoranda no Programa de Mídias da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP – PNPd/Capes).

E-mail: marianaduccini@gmail.com

Inspir, Rua Quatá, 300, Vila Olímpia, 04546-042, São Paulo/SP, Brasil

*** Submetido: 06-09-2016**

*** Aceite: 31-01-2017**

VIOLENT OBJECTS: THE FORMS OF *PATHOS* IN Yael MARTÍNEZ, GLENNA GORDON AND EUGÊNIO GROSSO'S COMPOSITIONS

Eliza Bachega Casadei & Mariana Duccini

Abstract

This article aims to investigate the photographers' Yael Martínez, Glenna Gordon and Eugenio Grosso artistic works. Their photographs highlight the violence in representation of consumer goods which evoke the extended relations between the subjects and their personal belongings. This is a way to discuss the iconological status in such objects which are then converted in other significations patterns. The study of these artists' composition strategies allows us to analyze the *pathos*-forms achieved by the anachronistic and dialectical montage which links the referential aspects and the decrease of iconological status in these images.

Keywords

Anachronism; arts; dialectics; *pathos*-forms; photography

Resumo

O objetivo do presente artigo é estudar a obra artística dos fotógrafos Yael Martínez, Glenna Gordon e Eugenio Grosso. Em comum, suas fotografias tematizam a violência a partir da representação de objetos de consumo que evocam a relação de extensão entre o sujeito e seus pertences pessoais justamente como forma de problematizar a iconologia mesma desses objetos, que são convertidos para outras significações. A partir do estudo das estratégias de composição desses fotógrafos, iremos analisar as formas de *pathos* evocadas por eles através da montagem de imagens anacrônicas e dialéticas, em imagens que articulam o referencial ao esvaziamento da iconografia como ato político e memorialístico.

Palavras-chave

Anacronismo; arte; dialética; formas do *pathos*, fotografia

BETWEEN THE ABSENCE OF BODIES, THE PRESENCE OF THE OBJECT AND THE CALL TO POLITICS: THE ICONOLOGY'S REVOCATION

Among the basic concepts that found the epistemology of contemporary studies of consumption objects and their relation to communication, there is the assumption that they are not mere utilitarian contributions to everyday life, otherwise, they compound systems of codes and meanings that work as imaginary extensions of individuals and identity affiliations. Therein Douglas and Isherwood argue that "being fit for consumption means an object being fit to circulate as a marker for particular sets of social roles", so that "goods in their assemblage present a set of meanings more or less coherent,

more or less intentional. They are read by those who know the code and scan them for information” (Douglas & Isherwood, 2004, p. 28). Such as for Bourdieu (2007), objects work as markers of the differential deviations from symbolic retranslations inscribed in the *habitus* of social groups and in their distinction processes. These are approaches that assume an iconological perspective of everyday objects, based on the latent symbolisms of visual representations. Some artistic works, however, problematize the relationship between object and subject on a way that the theoretical point of view based on the mere iconology of objects cannot achieve the strategies and sense effects implied in these productions. Based on this assumption, the objective of this paper is to study the work of photographers who thematize consumption objects and evoke, in their productions, the extensive relationships between individuals and their personal belongings as a way of problematizing these objects iconology, which are converted to other meanings as they step into circuits of art.

As a thematic focus, we selected photographers that portrayed objects related to violent situations from different aesthetic strategies, namely Yael Martínez, Glenna Gordon and Eugenio Grosso. Martínez's images, in “The House That Bleeds”¹, tell the stories of families from the Mexican State of Guerrero whose relatives were victims of violence, registering the objects related to family life. Gordon reports Nigerian girls kidnapped by the militant Islamic group Boko Haram, from the record of the girls' personal belongings in “Mass Abduction in Nigeria”². Lastly, Grosso records in photographs the refugee's documents found on the ground at the border of the Macedonian city of Gevgelija, in “Papers: Discarded along Europe's Refugee Trails”³.

As a common pattern, the effects of *pathos* in the work of the three photographers refers to the disembodied violence that are materialized in the photography's objects and mark the self devoid of the subject, taking advantage of the alienation processes of the subject in the object. Such effects are correlated to the assumption that image is not only an illustrative representation of the facts that they materialize or testify, but also an instrument to affect the viewer, linking him to the dimension of suffering that makes sensible (in terms of the phenomenological aspects of these images) certain guiding lines of contemporary history.

The anomie represented by bodies' absence in these works calls for the repeal of victims' anonymity in the objects, an attempt to establish new forms of visibility and thinking⁴, by showing a different division and sharing configurations of social space.

In consonance with the contemporary modulation of the forms of realism, in which the verisimilitude of certain referential discourses (among them, the photographic one)

¹ Retrieved from <https://www.lensculture.com/articles/yael-martinez-the-house-that-bleeds-mexico-s-disappeared#slide-1>.

² Retrieved from <http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2015/general-news/glenna-gordon>.

³ Retrieved from <https://www.lensculture.com/articles/eugenio-grosso-papers-discarded-along-europe-s-refugee-trails#slide-1>

⁴ We understand “forms of visibility and thinking” as the engendering of specific regimes of a certain historical conjuncture, which articulate the relationship between images' circulation and its possibilities of interpretation and valuation in a given social body.

is not based on referentiality, but in the indices that attest a subjective presence as the ballast for what it shows (whether within the scope of the enunciative instance or in the dimension of what is understood in terms of the statement), these works are mobilized by a paradoxical dynamic: they present the reified character of framed objects at the same time as they point to the context that surpasses them, in which the sign of a singularity becomes determinant, crossing the referential aspect (“what is it?”) to the subjective one (“whose is/was it?”).

These are images that evoke the awareness of aesthetic experience from a specific consumption of images of violence in the circuit of artistic reception with the intention to restore a supposed identity to unnamed bodies. The question, however, is: in what terms would this experience take place? We assume that the works of these photographers do not make a call for action, in the sense of a direct intervention in reality, since:

if politics properly speaking consists in the production of subjects who give voice to the anonymous, the politics proper to art (...) consists in the elaboration of a sensible world of the anonymous, of modes of that and of I, from which emerge the proper worlds of political wes. But inasmuch as this effect passes via the aesthetic rupture, it does not lend itself to any determinable calculation. (Rancière, 2012b, p. 65)

The dynamics of these works responds to a revocation of the iconological status of the object from the assembly of dialectical and anachronic images that use temporal mounting as a trigger of its main effects of sense. Inserted in a symbolic universe, these productions are tributary of the contemporary forms of intelligibility of the phenomena of violence – and also of the limits of what can be communicated from them, as a collective experience.

This is because if the figurativization of the victims through their metonymic fragments points to previously unprecedented configurations of a sensitive world, at the same time, the inextricable link between violence and victimized individuals (as a contemporary form of veridiction of discourses about violence itself) obscures the parameters that point to a social logic that would explain both the forms of perpetrating violence and the emergence of the victim’s place as a socially constructed category.

THE FORMS OF *PATHOS*, THE ANACHRONISM AS A COMPOSITIONAL STRATEGY AND THE DIALECTICAL IMAGE

The failure of approaches that comprehend visual objects as coherent code systems, argues Didi-Huberman (2015, p. 240), is in suppose the “mimetic transparency of the iconic sign”, “as if every picture functioned like a text, and as if every text were legible, wholly decipherable”. To the comprehension that attempts to reconcile visual representations and their symbolic values from an iconological perspective, Didi-Huberman will counterpose a point of view in which the primacy of meaning gives way to a dialectical dynamics, from the refusal of an image reading (as well as the objects represented in

it) as a simple stereotyped imagery. The author claims the need for a non-iconological semiology for image understanding, that is, “a semiology that was neither positivist (the representation as a mirror of things), nor even structuralist (the representation process as a system of signs)” (Didi-Huberman, 2015, p. 18).

In Didi-Huberman’s perspective (2015, p.15), all images – including static ones – presuppose a duration, so that “whenever we are before the image, we are before time”. There are differentials of times operating in each image, so that it is constituted by the assembly of heterogeneous temporalities that admit anachronisms. In this case, every image is constituted by an assembly of temporal differences, from the perspective that an artist, in articulating a representation, does not refer only to signs system of his own present time, but operates an assembly of reminiscences of past systems and anachronistic meanings that are putted together with future systems of meanings that will form the reception context of this work in different temporal axes due to the anachronisms of interpretation itself). This question is related to the idea that “to be connected to the two-dimensional world is to correlate what is being seen with what has already been seen, with the pose that has already been made, with that moment in common to your family and to others families” in order to lead “the observer to receive, in mind, other images of what he keeps in memory, ‘without actually seeing the portrait presented to him (Leite, 2001, p. 75)’” (Pinheiro & Cabral, 2010, p. 36).

This perspective implies recognizing that objects’ meanings are not static and change along the times. It also implies that image is an impure and complex object, so that the different temporal strata of meaning systems accumulate and intertwine in the imagistic compositions. Finally, it implies we recognize the need for a “phenomenology especially attentive to the individual and collective processes of memory” since there is no possible meaning for the image “except in the montage, in the rhythmic play, in the contradiction of chronologies and anachronisms” (Didi-Huberman, 2015, p. 42).

Anachronism, therefore, is not a chronological discourse impropriety (as a positivist historiography claims), but a change from one regime of truth-building into another one. Anachronism, in this aspect, is the opening for the construction of dialectical images, insofar as it approaches heterogeneous phenomena in time and space, exposes their similarities and contiguities, provoking an opening in image itself.

Image in this way – as a dialectical assembly of meanings of surviving times – is subjected to a double regime: the *pathos* with the formula (Didi-Huberman, 2013b, p. 173). The expression “*pathos formulas*” in image (*pathosformel*) refers therefore to the idea of a significant trace, a trace in act, “something by which image pulsates, moves, debates in the polarity of things”. It is on the union of an affective charge with an iconographic formula that is expressed in the competition of heterogeneous times in one same image. In order for the sense of historicity to be constituted, it is necessary a proper dynamics on images reading, since “there is no history behind images, but images that make history” (Mauad, 2014, p. 109). If heterogeneous times are condensed - and survive – on imagery surfaces, this is because the past (or even the future) can only be apprehended as images: whether of what no longer exists, or of what still awaits for new

forms of perception so that its enigma condition may give rise to certain intelligibility vectors, concerning historically situated social practices.

Consequently, the referent perspective gives in to the dialectical image. In Didi-Huberman's thinking (2010, p. 171), dialectical image is the one that "criticizes our ways of seeing it (...), obliges us to write this regard, not to 'transcribe it', but to constitute it". And this means that it is an image that figures beyond itself or, in other words, that requires a synthesis of different meanings beyond the ones that is exposed in its visible registry. The possibility of memory redemption inscribed in a photograph "is an essential project in the present not only because it has the power to reconsider and rewrite official history, but also because it has the capacity to confirm previously marginalized identities" (Stewart, 2016, p. 243). Beyond the visibility's scope, dialectical image operates in terms of legibility: the ability to combine past and present in order to instill, in the apparent iconographic passivity, discontinuity and shock that would engender new perception modes about history *continuum*. Thus, there is no "dialectical image without a critical work of memory, confronted with all that remains as to the clue of all that was lost" (Didi-Huberman, 2010, p. 174).

The specificity of Martínez, Gordon and Grosso's photographs lies in the fact that they not only rely on photographic image constitutive anachronicity, but they also construct one locus for the absence in imagery composition itself, from the emphasis on body privation and from the insistence in the self devoid of the subject (related to the presence of the object as a subjectification mark). That said, how can we interpret the objects represented in these artists' photographs? It is no longer possible to interpret them as systems of coherent and static signs that mark the continuity between the absence of the self and the presence of the object. This is because "in every historical object all times meet, collide or plastically merge into one another, bifurcate or blend into each other" (Didi-Huberman, 2015, p. 46).

More than signification systems that mark the identity contiguity between subject and object, each personal belonging represented in these photographs constitutes itself as a form of *pathos*, claiming a dialectical process and not a relation of pertinence between the object and the individual guided by processes of identity construction. In addition, there are the effects of indiciality engendered in these compositions, supported by a general principle that appropriates photography from a "narrowly selective interpretation" that "despite the presumption of veracity that gives all photographs authority, interest, seductiveness, the work that photographers do is no generic exception to the usually shady commerce between art and truth" (Sontag, 2001, p. 6). Therein, it is necessary to analyze, in these works, their effects of style and their effects of truth as a way of understanding their effects of *pathos*.

EFFECTS OF STYLE, EFFECTS OF TRUTH, EFFECTS OF PATHOS

The most violent photographs are not always those ones that refer to the graphic shock of torn bodies. The strategy of Martínez, Gordon and Grosso's works is in

portraying violence indirectly to better explain it, by referring to banality of everyday objects to connote what is missing: the aberrant presence of the absent individual.

Martínez's photographs are motivated by a family tragedy: in 2013, three of his brothers-in-law disappeared in violent situations in Guerrero, one of the Mexican states most affected by organized crime⁵. In "The House that Bleeds", the photographer documents the grieving process of his own family and of the family of other missing people. In his images, it is possible to observe the relatives relation with the objects and spaces frequented by the disappeared. They are portrayed from bodies' parts and often without showing their faces.

Trauma of loss figuration is heightened by the traces of violence that invade home private space. If, contemporaneously, intimacy performativization has become one of the main modulators of subjective affirmation (the capacity of self-showing as an existential condition), with an emphasis on laborious bodies construction according to the protocols of plastic perfection and incorruptibility, Martínez is tributary of a tendency already present in certain artistic productions of 60s and 70s, in which the counterpart of the rationalist humanism chooses the fragmented bodies as an aesthetic matter, not infrequently exposed in their pure organic materiality (Sibilia, 2013). However, the arrangement of the corporal incompleteness as analogy of the photographed subjects' psychical annihilation in "The House that Bleeds" devotes to the compositional strategy an ambiguity effect: the physical/psychic dissolution of portrayed characters is "encapsulated" by the protective home environment. Consequently, in the same movement in which the presence of violence is materialized as a daily evidence in the life of these individuals, the enclosure proper to the spaces portrayed tends to limit this panorama to a subject matter, obliterating aspects of a political-social dynamics in which torture and murder are generalized, both in the organized crime actions and in the State repressive conduct, as standard responses to conflictual situations.

The remnants of violence in the bodies of those who "remain", directly affected by the dissolution of family ties, engender the production of photographs in which symbolism is triggered by the incommunicability sense correlated to brutalizing actions. As a component of this stylistic construction, many of the images use a kind of death "teatralization" in animate (though static) bodies, such as the one in which a child is almost totally wrapped in a worn towel that acts as a shroud⁶. Through indexing information, we know that the character is Itzel Martínez, photographer's daughter, after finishing bath. These are compositions in which the shock effect can only be relativized by contextual data, when it is made explicit the disposition of the enunciating instance to propose a metaphorical level for photographs reading. At the same time that the camera enters in intimacy spaces, it assumes a strategy that deceives the viewer: death reminiscences are engendered in a tacit, indirect way. This is how images can express a positional relation between a "consciousness" that produces the artistic creation (the authorial condition)

⁵ It is in the same state where the well-known episode of the disappearance of 43 students of the Normal Rural School Raúl Isidro Burgos occurred in September of 2014, due to an action of the Mexican police.

⁶ Retrieved from <https://www.lensculture.com/articles/yael-martinez-the-house-that-bleeds-mexico-s-disappeared#slide-1>.

and the portrayed object, which condenses, in terms of a symbolism, heterogeneous meanings. The morbidity that pervades singular lives and the resistance to death in the same individuals become the expressive paradoxes of Martínez's photographs.

If the metaphoric articulation previously explained in the analysis operates by an identification procedure by similarity – meanings condensations that points to a substitution, that is, a meaning deviation in which an experience domain (the immediate victimization in virtue of violent actions) is superimposed by another one (the repercussions of this violence on a group of individuals related to the victims) –, the photographer compositional strategies do not neglect, equally, a metonymic articulation. In this case, the contiguity procedure proposes an evocation of meanings not by a substitution between different domains of experience, but by a “slip” of references, that is the activation of correspondences between expressive fragments of a totality: parts that indicate the whole. It is not a matter, in the scope of this analysis, dichotomizing the pieces of the series “The House that Bleeds” in terms of an impertinent classification that disposed them according to the metaphorical or metonymic orientation of each photograph. These two strategies are combined as principles of intelligibility in the structuring of the photographic proposition – and not just as detectable formal features on image surface. It is through the appropriation of (referential or figurative) elements that are related to a totality that is instilled the meaning deviation which is proper to art dynamics: the emergence of one domain of social experience into another.

The flower petals left over from Javier Granda's funeral⁷, one of the victims alluded in Martínez's series, are an example of this symbolic connection. With the figurativization of the fragments, as remnants of what no longer exists, the photograph points, at the same time, to a lost completeness and to an absence that is still productive, determining new subjective positions to those who were affected by the loss in their relation to the contingent quotidian. Petals spread on the floor, outlining a sense of incontinence: if they are insufficient to replace what is missing, they are also enough to materialize, metaphorically, the effects of this loss.

Gordon, in “Mass Abduction in Nigeria”⁸, opts for more distanced composition strategies as the presence of the first enunciative person, in contrast to Martínez's work, is remarkably less explicit in this series. Her photographs, second place winners in the “general news” category of the World Press Photo of 2015, portray objects that belonged to girls that were kidnapped by the Islamist group Boko Haram a year before. The group opposes secular education for girls and their actions include attacking schools, kidnapping students and realizing forced recruitments. School uniforms, earrings, notebooks and other belongings are organized into photographs under a neutral background, without identification (in contrast to some of Martínez's photographs, which index information about the victims or their relatives in the accompanying texts).

The non-identification of kidnapped students, however, does not work in favor of the disarticulation of the effects of *pathos*: they are, on the contrary, densified as an

⁷ Retrieved from <https://www.lensculture.com/articles/yael-martinez-the-house-that-bleeds-mexico-s-disappeared#slide-1>.

⁸ Retrieved from <http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2015/general-news/glenna-gordon>.

enunciative strategy through framed objects. More than testimony traces belonging to the victims, these elements compose a very particular affective universe. Wear and tear uniforms, sandals and school materials, for example, refer to the dimension of youth life and activities, prematurely destroyed by terrorist actions. Although the attribution of a specific belonging is not explicit, photographs circumscribe an entire social segment especially vulnerable to violence (the number of girls kidnapped by the terrorist group only in the action of April 14, 2014 amounts to almost 300).

By portraying preferentially objects belonging to school universe, Gordon's work articulate a criticism to the persecutions suffered by secular educational system (in free translation from the Hausa language, the expression "boko haram" means: "Western education is forbidden" ⁹). At the same time, the objects disposition on a black background, in addition to the sense of isolation that encompasses each one of the pieces, alludes metaphorically to the victims' helplessness and to the public's alienation (especially the Western one, to whom the photographs are preferentially intended) in relation to this vulnerability.

In this way, while "classical representation creates a continuous space in which objects and characters are arranged as discontinuous entities" (Didi-Huberman, 2015, p. 218), Gordon's images operate by the dissociation of this space, when they ask the spectator a new subject position, by moving their gaze from the forms (represented by objects) for extensive processes that are not at a connotation level, but in the constitution of the space as a problem that is supposed in the processes of remembrance. The present of his photographs is not in the sense of a presence (since they evoke the absence in the composition), but rather, in the sense of a presentation, that goes beyond the representation itself and places memory as the central axis of an experience that is constructed in the artistic creation, although it refers to wider social processes inscribed in spectators' memory. Such aspects are placed both in the absence of contextual data (which depends on the experience of a spectator who fills sense blank spaces) as in the evocation of an affective memory (that dramatizes the absent characters through present school objects and refers to a memorialistic repertoire that, in spite of all cultural differences, is also common to the spectator). It is about the constitution of a space-reminiscence that appeals to the spectator's own subjective experience in the artistic work.

Lastly, in "Papers"¹⁰, Grosso photographs the documents discarded by refugees on the border of Gevgelija, on the Macedonian border with Greece. According to the photographer's own description, "along that path, every day, temporary Greek documents are thrown away along with lists of names, maps and asylum requests. Immediately after leaving the country (Greece) that issued them these documents, the refugees return to their clandestine status. Their identities have to be confirmed again and again in every

⁹ Concerning this <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2014/05/1449621-saiba-mais-como-surgiu-o-boko-haram-na-nigeria.shtml>

¹⁰ Retrieved from <https://www.lensculture.com/articles/eugenio-grosso-papers-discarded-along-europe-s-refugee-trails#slide-1>.

country they enter”¹¹. The composition chosen by Grosso is quite minimalist, composed by the framing of the document on the floor where it was found (usually these papers bring refugees' photographs), without exact identifications about the scenario in which the narrative unfolds.

From the premise that a document, especially in the circumstances that are tangential to the issue of refugees, is the main identity mark that allows or impedes the access of an individual to better life conditions, Grosso's work thematizes the “disposable identities. There, the metaphor of violence focuses on the portrayed indices: dispensed, torn, trampled, these objects evoke a socio-historical process that accommodate precarious subjectivities, since they are separated from a community belonging so legitimized by the order of late capitalism, in which “No ‘beds’ are furnished for ‘reembedding’, and such beds as might be postulated and pursued prove fragile and often vanish before the work of ‘re-embedding’ is complete” (Bauman, 2000, p. 33).

As in Gordon's work, it is a photographic composition that refers to the iconological aspects of personal belongings in order to deconstruct them, by referring, in an aspect that goes beyond the visible, to the memorialistic projection of the spectator, which is constructed as a composition and evoked as an experience.

A sort of second degree enunciation – the photographs taken by the artist about the photographs destroyed by the refugees themselves, which in addition to not finding any further use in the documents, still anticipate that they may become a burden – gives a sense of permanence to that has been discarded. “Papers” plays with the duration effect of photograph, based on statements whose ‘first’ expressiveness is delineated by the aspect of compulsory transitoriness. In addition, the character of violence inherent in these photos is coated with an aesthetic meaning: the materialized annihilation in framed objects, beyond its referential expressiveness, is another element to catalyze the perceived shock that, in a dialectical reading, demands the constitution of a regard that conjugates heterogeneous meanings in a process that exorbits the mere visibility towards images intelligibility.

CONCLUSION

The effect of *pathos* in the analyzed images will be articulated, at a first moment, from an effect of truth. On this aspect, Rancière (2007) will point out that photographs structure their regimes of truth from an incarnated dialectic that “place us before a feat of memory and presence”. This is because there is a double poetic in photography that make “its images, simultaneously or separately, two things: the legible testimony of a history written on faces or objects and pure blocs of visibility, impervious to any narrativization, any intersection of meaning” (Rancière, 2007, p. 11). This is how photographic image presents itself as “cipher of a history written in visible forms and as obtuse reality, impeding meaning and history” (Rancière, 2007, p. 12).

¹¹ Retrieved from <https://www.lensculture.com/articles/eugenio-grosso-papers-discarded-along-europe-s-refugee-trails#slide-1>.

In this perspective, the author reinterprets the famous Barthesian formulation of *that-has-been*. If “the name of photography’s noeme will therefore be: ‘that-has-been’” (Barthes, 2000, p. 77), such an assertion must be understood from the junction of an effect of truth (*that*, from the referent) to an effect of affection (*has-been*, of the interpretation, which is denied to the observer). The whole photography poetics is structured from the mystery, since “photography became an art by placing its particular techniques in the service of this dual poetics, by making the face of anonymous people speak twice – as silent witnesses of a condition inscribed directly on their features, their clothes, their life settings” and “as possessors of a secret we shall never know, a secret veiled by the very image that delivers them to us” (Rancière, 2007, p. 15). Therefore, “by projecting the immediaticity” of *that-has-been* “on the process of mechanical imprinting, he dispels all the mediations between the reality of mechanical imprinting and the reality of the affect that make this affect open to being experienced, named, expressed” (Rancière, 2007, p. 15).

At the same time, the dialectical and anachronistic character of images can only be pertinent if we assume, in the act of looking, an eminently subjective operation, set in motion by subjects located in time and space:

the act of seeing is not the act of a machine that perceives the real as composed by tautological evidences. The act of giving to see is not the act of offering visible evidences to a pair of eyes that unilaterally seize the “visual gift” to satisfy themselves with it unilaterally. Giving to see is always disturbing seeing, in its act, in its subject, therefore a full, disturbing open operation. (Didi-Huberman, 2010, p. 77)

If the demand for intelligibility (that surpass visibility) to subjects who stand before an image presupposes the uneasiness of seeing, then the art field seems to be one of the most favorable *locus* to this experience, precisely because it is capable of presenting the “world’s data” according to unprecedented configurations in a common sensitive space. However, as cultural productions, photographic works are not deprived to the circulating discourses that, in each historical epoch, conforms their situated and particular truths.

When we consider that the effects of *pathos* in the contemplated photographs have as counterpart an obliteration of spectator critical capacity, this panorama could be explained by certain modulations of the contemporary discourses, in which the figure of the victim becomes the symbol *par excellence* of the violence manifestations.

The victim, in this sense, holds “a socially intelligible form of expressing the suffering associated with violence, legitimizing demands and social actions of reparation and care” (Sarti, 2011, pp. 56-57). Even in the face of the unquestionable need for victims’ recognition, designation and reparation in the various contexts of violence perpetration in contemporary times, the absolutization of this category in discourses on violence tends, however, to spread, in the social body, a logic in which the experience of dissent is replaced by the mere administration/treatment of the damage - and not by its political recognition, which derives not from an identification with the victim but from a dis-identification with the perpetrators (Rancière, 1996). In other words, to delimit the

violence problem to the field of the victim figure as a contemporary truth can delineate a form of subjectivation based on “generalized reparation”, without violence being seen as a social phenomenon, directly related to a collectivity (and not as a problem restricted to the subjects).

In this context, it would be a distortion and a naivety to demand that Martinez, Gordon and Grosso’s artistic creations, as well as any other photographic work itself, could be a call to action, as well it is not coherent to judge them by their supposed political emptiness. Reading images (the bonding between them and the audience) is, like any other social practice, an act crossed by veridiction parameters that modulate our forms of relationship with the world. However, these images are enough to disturb a “pacified” look based on the state of things, and they can also propel new forms of reception and intelligibility, an aspect in which the reading of an artistic work cannot be dissociated from its communicational processes. ✍

Traduzido por Eliza Bachega Casadei & Mariana Duccini

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Bourdieu, P. (2007). *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2013a). *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2013b). *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Douglas, M. & Isherwood, B. (2004). *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Leite, M. M. (2001). *Retratos de Família*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Mauad, A. M. (2014). Como nascem as imagens. *História: Questões & Debates*, 61, 105-132. Retrieved from <http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/39008/23769>
- Pinheiro, P. J. S. & Cabral, E. M. (2010). Imagens da memória: a relação entre a fotografia e a formatação screen das lembranças visuais. *Comunicação e Sociedade*, 17, 31-38. Retrieved from <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/1010>
- Rancière, J. (1996). *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2012a). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Rancière, J. (2012b). *O espectador emancipado*. São Paulo: WWF Martins Fontes.

- Sarti, C. A. (2011). Vítima como figura contemporânea. *Caderno CRH*, 24(61), 51-61. Retrieved from <https://portalseer.ufba.br/index.php/crh/article/view/19193/12460>
- Sibilia, P. (2013). Os corpos visíveis na contemporaneidade: da purificação midiática à explicitação artística. In A. Brasil; E. Morettin; & M. Lissowski (Eds.), *Visualidades Hoje* (pp.119-136). Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós.
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Stewart, K. (2016). Entre a memória e o seu apagamento: O Grande Kilapy de Zézé Gamboa e o legado do colonialismo português. *Comunicação e Sociedade*, 29, 239-254. Retrieved from <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/2418>

BIOGRAPHICAL NOTES

Eliza Bachega Casadei has a PhD in Communication Sciences from the Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Teacher in Program in Communication and Consumer Practices of the Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM).

E-mail: elizacasadei@yahoo.com.br

ESPM - Campus Francisco Gracioso

Rua Dr. Álvaro Alvim, 123, Vila Mariana, 04018-010, São Paulo/SP, Brazil

Mariana Duccini has a PhD in Communication Sciences from the Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Postdoctoral researcher in Program in Multimedia of the Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP – PNPd/Capes).

E-mail: marianaduccini@gmail.com

Insper - Rua Quatá, 300, Vila Olímpia, 04546-042, São Paulo/SP, Brazil

* **Submitted: 06-09-2016**

* **Accepted: 31-01-2017**

SOBRE O “JARDIM DAS DELÍCIAS” COMO MODELO DE ANÁLISE DOS PROCESSOS DE COMUNICAÇÃO INTERCULTURAL

Lurdes Macedo

Resumo

A observação do tríptico “Jardim das Delícias”, de Hieronymus Bosch constitui o ponto de partida para um curto ensaio sobre a possível interpretação desta obra por parte do seu último comprador, Filipe II de Espanha. Por sua vez, este ensaio conduz à proposta de um modelo, baseado em três categorias de análise, para a interpretação crítica do percurso global que a humanidade tem vindo a trilhar desde o início das grandes navegações intercontinentais, inicialmente levadas a cabo por portugueses e espanhóis. O modelo proposto pretende constituir um contributo para a desfragmentação da memória de um longo processo marcado pela tensão entre forças hegemónicas e dinâmicas de interculturalidade.

Palavras-chave

Comunicação intercultural; desfragmentação da memória; globalização

Abstract

The observation of Hieronymus Bosch’s “Garden of Delights” triptych is the starting point for a short essay on the possible interpretation of this work by its last purchaser, Philip II of Spain. Additionally, this essay leads to the proposal of a model, based on three categories of analysis, for the critical interpretation of the global course that humanity has been taking since the beginning of the great intercontinental navigations, initially carried out by the Portuguese and the Spanish. The proposed model intends to contribute to the defragmentation of the memory of a long process marked by the tension between hegemonic forces and dynamics of interculturality.

Keywords

Defragmentation of memory; globalization; intercultural communication

INTRODUÇÃO: DO “JARDIM DAS DELÍCIAS” À DIVERSIDADE DO MUNDO

Ao contemplar o tríptico “Jardim das Delícias”, da autoria de Hieronymus Bosch – exposto atualmente no Museu do Prado, em Madrid –, o observador encontra-se perante uma das mais sugestivas obras de arte quinhentista. Embora não se saiba com exatidão em que data foi pintado este “Jardim das Delícias”, vários especialistas apontam como certo que Bosch se terá dedicado a esta obra num período indeterminado compreendido entre 1500 e 1505 (Portús, 2008).

Inspirada em fontes iconográficas tão distintas como a religião, a alquimia, o esoterismo ou o imaginário fantástico, a pintura é composta por três painéis distintos,

mas interligados entre si, apresentando uma complexa narrativa que, como refere Bosing (2003), tem suscitado as mais diversas interpretações ao longo dos últimos cinco séculos.

Tal como em outras obras do período de maturidade do autor, encontra-se neste tríptico uma virtude rara na pintura da época: à tradição medieval da pintura flamenga do século XV, baseada no equilíbrio e na harmonia, foi aliada a sensibilidade moderna do século XVI, propensa ao despertar da espiritualidade e da razão (AAVV, 2006). Trata-se, portanto, de uma obra inscrita num período de charneira, na qual se pode observar uma nova abordagem de representação pictórica. Daí que, no seu tempo, a arte de Bosch fosse considerada extravagante, sendo o seu público circunscrito, como refere Portús (2008, p. 320), “a uma elite com a formação necessária para a interpretar”.

Filipe II de Espanha, educado como um verdadeiro príncipe renascentista – e, conseqüentemente, tendo vindo a tornar-se num homem culto e curioso (Magalhães, 1993) –, terá compreendido a dimensão intelectual associada à arte do pintor e adquiriu, entre outras obras de Bosch, este “Jardim das Delícias”, levando-o para o Escorial em 1593. Considerando, tal como Mukarovsky (1997) propôs, que a arte pode ser comparável a um diálogo no qual os interlocutores são o autor e o fruidor, atentemos nesta obra perpetuada pelos contínuos esforços de interpretação ao longo do tempo, sem perder de vista a enigmática interação entre o genial pintor de imaginários e o monarca de dimensão planetária.

O tríptico começa por exibir, no verso dos painéis volantes, quando fechados sobre o painel central, “A Criação do Mundo” numa representação do seu terceiro dia. Uma vez abertos os painéis volantes, forma sob a qual a obra se encontra exposta ao público, a narrativa prossegue com uma imagem do Paraíso na frente do painel esquerdo. Num cenário idílico, o Criador, aqui representado de forma mais jovial do que em outras pinturas de Bosch, apresenta Eva a Adão. Segundo as Sagradas Escrituras, este foi o momento em que Deus abençoou o primeiro casal humano com o mandamento: “sejam férteis e multipliquem-se. Encham e subjuguem a Terra!” (Génesis, 1, p. 28). Esta vontade primordial de Deus, a de que a partir de Adão e Eva a espécie humana se reproduzisse e se espalhasse por todo o planeta, garantiria assim um mundo amplamente habitado.

O painel central da obra é fixo e de maior dimensão. Neste encontra-se representado o jardim das delícias terrenas, onde vários grupos de figuras humanas desnudadas se deleitam numa cena erótica carregada de forte simbolismo. A pintura é dominada por uma ampla espacialidade na qual as figuras podem ser observadas como se de uma vista aérea se tratasse. De destacar que esta forma de representação do espaço configura uma exceção no panorama artístico da época.

Ao centro da composição encontra-se a fonte da juventude, representada em forma de círculo, onde se banha um grupo composto por numerosas mulheres caucasianas com diferentes tons de pele, assim como por algumas mulheres negras. A forma circular da fonte da juventude é reforçada pela disposição em que se encontram os cavaleiros que a rodeiam. Estes homens, montados em animais tão diferentes como cavalos, ursos, javalis, camelos, tigres e avestruzes – sempre representados sob o signo

do fantástico – carregam peixes e frutos silvestres de dimensões extraordinárias. De salientar que estes dois elementos, que se julga representarem símbolos do prazer carnal na Flandres do tempo de Bosch, se encontram um pouco por todo o painel.

Acima da fonte da juventude observa-se um grande lago denominado pela fonte do adultério. Ao centro desta outra fonte, num enorme globo cinzento, personagens luxuriosas dedicam-se a acrobacias lascivas. Figuras humanas, sobretudo brancas mas também algumas negras, bem como figuras fantásticas, banham-se nesta fonte enquanto se divertem em jogos aquáticos. A fonte do adultério é envolvida por edificações inverosímeis e por elementos vegetais, entre os quais sobressaem verdes arbustos, que lhe conferem um ambiente idêntico aos que se podem observar na pintura surrealista do século XX. Daí que autores como Quina (2005) afirmem que o “Jardim das Delícias” constituiu uma obra de referência para artistas envolvidos nas correntes contemporâneas antinaturalista e surrealista.

A parte inferior do jardim das delícias terrenas é ocupada por vários grupos de homens e mulheres que, ora dedicados a jogos amorosos, ora dedicados à colheita e à degustação de frutos vermelhos sobredimensionados, se comprazem de forma livre e despudorada. Entre as personagens, maioritariamente caucasianas, podem observar-se mais uma vez alguns negros. Destacam-se, à esquerda, num cenário aquático, vários casais de apaixonados em cenas improváveis: um deles namora dentro de uma esfera de cristal¹; outro navega numa enorme concha enquanto procura subtrair uma amora gigante a um grupo que se dedica a jogos lúdicos; um outro casal parece dançar com as pernas imersas na água; por fim, um par constituído por um homem branco e uma mulher negra troca um beijo, montado num pato bravo. A este propósito, Portús (2008, p. 321) assinala que o viajante Antonio de Beatis, logo no ano de 1517, ter-se-á referido às figuras deste painel, como “coisas tão prazenteiras e fantásticas que de modo algum se poderiam descrever àqueles que não as tenham visto”.

Não obstante a caótica disposição das personagens neste painel central, a pintura é percorrida por um eixo vertical que divide a cena em duas partes semelhantes, o que lhe confere proporção. As cores luminosas e o ambiente despreocupado no qual é representada toda a cena completam a harmonia que caracteriza o jardim das delícias terrenas.

É deste modo que o painel central, ao configurar a concretização do mandamento que Deus enuncia no Éden enquanto apresenta Eva a Adão, parece dar continuidade ao painel volante esquerdo. Com efeito, a quantidade e a variedade de gentes e de animais, bem como de elementos naturais e arquitectónicos, idealmente distribuídos por toda a extensão desta parte do tríptico poderão ser interpretadas como a representação de um mundo harmonioso.

A frente do painel volante direito – com igual dimensão à do painel esquerdo – apresenta, segundo Bosing (2003), a visão mais violenta do Inferno de entre as pintadas por Bosch. Num cenário de pesadelo, vêem-se, ao fundo, edifícios que explodem e ardem

¹ Segundo alguns intérpretes da obra, este casal ilustra o provérbio dos Países Baixos “O prazer é frágil como o vidro” (AAVV, 2006).

iluminados por estranhas fosforescências. Em primeiro plano, homens e mulheres sem qualquer veste no corpo são torturados com objetos de uso diário de proporções monstruosas. Neste painel, no qual dominam representações de aflição e sofrimento, “a atmosfera não podia ser mais demoníaca”, como bem observa Quina (2005, p. 360).

Independentemente do seu significado não ser claro até aos dias de hoje, e das muitas interpretações que lhe são atribuídas – o Homem deixando-se levar pelo prazer dos sentidos, o abandono aos prazeres carnis ou a loucura do mundo rumo à ruína e à perdição –, o facto de Filipe II, católico e protetor da Igreja (Hofstätter & Pixa, 1987), ter adquirido esta obra para a sua notável coleção de arte retira credibilidade a algumas explicações, segundo as quais o “Jardim das Delícias” constitui uma representação intencionalmente herética. Aliás, nos nossos dias, no Museu do Prado, acompanhando a exposição deste tríptico, encontra-se uma inscrição que revela a razão pela qual o soberano tanto apreciava o “Jardim das Delícias”: a obra representava, segundo a sua interpretação, a diversidade do mundo.

A DIVERSIDADE DO MUNDO SOB A GOVERNAÇÃO DE FILIPE II

É Joly (1999) quem enfatiza a necessidade de nos colocarmos do lado da receção quando pretendemos analisar uma mensagem, já que sobre as intenções do autor pesam várias limitações de interpretação: em primeiro lugar, porque, em bom rigor, ninguém sabe o suficiente acerca do que o autor quis dizer; depois, porque o facto de não termos a certeza de que aquilo que compreendemos corresponde à ideia inicialmente formulada pode impedir-nos de apontar conclusões definitivas; por fim, porque ao próprio autor é impossível dominar toda a significação produzida pela sua mensagem. Assim, a interpretação de uma obra de arte deve incidir nas significações que a mesma provocou no recetor em determinadas circunstâncias, em vez de procurar descobrir a mensagem pré-existente.

Coloquemo-nos, pois, do lado do recetor, neste caso Filipe II, relacionando o seu perfil pessoal com as condições históricas em que se desenvolveu o seu longo reinado (1555-1598), de modo a descortinarmos um provável quadro de significações para a sua interpretação de “O Jardim das Delícias”.

Personagem histórica controversa, sobre a qual se disse o melhor e o pior, Filipe II terá sido, à sua época, um dos homens mais informados sobre a diversidade do mundo que reconhecia na pintura de Bosch. Senhor de um império onde não se punha o Sol exerceu soberania sobre povos com culturas muito distintas nos mais diversos pontos do globo. A extensão dos seus senhorios explicava-se porque,

como herdeiro de seu pai, Carlos V, reinou sobre as coroas ibéricas de Aragão e Castela, o que fazia dele senhor dos vice-reinos da Nova Espanha (México) e do Peru, com outros territórios da Europa, como a Lombardia, a Sicília, Nápoles, a Sardenha, o Franco-Condado e os Países Baixos. A ascensão ao trono dos Avis em 1580 traz consigo a agregação de Portugal e do seu império ultramarino, o que deu à sua monarquia uma escala ainda

mais universal; estendia-se da Europa à América, e da África à Ásia. (Bouza, 2005, p. 16)

Desta forma, o impressionante conjunto de territórios unidos sob o poder de Filipe II produziu trajetórias de vida de caráter global entre o seu infindável séquito de servidores – vice-reis, ministros, navegadores, embaixadores e outros políticos e diplomatas que se movimentaram pelos quatro cantos do mundo – consubstanciadas nos relatos de experiências pessoais e profissionais a que o soberano tinha acesso através de documentos que circulavam na ampla burocracia em que se baseava a sua governação. O precioso arquivo documental, conservado até aos nossos dias, que Filipe II constituiu com o objetivo de tornar a sua administração mais eficaz, permite que historiadores contemporâneos coloquem em evidência este aspeto do seu reinado (Bouza, 2005).

O interesse do monarca pelos diferentes espaços do globo que constituíam o seu império é denunciado não só pelo facto de ter passado períodos de tempo significativos em todos os seus domínios na Europa, como também pelo conteúdo da correspondência que trocou com diversos interlocutores. A título de exemplo, Bouza (2005) destaca as missivas enviadas por Filipe às suas filhas – as infantas Isabel Clara Eugénia e Catarina Micaela – que haviam ficado em Madrid durante os dois anos que passou em Portugal (1581-1583). Nestas, o soberano descreve o que vê, o que lhe sucede, o que espera ou o que o surpreende, como é o caso dos diabos – uma espécie de espantalhos – que saíam à rua durante a procissão do Corpo de Deus e que, por se assemelharem a figuras de Hieronymus Bosch, pareciam bons e nada assustavam. A partir desta alusão, é possível depreender a importância assumida pelo artista enquanto referência estética de Filipe II e de sua família, assim como a influência que a sua obra exercia sobre o imaginário do monarca.

Não tendo visitado os seus vastos domínios fora da Europa, o que se afiguraria impossível à época, Filipe II possuía também uma elevada quantidade de informação, através de documentos escritos, sobre as estranhas gentes que os habitavam, bem como sobre os seus originais hábitos de vida ou as suas peculiares práticas religiosas. Sobre esta faceta de Filipe II, afirmava Magalhães (1993, p. 564): “dominando bem a Geografia, busca saber minuciosamente os espaços que governa, procurando estar habilitado a bem decidir... (sic)”. Daí que o seu imaginário fosse dominado por uma conceção do mundo ampla e diversa que o soberano reconhece na extraordinária espacialidade do painel central de Bosch, no exotismo das relações interétnicas aí representadas e na espetacularidade dos elementos naturais e arquitetónicos que o compõem².

Já Mukarovski (1997) reparava, nas suas reflexões sobre estética, que a relação entre arte e conceção do mundo, embora tradicionalmente considerada simples e clara, necessitava de uma profunda revisão. Isto porque a conceção do mundo poderá significar não só a atitude espontânea que o Homem assume perante a realidade, num determinado espaço geográfico e num determinado período da história, como poderá

² De relembrar que, à época, os relatos acerca dos “novos mundos” causavam tal estranheza, a ponto de os elementos que compunham essas narrativas parecerem fantásticos ou espetaculares. Exemplos disso foram as obras escritas pelos espanhóis Amerigo Vespucci e Cabeza de Vaca ou pelo português Fernão Mendes Pinto.

também representar uma ideologia ou ainda um sistema filosófico. O autor concluía que esta distinção, sem dúvida útil para o estabelecimento de três diferentes categorias de abordagem à relação entre arte e conceção do mundo – a abordagem noética, a abordagem ideológica e a abordagem filosófica –, não deveria ser rigorosamente adotada, sob pena de a mesma empobrecer a análise de uma ligação em que as três dimensões se confundem num todo.

Com efeito, a conceção do mundo de Filipe II não poderá ser totalmente compreendida se a reduzirmos à sua atitude pessoal perante uma realidade diversa que parecia admirar no reconhecimento que dela fazia na obra de Bosch. É Magalhães (1993, p. 564) quem se refere à “diversidade estrutural dos seus reinos e senhorios, cidades e vilas e grupos sociais” como um óbice ao exercício de um pleno poder por parte do monarca. Tal como observa Bouza (2005), a dispersão territorial dos seus domínios exigia a integração de espaços socioculturais de natureza muito distinta numa mesma monarquia, pelo que a capacidade de adaptação aos diferentes equilíbrios locais se revelava como condição determinante para o reforço da legitimidade da sua administração. O protagonismo alcançado por Filipe II, através da adoção desta estratégia política de conveniência, relaciona a sua governação, ainda segundo o mesmo autor (Bouza, 2005, p. 17), “com a mundialização definitiva da presença europeia no globo, ou, em suma, com a consolidação plena de alguns meios e formas culturais ao serviço da comunicação e da difusão de notícias, ideias e opiniões”. Na verdade, como bem observa Magalhães (1993, p. 563), nenhum outro soberano da época moderna conheceu uma autoridade tão extensa como a de Filipe II, “senhor de espaços imensos que o forçam a políticas várias, consoante os tempos e os lugares”, tendo, para isso, exercido “o seu régio mandato, confiante em Deus, que tudo podia e tudo governava” (Magalhães, 1993, p. 564). Daqui se depreende uma filosofia integracionista bem reveladora de um outro prisma de análise que deveremos admitir para a compreensão da conceção do mundo que o monarca possuía. Assim, a diversidade onde cabem o exotismo, a originalidade e a singularidade presentes na conceção do mundo com que Filipe interpreta o “Jardim das Delícias” é, ao mesmo tempo, a diversidade com que o soberano procura consubstanciar a imensidão do seu império.

Todavia, nunca o poder de Filipe poderia ter sido tão extenso se o monarca não tivesse assumido a governação de toda a diversidade em que assentava a coroa portuguesa. Após o desaparecimento de D. Sebastião de Portugal, de quem era primo, na Batalha de Alcácer Quibir, em 1578, “logo toma as providências necessárias para se apresentar como herdeiro (...), escolhendo dedicado embaixador para iniciar em Lisboa as difíceis jogadas que seriam de esperar, pelo ‘ódio natural’ que em Portugal havia a Castela” (Magalhães, 1993, p. 564). Para isso, garante o apoio da Companhia de Jesus e de outras ordens religiosas, bem como dos grandes mercadores portugueses interessados em alargar os seus negócios, de forma direta e legal, às possessões castelhanas.

Entretanto, para enfrentar a oposição às suas pretensões, Filipe II decide abrir caminho para o trono português por via militar, tendo entrado em Portugal como rei legítimo, por via da força, no final do ano de 1580. Durante as Cortes de Tomar, em Abril

de 1581, é finalmente investido da majestade lusitana, numa cerimónia que em todos os aspetos respeitou o protocolo da monarquia dos Avis. Esta seria a primeira de várias atitudes tomadas por Filipe II – agora também D. Filipe I de Portugal – para, no dizer de Magalhães (1993, p. 566), “mostrar e fazer aceitar que o seu governo era tão português e tão favorável aos interesses portugueses como os dos seus antecessores”. De facto, o monarca passa a governar o seu império – agora com uma escala verdadeiramente planetária – a partir de Lisboa, onde permanece durante dois anos, sem que a trajetória coletiva do povo português conheça alterações significativas.

Apesar da sua política de adaptação aos equilíbrios locais – que, como foi já demonstrado, servia o interesse de legitimar a imensidão do seu poder – Filipe “está persuadido da sua missão divina como soberano” esforçando-se “constantemente por impor um absolutismo incondicional” (Hoftätter & Pixa, 1987, p. 12). Exemplos disso foram as suas violentas ações de repressão ao protestantismo e às aspirações autonomistas em muitos dos seus domínios na Europa, a constituição da Armada Invencível contra a Inglaterra de Isabel I ou o prosseguimento da implacável conquista da América com o extermínio de populações ameríndias. Todos estes episódios tocaram o inferno que completa o tríptico no qual Filipe II interpretava a diversidade do mundo. Dever-se-á pois tomar em consideração o posicionamento ideológico de pendor absolutista que marcou a sua governação, de modo a completar a leitura da relação entre o “Jardim das Delícias” e a conceção do mundo com que o monarca se relacionava com a diversidade. Para além de ser alvo da sua atitude de admiração face à descoberta da novidade e de constituir a filosofia de equilíbrio estrutural para o seu extenso poder, a diversidade do mundo deveria também ser ideologicamente dominada pela força, mesmo que para isso fosse necessário recorrer à linguagem da violência.

Estas três diferentes dimensões da relação de Filipe II com a diversidade – que emergem da aplicação das três categorias de análise propostas por Mukarovsky à relação entre a obra de Bosch e a conceção do mundo demonstrada pelo monarca –, uma vez entretecidas, permitem interpretar um homem trespassado por complexas contradições e, ao mesmo tempo, capaz de elaborar a síntese do seu espaço e do seu tempo. Com efeito, é ele quem pontifica no espaço ibérico de Portugal e Espanha que, nos decénios precedentes ao seu reinado, haviam inaugurado um novo ciclo no percurso histórico da humanidade: um ciclo em que mundo se abre à sua própria diversidade através das primeiras grandes navegações intercontinentais. Por inerência, como bem observa Erlichman (2010), é ele também quem realiza a convergência dos dois imensos impérios ultramarinos que estas nações, as maiores potências da época, haviam erigido nos mais diversos lugares do mundo recentemente descoberto. Quem melhor do que Filipe II poderia personificar a teia de inevitáveis contradições que se colocava a um mundo tão admiravelmente novo?

Porém, será necessário atender ao facto de que a coexistência entre o paraíso imaginado num lugar a descobrir, o equilíbrio integracionista do jardim das delícias terrenas e o inferno da dominação pela força não constituiu uma inovação ou um exclusivo das práticas deste soberano, sobretudo quando se analisam as relações históricas

entre detentores de poder e diversidade do mundo. Aliás, essa tríade contraditória de expectativas e de atitudes face ao diverso tem sido incessantemente replicada desde os primeiros encontros do humano com o desconhecido. O que constituiu uma situação excepcional no espaço/tempo de Filipe II foi o facto de a descoberta noética, a filosofia da integração e a ideologia da dominação, enquanto concepções de relação com um mundo diverso, terem sido ampliadas à escala planetária por via da expansão marítima europeia, da qual portugueses, logo seguidos por espanhóis, foram os pioneiros.

É nesse cenário da centúria de Quinhentos, em que a verdadeira dimensão do orbe se revela à humanidade e os continentes que a separavam passam a estar permanentemente ligados pelo comércio marítimo, que certos autores (Erlichman, 2010; Modelski, 2005; Rodrigues & Devezas, 2009) interpretam o primeiro episódio da narrativa evolutiva da globalização. Aliás, a teorização de Modelski (2005) sobre os ciclos longos da política global reconhece ao pioneirismo da expansão ibérica a formação do primeiro núcleo de liderança à escala planetária, consubstanciada na produção e na comunicação de conhecimento sobre a diversidade do mundo. A este propósito, salienta Fernández-Armesto acerca das grandes navegações de Colombo ou de Vasco da Gama que “na subsequente história do mundo, muito pouco pode ser compreendido fora deste contexto” (2010, p. 507). E o facto é que, daí em diante, assistimos a um processo de transformação estrutural em que o mundo que se abre à sua própria diversidade, ao mesmo tempo que começam a ser edificados os impérios coloniais europeus na América, na Ásia e em África.

COMUNICAÇÃO INTERCULTURAL E DESFRAGMENTAÇÃO DA MEMÓRIA

Aqui chegados, parece fazer sentido convocar uma ideia postulada por Canclini acerca da encruzilhada de histórias que nos foi legada pelas dinâmicas de *descompartimentação do mundo*³: que as tensões entre forças globalizantes e dinâmicas da interculturalidade “podem ser concebidas como uma relação entre a épica e o melodrama” (2007, p. 32). Ora, tal como Canclini, também outros autores (Dussel, 2012; Mignolo, 2000) reconhecem fortes limitações aos modelos dualistas de interpretação da realidade. Tais modelos, assentes em leituras dicotomizadas, têm contribuído para a construção de uma memória fragmentada, por sua vez incapaz de dar conta da compreensão do passado, bem como das tensões e dos conflitos que caracterizam o nosso tempo. A título de exemplo, poder-se-á esclarecer o modo como a memória do colonialismo português tem vindo a ser construída:

embora a memória sobre a colonização esteja bastante presente nas narrativas de ambas as partes, de facto os significados que lhe são atribuídos são distintos. Por exemplo, do lado do ex-colonizador observa-se um esquecimento ou não reconhecimento dos efeitos mais violentos da

³ Este conceito prevalece hoje como alternativa ao conceito de “Descobrimentos”, uma vez que este era considerado excessivamente eurocêntrico.

expansão colonial (...). Da parte do ex-colonizado são os efeitos violentos da ação colonial que se tornam mais evidentes nas memórias analisadas, enfatizando os aspetos mais opressivos do colonialismo (escravidão, massacres). (Macedo, 2013, pp. 273-274)

Como alternativa aos modelos dualistas, propõe-se que a leitura crítica dos processos de interação entre diferentes culturas ocorridos a partir da expansão marítima europeia adote um modelo de análise mais amplo, baseado nas três concepções sobre a diversidade do mundo que Filipe II tão bem encarna e que o tríptico de Bosch tão bem simboliza: a descoberta, a integração e a dominação. Uma vez que a épica e o melodrama resultam de leituras opostas sobre processos de dominação, espera-se que esta proposta estabeleça um padrão de análise pluridimensional capaz de acolher várias perspectivas e, deste modo, contribuir para a construção de uma narrativa heterológica, despida de nacionalismos e de apropriações ideológicas. O mesmo é dizer que, com este modelo, se pretende dar mais um passo rumo a uma desfragmentação da memória que permita a abertura a outras possibilidades de recontar o passado⁴. Como bem observa Borges Coelho (2013), o passado não deve ser abordado como um tempo fechado, com uma história definitiva; pelo contrário, deve ser frequentemente revisitado e o seu estudo deve constituir um trabalho sob permanente reformulação.

Contudo, para cumprir tal objetivo, o modelo proposto deverá ser ensaiado atendendo a dois pressupostos fundamentais, que a seguir se apresentam. O primeiro pressuposto é o de que este modelo de análise não se pode confinar a uma abordagem estritamente historiográfica, pese embora a sua relevância para a compreensão do passado. Por isso mesmo, deverão ser tomados em conta os seus preciosos contributos, sem que estes configurem a base exclusiva de um discurso crítico sobre a abertura do mundo à sua própria diversidade. Qualquer processo de transformação estrutural é, por natureza, pluridimensional, admitindo aspetos tão variados como os políticos, os económicos, os sociais ou os culturais que, por sua vez, se ramificam em componentes específicas como a geoestratégia e as relações internacionais, a agricultura e o comércio, a antropologia e a etnografia ou a religião e a língua. Daí, a necessidade de entretecer um discurso pluri-disciplinar nas malhas dos vários olhares que nos são dados pelas diferentes disciplinas das ciências sociais e humanas. Neste sentido, dever-se-á enquadrar a abertura do mundo à sua própria diversidade na perspectiva mais vasta da comunicação intercultural, tal como a entendem Cabecinhas & Cunha (2008), de modo a acolher as diversas leituras despoletadas pelas suas múltiplas dinâmicas de relação entre pessoas, bens e ideias. A partir desta perspectiva é possível dar conta de uma realidade processual em que se cruzam participantes de várias etnias, religiões e culturas, sem esquecer as condições de desigualdade com que estes interagem, as fronteiras que entre eles se interpõem e, finalmente, a enorme distância que separa as suas inter-relações reais da sua suposta

⁴ Sobre outras possibilidades de recontar o passado, é Khan (2016) quem se refere ao “dever de pós-memória”, ou seja, à possibilidade de resgate de experiências e de narrativas contadas por gente que se tem mantido em silêncio. Na opinião da autora, se o “dever de pós-memória” não for cultivado, esse património acabará por não deixar qualquer evidência para a posterioridade.

mistura. Importa sublinhar, portanto, que nesta perspetiva, o objecto de estudo não será tanto o facto histórico, mas antes o processo de comunicação intercultural ocorrido no contexto desse mesmo facto.

Convém, contudo, frisar que a perspetiva da comunicação intercultural não dispensa uma abordagem séria à problemática da alteridade. Por isso mesmo, impõe-se um retorno à obra de Todorov (1991), autor que defende que a alteridade só pode ser entendida quando se observam as interdependências entre as suas três dimensões: a dimensão axiológica, a dimensão praxiológica e a dimensão epistémica. Na dimensão axiológica, são os juízos de valor em relação ao outro que entram em jogo. As ações concretas para com esse outro – assimilação, submissão ou indiferença, por exemplo – situam-se na dimensão praxiológica. Por fim, o nível de conhecimento sobre a identidade daquele que me é exterior define a dimensão epistémica. Note-se, entretanto, que à dimensão axiológica da compreensão das relações de alteridade poderá ser associada a pulsão da dominação; com a sua dimensão praxiológica, poderão ser relacionados os diversos processos de integração; por fim, à sua dimensão epistémica poderá estar ligada a experiência da descoberta.

É por isso mesmo que a abordagem da comunicação intercultural não deve ser confundida com a abordagem contemporânea do diálogo de culturas, uma vez que esta última constitui, no dizer de Todorov (1991, p. 246), “um diálogo onde ninguém tem a última palavra, onde nenhuma das vozes reduz a outra ao status de um mero objeto, e onde se tira vantagem de sua exterioridade ao outro”. Ainda que bem intencionada, a ótica do diálogo de culturas, ao excluir os processos comunicacionais em que uma das partes se coloca em posição de superioridade (ou inferioridade) relativamente à outra, compromete a compreensão das principais dinâmicas de interação entre diferentes culturas. E, tal como se encontra amplamente documentado, os sucessos e os insucessos dos protagonistas do processo de abertura do mundo a si mesmo, ao longo de mais de cinco séculos de história, ficaram a dever-se, em boa parte, aos diferentes padrões de comunicação que utilizaram com os mais diversos interlocutores.

O segundo pressuposto para a aplicação deste modelo, e que serve para reforçar a importância do primeiro, parte da ideia defendida por Ferro (2004) de que não existe uma verdade histórica válida para todos. Sobre cada acontecimento, cada povo ou cada nação sobrepõem-se – quando não se opõem – determinações diversas, não sendo certo que uma tenha mais legitimidade do que as outras. Daí a necessidade de analisar a abertura do mundo à sua própria diversidade a partir não só da confrontação dos diversos pontos de vista produzidos na Europa, como também dever-se-á ter em conta as perspetivas tradicionalmente silenciadas, ou seja, aquelas que tendo sido interditas por muito tempo, são-nos hoje colocadas a partir de África, da América ou da Ásia. Todavia, para além de menos numerosas e de menos difundidas, estas abordagens não europeias adquirem muitas vezes, no entendimento de Ferro (2004, p. 16), uma “função terapêutica”; o mesmo é dizer que, face à Europa, as sociedades do resto do mundo descolonizam a sua própria história, quase sempre com os mesmos instrumentos dantes utilizados pelo colonizador. É deste modo, construindo seletivamente uma memória

inversa daquela que foi também seletivamente desenvolvida pelos interesses europeus, que novas versões da história procuram reconciliar estas sociedades com o seu próprio passado⁵.

Em todo o caso, tal como afirma Said, a interpretação do passado do colonialismo ultramarino, pressupõe a oposição de “duas perspectivas diferentes (...), uma linear e dominante, a outra contrapontual e muitas vezes nômade (sic)” (1993/2011, p. 29). E embora o autor se incline para uma maior valorização da segunda, não deixa de notar que, quer seja contada por quem colonizou, quer seja contada por quem foi colonizado, nenhuma narrativa sobre este tipo de experiência é edificante.

Apesar destas observações, nem o entendimento de Ferro, nem o entendimento de Said se orientam no sentido de que este passado não deva ser analisado; bem pelo contrário, ambos os autores sugerem que as narrativas sobre a expansão marítima e os impérios coloniais europeus sejam recompostas, ora integrando acontecimentos e lugares que escaparam à memória (no caso de Ferro), ora a partir da perspectiva que nos é dada hoje pela abordagem pós-colonial das ciências sociais (no caso de Said).

Na mesma linha de pensamento, é McMillin (2009) quem defende a ideia de que para se abordar a atual globalização é preciso escrutinar a história e as práticas contemporâneas no mapa simultaneamente temporal, espacial e ideológico que nos é dado pelos estudos pós-coloniais. Inicialmente concebidos como uma metodologia, mais do que como uma teoria, os estudos pós-coloniais desenvolveram-se para analisar a forma como as sociedades outrora colonizadas se adaptaram ao discurso imperial, bem como as impressões legadas pelo colonialismo na cultura das mesmas. A relevância desta abordagem é enfatizada pela autora a partir da constatação de que as consequências do colonialismo – que se fazem sentir até aos dias de hoje – são coletivamente partilhadas pelas sociedades que o viveram. Daí a necessidade de tomá-la em linha de conta quando se pretende atender às atuais condições das sociedades contemporâneas com um passado colonial.

Todavia, há a considerar que o pós-colonialismo não está isento de pontos fracos, como bem notou Almeida (2002). Tendo emergido no cruzamento da crítica literária e dos estudos culturais – por sua vez, herdeiros da teoria crítica e do pós-estruturalismo –, o pós-colonialismo constituiu-se como abordagem alternativa aos padrões de conhecimento estabelecidos pelo domínio ocidental, sobretudo no que toca à produção historiográfica e ao estudo de identidades sociais. Para além da recusa de todas as narrativas-mestras e do eurocentrismo que delas emana, a abordagem pós-colonial repudia dicotomias como “centro/periferia” ou “primeiro mundo/terceiro mundo” alegadamente criadas pelo colonialismo, consubstanciando uma nova constituição discursiva do mundo. Por isso mesmo, o pós-colonialismo mais radical corre o risco de substituir a verdade única do ex-colonizador pela verdade única do ex-colonizado, podendo, assim, contribuir para fortalecer a “Escola do ressentimento” a que se referia Bloom (1997, p. 31).

⁵ Ferro (2004) refere, a título de exemplo, que a história ensinada às crianças africanas tende a glorificar o esplendor dos grandes impérios existentes no seu continente antes da chegada de europeus, por contraposição ao atraso e à decadência da Europa feudal da mesma época.

É deste modo que o segundo pressuposto procura robustecer a perspetiva da comunicação intercultural, sem que isso signifique a recusa absoluta do eurocentrismo ou dos discursos “terapêuticos” pós-coloniais. Tal recusa faria com que o objetivo para o qual se pretende contribuir – ou seja, a desfragmentação da memória – se perdesse de vista ou se quedasse pelo caminho.

CONCLUSÃO

Tendo em conta que o cruzamento do presente independente com o passado colonial gera, a maior parte das vezes, equívocos de difícil resolução e que daí resulta a produção de narrativas duais, por si só incapazes de nos dar conta da realidade, foi aqui apresentada a proposta de um modelo analítico alternativo para a leitura crítica das dinâmicas de comunicação entre culturas que se estabeleceram desde que o mundo se tornou global. Com efeito, o mundo em que vivemos hoje é herdeiro, no seu melhor e no seu pior, da expansão marítima e dos impérios coloniais europeus. E esse foi, sem dúvida, um movimento que, tendo contribuído para que o mundo abrisse as portas à sua própria diversidade, naturalmente, não tinha como controlá-la.

A proposta aqui apresentada deverá desenvolver-se a partir da perspetiva da comunicação intercultural e da interconexão dos vários contributos, dos vários olhares e das várias vozes envolvidos nesse movimento, adotando para o efeito três categorias analíticas inspiradas pelas três conceções sobre a diversidade do mundo que Filipe II interpretou na obra “Jardim das Delícias”: a descoberta, a integração e a dominação.

Todavia, dificilmente poder-se-á conceber a perspetiva da comunicação intercultural fora de um quadro de disputa entre forças desiguais, uma vez que, em todos os processos de comunicação entre culturas, há sempre interlocutores mais fortes e interlocutores mais fracos. A alteridade vai perdendo terreno como traço característico do nosso tempo, enquanto o passado ficou marcado pela falta de reconhecimento do outro enquanto sujeito. Quer isto dizer que a proposta aqui apresentada, embora assuma a ambição de se constituir como um modelo alternativo de análise da relação entre forças globalizantes e dinâmicas de interculturalidade, deve ser entendida sem qualquer tipo de messianismo. Deve ser entendida, antes, como um possível instrumento de desfragmentação da memória que nos ajude a compreender melhor o quadro de crise estrutural e de conflitualidade crescente que vivemos nos nossos dias. Isto porque o mundo, diverso que é, nunca será um paraíso; mas também não tem que ser o violento inferno do tríptico de Bosch. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV (2006). *A Grande História da Arte – Renascimento e Maneirismo* (3). Público.

Almeida, M. V. (2002). O Atlântico pardo. Antropologia, pós-colonialismo e o caso “lusófono”. In C. Bastos; M. V. Almeida & B. Feldman-Bianco (Eds.), *Trânsitos Coloniais: Diálogos Críticos Luso-Brasileiros* (pp. 23-37). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

- Bloom, H. (1997). *O cânone ocidental*. Lisboa: Temas e Debates.
- Borges Coelho, J. P. (2013). Politics and contemporary history in Mozambique. A set of epistemological notes. *Kronos*, 39(1), 20-31.
- Bosing, W. (2003). *Hieronymus Bosch. Entre o Céu e o Inferno*. Köln: Tashen
- Bouza, F. (2005). *D. Filipe I*. Coleção Reis de Portugal. S/l: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa.
- Cabecinhas, R. & Cunha, L. (2008). Da importância do diálogo ao desafio da interculturalidade. In R. Cabecinhas & L. Cunha, *Comunicação Intercultural. Perspetivas, Dilemas e Desafios* (pp. 7-12). Porto: Campo das Letras.
- Canclini, N. G. (2007). *A globalização imaginada*. São Paulo: Editora Iluminuras.
- Dussel, E. (2012). Transmodernity and interculturality: an interpretation from the perspective of philosophy of liberation. *Transmodernity*, 1(3), 28-59.
- Erllichman, H. J. (2010). *Conquest, tribute and trade: the quest for precious metals and the birth of globalization*. Nova Iorque: Prometheus Books.
- Fernández-Armesto, F. (2010). A expansão portuguesa num contexto global. In F. Bethencourt & D.R. Curto (Eds.), *A Expansão Marítima Portuguesa, 1400-1800* (pp. 491-524). Lisboa: Edições 70.
- Ferro, M. (2004). *Comment on raconte l'histoire aux enfants à travers le monde* (nouvelle édition revue). Paris: Éditions Payot.
- Hofstätter, H. H. & Pixa, H. (1987). *História universal comparada – De 1550 a 1900* (Volume VIII). Lisboa: Resomnia Editores.
- Joly, M. (1999). *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Khan, S. (2016). A pós-memória como coragem cívica. Palavra de ordem: resistir, resistir, resistir. *Comunicação e Sociedade*, 29, 353-364. doi: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29\(2016\).2424](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2424)
- Macedo, I. (2016). Os jovens e o cinema português: a (des)colonização do imaginário? *Comunicação e Sociedade*, 29, 271-289. doi: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29\(2016\).2420](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2420)
- Magalhães, J. R. (1993). Filipe II (I de Portugal). In J. R. Magalhães (Ed.), *No Alvorecer da Modernidade* (pp. 563-570). Coleção História de Portugal. Lisboa: Editorial Estampa.
- McMillin, D. C. (2009). *Mediated identities. Youth, agency & globalization*. Nova Iorque: Peter Lang Publishing.
- Mignolo, W. (2000). *Local histories / Global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- Modelski, G. (2005). Long-term trends in world politics. *Journal of World-Systems Research*, 11(2), 195-206.
- Mukarovsky, J. (1997). *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Portús, E. Z. (Ed.) (2008). *O guia do Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Quina, J. (Ed.) (2005). *Museu do Prado*. Coleção Museus do Mundo. S/l: Edições Planeta Agostini.

FINANCIAMENTO

Este artigo foi escrito ao abrigo da bolsa de pós-doutoramento atribuída pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, financiada pelo Estado Português e pela União Europeia, com a Referência SFRH/BPD/103706/2014.

NOTA BIOGRÁFICA

Lurdes Macedo é doutorada em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho. É também investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da mesma universidade, tendo integrado a equipa do projeto “Narrativas identitárias e memória social: a (re)construção da lusofonia em contextos interculturais”, entre 2009 e 2013. Foi investigadora convidada do Núcleo de Estudos Lusófonos da Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo (Brasil) em 2009, 2010, 2011 e 2012, bem como do Radio, Television and Film Department da Universidade do Texas em Austin (E.U.A.) em 2011. Foi co-editora do *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona* em 2010 e 2011 e do *e-book Interfaces da Lusofonia* em 2014. Tem mais de vinte artigos publicados em revistas científicas nacionais e internacionais. Foi assistente convidada da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viseu entre 2009 e 2012. Atualmente, é professora auxiliar da Universidade Lusófona do Porto e na Universidade Politécnica de Maputo (Moçambique). Atuou por diversas vezes como professora convidada em quatro universidades brasileiras – Universidade de São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo e Universidade Federal de Minas Gerais – entre 2009 e 2012. Paralelamente à atividade como docente universitária e investigadora, integrou equipas em projetos de consultoria, nomeadamente na área do desenvolvimento.

E-mail: mlmacedo71@gmail.com

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, ICS, Campus de Gualtar, 4710-057, Braga, Portugal

* **Submetido: 15-10-2016**

* **Aceite: 21-01-2017**

ON THE “GARDEN OF DELIGHTS” AS A MODEL OF ANALYSIS OF THE INTERCULTURAL COMMUNICATION PROCESSES

Lurdes Macedo

Abstract

The observation of Hieronymus Bosch's “Garden of Delights” triptych is the starting point for a short essay on the possible interpretation of this work by its last purchaser, Filipe II of Spain. Additionally, this essay leads to the proposal of a model, based on three categories of analysis, for the critical interpretation of the global course that humanity has been taking since the beginning of the great intercontinental navigations, initially carried out by the Portuguese and the Spanish. The proposed model intends to contribute to the defragmentation of the memory of a long process marked by the tension between hegemonic forces and dynamics of interculturality.

Keywords

Defragmentation of memory; globalization; intercultural communication

Resumo

A observação do tríptico “Jardim das Delícias”, de Hieronymus Bosch constitui o ponto de partida para um curto ensaio sobre a possível interpretação desta obra por parte do seu último comprador, Filipe II de Espanha. Por sua vez, este ensaio conduz à proposta de um modelo, baseado em três categorias de análise, para a interpretação crítica do percurso global que a humanidade tem vindo a trilhar desde o início das grandes navegações intercontinentais, inicialmente levadas a cabo por portugueses e espanhóis. O modelo proposto pretende constituir um contributo para a desfragmentação da memória de um longo processo marcado pela tensão entre forças hegemónicas e dinâmicas de interculturalidade.

Palavras-chave

Comunicação intercultural; desfragmentação da memória; globalização

INTRODUCTION: FROM THE “GARDEN OF DELIGHTS” TO THE DIVERSITY OF THE WORLD

Contemplating the triptych “Garden of Delights”, by Hieronymus Bosch – currently in exhibition at the Prado Museum in Madrid – the observer is facing one of the most suggestive works of 16th century art. According to several experts, although it is not clear when this “Garden of Delights” was painted, Bosch has devoted himself to this work in an indeterminate period between 1500 and 1505 (Portús, 2008).

Inspired by iconographic sources so different such as religion, alchemy, esotericism or fantastic imaginary, the painting is composed of three distinct but interconnected panels. It presents a complex narrative which has aroused the most diverse interpretations over the last five centuries, as Bosing (2003) has pointed out.

As in other works of the author's maturity period, this triptych has a rare virtue when compared with the painting of this period: it combines the medieval tradition of Flemish painting of the fifteenth century, based on balance and harmony, with the modern sensibility of the sixteenth century, predisposed to the awakening of spirituality and reason (AAVV, 2006). Therefore, this is a work inscribed in an edge period, in which a new approach to pictorial representation can be observed. Thus, in the early 16th century, Bosch's art was considered extravagant and its audience was circumscribed "to an elite with the necessary training to interpret it" as stated by Portús (2008, p. 320).

Educated as a true Renaissance prince, Filipe II soon became an erudite and curious man (Magalhães, 1993). He rapidly realized the painter's intellectual dimension associated with the excellence of his art and acquired, among other Bosch's works, this "Garden of Delights", taking it to the Escorial in 1593. Considering, as Mukarovsky (1997) proposed, that art can be comparable to a dialogue between author and the spectator, let us look at this work, perpetuated by the continuous efforts of interpretation along the time, taking into account the enigmatic interaction between the brilliant painter of imaginations and the planetary dimension king.

The triptych begins by displaying, on the back of the mobile panels, when closed over the center panel, The Creation of the World in a representation of its third day. Once the mobile panels are opened, form under which the piece is exposed to the public, the narrative proceeds with an image of Paradise in front of the left panel. In an idyllic setting, the Creator, here represented more jovially than in other Bosch paintings, introduces Eve to Adam. According to the Holy Scriptures, this was the moment when God blessed the first human couple with the commandment: "be fruitful and multiply. Fill and subdue the Earth!" (Genesis, 1, 28). So, we are observing a primordial God's will: departing from Adam and Eve love relationship, the human race would reproduce and spread all over the planet as guarantee to a widely populous world.

The central panel is fixed and, at the same time, the biggest one. It represents the garden of earthly delights, where some groups of naked human figures delight in an erotic scene full of a strong symbolism. The painting is dominated by a wide spatiality as if the figures could be observed as in an inflight view. It should be noted that this form of space representation constitutes an exception in the artistic scenery of the time.

At the center of the composition is the fountain of youth, represented as a circle, where a group of numerous Caucasian women with different skin tones, as well as some black women, are bathing. The circular form of the fountain of youth is reinforced by the disposition of the knights who surround it. These men, riding animals as different as horses, bears, wild boars, camels, tigers and ostriches – always represented under the sign of the fantastic – carry fish and wild fruits of extraordinary dimensions. It should be noted that these two elements, which we believe to represent symbols of carnal pleasure in the Flanders of Bosch's time, are found all over the panel.

Above the fountain of youth we can find a great lake called adultery fountain. At the center of this fountain, on a huge grey globe, shameless characters engage in lascivious acrobatics. Human figures, mostly white but also some black, as well as fantastic

figures, bath in this fountain while having fun in aquatic games. The adultery fountain is surrounded by unbelievable buildings and vegetable elements, standing out green bushes, which create an identical environment to those that can be observed in the surrealist painting of the twentieth century. Hence, authors such as Quina (2005) affirm that the "Garden of Delights" was a work of reference for artists involved in contemporary counter-naturalistic and surrealist currents.

The lower part of the garden of earthly delights is occupied by groups of men and women. Some of them are engaged in loving games, some others are dedicated to the harvesting and tasting of oversized red fruits, all of them are freely and unabashedly enjoying the moment. Among the characters, mainly Caucasian, can be observed once again some blacks. On the left, in an aquatic setting, we can observe couples in love starring improbable scenes: one of them dates inside a crystal sphere; Another navigates in a huge shell while trying to subtract a giant mulberry to a group dedicated to playful games; Another couple seems to dance with their legs dipped in the water; Finally, a couple of white men and a black woman kiss each other, while riding a mallard. In this regard, Portus (2008, p. 321) points out that the traveller Antonio de Beatis, in 1517, referred to the figures of this panel, as "such pleasant and fantastic things that in no way could be described to those who have not seen them".

Despite the chaotic disposition of the characters in this central panel, the painting is traversed by a vertical axis that divides the scene into two similar parts, giving it a sense of proportion. The bright colors and the carefree ambience in which the whole scene is represented complete the harmony that characterizes the garden of earthly delights.

In fact, the central panel configures the fulfillment of the commandment that God enunciates in Eden while introducing Eve to Adam. So, it seems also to give continuity to the left-hand panel: the quantity and variety of people and animals, as well as natural and architectural elements, ideally distributed throughout the length of this part of the triptych can be interpreted as a representation of a harmonious world.

The front of the right-hand panel – with the same dimension as the left-hand panel – presents, according to Bosing (2003), the most violent Hell's representation from those painted by Bosch. In a nightmare scenario, one can see, in the background, buildings that explode and burn illuminated by strange phosphorescence. In the foreground, men and women without any clothing on their bodies are tortured with huge objects of daily use. In this panel, dominated by representations of distress and suffering, "the atmosphere could not be more demonic", as Quina (2005, p. 360) observes.

Although its meaning may not be clear, and the many interpretations attributed to the Garden of the Delights – Man letting himself be carried away by the pleasure of senses, abandonment to the erotic experience, or madness of the world going on to ruin and perdition –, the acquirement of this painting by Phillip II for his remarkable art collection detracts from credibility explanations on its deliberate heretical representation. As noted by Hofstätter & Pixa (1987), the king was catholic and Church protector.

¹ According to some interpreters of art piece, this couple illustrates the Netherlands' proverb "Pleasure is fragile as glass" (AAVV, 2006).

Nowadays, accompanying the exhibition of this triptych in Prado Museum, there is an inscription that reveals the reason why the sovereign appreciated so much the "Garden of Delights": according to his interpretation, this painting represents the diversity of the world.

THE DIVERSITY OF THE WORLD UNDER THE RULE OF FILIPE II

Joly (1999) emphasized the need to put ourselves on the receiving position when we want to analyse a message, once the author's intentions are not clear for interpretation: first, because, strictly speaking, nobody knows enough about what the author meant; second, because we cannot be certain that what we understand corresponds to the idea initially formulated escaping definitive conclusions; finally, because it is impossible for the author himself to control all the meaning produced by his message. Thus, the interpretation of a piece of art must focus on the meanings instigated in certain circumstances, rather than seeking to find out the pre-existing message.

Therefore, let us place ourselves on the side of the receiver, in this case Filipe II, relating his personal profile to the historical conditions in which his long reign (1555-1598) developed, so as to reveal a probable framework of meanings for his interpretation of the "Garden of Delights".

A controversial historical figure, about whom the best and the worst has been said, Philip II was, in his time, one of the most well informed men about the diversity of the world he recognized in Bosch's painting. Lord of an empire where there was no sun setting, he exercised sovereignty over people from very different cultures in the most diverse parts of the globe. The extension of his reign was explained because,

as his father's heir, King Charles V, he reigned over the Iberian crowns of Aragon and Castile, which made him lord of the viceroys of New Spain (Mexico) and Peru, with other territories of Europe, such as Lombardy, Sicily, Naples, Sardinia, Franche-Comté and the Netherlands. The ascension to the throne of the Avis in 1580 brings with it the aggregation of Portugal and its overseas empire, facts that contributed to widespread his monarchy to an even more universal scale; Stretched from Europe to America, and from Africa to Asia. (Bouza, 2005, p. 16)

The interest of the monarch in the different geographies of his empire is denounced not only for having spent significant periods of time in all his domains in Europe, but also for the content of the correspondence he exchanged with various interlocutors. As an example, Bouza (2005) highlights the letters sent by Filipe to his daughters – the princesses Isabel Clara Eugenia and Catarina Micaela – who had stayed in Madrid during the two years he spent in Portugal (1581-1583). In these, the sovereign describes what he sees, what happens to him, what awaits him or surprises him, as is the case with devils – a kind of scarecrow – who went out during the Procession of Corpus Christy. As he narrated, these devils inspired Filipe as Hieronymus Bosch figures because they looked

good and did not frighten him. From this allusion, it is possible to understand the importance assumed by the artist as an aesthetic reference of Filipe II and his family, as well as the influence that his work had on the monarch's imaginary.

Not having visited his vast domains outside Europe, what would have seemed impossible at the time, Philip II also had a large amount of information, through written documents, about the strange people who inhabited them, as well as their original life habits or their peculiar religious practices. Magalhães (1993, p. 564) affirmed on this facet of Filipe II: "expert in Geography seeks to know in detail the lands he governs, committing himself to take the right decisions" (sic). In fact, his imaginary was dominated by a broad and diverse conception of the world which the sovereign recognizes in the extraordinary spatiality of Bosch's central panel, in the exoticism of the interethnic relationships represented therein, and in the splendor of its natural and architectural elements².

As Mukarovski (1997) noticed, in his reflections on aesthetics, the relation between art and conception of the world, even if traditionally considered simple and clear, needed a deep revision. This was true because the conception of the world can mean not only the spontaneous attitude that man assumes towards reality, in a certain geographic space and in a certain period of history, but it can also represent an ideology or even a philosophical system. The author concluded that this distinction is no doubt useful for the establishment of three different categories of approach to the relation between art and conception of the world – the noetic approach, the ideological approach and the philosophical approach – but should not be strictly adopted, under disadvantage of analysis impoverishment. He stated this idea because we are talking about an analysis of a connection in which the three dimensions merge into one whole.

In fact, Filipe II's conception of the world cannot be fully understood if we reduce it to his personal attitude to a different reality that he seemed to admire in Bosch's piece of art. It is Magalhães (1993, p. 564) who refers to the "structural diversity of their kingdoms and landlords, cities and towns and social groups" as an obstacle to the exercise of absolute power by the monarch. As Bouza (2005) observes, the territorial dispersion of his domains required the integration of a very different socio-cultural spaces in the same monarchy. So, the capacity to adapt to different local balances proved to be a determinant condition for strengthening the legitimacy of Filipe II government. According to the same author, Philip II, through the adoption of this convenient political strategy, relates his governance: "with the definitive globalization of the European presence on the planet or, in short, with the full consolidation of some cultural means and forms at the service of communication and the diffusion of news, ideas and opinions" (Bouza, 2005 p. 17). Indeed, as Magalhães (1993, p. 563) observed, no other sovereign of the modern age has ever had such great authority as Filipe II, "lord of vast territories that force him to various policies according to times and places" exercising "his royal mandate, believing he could do and rule everything, under God's approval" (Magalhães, 1993, p. 564). From

² It is good to remind that, at the time, the reports of the "new worlds" caused such strangeness, that the elements composing these narratives seemed fantastic or spectacular. Examples of this were the works written by the Spaniards Amerigo Vespucci and Cabeza de Vaca or by the Portuguese Fernão Mendes Pinto.

these facts arises an integrationist philosophy that reveals another prism of analysis that we must admit to understand Filipe II's conception of the world. Thus, the diversity expressed through exoticism, originality and singularity as in the "Garden of Delights" is the same diversity with which the sovereign seeks to substantiate the immensity of his empire.

However, Filipe's power could never have been so extensive if he had not assumed the governance of all the diversity on which the Portuguese crown was based. After the disappearance of Sebastian, the Portuguese king of whom he was a cousin, at the Battle of Alcácer Quibir in 1578, "he soon made the necessary arrangements to introduce himself as inheritor (...) choosing a dedicated ambassador to begin in Lisbon the difficult power games that would be expected, because the Portuguese 'natural hatred' to Castile" (Magalhães 1993, p. 564). To be successful, he guarantees the support of the Society of Jesus and other religious orders, as well as the great Portuguese merchants interested in extending their businesses, directly and legally, to the Castilian possessions.

However, to face opposition to his pretensions, Filipe II decided to take the Portuguese throne by military means, having entered in Portugal as a lawful king at the end of 1580. During the Cortes de Tomar, in April 1581, he is finally invested with the Lusitanian Majesty, in a ceremony that in all aspects respected the protocol of the Portuguese monarchy. This would be the first of several actions taken by Filipe II – now also Filipe I of Portugal – "to show and to make accept that his government was so Portuguese and so favorable to Portuguese interests as those of his predecessors", using Magalhães' words (1993, p. 566). In fact, the monarch governed his empire – now with a truly planetary scale – from Lisbon, where he stayed for two years, with no significant changes in the collective trajectory of the Portuguese people experience.

Despite his policy of adapting to local balances – which, as has already been shown, served to legitimize the immensity of his power – Filipe "is persuaded of his divine mission as sovereign" striving "constantly for imposing an unconditional absolutism" (Hoftätter & Pixa, 1987, p. 12). Good examples of this kind of behavior were: his violent actions to repress Protestantism and autonomist aspirations in many of his domains in Europe; the constitution of the Invincible Armada against Elizabeth I of England; the pursuit of America's implacable conquest with the extermination of Amerindian populations. All these episodes touched the Hell that completes the triptych in which Filipe II interpreted the diversity of the world. Therefore, we must take into account the ideological position of absolutism that marked Filipe II's governance, in order to complete the reading of the relation between the "Garden of Delights" and the conception of the world with which the monarch felt the diversity. Indeed, the diversity of the world was, simultaneously, the target of his admiration for all the new discoveries, the point to establish the philosophy of structural equilibrium for his extensive power, and also something that should be ideologically dominated by force, even if it were necessary to use the language of violence.

These three different dimensions of Filipe's relationship with diversity – that emerge from the use of the three analysis categories proposed by Mukarovsky in the interpretation of the interaction of Bosch's piece of art and the monarch's conception of the world

– once linked, suggest us to observe a man penetrated by complex contradictions and, at the same time, a man able to elaborate the synthesis of his space and his time. Filipe II pontificates in the Iberian space of Portugal and Spain, precisely the two kingdoms that the decades before his reign had inaugurated a new cycle in the historical course of humanity: a cycle in which the world opens itself to its own diversity through the first great intercontinental navigations. As Erlichman (2010) points out, he is also the one who accomplishes the convergence of the two immense overseas empires that these nations, the greatest powers of the time, had founded in the most diverse places of the world recently discovered. Who better than Filipe II could embody the web of inevitable contradictions that lay in such an admirably new world?

However, it is necessary to take into account that the coexistence between the paradise imagined in a new place to discover, the integrationist equilibrium of the garden of earthly delights and the hell of domination by force did not constitute an innovation or an exclusive of the practices of this sovereign, especially when analysing the historical relationships between power holders and diversity in the world. In fact, this contradictory triad of expectations and attitudes towards the diverse has been incessantly replicated since the first encounters of the human with the unknown. What constituted an exceptional situation in the space / time of Filipe II was the fact that the noetic discovery, the philosophy of integration and the ideology of domination, as conceptions of relation with a diverse world, have been enlarged on the planetary scale. As we all know, it was only possible because first it happened the European overseas expansion, pioneered by Portuguese and soon followed by Spaniards.

It is in this 16th century scenario, in which the true dimension of the world is revealed to mankind and the continents are for the first time in History permanently linked by overseas commerce, that some authors (Erlichman, 2010; Modelski, 2005; Rodrigues & Devezas, 2009) interpret the first episode of the evolutionary narrative of globalization. In fact, the theorization of Modelski (2005) on the long cycles of global politics recognizes the Iberian expansion as the main cause to the constitution of the first global leadership nucleus, empowered by the production and communication of knowledge about the diversity of the world. In this regard, Fernández-Armesto points out, concerning the great navigations of Colombo or Vasco da Gama, that "in the subsequent history of the world, very little can be understood outside this context" (2010, p. 507). In fact, from these boundless feats, we witnessed a process of structural transformation in which the world opened up to its own diversity, and at the same time the European colonial empires were built in America, Asia and Africa.

INTERCULTURAL COMMUNICATION AND MEMORY DEFRAGMENTATION

In this point of the essay, it seems to make sense to remind an idea postulated by Canclini about the cross-stories that the dynamics of the world's *decompartmentalization*³ left us: the tensions between globalizing forces and the interculturality dynamics

³ This concept prevails today as an alternative to the concept of "Discoveries", since this was considered too Eurocentric.

"can be conceived as a relation between the epic and the melodrama" (2007, p. 32). Like Canclini, other authors (Dussel, 2012; Mignolo, 2000) also recognize strong limitations to dualistic models of reality interpretation. Such models, based on dichotomized readings, have contributed to the construction of a fragmented memory, incompletely useful for the understanding of the past, as well as for the understanding of the tensions and conflicts that characterize the present time. As an example, it will be possible to show how the memory of Portuguese colonialism has been created:

although the memory of colonization is fairly present in the narratives of both parts, in fact the meanings attributed to it are distinct. For example, on the side of the former colonizer there is a forgetfulness or non-recognition of the most violent effects of colonial expansion (...). On the part of the ex-colonized are the violent effects of colonial action that become more evident in the analyzed records, emphasizing the more oppressive aspects of colonialism (slavery, massacres). (Macedo, 2013, pp. 273-274)

As an alternative to the dualistic models, we propose that the critical reading of the processes of interaction between different cultures arising from European overseas expansion should adopt a broader model of analysis. Departing from the three conceptions on the diversity of the world which Filipe II so well embodies and which Bosch's triptych so well symbolizes, we propose discovery, integration and domination as categories to understand the tension between globalization and interculturality. Once epic and melodrama are the result of opposing readings of domination processes, what we expect from this broader proposal is the establishment of a multidimensional analysis model. So, with the adoption of this model it will be possible to accept the most diverse perspectives, contributing to the construction of a heterological narrative, with no Nationalisms and ideological appropriations. The same is to say that, with this model, we intend to take another step towards a defragmentation of memory that allows the opening to other possibilities of retelling the past⁴. As Borges Coelho (2013) points out, the past should not be approached as a closed time, with a definitive history; on the contrary, it must frequently be revisited and its study must be a work under permanent reformulation.

However, in order to achieve this objective, the proposed model should be tested in accordance with two fundamental assumptions, which are presented below. The first assumption is that this model of analysis cannot be confined to a strictly historiographical approach, despite its relevance to the understanding of the past. For this reason, the precious contributions of History must be taken into account, but not constituting the exclusive basis of a critical discourse on the opening of the world to its own diversity. Any process of structural transformation is, by its very nature, multidimensional, admitting aspects as varied as political, economic, social or cultural, which, in turn, branch out into specific components such as Geo-strategy and International Relations, Agriculture and

⁴ On other possibilities of retelling the past, it is Khan (2016) who refers to the "post-memory duty", that is, the possibility of retrieving experiences and narratives told by people who have kept silent. In the opinion of the author, if the "post-memory duty" is not cultivated, this heritage will not leave any evidence for later.

Commerce, Anthropology and Ethnography or Religion and Language. So, the need to knit a multidisciplinary discourse in the different meshes given by the different glances is only possible if we take into account the diverse disciplines of the social and human sciences. In this sense, the opening of the world to its own diversity should be framed in the broader perspective of intercultural communication, as understood by Cabecinhas & Cunha (2008), in order to accommodate the different readings triggered by their multiple dynamics of relation between people, goods and ideas. From this perspective we could interpret a process reality in which participants from various ethnic groups, religions and cultures intersect, not forgetting their inequality conditions, the boundaries between them and, finally, the enormous distance that separates their real interrelations from their supposed mixture. It is important to stress, therefore, that in this perspective, the object of study will be not so much the historical fact, but rather the process of intercultural communication that occurs in the context of this same fact.

It should be stressed, however, that the perspective of intercultural communication does not dispense a serious approach to the issue of otherness. For this very reason, we suggest a return to the work of Todorov (1991), who argues that alterity can only be understood when one observes the interdependences between its three dimensions: the axiological dimension, the praxiological dimension and the epistemic dimension. In the axiological dimension, judgments of value in relation to each other come into play. The concrete actions towards this other – assimilation, submission or indifference, for example – are situated in the praxiological dimension. Finally, the level of knowledge about the identity of the one different of me defines the epistemic dimension. However, it should be noted that the axiological dimension of the understanding of the relations of otherness must be associated with the drive of domination; with its praxiological dimension, we could relate the various processes of integration; finally, its epistemic dimension must be linked to the discovery experience.

It is for this reason that the approach to intercultural communication should not be confounded with the contemporary approach to cultural dialogue, since the latter is, in Todorov's words (1991, p. 246), "a dialogue where nobody has the last word, where none of voices reduces the other to the status of a mere object, and where one takes advantage of its exteriority to the other". Although well-intentioned, the view of the dialogue of cultures, by excluding the communicational processes in which one side places itself in a position of superiority (or inferiority) relative to the other, compromises the understanding of the main dynamics of interaction between different cultures. As it is amply documented, the successes and failures of the process of opening the world protagonists, over more than five centuries of history, have been largely due to the different forms of communication with the most diverse partners.

The second assumption for the use of this model, that serves to reinforce the importance of the first, departs from the idea defended by Ferro (2004) that there is no historical truth valid for all. On each event, every people or nation overlaps – when they do not oppose – different determinations, not being certain that one has more legitimacy than the others. The need to analyse the openness of the world to its own diversity must

be fulfilled not only confronting the various points of view produced in Europe, but also taking into account the traditionally silenced perspectives, banned for a long time, produced in Africa, America or Asia.

However, in addition to being less numerous and less widespread, these non-European approaches often acquire, in Ferro's (2004, p. 16) understanding, a "therapeutic function"; the same is to say that, in relation to Europe, the societies of the rest of the world decolonize their own history with the same instruments previously used by the colonizer. In this way, by selectively constructing a reverse memory of that which has also been selectively developed by European interests, new versions of history seek to reconcile these societies with their own past⁵.

In any case, as Said affirms, the interpretation of the past of overseas colonialism presupposes the opposition of "two different perspectives (...) one linear and dominating, the other counterfactual and often nomadic (sic)" (1993/2011, p. 29). Although the author is inclined to the second perspective, he notes that, whether it is told by those who colonized or by those who were colonized, no story of this type of experience is edifying.

In spite of these observations, neither the understanding of Ferro nor the understanding of Said are oriented in the sense that this past should not be analysed; on the contrary, both authors suggest that the narratives on overseas expansion and the European colonial empires must be recomposed, integrating events and places that have escaped memory (in the case of Ferro), or integrating the perspective given nowadays by Postcolonial approach (in Said's case).

In the same line of thought, it is McMillin (2009) who argues that in order to address the current globalization, it is necessary to scrutinize contemporary history and practices in the simultaneous temporal, spatial and ideological map given by postcolonial studies. Initially conceived as a methodology, rather than as a theory, postcolonial studies have been developed to analyse how societies once colonized have adapted to the imperial discourse, as well as the impressions bequeathed by colonialism in their culture. The relevance of this approach is emphasized by the author because the consequences of colonialism – which are felt to this day – are collectively shared by the societies that lived it. Hence, the need to take it into account when we intend to study the current conditions of contemporary societies with a colonial past.

However, it should be noted that post-colonialism is not free from weaknesses, as Almeida (2002) has pointed out. Having emerged at the cross-exercise of literary criticism and cultural studies – in turn, heirs to critical theory and post-structuralism – post-colonialism was an alternative approach to Western knowledge standards, especially regarding historiographical production and the study of social identities. In addition to the rejection of all the master narratives and Eurocentrism emanating from them, the post-colonial approach repudiates dichotomies as "center / periphery" or "first world / third world" allegedly created by colonialism, giving room to a new discursive constitution of

⁵ Ferro (2004) refere, a título de exemplo, que a história ensinada às crianças africanas tende a glorificar o esplendor dos grandes impérios existentes no seu continente antes da chegada de europeus, por contraposição ao atraso e à decadência da Europa feudal da mesma época.

the world. Hence, the most radical post-colonialism takes the risk of replacing the former colonizer's unique truth with the ex-colonized's unique truth, thus contributing to the strengthening of the "Resentment School" referred to by Bloom (1997, p. 31).

By the way, the second assumption tries to strengthen the perspective of intercultural communication, with no refusal of Eurocentrism or post-colonial "therapeutic" discourses. Such a refusal would lose sight to the proposal for which it is intended to contribute: the defragmentation of the memory.

CONCLUSION

Considering that the crossing of the independent present with the colonial past generates mistakes of difficult resolution which result in the production of dual narratives, incapable of interpreting the whole reality by their own, it was presented a proposal of an alternative analytical model for the critical reading of the communication dynamics between cultures since the world became global. Indeed, the world in which we live today is the heir of the best and the worst of European overseas expansion and colonial empires. And this was undoubtedly a movement which, having contributed to the world's opening to its own diversity naturally could not control it.

The proposal presented here should be developed from the perspective of intercultural communication departing from the interconnection of the various contributions, the various perspectives and the various voices involved in this movement, adopting for this purpose three analytical categories inspired by the three conceptions on the diversity of the world that Filipe II interpreted in the Garden of the Delights: the discovery, the integration and the domination.

However, the perspective of intercultural communication cannot be conceived outside a framework of dispute between unequal forces, once in all processes of communication between cultures there are always stronger interlocutors and weaker interlocutors. Otherness is losing ground as a characteristic of our time, while the past was marked by the lack of recognition of the other as a human. The proposal presented here, while assuming the ambition of being an alternative model for analyzing the relation between globalizing forces and the dynamics of interculturality, must be understood without any kind of messianism. Rather, it should be understood as a possible instrument of memory defragmentation that helps us to better understand the growing structural crisis and conflict that we are experiencing today. This is because the world, diverse as it is, will never be a Paradise; But it also does not have to be the violent Hell of Bosch's triptych. ✍

Traduzido por Lurdes Macedo

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- AAVV (2006). *A Grande História da Arte – Renascimento e Maneirismo* (3). Público.
- Almeida, M. V. (2002). O Atlântico pardo. Antropologia, pós-colonialismo e o caso "lusófono". In C. Bastos; M. V. Almeida & B. Feldman-Bianco (Eds.), *Trânsitos Coloniais: Diálogos Críticos Luso-Brasileiros* (pp. 23-37). Lisbon: Imprensa de Ciências Sociais.
- Bloom, H. (1997). *O cânone ocidental*. Lisbon: Temas e Debates.
- Borges Coelho, J. P. (2013). Politics and contemporary history in Mozambique. A set of epistemological notes. *Kronos*, 39(1), 20-31.
- Bosing, W. (2003). *Hieronymus Bosch. Entre o Céu e o Inferno*. Köln: Tashen.
- Bouza, F. (2005). *D. Filipe I*. Coleção Reis de Portugal. S/I: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa.
- Cabecinhas, R. & Cunha, L. (2008). Da importância do diálogo ao desafio da interculturalidade. In R. Cabecinhas & L. Cunha, *Comunicação Intercultural. Perspetivas, Dilemas e Desafios* (pp. 7-12). Oporto: Campo das Letras.
- Canclini, N. G. (2007). *A globalização imaginada*. São Paulo: Editora Iluminuras.
- Dussel, E. (2012). Transmodernity and interculturality: an interpretation from the perspective of philosophy of liberation. *Transmodernity*, 1(3), 28-59.
- Erllichman, H. J. (2010). *Conquest, tribute and trade: the quest for precious metals and the birth of globalization*. New York: Prometheus Books.
- Fernández-Armesto, F. (2010). A expansão portuguesa num contexto global. In F. Bethencourt & D.R. Curto, *A Expansão Marítima Portuguesa, 1400-1800* (pp. 491-524). Lisbon: Edições 70.
- Ferro, M. (2004). *Comment on raconte l'histoire aux enfants à travers le monde*. Paris: Éditions Payot.
- Hofstätter, H. H. & Pixa, H. (1987). *História universal comparada – De 1550 a 1900* (Volume VIII). Lisbon: Resomnia Editores.
- Joly, M. (1999). *Introdução à análise da imagem*. Lisbon: Edições 70.
- Khan, S. (2016). A pós-memória como coragem cívica. Palavra de ordem: resistir, resistir, resistir. *Comunicação e Sociedade*, 29, 353-364. doi: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29\(2016\).2424](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2424)
- Macedo, I. (2016). Os jovens e o cinema português: a (des)colonização do imaginário? *Comunicação e Sociedade*, 29, 271-289. doi: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29\(2016\).2420](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2420)
- Magalhães, J. R. (1993). Filipe II (I de Portugal). In J. R. Magalhães (Ed.), *No Alvorecer da Modernidade* (pp. 563-570). Coleção História de Portugal. Lisbon: Editorial Estampa.
- McMillin, D. C. (2009). *Mediated identities. Youth, agency & globalization*. New York: Peter Lang Publishing.
- Mignolo, W. (2000). *Local histories / Global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- Modolski, G. (2005). Long-term trends in world politics. *Journal of World-Systems Research*, 11(2), 195-206.
- Mukarovsky, J. (1997). *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisbon: Editorial Estampa.

Portús, E. Z. (Ed.) (2008). *O guia do Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Quina, J. (Ed.) (2005). *Museu do Prado*. Coleção Museus do Mundo. S/l: Edições Planeta Agostini.

FINANCIAL SUPPORT

This article was written under the postdoctoral fellowship awarded by the Foundation for Science and Technology, funded by the Portuguese State and the European Union, under Reference SFRH / BPD / 103706/2014

BIOGRAPHICAL NOTE

Lurdes Macedo did her Ph.D in Communication Sciences at University of Minho. She is also a researcher at the Communication and Society Research Centre at the same university. She take a part of the research project team "identity narratives and social memory: the (re) construction of the Lusophonia in intercultural contexts", between 2009 and 2013. She was an invited researcher at the Lusophone Studies Center of the Mackenzie Presbyterian University of São Paulo (Brazil) in 2009, 2010, 2011 and 2012. She was also an invited researcher at the Radio, Television and Film Department at the University of Texas at Austin (USA) in 2011. She was co-editor of the *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona* [International Yearbook of Lusophone Communication] in 2010 and 2011, as well as of the e-book *Interfaces da Lusofonia* in 2014. She published over 20 articles in national and international scientific journals. She was invited assistant of Higher Education School of the Polytechnic Institute of Viseu between 2009 and 2012. She is currently Assistant Professor at Lusophone University of Porto and at Polytechnic University at Maputo (Mozambique). She worked several times as a guest professor in four Brazilian universities – University of São Paulo, University of Sao Paulo, Mackenzie Presbyterian University of São Paulo and the Federal University of Minas Gerais – between 2009 and 2012. In addition to the activity as a university lecturer and researcher, she integrated interdisciplinary teams in consulting projects, particularly development projects.

E-mail: mlmacedo71@gmail.com

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade

Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057, Braga, Portugal

* Submitted: 15-10-2016

* Accepted: 21-01-2017

LÓGICAS DE VINCULAÇÃO NA ARTE

Sílvia Pinto & Moisés de Lemos Martins

Resumo

A obra de arte produzida nos seus primórdios só muito mais tarde foi reconhecida como tal. Na mesma ordem de ideias, a função artística da obra de arte atual, no futuro, poderá tornar-se novamente acidental. Com efeito, em época alguma, a arte respondeu a exigências unicamente estéticas. Partindo destes pressupostos de Walter Benjamin (1936-1939/1992), tentaremos aplicar à arte os conceitos de “vinculação” (com origem na etologia) e de “redes de vinculação” (utilizado em neurociência), para explicar aspetos característicos da metafísica da imagem, comuns à arte e à religião. Seguindo uma perspetiva histórica, tentaremos mostrar a evolução da arte segundo três principais lógicas de vinculação: a arte como atividade mágica (também na sua relação com a lógica do índice); a arte como *mimesis*; e a arte como linguagem. A imagem, ou melhor, as múltiplas realidades que designamos por “imagem”, assume cada um destes vínculos, alternada ou simultaneamente, pois deles é sua herdeira. Tendo em conta o atual contexto de hipervisibilidade de imagens mediáticas, esperamos, com este estudo, mostrar a importância da arte e da sua ascendência mítico-religiosa na redefinição da imagem mediática.

Palavras-chave

Artes visuais; estética; imagem; imagem mediática; magia-*mimesis*-linguagem

Abstract

The work of art produced in its origins was only much later recognized as such. Similarly, the artistic function of current art objects in the future may become accidental again. In fact, at no time has art ever answered exclusively to aesthetic demands. From these assumptions by Walter Benjamin (1936-1939/1992), we will attempt to apply to art the concepts of “binding” (original of ethology) and of “linking networks” (used in neuroscience) to explain distinctive aspects of image metaphysics, shared by art and religion. From a historical perspective, we will attempt to show the evolution of art in three main binding logics: art as a magical activity (also in relation to index logic); art as *mimesis*; and art as language. The image, or rather the multiple realities we call “image”, takes each one of these links, in an exchanging or simultaneous way, since image is their heiress. Taking into account the present context of media images hypervisibility, we aim, with this study, to show the importance of art and its mythical-religious ascendance in what concerns media image redefinition.

Keywords

Aesthetics, image-picture, magic-*mimesis*-language, media image, visual arts

INTRODUÇÃO

A obra de arte produzida nos seus primórdios só muito mais tarde foi reconhecida como tal. Da mesma forma, a obra de arte atual adquiriu a função artística, o que

no futuro poderá tornar-se novamente accidental. Esta ideia de Walter Benjamin (1936-1939/1992, pp. 86-87) pressupõe uma outra – a de que as mudanças ao nível da função social da arte, vistas muitas vezes como sintomas de uma crise na comunicação entre a arte e o público, contêm os sinais de uma rutura e renovação ao nível de um conjunto de ligações com o outro, a vida, a morte, a história ou o tempo, a que chamaremos “lógicas de vinculação”.

O termo *vinculação* [de *vínculo*: aquilo que liga ou, figurativamente, estabelece uma relação], original da etologia e desenvolvido pelo psicólogo John Boulby nos anos 50, refere-se à nossa necessidade de estabelecermos laços afetivos específicos. Daniel Goleman (2006) utiliza a expressão *redes de vinculação* para falar das grandes redes neurais das nossas principais forças afetivas. Estes circuitos neurais não apenas interagem em diversas combinações no amor, na amizade, na compaixão, ou no afeto pelos animais, como operam, em maior ou menor grau, em domínios como o anseio espiritual ou a paixão pelos espaços abertos ou as praias desertas. As *redes de vinculação* estabelecem-se sempre que se estabelece qualquer tipo de relação neural com alguém ou alguma coisa. O cérebro responde à ilusão criada pelas imagens com os mesmos circuitos neurais com que responde à vida real. As imagens invadem o nosso cérebro, tal como a vida em geral, a partir da mais pequena interação.

Como aprendemos com Malraux (1965/2000, p. 11), um crucifixo não era, inicialmente, uma escultura, assim como uma *Madonna* não era um quadro (isto é, objetos de arte). A fotografia não parece ter sido, deste ponto de vista, uma exceção. Como defende Debray (1994, p. 33), a imagem assumiu sempre uma função mediadora entre os vivos e os mortos, o homem e os deuses, as comunidades e as cosmologias, o visível e o invisível. Benjamin conhecia bem as diferentes exigências impostas à *arte*:

em época alguma a arte respondeu a exigências unicamente estéticas. Os escultores góticos serviam a Deus fazendo estátuas para seus fiéis; os retratistas visavam à semelhança; os pêssegos e as lebres de um Chardin tinham seu lugar na sala de jantar, acima da mesa de refeição familiar. Os artistas, em alguns casos, aliás muito raros, sofriam com isso; a arte, em seu conjunto, se beneficiava; foi assim em todas as grandes épocas artísticas. Em particular, a ingénuo convicção de que apenas ‘copiavam a natureza’ era tão salutar para os pintores dessas épocas felizes quanto teoricamente injustificável. (Benjamin, 1982/2009, p. 728)

Seguindo uma perspetiva histórica, tentaremos mostrar a evolução das diferentes vocações artísticas – da atividade mágico-religiosa à arte (como hoje a conhecemos) – a partir das lógicas de vinculação na arte, que consideramos mais relevantes ao longo dos tempos: [1] a arte como atividade mágica; [2] a arte como *mimesis*; [3] a arte como linguagem; [4] a arte sob a lógica do índice. A imagem, ou melhor, as múltiplas realidades que designamos por “imagem”, assume cada um destes vínculos, alternada ou em simultaneamente, ou, pelo menos, deles é sua herdeira.

Como bem observou Giulio Carlo Argan (1984, p. 15), em 1984, no nosso tempo, mais do que em qualquer outra época, o mundo ocupa-se de arte, e nunca, como hoje,

a pintura gozou de tão elevado prestígio. Durante os anos 70, cada cidade queria ter o seu museu, como no dealbar do século XI, cada cidade queria ter a sua catedral. Tem razão Jean Clair (1992, pp. 9-14) ao salientar que, hoje, é o culto da arte que regula as transumâncias culturais do turismo ocidental. Poucas são as obras que resistiram aos laços seculares com a sua terra e os seus motivos e permanecem no seu lugar original de exposição e culto. Circular tornou-se, no século XX, um valor em si, independente de qualquer juízo expresso sobre os objetos introduzidos no circuito. Jean Clair individua uma relação direta entre a proliferação dos meios de divulgação e dos museus de Arte Moderna e a sua crise, como se a compulsão para a conservação das suas obras fosse a tentativa de mascarar o pressentimento de um fim.

Entretanto Malraux (1965/2000, pp. 11-12) chama a atenção para o facto de os museus terem imposto ao espectador uma relação totalmente nova com a obra. Até ao século XIX, só aos olhos do pintor a pintura era pintura. Para todos os outros, a pintura era sempre algo mais. O museu suprime os retratos, ao mesmo tempo que extirpa a função às obras de arte. Não reconhece santos nem Cristo; objetos de veneração, semelhança, imaginação ou posse, mas apenas imagens de coisas, diferentes das próprias coisas. Desta diferença específica, retira a sua razão de ser. O museu ressuscitou um conjunto de artes, ao mesmo tempo que matou outras, cujo domínio permanece vasto e complexo. Quando Benjamin escreve que na era da reprodutibilidade da obra de arte “é a aura que murcha”, refere-se a este deslocamento do lugar de culto das obras, da sua terra natal, para o lugar da ocorrência de massa. Um tal lugar estendeu-se, atualmente, dos livros à circulação *online* do cibermuseu.

Este percurso permitir-nos-á compreender não só o deslocamento histórico da passagem pós-moderna de uma estética da analogia a uma estética do contacto, mas também repensar o nosso lugar entre as diferentes fases históricas da criação – o nosso desejo de exercer poder (‘mágico’) sobre a existência; a nossa necessidade de imitar e fazer amar aquilo que imitamos; a nossa necessidade de fazer ver e sermos vistos – a necessidade de vínculos. Esta perspetiva crítica possibilitar-nos-á, ainda, compreender o que têm em comum a fotografia como prática social e a prática artística, e religar ambas à tradição das imagens sagradas, das imagens-verdade, à magia, à loucura, ao amor e à morte, que sempre foram motores fundadores da criação artística.

A ARTE COMO ATIVIDADE MÁGICA

Diferentes investigadores da pré-história parecem estar de acordo quanto à função ou motivação primeira que estaria por trás da produção das primeiras imagens-objetos que se conhecem. O pintor da era paleolítica é, simultaneamente, o pintor e o caçador que acredita encontrar-se na posse do próprio objeto, a partir do momento em que possui a sua imagem. A sua representação não é um belo objeto de contemplação, mas um projeto de ação que vale como antecipação do efeito desejado – um poderoso instrumento ao serviço da subsistência, da fertilidade e da necessidade de assegurar uma descendência. A representação e a coisa representada são ainda uma e a mesma coisa,

assim como o desejo e a sua realização. A única diferenciação entre a imagem e a realidade parece estar no tempo que as separa (Gombrich, 1986; Hauser, 1951).

Para Debray (1994, pp. 13-43), a arte chega à imagem quando a magia se retira. Efetivamente, a noção que criamos de *arte* – que é grega – é concebida na *mimesis*. Mas se a arte do início dos tempos possa ter sido “mágica” apenas involuntariamente, os aspetos que dela persistem não brotaram unicamente do “encontro entre o pânico e a técnica”, como defende o autor francês. As imagens, quer provoquem alívio, terror, ou deleite, contêm sempre a potência de um efeito. O que muda, em função dos lugares e dos tempos, é a sua capacidade – e a daqueles a quem são dirigidas – de dar resposta ao seu apelo. A inscrição, que se pode ler numa estátua funerária ou votiva, é sempre o resultado de um laço ou de um voto – um pacto – que através dela se estabelece.

Ao contrário da *mimesis*, conceção que dominará a arte ocidental desde a antiguidade até ao modernismo, a representação não é aqui uma projeção canonizada do passado, mas uma imagem de visualização de um futuro promitente. Sob este ponto de vista, esta prática não parece longe dos difíceis exercícios de imaginação nos quais somos hoje introduzidos no âmbito dos mais atuais estudos e práticas do pensamento positivo. Apesar disso, a nós, herdeiros da diferenciação entre realidade e aparência, poderá parecer-nos que a nossa condição contemporânea em tudo se distancia desta primeira, e que o pensamento mágico em nada nos caracteriza. Porém, tanto a manipulação e a tortura, como a publicidade e o cinema, tiram partido deste conhecimento: que o racionalismo da imagem pouco efeito tem sobre os homens quando se encontram perante aquilo a que António Damásio (2003) designou de “objetos emocionalmente competentes” – estímulos suficientemente capazes de desencadear mapas de circuitos neurais pré-existentes.

Tendo em conta a tradição da imagem como imagem do homem (que se opõe à tese da abstração como imagem primeira), podemos dizer que a função primordial da imagem-arte-religiosa é tornar presente alguém ausente, através da figuração da sua imagem. A origem latina da palavra imagem (*imago*) designa isso mesmo – efígie, estátua (funerária ou não). Segundo a narrativa de Plínio, o Velho (c. 1470-1561, vol. XXXV, pp. 1084-1120), a pintura nasceu quando foi possível circunscrever, pela primeira vez, com uma linha, a sombra de um ser humano. Esta imagem-sombra dos primórdios mostra-nos o nascimento da representação artística ocidental como um nascimento em negativo, sob o signo de uma ausência-presença – a ausência do corpo e a presença da sua projeção.

A narrativa de Plínio, o Velho, tem como principal objetivo descrever o gesto fundador da cerâmica e do desenho, que a tradição fez com que fosse alargado à pintura e à escultura por modelagem. Mas o mito leva-nos mais longe quando nos insere num quarto iluminado, onde os dois amantes se amam e se despedem, a sua sombra é projetada na parede, e a rapariga, num gesto antecipador da saudade que sentiria na ausência do seu amante, fixa o contorno da silhueta do objeto do seu amor. É Plínio quem nos diz que a pintura nasceu desde que se começou a delimitar o contorno da sombra humana. A fábula da filha do ceramista diz-nos, ainda, que a pintura nasceu desde que o Homem amou e conheceu o medo da sua perda.

Como explica Victor Stoichita (2008), na tese que seguimos como referência, a realidade histórica dos primórdios da imagem coloca-nos, assim, perante um facto inequívoco da metafísica da imagem, cuja origem pode procurar-se na relação erótica interrompida, na separação, no ser que parte, donde resulta o carácter substitutivo da imagem. A primeira função da imagem é, graças à sua semelhança com o modelo ausente, a de suporte mnemónico: tornar presente o que é ausente. A segunda função deriva do facto de a sombra pertencer a alguém que esteve envolvido numa relação de contacto. A imagem-sombra tem a função de gravar uma marca de alguém ausente, imortalizando a sua presença sob a forma de uma imagem fixada no tempo, adquirindo, assim, um valor propiciatório¹.

A história que Plínio (século XV) evoca, recorrendo a uma fábula com origens no Egipto, veicula, assim, um conjunto de aspetos comuns à cultura grega e à cultura egípcia. Como aprofunda Victor Stoichiza (2008), na sua *Breve História da Sombra*, tanto a Grécia como o Egipto antigos estabeleciam uma ligação simbólica entre a sombra, a alma e a ideia de duplo dos seres humanos. No Egipto, existiam duas sombras que se manifestavam em momentos distintos: enquanto o homem vivia, a sombra exteriorizava-se na sombra negra (*khaibit*); no instante da morte, no momento em que a sombra negra desaparecia, o *Ka* (a sombra clara de um colorido aéreo) assumia a função de duplo, graças à incorporação mágica da alma no *Ka* da estátua-múmia. A estátua-múmia tornava-se, assim, a incorporação da *eidolon* (uma imagem sem substância) no *colossos* (o duplo animado), na prática, o substituto “vivo” do corpo morto, vivificado na alma-sombra do *Ka*.

Tanto os egiptólogos como os helenistas defendem que a estátua nasce por uma de duas razões: ou para ocupar o lugar de um deus, ou para ocupar o lugar de um morto. Como confirma Bazin (1945/1981, p. 9), nas origens da pintura e da escultura encontra-se o complexo da múmia. A religião egípcia, dirigida toda ela contra a morte, fazia depender a sobrevivência dos seres da perenidade material dos corpos, satisfazendo, desse modo, uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. Era natural salvar a vida da morte na carne e nos ossos. Assim, a primeira estátua egípcia é a múmia do homem curtido e petrificado no natrão. Mas a preservação do corpo não era suficiente. Era necessário que a sua fiel imagem fosse também preservada, uma vez que a função primordial da estátua egípcia era salvar o ser pela aparência.

Provavelmente, graças a essa motivação – a de salvar o ser pela aparência – o retrato é o género que, por excelência, parece ter sido consagrado à semelhança, como a um serviço – um serviço de verdade em que se presta uma homenagem, que não está longe do serviço religioso (Nancy, 2006, p. 38). Assim, enquanto substituto de uma pessoa, a estátua era necessariamente vista como animada. Por essa razão, como refere Levin

¹ No Velho Testamento, o propiciatório era o símbolo do “trono” de Deus, isto é, simboliza a presença de Deus. No *Dia da Expição*, o sumo-sacerdote aspergia o sangue dos animais sacrificados sobre e diante do propiciatório, para a remissão dos pecados do povo de Israel (Levítico 16, 14-15). Parece implícito, neste carácter propiciatório das estátuas-múmias, o mesmo tipo de valor que é atribuído às relíquias cristãs (Do lat. *reliquia*, plural neutro de *reliquium*, “coisa deixada”). Quer se refira a um deus ou de um santo, em ambos os casos, a relíquia é algo precioso ou raro, como um objeto que lhe tenha pertencido, ou o seu próprio corpo, nem que seja apenas uma parte dele, que as pessoas veneram.

(1971, p. 27), os egípcios canalizavam a luz do sol através de pequenas fendas abertas no telhado das pirâmides, estudadas para dirigir a luz, em forma de holofote, em direção às estátuas que se encontravam no seu interior, para, literalmente, “animar” as estátuas com a luz do sol, segundo o movimento natural do astro.

Segundo Ernst Gombrich (1985, pp. 106-110), o escultor egípcio era designado como “aquele que mantém vivo”, por eternizar a vida dos mortos. Assim como a “Grande Esfinge” foi concebida tal uma sentinela vigilante, para sempre, da mesma forma, o retrato do dono de um túmulo dado à visão dos camponeses da sua propriedade, não é o simples registo da sua vida passada, mas uma presença que tem o poder de vigiar o trabalho dos seus empregados, através do ciclo interminável dos anos. As cenas da vida diária têm que ser lidas, mas a sua sequência é puramente conceptual, e não narrativa. As imagens representam, simultaneamente, o que foi, o que é e o que há-de ser, como um eterno presente. Fazer e registar estão aqui fundidos na mesma promessa de deter em lúcidas imagens o carácter evanescente do tempo.

A ARTE COMO *MIMESIS*

Como observa Benjamin (1936-1939/1992, p. 75), a obra de arte sempre foi reproduzível. Os homens sempre puderam imitar o que haviam feito antes. Porém, a descoberta da diferenciação entre original e cópia, poderá ter sido um mero “efeito em cadeia” (Hanfmann citado em Gombrich, 1989), no início do processo de produção de imagens. Com os Gregos, o aparecimento da indústria da reprodução para venda (a fundição e a cunhagem)² retirou a imagem e o objeto do contexto para o qual tinham sido concebidos, introduzindo-os nas casas particulares – tratou-se de atribuir à arte uma nova função, dado que esta situação da arte era até então inexistente. Por este motivo, podemos dizer que os gregos inventaram a arte.

A teoria da *mimese*, que Platão desenvolve entre *A República* (século IV a.c./2010) e *O Sofista* (século IV a.c./2012), marca o triunfo do espelho sobre a sombra. A imagem-sombra (*phantasmata*), dado o estatuto ambíguo que lhe é atribuído, passa a desempenhar um papel secundário na arte de copiar, cedendo o lugar de maior importância à imagem-espelho (*eidola*) que, submetendo-se às leis da *mimesis*, passará a ser-lhe superior. É em virtude do platonismo que a obra de arte se dobrará às exigências do paradigma especular e a projeção da sombra se limitará a um papel marginal, o que não significa que venha a ser eliminada do arsenal da representação. Porém, passará a ser a parente pobre de qualquer reflexo, e o seu estatuto permanecerá vago e marcado por poderes obscuros³.

No curso da história da representação ocidental, foi Platão quem desferiu o primeiro golpe na “sombra”. Mas será a primeira teoria da arte, em pleno Renascimento, a

² Aprofundamento das primeiras técnicas de reprodução em Benjamin (1936-1939/1992, pp. 75-76) e Sicard (2006, pp. 23-104).

³ Para aprofundamento da “vitória do espelho sobre a sombra”, consultar Victor Stoichita (2008). *Breve storia dell'ombra*. Milano: Il Saggiatore (pp. 29-39).

reivindicar explicitamente para si o paradigma especular. No texto fundador da pintura dos tempos modernos, *De Pictura*, Leon Battista Alberti (1435) apresenta a teoria da nova arte, sob o signo de Narciso. Esta nova ideia de imagem pictórica assume-se como consequência de um ato erótico, tal como no mito pliniano, porém, invertendo os papéis: aqui, a pintura concerne o eu, e não o outro.

Pouco mais de um século depois, Giorgio Vasari (1568), numa sobreposição discutível das duas versões do mito fundador – a de Plínio e a de Alberti – criará uma terceira versão do mesmo. Referindo-se ao texto de Plínio, Vasari transforma o retrato, de sombra do outro num autorretrato de sombra, reafirmando a relação dos primórdios da arte com o paradigma especular, que se depreende do mito de Narciso.

À parte a impossibilidade figurativa e o paradoxo teórico, que Philippe Dubois (1992, pp. 118-123) demonstra no *Acto Fotográfico*⁴, somente com a aparição do dispositivo fotográfico será possível assegurar a representação direta do representado. Não obstante as contradições do dispositivo especular, Stoichita (2008, p. 39) confirma aquilo que Vasari procurou deixar claro, que a arte sobre a qual pretendia fazer história era aquela que incorporou o “estado da sombra no estado do espelho”, cujo arquétipo seria o mito de Narciso, eleito por Alberti. Efetivamente, a arte que fez história até ao advento da Arte Moderna foi aquela que Platão declarou como superior e única arte aceitável – a “arte da cópia”, regida pelas leis da representação mimética.

Curiosamente, segundo dados da Neurociência (Goleman, 2006), o cérebro responde à ilusão criada pelas imagens com os mesmos circuitos com que responde à vida real. Com efeito, estudos desenvolvidos sobre o contágio ecrã-espectador mostram como os “filmes que vemos”, literal e metaforicamente, dominam o nosso cérebro. Por outro lado, investigadores suecos descobriram que sempre que olhamos para uma foto de alguém cujo rosto revela uma emoção forte, os nossos músculos faciais começam automaticamente a imitar a expressão que vemos, desencadeando em nós os sentimentos correspondentes. Este fenómeno, denominado “imitação reflexa”, é mais uma ponte cérebro-a-cérebro pela qual nos expomos, involuntariamente, a influências emocionais, reproduzindo circuitos neurais preexistentes, mais ou menos desejáveis.

As emoções são contagiosas tanto na vida como na arte, porque “uma coisa é real se é real nas suas consequências” (Goleman, 2006, p. 37). Assim, o cérebro responde a situações de empatia, reais ou representadas, “acendendo” determinados circuitos neurais preexistentes. Quando duas pessoas sentem uma relação, as suas fisiologias sintonizam-se: os olhos encontram-se, os corpos aproximam-se, e nos relacionamentos mais fortes, as posturas e os movimentos entre as pessoas, copiam-se. Aristóteles identificou o prazer da imitação no processo de aprendizagem. Os circuitos desta ressonância parecem estar incorporados no próprio sistema nervoso humano, uma vez que ainda no útero, o bebé já sincroniza os seus movimentos com os ritmos da fala humana. Pelo

⁴ Sobre a impossibilidade figurativa do autorretrato de sombra, Dubois (1992, p. 119) escreve o seguinte: “A mão que desenha, em particular, não poderá nunca desenhar-se desenhando: para isso deveria parar, para imobilizar a sua sombra, mas imediatamente interromperia o próprio acto de desenhar. Ou então, ela bem pode correr atrás de si própria, e o mais depressa que possa, que nunca se há-se apanhar”.

contrário, quando a relação não se estabelece, a voz e os corpos desenham o retrato de uma desconexão – a impossibilidade de estabelecer laços.

A ARTE COMO LINGUAGEM

Para Rosalind Kraus (2002, pp. 63-75), a ambição naturalista com que os impressionistas saíram dos seus *ateliers* para conquistar o mundo, foi-se convertendo, progressivamente, numa introversão e imprecisão crescentes, numa perda de inteligibilidade. O estilo impressionista foi-se tornando num obstáculo à criação de vínculos entre o pintor e o seu sujeito. A ilusão pictórica fragmentou-se em depósitos de pigmentos, camadas de tinta e manchas brancas de tela por pintar. As telas impressionistas são apontamentos inacabados de luz e cor, em forma de manchas justapostas – aquilo que no passado se denominava “esboços”.

Até à data, para que um quadro fosse considerado como tal, era necessária uma visão unificadora que estruturasse e estabelecesse vínculos entre os elementos. Os impressionistas, transformando a unidade visível da sua própria introspeção numa organização sistémica da percepção, criaram uma nova função para a arte – a arte como linguagem ou sistema de signos – para muitos, o primeiro capítulo da Arte Moderna.

Segunda a definição de Filiberto Menna (1983, p. XI), a Arte Moderna nasce da aquisição teórica e operativa da natureza convencional e abstrata da linguagem artística. Essa aquisição opera uma verdadeira rutura epistemológica na problemática da arte, em relação a uma conceção naturalista da linguagem, problematizando o pressuposto de uma correspondência imediata entre linguagem e realidade. Segundo esta conceção, a arte que não se apercebeu desta passagem sem retorno, não é Arte Moderna, mas somente cronologicamente contemporânea.

Filiberto Menna (1983) mostra ainda como a “linha analítica da Arte Moderna” contribui para colocar em crise, no campo da arte, uma *episteme* fundada na continuidade e na semelhança, para abrir deste modo a via a uma *episteme* fundada na descontinuidade e na diferença. No Simbolismo, a arte é ainda ciência da analogia, enfim, uma hermenêutica enquanto técnica de decifração dos signos da natureza. Com o Impressionismo, e em particular com Cézanne e Seurat, a pintura torna-se semiologia (Menna, 1983, p. 96). A Arte Conceptual e as pontas mais extremisticamente analíticas da *Art-Language* marcam o auge da refundação da linguagem da Arte Moderna, levando até às últimas consequências o processo de abstração da linguagem artística. É suposto que uma linguagem comunique, que sirva para partilhar, ou para tornar comum a outros, a nossa experiência do mundo. Porém, a arte começa a tornar-se linguagem no momento da fundação da Estética enquanto disciplina, ao reclamar o seu direito à autonomia em relação a qualquer função social, funcional, hedonística ou moral.

Walter Benjamin (1936-1939/1992, p. 83) justifica a emergência da “arte pela arte” como uma reação à crise oitocentista, que se manifestou numa “teologia da arte [pura]”. Aqui, a prática artística deixa de ser *mimesis* – uma experiência deduzida da natureza enquanto princípio metafísico de revelação – para se tornar *poiesis* – sem qualquer fim

para além do seu próprio fazer. A palavra “autonomia” traduz a condição do que é para si próprio, e apenas para si próprio, como refere Steiner (1993, p. 58). Com a emergência da Arte Moderna e a rutura do pacto mimético que regia o reconhecimento do mundo, até ao fim da idade clássica, a arte que afirma a sua autonomia, reduz-se à sua própria linguagem.

Até ao final do século XVI, porém, a linguagem não é um ser arbitrário, que prolifera indistintamente, nem um mero episódio na história da língua⁵. A linguagem foi dada ao mundo por Deus e marcada (“assinada”)⁶ pela sua imagem e sombra, tal como todas as coisas da natureza. Não há diferença entre as marcas visíveis que Deus colocou sobre a Terra e as palavras legíveis da Sagrada Escritura ou de outros textos antigos, que a tradição escolheu. A relação com os textos é da mesma natureza que a relação com as coisas – ambos se propõem aos homens como enigmas a decifrar. E é de marcas (“signatures”) que os homens se servem, num e noutro caso, para conhecer. A experiência da linguagem pertence à mesma rede arqueológica a que pertence a representação e o conhecimento das coisas da natureza. Conhecer é apropriar-se do sistema das semelhanças, tornando-as próximas e solidárias umas das outras.

Segundo George Steiner (1998, pp. 87-89), a rutura do pacto com a linguagem, que reflete a nossa relação com Deus, constitui uma das mais profundas revoluções do espírito na história do Ocidente e define a própria Modernidade. Aqui é desfeito o ato de confiança semântico, que ocorre na linguagem quando esta é capaz de estabelecer vínculos entre os seres, e entre estes e os objetos a que se referem. A aliança entre as palavras, as imagens e as coisas pressupõe que o ser é suficientemente “dizível”.

Não obstante a redução da arte à semiótica, como decorre das pesquisas mais analíticas da Arte Moderna, a semelhança e as suas figuras não cessam, todavia, de agir improvisadamente dentro da nova *episteme*, encontrando no campo da arte um terreno rico de possibilidades para novas situações de equilíbrio com as novas tendências analíticas.

Parafraseando dois grandes autores, “a arte é um modo especial de pensar” (Rosenberg, 1972) no qual se inventam novos “modos de fazer mundos” (Goodman, 1978); não pode, pois, renunciar à sua função hermenêutica, segundo o projeto mais rigorosamente analítico, nem à sua exigência irrenunciável de nomeação – essa é a sua condição primeira, enquanto linguagem. E este é o abismo desse encontro: a denominação poética e a denominação comunicativa (Menna, 1983, p. 99).

A ARTE SOB A LÓGICA DO ÍNDICE

Walter Benjamin (1936-1939/1992, pp. 77-83) antevê no princípio de reprodução técnica uma mudança sem precedentes na história da cultura – a perda da *aura* ou do seu “aqui e agora” – a existência única do encontro, que constitui o remanescente

⁵ Para todas as considerações feitas sobre a linguagem até aos séculos XVI e XVII, ver Foucault, M. (1966/1998). A prosa do mundo. In M. Foucault, *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas* (pp.73-99). Lisboa: Edições 70.

⁶ Na obra de Foucault (1966/1998, p. 81) que referimos, o capítulo dedicado às “marcas” é intitulado “signatures”.

da função ritual, ainda que se trate de um ritual secularizado. Quer apropriando-se da totalidade das obras de arte, quer conquistando o seu lugar entre os procedimentos artísticos, o que se subtrai à reprodutibilidade técnica é o princípio de autenticidade, que com a secularização da arte, toma o lugar do valor de culto das suas obras. A perda da *aura*, do seu “aqui e agora”, anula o testemunho singular desse encontro, irreproduzível.

Na época contemporânea, as fotografias transformaram-se na experiência visual, por excelência. Grande parte das obras da *Arte Povera*, da *Land Art* ou da *Body Art* são produzidas para serem fotografadas, uma vez que, quer pelas dimensões das obras *in locus*, quer pela sua efemeridade, muitas vezes não é possível conhecer a obra, a não ser através do seu registo fotográfico. A fotografia começou por invadir, assim, os espaços de exposição da arte e o campo da crítica, no momento de afirmação da própria modernidade, assinalando o ressurgimento de uma nova forma de *aura*. Hoje, como diria Susan Sontag (1986, p. 133), toda a arte “aspira às características de objeto reproduzível”.

Historicamente, é durante o processo de abstração, em curso na pintura impressionista, e a conseqüente contingência da luz na representação pictórica, que a luz vai conferir à fotografia uma certa transcendência. Graças ao caráter que a fotografia assume como imagem *acheiropoiete*⁷, para os primeiros fotógrafos, a luz é “a forma de escrita” da natureza, como escreve Nadar (1900), no seu livro intitulado *Lápis da Natureza*.

O clima de mistério e espanto que envolveu o surgimento da fotografia, autorizou algumas das mais estranhas práticas, como a “fotografia de espíritos” e a fotografia de pessoas no seu leito de morte. A fotografia mortuária chegou a ser uma das principais atividades do fotógrafo comercial do século XIX. E, segundo Krauss (2002, pp. 26-29) Balzac, para elaborar a sua “Teoria dos Espetros”, serviu-se da luz para produzir os seus “espetros” em experimentos fotográficos. Como observa Margarida de Medeiros (2010, p. 17), “a dimensão automática da imagem fotográfica convocou muitos fantasmas, positivos e negativos, eufóricos e disfóricos desde a sua invenção”.

Ocupando um lugar ambíguo na confluência entre a ciência e o espiritismo, a fotografia participa do pensamento positivista e, ao mesmo tempo, toma parte na ordem de inteligibilidade dos metafísicos. Nesse sentido, a fotografia parece concretizar, ao nível dos mecanismos da representação imagética, os ideais de imparcialidade e objetividade do paradigma positivista da modernidade, que viria sanar a crise da representação pictórica aberta pelo Impressionismo. Unindo a ciência à transcendência (o “espanto”, de que fala Frade (1992), e o misticismo a que se presta a sua interpretação), a fotografia realiza o sonho de uma linguagem universal, assumindo-se como “o privilégio de um olhar moderno” (Mah, 2003).

Segundo André Bazin (1945/1981, p. 10), no modernismo, a fotografia torna-se a divisa de uma estética com um duplo sentido: enfatiza a fotografia como prática da *doxa* realista e projeta um novo campo de interesses para as artes plásticas, libertando-as da obsessão da semelhança e da realidade. Se a fotografia no seu aparecimento se assume

⁷ Uma imagem *acheiropoiete* é uma imagem produzida sem a intervenção de mão humana (como as imagens de Platão), uma vez que o papel do fotógrafo é minimizado, enquanto intermediário cuja mediação entre a representação e o real é neutra, analógica e automática.

como um espelho, ou *analogon* da realidade, mais tarde, na década de 60 do século XX, ocorre nela uma reação crítica, a partir de diferentes territórios disciplinares, que denuncia a conceção da fotografia como cópia não mediatizada do real, evidenciando os aspetos da fotografia como transformação do real face à suposta transparência do meio. Curiosamente, esta conceção, que assinala uma desconfiança face à objetividade da imagem fotográfica e que desencadeou um retorno em força ao artefacto e à intervenção exibida do artista nos processos mediáticos, funda-se na crença de uma verdade interior, que não se confunde com as aparências do real.

Como mostra Philippe Dubois (1992, p. 110), não obstante as diversas posições tomadas pela crítica⁸, o aparecimento da fotografia permitiu revelar uma relação entre a representação e o real, que existia já desde os primórdios da própria representação – a noção peirceana do índice. A pintura, enquanto dispositivo teórico, era já trabalhada pelo problema da contiguidade do referente, tanto quanto pelo problema da semelhança. Quer se trate da origem histórica (as grutas de Lascaux), da origem fabulosa (as histórias de sombras de Plínio e Platão)⁹, ou da origem mitológica (os espelhos de Narciso e Medusa), em todos os casos, a representação nasceu por contacto.

A conceção da fotografia baseada na noção peirceana do índice tem como ponto de partida a sua natureza técnica, o princípio de impressão luminosa. Mas distingue-se nitidamente das duas conceções precedentes, ao dotar a imagem indiciária de um valor singular, determinado unicamente pelo seu referente. A fotografia integra aqui a categoria dos signos entre os quais se incluem “o fumo (índice de um fogo), a sombra projetada (índice de uma presença), a cicatriz (marca de uma ferida), a ruína (vestígio do que lá esteve), o sintoma (de uma doença)” (Dubois, 1992, p. 44).

O princípio do vestígio assinala apenas um momento no conjunto do processo fotográfico. No entanto, é esse momento em que a fotografia é “dada à luz”, que lhe confere uma genética nova, diferente da pintura. Somente durante o instante do ato, a fotografia pode ser considerada como um “puro acto-vestígio” ou, segundo a terminologia bartheseana, “uma mensagem sem código” (Barthes, 1989, p. 125). Nesse instante de esquecimento dos códigos, há uma falha na qual, pela luz, é registada uma existência, como no livro da vida. Através da singularidade extrema desta relação de conexão, a imagem-índice reenvia a um seu referente determinado, designando-o e testemunhando a sua existência – o “isto foi”, com que Barthes (1989, pp 17-101) enuncia o noema da fotografia e que constitui a “ciência impossível do ser único”.

A fotografia deixa-se interpretar em termos congruentes pela história da arte. Porém, tal facto não define a sua essência. A tentativa de classificação da fotografia parece querer esquivar-se sempre, uma vez que ela não constitui um *corpus*, “apenas alguns corpos” (Barthes, 1989, pp. 16-22). Para o bem e/ou para o mal, a imagem-índice confronta-nos com a nossa relação com outros objetos e outros sujeitos. A “teimosia do referente”, que a imagem manifesta, revela o estado da nossa alma.

⁸ As posições tomadas pela crítica quanto ao princípio da realidade na fotografia são os seguintes: o discurso da mimese, o discurso do código e o discurso da desconstrução, assim como o seu correspondente estatuto indicial.

⁹ Sob este ponto de vista, as sombras e os reflexos (*phantasmata*) de Platão parecem corresponder à moderna definição de índice.

Historicamente, a noção peirceana inscreve-se num projeto global de passagem da categoria do ícone à categoria do índice. Esta passagem, entrevista como uma *semiosis*, e não apenas como marca da modernidade, é um verdadeiro deslocamento histórico, onde uma estética (clássica) da *mimesis*, da analogia e da semântica (a ordem da metáfora) cederia o lugar a uma estética do vestígio, do contacto e da contiguidade referencial (a ordem da metonímia). A ordem do índice revela-se, assim, um instrumento conceptual singular, que dá conta do funcionamento das novas formas de Arte Contemporânea.

Rosalind Krauss (2002) aprofunda a emergência e a radicalização da lógica do índice na Arte Contemporânea, não apenas identificando claramente o espaço outorgado à fotografia nos movimentos da segunda vanguarda do século XX, como a *Body Art* ou a *Land Art*, como mas reconhecendo nestas manifestações a influência do modelo fotográfico do traço, do rasto e do vestígio – exibido no corpo ou marcado no chão – enquanto índice de um gesto e sintoma de um tempo. O próprio *ready-made* duchampiano, concebido como instantâneo, transforma-se no traço de um acontecimento particular – um acto de enunciação – o equivalente dos significantes verbais do tipo “isto” ou “aquilo”, que Barthes teoriza (1989, pp. 84-85).

A fotografia serviu, em determinado momento, para abalar o universo estético da diferenciação, introduzindo a inquietante eventualidade da substituição da diferença qualitativa por uma simples paleta de diferenças quantitativas, como acontece com as séries. Esse desmoronamento da noção de diferença, com enorme impacto nas práticas artísticas tradicionalmente “distintas”, revela, em todo o gesto artístico, a multiplicidade, a ficção, a repetição e o estereótipo (Barthes, 1989, pp. 223-224).

Contrariamente ao que pensava Pierre Bourdieu (1989)¹⁰, a fotografia constituiu-se como um discurso crítico que se inscreve num vasto projeto de desconstrução em que “a arte se distancia de si mesma” (Krauss, 2002, p. 226), mas talvez nos aproxime uns dos outros: “mostrem as vossas fotos a qualquer pessoa; ela mostrará as suas” (Barthes, 1989, p. 18). Nesse sentido, a fotografia obedece menos à lógica do discurso estético (à lógica do autor) do que à lógica do álbum, do arquivo, da viagem e da reportagem. Uma foto nunca se distingue do seu referente – “um cachimbo é sempre um cachimbo”. Essa fatalidade ou “teimosia do referente” arrasta a fotografia para a imensa desordem dos objetos – de todos os objetos do mundo¹¹ (Barthes, 1989, pp. 18-19).

A prática do múltiplo – quer se trate de centenas de cópias reproduzidas mecanicamente (como as serigrafias de Andy Warhol), ou de centenas de fotos indiferenciáveis (como as de qualquer turista), abala a distinção entre o original e a cópia, os autores e os outros, assim como a própria noção de autenticidade, fazendo regressar a distinção

¹⁰ Para Bourdieu, a fotografia nunca poderá ser um discurso estético propriamente dito, porque não possui regras próprias, mas toma emprestados os seus critérios das outras artes. É “uma arte que imita a arte” (Bourdieu, 1965/2003, p. 135), como se essa não fosse uma definição (atribuída a André Malraux) para todas as artes. A fotografia desempenha, do ponto de vista sociológico, a função de índice social ou prova de unidade familiar. É um objeto de trocas reguladas e atividades estereotipadas. O seu âmbito é o dos ritos de culto doméstico (Bourdieu, 1965/2003, pp. 57-58).

¹¹ Como diria Georges Kubler (1998, pp. 13-14), todos os objetos marcam a passagem do tempo. A fotografia parece concretizar a visão de Kubler de um alargamento do conceito de arte, de modo a abarcar toda a espécie de objetos fabricados pelo Homem, fazendo coincidir o universo dos objetos em geral com a História da Arte.

entre o original e a cópia à indiferenciação, como nos primórdios dos tempos. O fotógrafo profissional e o fotógrafo de família estão aqui ligados por uma mesma prática.

Quando Moisés pede a Deus para ver “a sua glória”, Deus tapa-lhe o rosto, em sinal de proteção, e mostra-lhe o rasto da sua passagem (Êxodo 33, pp. 12-23). Com este pedido que Moisés dirige a Deus, enuncia-se toda uma tradição em que nos inscrevemos, que é caracterizada pela nossa insuficiência e insegurança, e pela nossa necessidade de ver e sermos vistos pelo rosto de quem amamos, de receber um qualquer sinal da sua presença, nem que seja o rasto/resto da sua passagem. Esta é a lógica do índice, conceito que atravessa toda a obra de Benjamin, e que chega até nós através da reflexão fotográfica.

CONCLUSÕES

Definimos “arte como atividade mágica”¹², “arte como *mimesis*” e “arte como linguagem”, como lógicas de vinculação pelas quais o homem se liga, pela arte (no sentido antropológico e lato do termo) à vida e à morte, a Deus e ao outro, à memória e ao sonho. Identificamos estas três principais lógicas de relação do homem com a arte, as quais, podendo ser historicamente diferenciadas, são tão antigas quanto contemporâneas, e na maior parte dos casos, são permutáveis e sobrepõem-se. Magia-*mimesis*-linguagem sucedem-se no tempo, desenhando o percurso histórico das exigências não estéticas impostas à arte dos seus primórdios até à sua autonomia e, simultaneamente, as suas motivações e conquistas.

[Magia] Tanto a produção de artefactos mágicos como a tradição da imagem, enquanto imagem do homem (patente na *mimesis*), estão ligadas ao carácter substitutivo da imagem-objeto, em que a função mnemónica é fundamental, uma vez que o seu objetivo é *representar*, ou seja, literalmente, “tornar presente um ser ausente”. Tudo indica que a função primordial da estátua-retrato (tanto egípcia como grega) era a de salvar o ser pela aparência, e deter assim, o carácter evanescente do tempo. Embora com contornos diferentes, a prática do retrato prolonga esta tradição continuando hoje no centro da produção de imagens.

[*Mimesis*] Para Michel Melot (2015), o laço que funda a imagem não é da ordem das coisas, mas da ordem da relação: “é sempre imagem de alguma coisa ou de alguém, de quem nem por isso é cópia” (p. 12). A diferenciação entre o original e a cópia, um eventual “efeito em cadeia” (Hanfmann) no início do processo de produção de imagens, torna-se protagonista na *mimesis*, com a qual nos familiarizamos através da reprodução manual, mecânica, e mais tarde, digital. Aristóteles salientou o prazer da imitação como necessário ao processo de aprendizagem. Estudos da neurociência vão mais longe, sugerindo que a necessidade de *mimesis* parece justificar-se pelo prazer das relações positivas (que estabelecemos com as pessoas, as imagens, os espaços e/ou as coisas). O prazer e o desprazer são marcadores somáticos fundamentais para o nosso equilíbrio homeostático. A importância das imagens a que estamos expostos, e que copiamos

¹² A “arte como atividade mágica” e a “arte sob a lógica do índice” estão associadas ao carácter indicial da imagem-objeto, igualmente comum às concepções de “arte como vida” da *Performance* e da *Body Art*.

conscientemente ou por “imitação reflexa” (em virtude do contágio neural entre nós e elas), é de tal forma vital para a nossa saúde mental e emocional, que muitas vezes, em virtude da híper-visualidade e híper-informação a que estamos expostos, somos levados a optar pela desconexão. A *mimesis* tecnológica corresponde, sem dúvida, a uma inversão (Martins, 2001, p. 132)¹³.

[Linguagem] A partir do pensamento de Michel Foucault, as imagens passam a ser tratadas no quadro da crise da representação e da dissociação entre as palavras e as coisas – a crise da “verdadeira imagem”, segundo a expressão de Hans Belting (2011) – que é, antes de mais, a crise da crença na relação entre a verdade e a imagem, e a consequente desilusão. Desta crise, que começou por ser uma crise de natureza religiosa e acabou por incidir em vários domínios, entre os quais na própria imagem, emergiu a modernidade, e o movimento da “arte pela arte” (ou arte como linguagem).

Nos dias de hoje, da imagem científica à imagem-prova, das artes visuais ao *marketing*, nenhuma esfera parece escapar à “imagiologia”, nem tão pouco o universo da vida privada, ou o que dele resta. Porém, como salienta Sicard (2006, p. 299), a gravura, produto da arte do artesão, não instaura os mesmos olhares que a imagem da técnica fotográfica, assim como o dispositivo fotográfico não fabrica o mesmo mundo que os programas digitais, cuja propriedade escapa aos indivíduos. A história dos olhares inscreve-se tanto na história das imagens e da sua transmissão e produção como na história dos aparelhos de visão. A história das imagens e dos olhares inscreve-se sempre na história dos meios.

Uma imagem evoca sempre outras imagens, uma vez que, como explica Belting (2014, p. 71), as imagens são respostas historicamente contingentes e, nesse sentido, desajustadas no que respeita às necessidades das gerações sucessivas. Por isso mesmo, são necessárias sempre mais e novas imagens (nem que sejam “novas” apenas aparentemente) para responder a questões intemporais do ser, comuns à arte e à religião.

A importância da arte e da sua ascendência mítico-religiosa na redefinição da imagem mediática reside na interdependência entre a imagem e o meio. Em termos antropológicos, a arte está entre os primeiros meios de extensão do olhar. Da sombra das origens ao paradigma especular, e deste aos “espelhos eletrónicos” (Belting, 2014, p. 45), a arte atualiza as imagens da nossa relação com o mundo através dos meios postos à nossa disposição em cada época. Com efeito, a arte, quaisquer que sejam os meios disponíveis, constitui o lugar onde se forjam os significados perdidos nos processos de transmissão, associação e reminiscência das imagens, afinal, o lugar da produção simbólica. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Argan, G. C. (1984). *Arte e crítica d'arte*. Roma-Bari: Laterza.

Barthes, R. (1989). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.

Barr, D. (2003). *Imagens (pictures) para una representación contemporânea*. Madrid: Mimesis.

¹³ Sobre a *mimesis* tecnológica, ver *Comunicação e Sociedade*, 22 (2012), um número organizado por Nelson Zagalo e Pedro Branco, consagrado às “Tecnologias Criativas”.

- Bazin, A. (1945/1981). Ontologie de l'image photographique. In A. Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma?* (pp. 9-17). Paris: Édition du Cerf.
- Belting, H. (2011). *A verdadeira imagem. Entre fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*. Lisboa: Dafne Editora.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: Editora KKYM + EAUM.
- Benjamin, W. (1936-1939/1992). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In W. Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 71-113). Lisboa: Relógio d'Água.
- Benjamin, W. (1982/2009). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Oficial Estado de São Paulo.
- Bourdieu, P. (Ed.) (1965/2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Clair, J. (1992). *Critica della modernità*. Milano: Umberto Allemandi & C.
- Damásio, A. R. (2003). *Ao encontro de Espinosa: as emoções sociais e a neurologia do sentir*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- Debray, R. (1994). *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes.
- Dubois, P. (1992). *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega.
- Foucault, M. (1966/1998). *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Edições 70.
- Goleman, D. (2006). *Inteligência social. A nova ciência do relacionamento humano*. Lisboa: Temas e Debates – Actividades Editoriais, Lda.
- Gombrich, E. H. (1985). *A história da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Gombrich, E. H. (1959/1986). *Arte e Ilusão. Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. S. Paulo: Martins Fontes.
- Hauser, A. (1951). *História social da arte e da cultura, Vol. 1: Os tempos pré-históricos. Grécia e Roma*. Lisboa: Vega.
- Krauss, R. (2002). *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Levin, Kim (1971). The eye of Ra. In Ashbery, J. & Hiess, T. B. (Eds.), *Light in Art* (pp. 23-36). Nova Iorque: Collier Books.
- Melot, M. (2015). *Uma breve história da imagem*. Vila Nova de Famalicão: Húmus & CECS.
- Malraux, A. (1965/2000). *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70.
- Martins, M. L. (2011). O que podem as imagens. Trajeto do uno ao múltiplo. In Martins, M. L.; Oliveira, M.; Miranda, B. & Godinho, J. (Eds.), *Imagem e Pensamento* (pp. 129-135). Coimbra: Grácio Editor.
- Medeiros, M. (2010). *Fotografia e verdade. Uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Menna, F. (1983). *La linea analitica dell'arte moderna*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Nancy, J.-L. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires – Madrid: Amorrortu.

- Platão (Séc. IV a.C./2010). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão (Séc. IV a.C./2012). *O sofista*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Plínio, o Velho [Caio Plínio Segundo] (c. 1470-1561). *Historia naturale* (Libro XXXV, pp. 1084-1120). Veneza-Ferrara: Giacomo Vidale.
- Pinto, S. (2015). *Para uma semiótica da luz. Da visão mítica aos regimes escópicos da Contemporaneidade*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Sicard, M. (2006). *A fábrica do olhar. Imagens de ciência e aparelhos de visão* [Século XV-XX]. Lisboa: Edições 70.
- Sontag, S. (1986). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Steiner, G. (1993). *Presenças reais. As artes do sentido*. Lisboa: Editorial Presença.
- Stoichita, V. (2008). *Breve storia dell'ombra*. Milano: Il Saggiatore.
- Zagalo, N. & Branco, P. (Eds.) (2012). *Comunicação e Sociedade*, 22.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Sílvia Pinto é Artista Plástica & Multimédia e Professora Auxiliar na Universidade Lusófona, de Cultura e Arte em Rede e de Cibercultura. Também leccionou na Escola Superior Artística do Porto (2001-2016), nos Cursos de Artes Visuais – Fotografia, Design e Comunicação Multimédia, Artes Plásticas e no Mestrado em Ilustração. Participou em exposições individuais e coletivas no Porto, Bolonha, Berlim, Barcelona e Roterdão (Oporto-Rotterdam Capitals of Cultural 2001), e recebeu apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian para a exposição Encruzilhada (2006). Para mais informações ver: www.silviapinto.com.pt

Licenciada *Summa cum Laude* em Artes Plásticas – Pintura, pela Accademia di Belle Arti di Bologna (2001) e Doutorada em Ciências da Comunicação – Especialidade em Semiótica Social, pela Universidade do Minho (2015), investiga, fundamentalmente, nos âmbitos da Arte, Comunicação & Semiótica e Estudos Culturais. Publicou, entre outros artigos, “A luz e a sombra como extensões do homem” (com Moisés Martins & Madalena Oliveira, 2017); “Da luz e do sentido” (com Madalena Oliveira, 2016); “Regimes Escópicos” (2014) e “Cavernas da contemporaneidade” (2014).

E-mail: silvia.pinto.07@gmail.com

Rua Alcino Araújo, 59 D – 3º D, 4410-218 S. Félix da Marinha, Portugal

Moisés de Lemos Martins é Professor Catedrático da Universidade do Minho. Doutorou-se em Ciências Sociais na Universidade de Ciências Humanas de Estrasburgo (1984). Ensina e investiga em semiótica social, sociologia da comunicação e da cultura, comunicação intercultural, estudos lusófonos. Dirige o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), que fundou em 2001. É Diretor da revista *Comunicação e Sociedade*, e também da *Revista Lusófona de Estudos Culturais*. Presidiu à Sopcom, Lusocom

e Confibercom. Publicou ou editou, entre outros livros: *Lusofonia e Interculturalidade* (2015); *Do post ao postal* (com Maria da Luz Correia); *Crise no Castelo da Cultura* (2011); *L'imaginaire des médias* (com Michel Maffesoli, 2011), *Portugal Ilustrado em Postais* (com Madalena Oliveira, 2011); *Caminhos nas Ciências Sociais* (2010); *Comunicação e Lusofonia* (com Helena Sousa e Rosa Cabecinhas, 2006); *A Linguagem, a Verdade e o Poder* (2002); *Para uma Inversa Navegação* (1996); *O Olho de Deus no Discurso Salazarista* (1990).

E-mail: moisesm@ics.uminho.pt

Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057, Braga, Portugal

* **Submetido: 17-10-2016**

* **Aceite: 22-01-2017**

BINDING LOGICS IN ART¹

Sílvia Pinto & Moisés de Lemos Martins

Abstract

The work of art produced in its origins was only much later recognized as such. Similarly, the artistic function of current art objects in the future may become accidental again. In fact, at no time has art ever answered exclusively to aesthetic demands. From these assumptions by Walter Benjamin (1936-1939/1992), we will attempt to apply to art the concepts of “binding” (original of ethology) and of “linking networks” (used in neuroscience) to explain distinctive aspects of image metaphysics, shared by art and religion. From a historical perspective, we will attempt to show the evolution of art in three main binding logics: art as a magical activity (also in relation to index logic); art as *mimesis*; and art as language. The image, or rather the multiple realities we call “image”, takes each one of these links, in an exchanging or simultaneous way, since image is their heiress. Taking into account the present context of media images hypervisibility, we aim, with this study, to show the importance of art and its mythical-religious ascendance in what concerns media image redefinition.

Keywords

Aesthetics, image-picture, magic-*mimesis*-language, media image, visual arts

Resumo

A obra de arte produzida nos seus primórdios só muito mais tarde foi reconhecida como tal. Na mesma ordem de ideias, a função artística da obra de arte atual, no futuro, poderá tornar-se novamente acidental. Com efeito, em época alguma, a arte respondeu a exigências unicamente estéticas. Partindo destes pressupostos de Walter Benjamin (1936-1939/1992), tentaremos aplicar à arte os conceitos de “vinculação” (com origem na etologia) e de “redes de vinculação” (utilizado em neurociência), para explicar aspetos característicos da metafísica da imagem, comuns à arte e à religião. Seguindo uma perspetiva histórica, tentaremos mostrar a evolução da arte segundo três principais lógicas de vinculação: a arte como atividade mágica (também na sua relação com a lógica do índice); a arte como *mimesis*; e a arte como linguagem. A imagem, ou melhor, as múltiplas realidades que designamos por “imagem”, assume cada um destes vínculos, alternada ou simultaneamente, pois deles é sua herdeira. Tendo em conta o atual contexto de hipervisibilidade de imagens mediáticas, esperamos, com este estudo, mostrar a importância da arte e da sua ascendência mítico-religiosa na redefinição da imagem mediática.

Palavras-chave

Artes visuais; estética; imagem; imagem mediática; magia-*mimesis*-linguagem

¹ The first version of this article was presented at the IAMCR Congress, Braga - 2010 and as a poster at the ECREA Congress, Hamburg, 2010. Later, some sections of the study were developed in the doctoral thesis For a Semiotics of Light (2015) referenced in bibliography, separately. However, the thesis “Binding Logics in Art”, as such, remains original and unpublished.

INTRODUCTION

The work of art produced in its origins was recognized as such only much later. Likewise, the current work of art has acquired the artistic function, which in the future may become accidental again. This idea of Walter Benjamin (1936-1939/1992, pp. 86-87) assumes another – that changes in terms of social function of art, often seen as symptoms of a crisis in the communication between art and the public, contain the signs of a rupture and renewal with regard to a set of bindings to the other, to life, death, history or time, which we will call “binding logics”.

The term bonding [of bond: that which binds or, figuratively, establishes a relation], original from ethology and developed by psychologist John Boulby in the 1950s, refers to our need to establish specific emotional ties. Daniel Goleman (2006) uses the expression *linkage networks* to talk about the great neural networks of our main affective forces. These neural circuits not only interact in various combinations in love, friendship, compassion, or affection for animals, but also operate, to a greater or lesser extent, in areas such as spiritual longing, passion for open spaces or deserted beaches. *Linkage networks* are established whenever any type of neural relationship is established with someone or something. The brain responds to the illusion created by the images with the same neural circuits with which it responds to real life. Images invade our brain, just like life in general, from the smallest interaction.

As we learned from Malraux (1965/2000, p. 11), a crucifix was not initially a sculpture, just as a Madonna was not a painting (that is, an object of art). The photograph does not appear to have been an exception in this respect. As Debray (1994, p. 33) argues, image has always assumed a mediating function between the living and the dead, man and the gods, communities and cosmologies, the visible and the invisible. Benjamin knew well the different requirements imposed on *art*.

At no time has art responded to solely aesthetic requirements. Gothic sculptors served God by making statues for their faithful; the portraitists aimed at achieving similarity; the peaches and hares of a Chardin had their place in the dining room above the family meal table. The artists, in some cases, indeed very rarely, suffered as a result of this; art as a whole benefited; it was like that in all great artistic periods. In particular, the naive conviction that they only ‘copied nature’ was as salutary to the painters of these happy times as theoretically unjustifiable. (Benjamin 1982/2009, p. 728)

Following a historical perspective, we will attempt to show the evolution of art of different artistic vocations – from magic-religious activity to art (as we know it today). In other words, from the three main binding logics in art, which we consider to be more relevant throughout the ages: [1] art as a magical activity (also in relation to index logic); [2] art as *mimesis*; [3] art as language; and [4] art under the index logic. The image, or rather the multiple realities we call “image,” takes each one of these links, alternatively or simultaneously, since image is their heiress.

As Giulio Carlo Argan (1984, p.15) rightly observed in 1984, in our time, more than in any other period, the world is occupied with art, and never, as today, has painting had such high prestige. During the seventies, each city wanted to have its museum, as at the dawn of the eleventh century, when each city wanted to have its own cathedral. Jean Clair (1992, pp. 9-14) rightly points out that today it is the cult of art that regulates the cultural transhumance of Western tourism. There are few works of art that have resisted to the secular ties with their land and their motives and remain in their original place of exhibition and worship. In the twentieth century, circulating became a value in itself, independent of any judgment expressed on the objects introduced in the circuit. Jean Clair highlights a direct relationship between the proliferation of media outlets and the museums of Modern Art and their crisis, as if the compulsion to preserve their works was the attempt to mask the premonition of an end.

However, Malraux (1965/2000, pp. 11-12) points out that museums have imposed on the viewer a totally new relationship with the work. Until the nineteenth century, only in the eyes of the painter was a painting a painting. To everyone else, painting was always something else. The museum suppresses the portraits while eradicating the function from the works of art. It does not recognize saints or Christ; objects of veneration, likeness, imagination or possession, but only images of things, different from the things themselves. From this specific difference, it removes its reason for being. The museum resurrected a set of arts while killing others, whose domain remains vast and complex. When Benjamin writes that in the age of reproducibility of the work of art “it is the aura that fades,” it refers to this shift from the place of worship of works, from their homeland, to the place of mass occurrence. Such a place has now been extended to the online circulation of the cybermuseum.

This route will allow us to understand not only the historical shift from the post-modern move from an aesthetic of analogy to an aesthetic of contact, but also to rethink our place among the various historical phases of creation – our yearning to exercise ‘magical’ power over existence; our need to imitate and to cause to love what we imitate; our need to cause to see and be seen – the need for bonds. This critical perspective will also enable us to understand what photography as a social practice has in common with photography as an artistic practice, and to reconnect both to the tradition of sacred images, truth, magic and folly images, to love and to death, which have always been the founding driving forces of artistic creation.

ART AS A MAGICAL ACTIVITY

Different researchers from prehistory seem to agree on the first function or motivation that would be behind the production of the first known object images. The painter from the Paleolithic era is both the painter and the hunter who believes himself to be in possession of the object itself, from the moment he has his image. Its representation is not a beautiful object of contemplation, but a project of action that counts as anticipation of the desired effect – a powerful instrument at the service of subsistence, fertility, and the

need to secure descendents. The depiction and the thing being depicted are still one and the same, as well as the desire and its realization. The only differentiation between image and reality seems to be in the time that separates them (Gombrich, 1986; Hauser, 1951).

For Debray (1994, pp. 13-43), art comes to the picture when magic retreats. Indeed, the notion we create of art - which is Greek - is conceived in mimesis. But if the art of the beginning of time may have been “magic” only involuntarily, the aspects that persist from it did not spring solely from the “encounter between panic and technique,” as the French author argues. Images, whether they provoke relief, terror, or delight, always contain the power of an effect. What changes, according to places and times, is their ability - and that of those to whom they are addressed - to respond to their call. The inscription, which can be read in a funerary or votive statue, is always the result of a bond or a vow - a covenant - that is established through it.

Unlike mimesis, a concept that will dominate Western art from antiquity to modernism, depiction here is not a canonized projection of the past, but a visualization image of a promising future. From this point of view, this practice does not seem far from the difficult exercises of imagination in which we are introduced today as part of the most current studies and practices of positive thinking. Nevertheless, to us, heirs of the differentiation between reality and appearance, it may seem that our contemporary condition in everything distances itself from the former, and that magical thinking in no way characterizes us. However, both manipulation and torture, as well as advertising and cinema, take advantage of this knowledge: that the rationalism of the image has little effect on men when faced with what Antonio Damásio (2003) called “emotionally competent objects” - stimuli sufficiently capable of triggering maps of preexisting neural circuits.

Given the tradition of the image as the image of man (which opposes the thesis of abstraction as the first image), we can say that the primary function of religious-image-art is to cause someone who is absent to be present through the figuration of his image. The Latin origin of the word image (*imago*) indicates just that - effigy, statue (funerary or not). According to the narrative by Plínio, o Velho [Pliny, the Elder] (c.1470-1561, vol. XXXV, pp. 1084-1120), painting emerged when it was first possible to circumscribe the shadow of a human being using a line. This shadow-picture of the beginnings shows us the birth of Western artistic depiction as a negative emergence, under the sign of an absence-presence - the absence of the body and the presence of its projection.

The main purpose of Plínio, o Velho's [Pliny the Elder's] narrative is to describe the founding gesture of pottery and drawing, which tradition has extended to painting and sculpture by modeling. But the myth takes us further when it inserts us in a lit room where the two lovers love and say goodbye, their shadow is projected on the wall, and the girl, in an anticipatory gesture of the longing that she would feel in the absence of her lover, fixes the outline of the silhouette of the object of her love. It is Plínio [Pliny] who tells us that painting emerged from the beginning of the outline of the human shadow. The fable of the ceramist's daughter also tells us that painting emerged since Man loved and knew the fear of his loss.

As Victor Stoichita (2008) explains, in the thesis that we follow as a reference, the historical reality of the beginnings of the image puts us, therefore, before an unmistakable

fact of the metaphysics of the image, whose origin can be sought in the interrupted erotic relation, in the separation, in the being that departs, where the substitutive character of the image results. The first function of the image is, thanks to its resemblance to the absent model, one of mnemonic support: to make present that which is absent. The second function derives from the fact that the shadow belongs to someone who has been involved in a contact relationship. The shadow image has the function of recording a mark of a missing person, immortalizing their presence in the form of a time-fixed image, thus acquiring a propitiatory² value.

The story that Plínio [Pliny] (15th century) evokes, by resorting to a fable originating in Egypt, thus conveys a set of aspects common to Greek and Egyptian cultures. As Victor Stoichita (2008) elaborates, in his *Brief History of the Shadow*, both ancient Greece and Egypt established a symbolic link between the shadow, the soul, and the idea of human beings' doubles. In Egypt, there were two shadows that manifested themselves at different moments: while the man lived, the shadow was exteriorized in the black shadow (*khaibit*); at the moment of death, at the moment when the black shadow disappeared, the *Ka* (the clear shadow of an aerial color) assumed the function of double, thanks to the magical embodiment of the soul in the *Ka* of the mummy statue. The mummy statue thus became the embodiment of *eidolon* (an image without substance) in the *colossi* (the animated double), in practice, the "living" substitute of the dead body, enlivened in the shadow-soul of the *Ka*.

Both Egyptologists and Hellenists argue that the statue emerges for one of two reasons: either to take the place of a god, or to take the place of a dead person. As Bazin (1945/1981, p.9) confirms, in the origins of painting and sculpture lies the complex aspect of the mummy. The Egyptian religion, all directed against death, made the survival of beings depend on the material perennality of bodies, thereby satisfying a fundamental need of human psychology: defense against time. It was natural to save the life from death in the flesh and in the bones. Thus, the first Egyptian statue is the mummy of the man tanned and petrified in the natron. But the preservation of the body was not enough. It was necessary that his faithful image also be preserved, since the primary function of the Egyptian statue was to save the being by the appearance.

Probably, thanks to this motivation – that of saving the being by the appearance – the portrait is the genre that, par excellence, seems to have been consecrated to the resemblance, like a service – a truthful service in which homage is paid, which is not far from religious service (Nancy, 2006, 38). Thus, as a substitute for a person, the statue was necessarily seen as animate. For this reason, as Levin (1971, p. 27) points out, the Egyptians channeled the sunlight through small open slits in the roof of the pyramids, studied to direct the light in the form of a spotlight, towards the statues that were in

² In the Old Testament, the mercy seat was the symbol of God's throne, that is, it symbolizes the presence of God. On the Day of Atonement, the high priest sprinkled the blood of animals sacrificed on and before the mercy seat for the remission of the sins of the people of Israel (Leviticus 16:14-15). In this propitiatory character of mummified statues, the same kind of value that is attributed to Christian relics seems implicit. (From the lat. *reliquia*, neutral plural of *reliquium*, "thing left"). Whether it refers to a god or a saint, in either case, the relic is precious or rare, as an object that has belonged to it, or its own body, even if it is only a part of it, that people worship.

their interior, to literally “animate” the statues with the light of the sun, according to the natural movement of the star.

According to Ernst Gombrich (1985, pp. 106-110), the Egyptian sculptor was designated as “the one who keeps alive,” for eternalizing the lives of the dead. Just as the *Great Sphinx* was conceived to serve as a vigilant sentinel forever, likewise, the portrait of the owner of a tomb given to the vision of the peasants on his property is not the mere record of his past life, but a presence that has the power to watch over the work of his employees through the endless cycle of years. While the scenes of daily life have to be read, their sequence is purely conceptual, not narrative. The images simultaneously represent what was, what is and what will be, as an eternal present. Doing and recording here are merged in the same promise to keep, in lucid pictures, the evanescent character of time.

ART AS MIMESIS

As Benjamin (1936-1939/1992, p. 75) observes, the work of art has always been reproducible. Men could always imitate what they had done before. But the discovery of the differentiation between original and copy may have been a mere “chain effect” (Hanfmann quoted in Gombrich, 1989) at the beginning of the imaging process. With the Greeks, the emergence of the reproduction-for-sale industry (the foundry and the coinage)³ removed the image and the object from the context for which they had been conceived, introducing them to private homes – it was about endowing art with a new function, since this art situation was previously non-existent. For this reason, we can say that the Greeks invented art.

The theory of mimesis, which Plato develops between *A República* [The Republic] (2010) [4th century b.C.] and *The Sophist* (2012) [4th century b.C.], marks the triumph of the mirror over the shadow. The shadow image (*phantasmata*), given the ambiguous status attributed to it, plays a secondary role in the art of copying, yielding the place of greater importance to the mirror image (*eidola*), which, by submitting to the laws of mimesis, will become superior to it. It is by virtue of Platonism that the work of art will bend to the demands of the specular paradigm and the projection of the shadow will be limited to a marginal role, which does not mean that it will be eliminated from the arsenal of depiction. However, it will become the poor relative of any reflection, and its status will remain vague and marked by obscure powers⁴.

In the course of the history of Western depiction, it was Plato who struck the first blow to the “shadow.” But it will be the first theory of art, in the midst of the Renaissance, to explicitly claim for itself the specular paradigm. In the founding text of the painting of modern times, *De Pictura*, Leon Battista Alberti (1435) presents the theory of the new art, under the sign of Narcissus. This new idea of pictorial image is assumed as a consequence of an erotic act, as in the Plinian myth, but, reversing the roles: here the painting concerns the self, not the other.

³ Deepening of the first reproduction techniques in: Benjamin (1936-1939/1992, pp. 75-76) and Sicard (2006, pp. 23-104).

⁴ In order to delve deeper into the “victory of the mirror over the shadow,” see Victor Stoichita (2008). *Breve storia dell'ombra*, Milano: Il Saggiatore (pp. 29-39).

A little over a century later, Giorgio Vasari (1568), in a debatable overlap between the founding myth's two versions – Pliny's and Alberti's – will create a third version of it. Referring to Pliny's text, Vasari transforms the portrait, from the shadow of the other into a shadow self-portrait, reaffirming the relation of early art to the specular paradigm, which can be deduced from the myth of Narcissus.

Apart from the figurative impossibility and the theoretical paradox that Philippe Dubois (1992, pp. 118-123) demonstrates in the *Photographic Act*⁵, only with the emergence of the photographic device will it be possible to ensure the direct depiction of that which is depicted. Notwithstanding the contradictions of the specular device, Stoichita (2008, p. 39) confirms what Vasari sought to make clear, that the art upon which he intended to make history was that which embodied the “state of the shadow in the state of the mirror,” whose archetype would be the myth of Narcissus, elected by Alberti. Indeed, the art that made history until the advent of Modern Art was that which Plato declared to be the superior and only acceptable art – the “art of copying,” governed by the laws of mimetic depiction.

Interestingly, according to data from Neuroscience (Goleman, 2006), the brain responds to the illusion created by the images with the same circuits it responds to in real life. Indeed, studies of screen-viewer contagion show how the “movies we see” literally and metaphorically dominate our brain. On the other hand, Swedish researchers have found that, whenever we look at a photo of someone whose face reveals a strong emotion, our facial muscles automatically begin to imitate the expression we see, triggering in us the corresponding feelings. This phenomenon, called “reflex imitation,” is more a brain-to-brain bridge whereby we involuntarily expose ourselves to emotional influences, reproducing preexisting, more or less desirable neural circuits.

Emotions are contagious both in life and in art because “a thing is real if it is real in its consequences” (Goleman, 2006, 37). Thus, the brain responds to situations of empathy, real or represented, “lighting” certain preexisting neural circuits. When two people feel a relationship, their physiologies are attuned: the eyes meet, the bodies approach, and in the strongest relationships, the postures and movements between people are copied. Aristotle identified the pleasure of imitation in the learning process. The circuits of this resonance seem to be incorporated in the human nervous system itself, since, even in the womb, the baby already synchronizes its movements with the rhythms of human speech. By contrast, when the relation is not established, the voice and the bodies draw the picture of a disconnection – the impossibility of establishing bonds.

ART AS LANGUAGE

For Rosalind Kraus (2002, pp. 63-75), the naturalistic ambition with which the Impressionists left their ateliers to conquer the world gradually became an increasing

⁵ On the figurative impossibility of the self-portrait of shadow, Dubois (1992, p. 119) writes the following: “the hand that draws, in particular, can never be drawn by drawing: to this end, it should stop, to immobilize its shadow, but immediately interrupt the very act of drawing. Or it may well run after itself, and as quickly as it can, as it will never let itself be caught.”

introversion and imprecision, a loss of intelligibility. The Impressionist style became an obstacle to the creation of bonds between the painter and his subject. The pictorial illusion was fragmented into deposits of pigments, layers of paint and unpainted white spots of canvas. Impressionist canvases are unfinished notes of light and color, in the form of juxtaposed spots – that which was hitherto known as “sketches.”

To date, for a painting to be considered as such, a unifying vision was needed to structure and link the elements. Impressionists, transforming the visible unity of their own introspection into a systemic organization of perception, have created a new function for art – art as language or system of signs – for many, the first chapter of Modern Art.

According to the definition by Filiberto Menna (1983, p. XI), Modern Art arises from the theoretical and operative acquisition of the conventional and abstract nature of artistic language. This acquisition operates a veritable epistemological break in the problematic of art, in relation to a naturalistic conception of language, problematizing the assumption of an immediate correspondence between language and reality. According to this conception, the art that did not perceive this passage of no return, is not Modern Art, but only chronologically contemporary.

Filiberto Menna (1983) also shows how the “analytical line of Modern Art” contributes to putting an episteme founded on continuity and resemblance in the field of art, thus opening the way to an episteme based on discontinuity and difference. In Symbolism, art is still a science of analogy, in short, hermeneutics as a technique for deciphering the signs of nature. With Impressionism, and in particular with Cézanne and Seurat, painting becomes semiology (p. 96). Art-Language’s Conceptual Art and its most extremely analytical tips mark the culmination of the refoundation of the language of Modern Art, leading the process of abstraction of artistic language to the ultimate consequences. A language is supposed to communicate, to serve to share, or to make common to others, our experience of the world. However, art starts to become language at the moment of the foundation of Aesthetics as a discipline, by claiming its right to autonomy in relation to any social, functional, hedonistic or moral function.

Walter Benjamin (1936-1939/1992, p. 83) justifies the emergence of “art for art” as a reaction to the nineteenth-century crisis, which manifested itself in “the theology of [pure] art.” Here, artistic practice ceases to be *mimesis* – an experience deduced from nature as a metaphysical principle of revelation – to become *poiesis* – with no end beyond its own doing. The word “autonomy” renders the condition of what it is for itself, and only for itself, as Steiner (1993, p. 58) refers. With the emergence of Modern Art and the breakdown of the mimetic pact that governed the recognition of the world, until the end of the Classical Age, the art that affirms its autonomy is reduced to its own language.

By the end of the sixteenth century, however, language is not an arbitrary being, which proliferates indistinctly, not even a mere episode in the history of language⁶. Language was given to the world by God and marked (“signed”)⁷ by its image and shadow,

⁶ For all the considerations made on language until the sixteenth and seventeenth centuries, see Michel Foucault, M. (1998 [1966]), “The Prose of the World” in *Words and Things. An Archeology of Human Sciences* (pp. 73-99), Lisbon: Edições 70.

⁷ In Foucault’s (1966/1998, p. 81) work we refer to, the chapter on “marks” is entitled “signatures.”

just like all things in nature. There is no difference between the visible marks that God placed on Earth and the readable words of Holy Scripture or other ancient texts that the tradition chose. The relationship with the texts is of the same nature as the relation to things – both propose to men as riddles to be deciphered. And it is from “signatures” that men use, in either case, to know. The experience of language belongs to the same archaeological network to which depiction and knowledge of the things of nature belong. To know is to take ownership of the system of similarities, making them close and in solidarity with one another.

According to George Steiner (1998, pp. 87-89), the breaking of the covenant with language, which reflects our relationship with God, constitutes one of the most profound revolutions of the spirit in the history of the West and defines Modernity itself. Here, the act of semantic trust, which occurs in language when it is able to establish links between beings, and between them and the objects to which they refer, is undone. The alliance between words, images and things entailed that being is sufficiently “sayable”.

Notwithstanding the reduction of art to semiotics, as is evident from the most analytical researches in Modern Art, the similarity and its figures never cease, however, to act impromptu within the new episteme, finding, in the field of art, a terrain with an abundance of possibilities for new situations with new analytical trends.

To paraphrase two great authors, “art is a special way of thinking” (Rosenberg, 1972) in which new “ways of making worlds” are invented (Goodman, 1978); It cannot, therefore, renounce its hermeneutic function, according to the most strictly analytical project, nor its inalienable demand for appointment – this is its primary condition as language. And this is the abyss of this encounter: the poetic denomination and the communicative denomination (Menna 1999, p. 99).

ART UNDER THE LOGIC OF THE INDEX

Walter Benjamin (1936-1939/1992, pp. 77-83), in the principle of technical reproduction, predicts an unprecedented change in the history of culture – the loss of the aura or of its “here and now” – the unique existence of the encounter, which constitutes the remnant of the ritual function, before it becomes a secularized ritual. Whether by appropriating works of art in their entirety or by earning their place among artistic procedures, what is taken away from technical reproducibility is the principle of authenticity, which, with the secularization of art, takes the place of the value of the worship of its works. The loss of the aura, of the “here and now,” cancels out the unique testimony of that unmatched encounter.

In contemporary times, photographs have become the visual experience par excellence. Much of the work of *Arte Povera*, *Land Art* or *Body Art* is produced to be photographed, since it is often not possible to know the work, either by the dimensions of the works in locus or by its ephemerality, except through their photographic record. Thus, photography began by invading the exhibition spaces of art and the field of criticism, at the moment of affirming modernity itself, signaling the resurgence of a new form of aura.

Today, as Susan Sontag (1986, p. 133) would say, all art “aspires to the characteristics of a reproducible object.”

Historically, it is during the process of abstraction, in progress in Impressionist painting, and the subsequent contingency of light in the pictorial depiction, that light will give the photograph a certain transcendence. Thanks to the character of photography as an *acheiropoiete*⁸ image, for the early photographers, light is the “writing” of nature, as Nadar (1900) writes in his book entitled *Pencil of Nature*.

The atmosphere of mystery and awe that involved the emergence of photography allowed for some of the strangest practices, such as “photographing spirits” and photographing people on their deathbed. Mortuary photography became one of the main activities of the nineteenth-century commercial photographer. And, according to Krauss (2002, pp. 26-29), Balzac elaborated his “Theory of Specters,” using light to produce his “specters” in photographic experiments. As Margarida de Medeiros (2010, p. 17) notes, “the automatic dimension of the photographic image has summoned many ghosts, positive and negative, euphoric and dysphoric since its invention”.

Occupying an ambiguous place at the confluence between science and spiritualism, photography participates in positivist thought and, at the same time, takes part in the intelligibility order of metaphysicians. In this regard, photography seems to substantiate, at the level of the mechanisms of imagery depiction, the ideals of impartiality and objectivity of the positivist paradigm of modernity, which would deal with the crisis of pictorial depiction opened by Impressionism. By joining science to transcendence (the “astonishment” of which Frade (1992) speaks, and the mysticism that lends itself to its interpretation), photography fulfills the dream of a universal language, assuming itself as “the privilege of a modern look” (Sérgio Mah, 2003).

According to André Bazin (1945/1992, p.10), in Modernism, photography becomes the motto of an aesthetic with a dual meaning: it emphasizes photography as a practice of realistic *doxa* and projects a new field of interests for the visual arts, releasing them from the obsession of resemblance and reality. If the photograph in its appearance assumes itself as a mirror, or *analogon* of reality, later, in the 1960s, a critical reaction occurs, from different disciplinary territories, denouncing the conception of photography as a non-copy mediated from the real, evidencing the aspects of photography as a transformation of the real against the supposed transparency of the medium. Interestingly, this conception, which signals a distrust of the objectivity of the photographic image and which triggered a return in force to the artefact and the intervention of the artist in the media, is based on the belief of an inner truth, which is not confused with the appearances of what is real.

As Philippe Dubois (1992, p. 110) shows, despite the various positions taken by critics⁹, the emergence of photography revealed a relation between depiction and real-

⁸ An *acheiropoiete* image is an image produced without the intervention of a human hand (like Plato’s images), since the role of the photographer is minimized as an intermediary whose mediation between depiction and that which is real is neutral, analogical and automatic.

⁹ The positions taken by the critics on the principle of reality in photography are as follows: the *mimesis* discourse, the

ity, which already existed from the very beginnings of depiction itself – Peirce’s notion of index. Painting, as a theoretical device, was already worked over by the problem of the contiguity of the referent, as much as by the problem of similarity. Whether it is the historical origin (the Lascaux caves), the fabulous origin (the stories of the shadows of Pliny and Plato)¹⁰, or mythological origin (the mirrors of Narcissus and Medusa), in every case, depiction emerged through contact.

The conception of photography based on Peirce’s notion of the index has as its starting point its technical nature, the principle of luminous impression. But it is clearly distinguished from the two preceding conceptions, by endowing the indicial image with a unique value, determined solely by its referent. Here, photography includes the category of signs including “smoke (the sign of a fire), projected shadow (the sign of a presence), scar (mark of a wound), ruin (a trace of what was there), the symptom (of a disease)” (Dubois 1992, p. 44).

The vestigial principle marks only a moment in the photographic process as a whole. However, it is this moment when photography is “birthed,” which gives it a new genetics, different from painting. Only during the instant of the act can photography be regarded as a “pure vestige act” or, according to Barthesian terminology, “a message without a code” (Barthes 1989, p. 125). In that instant of forgetting the codes, there is a failure in which, by light, an existence is recorded, as in the book of life. Through the extreme uniqueness of this relation of connection, the index-image refers back to a given referent, designating it and witnessing its existence – “this was,” with which Barthes (1989, pp. 17-101) enunciates the noema of photography and which constitutes “impossible science of being unique”.

Photography is interpreted in congruent terms by the history of art. However, this does not define its essence. The attempt to classify photography seems to always want to be avoided, since it does not constitute a *corpus*, “only a few bodies” (Barthes, 1989, pp. 16-22). For good and / or evil, the index-picture confronts us with our relationship with other objects and other subjects. The “stubbornness of the referent,” which the image manifests, reveals the state of our soul.

Historically, Peirce’s notion is part of a global project of moving from the icon category to the index category. This passage, viewed as a semiosis, and not just as a mark of modernity, is a true historical shift, where a (classic) aesthetic of *mimesis*, analogy and semantics (the order of metaphor) would give way to an aesthetic of vestige, contact and referential contiguity (the order of metonymy). The order of the index thus reveals itself as a unique conceptual instrument which gives an account of how the new forms of Contemporary Art function.

Rosalind Krauss (2002) delves deeper into the emergence and radicalization of index logic in Contemporary Art, not only clearly identifying the space given to photography in the movements of the second avant-garde of the twentieth century, such as Body Art or

discourse of the code and the discourse of deconstruction, as well as their corresponding indicial status.

¹⁰ From this point of view, Plato’s shadows and reflections (*phantasmata*) seem to correspond to the modern definition of index.

Land Art, but also recognizing in these manifestations the influence of the photographic model of the trace, trail and vestige – displayed on the body or marked on the floor – as an index of a gesture and symptom of a time. The ready-made Duchampian itself, conceived as instantaneous, becomes the trait of a particular event - an act of enunciation – the equivalent of verbal signifiers of the “this” or “what” type, which Barthes (1989, pp. 84-85) theorizes.

At one time, photography served to shake the aesthetic universe of differentiation, by introducing the unsettling eventuality of replacing qualitative difference with a simple palette of quantitative differences, as with series. This collapse of the notion of difference, with enormous impact on traditionally “distinct” artistic practices, reveals multiplicity, fiction, repetition, and stereotype throughout the artistic gesture (1989, pp. 223-224).

Unlike what Pierre Bourdieu (1989)¹¹ thought, photography constituted itself as a critical discourse that is part of a vast deconstruction project in which “art distances itself” (Krauss, 2002, p. 226), but perhaps brings us closer to each other: “Show your photos to anyone; it will show its own” (Barthes, 1989, p.18). In this regard, photography obeys less to the logic of aesthetic discourse (to the logic of the author) than to the logic of the album, the archive, the trip and the reporting. A photo can never be distinguished from its referent – “a pipe is always a pipe. “This fatality or “stubbornness of the referent” drags the photograph to the immense disorder of objects – of all objects in the world¹² (Barthes, 1989, pp. 18-19).

The practice of what is multiple – whether it’s hundreds of mechanically reproduced copies (such as Andy Warhol’s serigraphs), or hundreds of indifferentiated photos (like those of any tourist), shakes the distinction between the original and the copy, the authors, and the others, as well as the very notion of authenticity, returning the distinction between the original and the copy to indifferentiation, as in the beginning of time. Here, the professional photographer and the family photographer are linked by the same practice.

When Moses asks God to see “his glory,” God will cover his face as a sign of protection, and show him the trail of His passage (Exodus 33: 12-23). With this request that Moses directs to God, a whole tradition is inscribed in which we are inscribed, which is characterized by our insufficiency and insecurity, and by our need to see and be seen by the face of whom we love, to receive any sign of their presence, even if it is the trail / remnant of their passage. This is the logic of the index, a concept that runs through Benjamin’s entire work, and which reaches us through photographic reflection.

¹¹ For Bourdieu, photography can never be an aesthetic discourse as such, because it has no rules of its own, but borrows its criteria from other arts. It is “an art that imitates art” (Bourdieu, 1965/2003, p. 135), as if this was not a definition (attributed to André Malraux) for all arts. From the sociological point of view, photography serves as social index or proof of family unity. It is an object of regulated exchanges and stereotyped activities. Its scope is that of domestic rites of worship (Bourdieu, 1965/2003, pp. 57-58).

¹² As Georges Kubler (1998, pp. 13-14) would say, all objects mark the passage of time. The photograph seems to substantiate Kubler’s vision of a broadening of the concept of art, in order to encompass all kinds of man-made objects, by matching the universe of objects in general with the History of Art.

CONCLUSIONS

We define “art as a magical activity,”¹³ “art as mimesis,” and “art as language,” as the bonding logics whereby man is linked by art (in the anthropological and broad sense of the term) to life and death, to God and to the other, to memory and to dream. We identify these three main logics of man’s relation to art, which, being historically differentiated, are as old as contemporary, and in most cases, interchangeable and overlapping. Magic-*mimesis*-language follow each other in time, drawing the historical path of non-aesthetic demands imposed on the art of their beginnings until their autonomy and, simultaneously, their motivations and achievements.

[Magic] Both the production of magical artefacts and the tradition of the image, as the image of man (seen in *mimesis*), are linked to the substitutive character of the image-object, in which the mnemonic function is vital, since its objective is to depict, that is, literally, “make present an absent being.” Everything indicates that the primary function of the portrait-statue (both Egyptian and Greek) was to save the being by its appearance, and, thus, to stop the evanescent character of the time. Although with different contours, the practice of portraiture prolongs this tradition, as it remains at the center of image production today.

[*Mimesis*] For Michel Melot (2015), the bond that blends the image is not of the order of things, but of the order of relation: “it is always the image of something or of someone, of whom it is not even a copy” (p. 12). The differentiation between the original and the copy, a possible “chain effect” (Hanfmann) at the beginning of the imaging process, becomes the protagonist in *mimesis*, with which we become familiar through manual, mechanical, and, later, digital reproduction. Aristotle emphasized the pleasure of imitation as necessary to the learning process. Neuroscience studies go further, suggesting that the need for *mimesis* seems to be justified by the enjoyment of positive relationships (which we establish with people, images, spaces and / or things). Pleasure and displeasure are vital somatic markers for our homeostatic balance. The importance of the images to which we are exposed, and which we copy consciously or by “reflex imitation” (by virtue of the neural contagion between us and them), is so vital to our mental and emotional health that, by virtue of the hyper-visual nature and hyper-information to which we are exposed, we are led to opt for disconnection. Technological *mimesis* undoubtedly corresponds to an inversion (Martins, 2001, p. 132)¹⁴.

[*Language*] From the thinking of Michel Foucault, the images are dealt with in the context of the crisis of depiction and of the dissociation between words and things – the crisis of the “true image,” according to the expression coined by Hans Belting (2011) – which is, above all, the crisis of belief in the relation between truth and image, and the subsequent disillusionment. From this crisis, which began as a crisis of a religious nature and ended up in several domains, including in the image itself, modernity and the movement of “art for art” (or art as language) emerged.

¹³ “Art as a magical activity” and “art under the logic of the index” are associated with the indicial character of the object-image, equally common to the concepts of “art as life” of Performance and Body Art.

¹⁴ On technological *mimesis*, see *Communication and Society*, 22, 2012, a number organized by Nelson Zagalo & Pedro Branco, devoted to “Creative Technologies.”

Nowadays, from the scientific image to the proof-image, from the visual arts to marketing, no sphere seems to be immune to “imagery,” or the universe of private life, or what is left of it. However, as Sicard (2006, p. 299) points out, the engraving, a product of the craftsman’s art, does not create the same looks as the image of photographic technique, just as the photographic device does not manufacture the same world as digital programs, whose property escapes individuals. The history of glances is as much a part of the history of images and of their transmission and production as of the history of vision devices. The history of images and glances always inscribes itself in the history of the media.

An image always evokes other images, because, as Belting (2014, p. 71) explains, images comprise historically contingent responses and, in this regard, maladjusted as concerns the needs of successive generations. This is why more and newer images are always required (even if they only appear to be “new”) to respond to timeless questions with regard to being, common to art and to religion. The importance of art and its mythical-religious rise in redefining the media image lie in interdependence between the image and the medium. In anthropological terms, arte is among the first means of extending one’s glance. From the shadow of origins to the specular paradigm, and of this to “electronic mirrors” (Belting, 2014, p. 45), arte updates the images of our relationship with the world using means placed at our disposal in every time period. Indeed, regardless of the available means, art constitutes the place where lost meanings are forged in processes of transmission, association and reminiscence of images, in short, the place of symbolic production. //

Traduzido por Sílvia Pinto e revisto por Victor Ferreira

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Argan, G. C. (1984). *Arte e critica d’arte*. Rome-Bari: Laterza.
- Barthes, R. (1989) [1980]. *A câmara clara*. Lisbon: Edições 70.
- Barr, D. (2003). *Imagens (pictures) para una representación contemporânea*. Madrid: Mimesis.
- Bazin, A. (1945/1981). Ontologie de l’image photographique. In A. Bazin, *Qu’est-ce que le Cinéma?* (pp. 9-17). Paris: Édition du Cerf.
- Belting, H. (2011). *A verdadeira imagem. Entre fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*. Lisbon: Dafne Editora.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisbon: Editora KKYM + EAUM.
- Benjamin, W. (1936-1939/1992). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In W. Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 71-113). Lisbon: Relógio d’Água.
- Benjamin, W. (1982/2009). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Oficial Estado de São Paulo.
- Bourdieu, P. (Ed.) (1965/2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- Clair, J. (1992). *Critica della modernità*. Milan: Umberto Allemandi & C.
- Damáσιο, A. R. (2003). *Ao encontro de Espinosa: as emoções sociais e a neurologia do sentir*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- Debray, R. (1994). *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes.
- Dubois, P. (1992). *O acto fotográfico*. Lisbon: Vega.
- Foucault, M. (1966/1998). *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Lisbon: Edições 70.
- Goleman, D. (2006). *Inteligência social. A nova ciência do relacionamento humano*. Lisbon: Temas e Debates – Actividades Editoriais, Lda.
- Gombrich, E. H. (1985). *A história da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Gombrich, E. H. (1959/1986). *Arte e Ilusão. Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. S. Paulo: Martins Fontes.
- Hauser, A. (1951). *História social da arte e da cultura, Vol. 1: Os tempos pré-históricos. Grécia e Roma*. Lisbon: Vega.
- Krauss, R. (2002). *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Levin, Kim (1971). The eye of Ra. In Ashbery, J. & Hiess, T. B. (Eds.), *Light in Art* (pp. 23-36). New York: Collier Books.
- Melot, M. (2015). *Uma breve história da imagem*. Vila Nova de Famalicão: Húmus & CECS.
- Malraux, A. (1965/2000). *O museu imaginário*. Lisbon: Edições 70.
- Martins, M. L. (2011). O que podem as imagens. Trajeto do uno ao múltiplo. In Martins, M. L.; Oliveira, M.; Miranda, B. & Godinho, J. (Eds.), *Imagem e Pensamento* (pp. 129-135). Coimbra: Grácio Editor.
- Medeiros, M. (2010). *Fotografia e verdade. Uma história de fantasmas*. Lisbon: Assírio & Alvim.
- Menna, F. (1983). *La linea analitica dell'arte moderna*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Nancy, J.-L. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires – Madrid: Amorrortu.
- Platão (Séc. IV a.C./2010). *A República*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão (Séc. IV a.C./2012). *O sofista*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Plínio, o Velho [Caio Plínio Segundo] (c. 1470-1561). *Historia naturale*. Libro XXXV, pp. 1084-1120. Venezia-Ferrara: Giacomo Vidale.
- Pinto, S. (2015). *Para uma semiótica da luz. Da visão mítica aos regimes escópicos da Contemporaneidade*. Doctoral thesis, University of Minho, Braga, Portugal.
- Sicard, M. (2006). *A fábrica do olhar. Imagens de ciência e aparelhos de visão [Século XV-XX]*. Lisbon: Edições 70.
- Sontag, S. (1986). *Ensaio sobre fotografia*. Lisbon: Publicações Dom Quixote.
- Steiner, G. (1993). *Presenças reais. As artes do sentido*. Lisbon: Editorial Presença.
- Stoichita, V. (2008). *Breve storia dell'ombra*. Milano: Il Saggiatore.
- Zagalo, N. & Branco, P. (Eds.) (2012). *Comunicação e Sociedade*, 22.

BIOGRAPHICAL NOTES

Sílvia Pinto is a Plastic & Multimedia Artist and Assistant Professor at the Universidade Lusófona do Porto. She has participated in individual and collective exhibitions in Porto, Bologna, Berlin, Barcelona and Rotterdam (Oporto-Rotterdam Capitals of Cultural 2001); she received financial support from Calouste Gulbenkian Foundation for the Encruzilhada exhibition (2006) and was awarded the Chaves Art Biennial (2006) with the video *A Preparação do Caminho*. For more information see: www.silviapinto.com.pt

Summa cum Laude in Plastic Arts – Painting, by the Accademia di Belle Arti di Bologna (2001) and PhD in Communication Sciences – Specialty in Social Semiotics, from the University of Minho (2015), she essentially conducts research in the fields of Art, Communication & Semiotics, and Visual / Cultural Studies. She published, among other articles, “Caves of Contemporaneity” (2014); “Scopic Regimes” (2014), “From light and sense” (with Madalena Oliveira, 2016); “Light and shadow as extensions of man” (with Moisés Martins & Madalena Oliveira, 2017).

E-mail: silvia.pinto.07@gmail.com

Adress: Rua Alcino Araújo, 59 D – 3º D, S, Félix da Marinha, 4410-218, Portugal

Moisés de Lemos Martins is Professor at the University of Minho. He has a PhD in Social Sciences from the University of Humanities in Strasbourg (1984). He teaches and researches in social semiotics, sociology of communication and culture, intercultural communication, Portuguese-language studies. He directs the Communication and Society Research Centre (CECS), which he founded in 2001. He is Director of the journal *Comunicação e Sociedade*, and also the Lusophone Journal of Cultural Studies. He presided over Sopcom, Lusocom and Confidercom. Published or edited, among other books: *Lusofonia e Interculturalidade* [Lusophony and Interculturality] (2015); *Do Post ao Postal* [From post to postcard] (with Maria da Luz Correia); *Crise no Castelo da Cultura* [Crisis at the Castle of Culture] (2011); *L'imaginaire des medias* (with Michel Maffesoli, 2011), *Portugal Ilustrado em Postais* [Portugal Illustrated in Postcards] (with Madalena Oliveira, 2011); *Caminhos nas Ciências Sociais* [Pathways in Social Sciences] (2010); *Comunicação e Lusofonia* [Communication and Lusophony] (with Helena Sousa and Rosa Cabecinhas, 2006); *Linguagem, Verdade e Poder* [Language, Truth and Power] (2002); *Por uma Inversa Navegação* [For an Inverse Navigation] (1996); *O Olho de Deus no discurso salazarista* [The Eye of God in the Salazarist Discourse] (1990).

E-mail: moisesm@ics.uminho.pt

Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar 4710-057 Braga, Portugal

* Submitted: 17-10-2016

* Accepted: 22-01-2017

MÍDIA, ARTE E TECNOLOGIA: UMA REFLEXÃO CONTEMPORÂNEA

Fernando Augusto Silva Lopes

Resumo

O presente artigo parte de um relato acerca da mercantilização cultural e seus reflexos na saturação midiática, para então traçar uma reflexão sobre tecnologia, mídia e artes contemporâneas, em especial o papel do corpo nas manifestações artísticas. Busca-se, com este trabalho, ratificar a influência da tecnologia, da massificação midiática e informacional na construção dos valores culturais contemporâneos. Será apresentada também uma reflexão sobre as atuais práticas artísticas contemporâneas como elementos que buscam evidenciar e questionar a influência massificante dos mídia e do mercado. O pano de fundo no qual se desenvolve o presente artigo são as evoluções tecnológicas, que ampliam a mercantilização cultural e tornam possíveis as profundas mudanças sociais e culturais vivenciadas pela sociedade ocidental contemporânea. Por fim é traçada uma breve análise sobre as identidades e diversidades culturais na era da teleinformática.

Palavras-chave

Artes; cultura; massificação midiática; tecnologia

Abstract

This article is based on a report about cultural industries and their reflexes on media saturation. From that point, a reflection on technology, media and contemporary arts is presented, especially on the role of the body in the manifestation of art. This work seeks to ratify the influence of technology, of mass media and of information over the construction of the contemporary cultural values. It also provides a reflection on current contemporary artistic practices as elements that seek to evidence and question the standardizing influence of mass media and of the market. The background for the development of this article is the evolution of technologies, which expand the commodification of culture and make possible the deep social and cultural changes experienced in contemporary Western society. Finally, it is outlined a brief analysis of cultural identities and diversities in the teleinformatics era.

Keywords

Art; culture; mass media, technology

TECNOLOGIA, REPRESENTAÇÕES MIDIÁTICAS E MERCANTILIZAÇÃO CULTURAL

O objetivo deste artigo é verificar as formas como a tecnologia e as representações midiáticas promovem a massificação e a mercantilização cultural, observando ainda como as Artes (em especial o papel do corpo nas artes contemporâneas) interagem e representam esta realidade informacional saturada e massificada. Será analisado o processo de hibridização dos corpos, buscando entender qual o papel das artes e do artista

nesta nova dinâmica entre o corpo e a massificação informacional. Será realizado ainda um breve relato sobre os sistemas informacionais (mercantilização cultural e saturação midiática) e as hibridizações entre este sistema e as artes contemporâneas.

A tecnologia será apresentada como elemento que tenciona e (re)significa o objeto artístico, a partir de uma construção que irá relacionar a relação do corpo com as artes contemporâneas. Será ainda abordada a tecnologia como instrumento de mediação entre a indústria cultural e as representações artísticas.

A sociedade contemporânea na era da teleinformática está passando por uma inevitável pulverização do tempo e do espaço. O imediatismo e a necessidade de satisfazer desejos tornam-se a cada momento mais efêmeros (Bauman, 2007, p. 111). A sociedade começa a apresentar indícios de não sobreviver sem a maquinização, a qual possui a capacidade de atualizar a existência em fração de segundos (Moraes, 2006, p. 33). A navegação em redes informacionais e ambientes virtuais maximizaram o alcance e as ofertas informacionais de um meio cada vez mais massificado, influente, e pulverizador de uma heterogeneidade cultural. Os mídias em rede apresentam as experiências como ofertas culturais sedutoras, que devem ser consumidas de forma rápida para que possam dar lugar a novas experiências (Bauman, 2007, p. 110). O ciclo que une consumo, mídia e tecnologia está remodelando as relações culturais, sociais e políticas da era da teleinformática.

Entender as relações de poder em uma mediação tecnológica representa desconstruir culturalmente as relações de interesses e poder midiáticos. Logo, é fundamental que se veja as ofertas culturais sedutoras (proporcionadas pelos meios digitais), não apenas pela experiência sensório-cognitiva virtual, mas também é necessário que se apresente um panótipo cultural que evidencie interesse e poder nas relações mediadas tecnologicamente.

Em um ambiente onde a prioridade comercial afeta diretamente a oferta, circulação e consumo de bens simbólicos, é necessário repensar a cultura como processo lucrativo que preside as relações de consumo materiais e simbólicas em todos os campos da vida social (Moraes, 2006, p. 37). A conversão da cultura em economia e da economia em cultura transforma a cultura em negócio e negócios são feitos para o mercado (Jameson, 1997, p. 58). Esta dimensão mercadológica da cultura rompe a fronteira de manifestações culturais até então consideradas como elitistas. O consumo de massas através das agendas midiáticas apresenta exposições de artes, performances, ciclos de conferências e música erudita como megaeventos. A própria noção de museu se alterou. Estes antigos ambientes de fruição estética para conhecedores e especialistas em artes, passaram a receber públicos mais amplos, se sobressaindo como locais que possuem uma relação dinâmica com o cosmopolitismo cultural (Moraes, 2006, p. 46).

As artes contemporâneas tentam tornar visível esta nova dimensão cosmopolita que une o fluxo informacional aos valores ideológicos, sociais e culturais. O fazer artístico tenta registrar um corpo, cuja compleição, dimensão e contorno físico estão em vias de mutação. As manifestações artísticas contemporâneas buscam entender a realidade híbrida entre homem e tecnologia através de manifestações que externalizam e buscam

situar o corpo dentro de sua nova configuração (Santaella & Arantes, 2008, p. 112). Para tratar das mudanças culturais e físicas no corpo dentro do conceito da arte e da tecnologia é necessário lançar um olhar para as multiplicidades.

A partir destas considerações, será elaborada a estrutura deste estudo que se baseará em duas etapas de desenvolvimento das temáticas, com a finalidade de alcançar os objetivos estabelecidos. Na primeira parte, será realizada uma reflexão sobre a evolução tecnológica e a mercantilização cultural; será descrito e analisado o papel dos mídia e das técnicas na (des)construção das identidades. Na segunda parte, será traçada uma reflexão acerca das artes, em especial o papel do corpo, diante das tecnologias informacionais contemporâneas. Por fim, será traçado um paralelo sobre tecnologia, artes e diversidade cultural.

EVOLUÇÃO TECNOLÓGICA, MERCANTILIZAÇÃO CULTURAL E MASSIFICAÇÃO MIDIÁTICA

A midiática da sociedade está diretamente ligada às mudanças culturais e sociais vivenciadas na atualidade. A mudança nas formas de consumo de bens simbólicos e o rompimento de barreiras tradicionais das manifestações culturais (um exemplo dentre vários: a supracitada mudança da concepção de museu) são reflexos de um jogo midiático de poder que une dois componentes estratégicos: os veículos e os conteúdos. Estes dois componentes são capazes de controlar a opinião pública mundial e de impor moldes estéticos cada dia mais “baratos” (Barbero, 2006, p. 52).

Barbero convida a uma reflexão sobre a atual hegemonia comunicacional do mercado na sociedade, sendo a comunicação transformada no “motor” de inserção das culturas no espaço/tempo dos mercados e das tecnologias. Desta forma cria-se um novo mapa, desenhado pelas tensões provocadas entre cultura, mercado e tecnologia, as quais destroem e criam identidades, reconfigurando as relações culturais (Barbero, 2006, p. 53).

Ao ser massificada pela comunicação, a mercantilização cultural está a transformar as identidades. Para garantir seus interesses, o mercado tende a criar uma cultura homogênea, pois quanto menor forem as diferenças culturais, maior será sua lucratividade. Todavia não se pode esquecer que a própria massificação comunicacional alinhada às estratégias globalizantes também cria elementos culturais anti-hegemônicos que alimentam a criação/ manutenção de identidades locais.

Dois processos transformam o local da cultura na sociedade contemporânea: a revitalização das identidades e a revolução das técnicas. Os processos de globalização econômica e informacional (re)criam as questões das identidades culturais (étnicas, raciais e locais), identidades que aliadas às de gênero e de idade, reconfiguram as relações sociais e políticas (Barbero, 2006, p. 54). A revolução tecnológica insere na sociedade uma velocidade assombrosa, novas máquinas e interfaces de acesso. Cria-se assim um novo modo de se relacionar com o consumo simbólico, construindo-se uma cultura baseada no avanço das tecnologias, em especial as midiáticas/informacionais (Santaella & Arantes, 2008, p. 114).

Ao cotejar os textos de Santaella e Arantes (2008) e Barbero (2006), podemos observar um alinhamento teórico quanto à migração do local da cultura, quando a mediação tecnológica comunicacional deixa de ser um instrumento de expressão para se tornar um elemento estrutural. O local da cultura migra para as tecnologias, pois a mediação tecnológica contemporânea remete não mais a alguns aparelhos e aparatos técnicos e sim a novos modos de percepção, de linguagem, novas sensibilidades cognitivas e a uma nova forma de escrita. Está-se diante de uma interação entre cérebro e informação levada às últimas consequências, que substitui a tradicional relação do homem com a máquina (Barbero, 2006, p. 54).

Os fluxos informacionais e a presença dos mídias nas redes indicam o consumo material e simbólico. A real capacidade de manipulação das massas através dos meios de comunicação em rede supera o conceito de uma sociedade em rede baseada apenas em conexões tecnológicas. A sociedade mediada pela rede está conceituada nas relações ideológicas, políticas e culturais que através do advento da tecnologia permitem uma instrumentação das redes como um novo ambiente cultural (Bauman, 2007, p. 131).

Deve-se ressaltar que as tecnologias informacionais não são neutras pois, aliadas aos interesses midiáticos, mercantis e políticos, transformam-se em instrumentos ideológicos dotados de grande capacidade indutiva (Gómez, 2006, p. 85). Vale ressaltar ainda que as opções de consumo (material e simbólico) apresentadas pelos meios informacionais estão pré-selecionadas pelos interesses do mercado (Oliveira, 2015, p. 232). Quando se busca construir identidades através do consumo simbólico, elas já se encontram pré-fabricadas e mudarão de acordo com as próximas tendências de consumo (Bauman, 2007, p. 135).

Os meios de comunicação de massa se transformaram em instrumentos de produzir realidades e desta produção continuada incessante resulta uma espécie de apagamento do passado; o que vale é o consumo simbólico imediato da notícia que está acontecendo agora. Todavia no dia seguinte esta notícia perdeu sua relevância em detrimento de uma nova. Os poucos minutos de fama de um vídeo viralizado no Youtube também exemplificam esta relação de imediatismo. O mercado se dedica a satisfazer as necessidades imediatas, pois estas o mantêm em funcionamento e criam a dinâmica necessária ao fluxo de capitais. A virtualização das realidades (realidade virtual) surge como uma evolução dos meios de massa em um ambiente digital mediado tecnologicamente.

O espaço virtual exponencializou e capilarizou a influência e o alcance da indústria cultural. A possibilidade da virtualização simbólica materializou os interesses por meio de uma tela ou de um dispositivo móvel. O reflexo da virtualização das realidades está justamente nesta mediação tecnológica representada pela relação social global, sob a pseudo égide da conectividade e da interatividade. As redes informacionais, além de se apresentarem como elementos que permitem aos indivíduos estarem conectados entre si por fluxos estruturais de comunicação, são elementos de formação ideológica que conectam interesses midiáticos. O meio de transmissão passa a ser a tecnologia (a existência e expansão das redes estão diretamente ligadas à evolução tecnológica), logo uma rede informacional não existe de forma física. Neste ambiente tecnologicamente virtual, a conectividade se tornou onipotente e os interesses midiáticos encontram-se

perigosamente camuflados. Neste cenário, a mediação tecnológica se tornou um elemento perspicaz de atuação das indústrias culturais.

A mediação tecnológica de uma realidade virtual, seja um museu ou um game, eleva a condição de simulacro a uma existência mediada tecnologicamente, onde o “ser” e o “estar” somente podem ser experimentados através da máquina (Oliveira, 2007, p. 150). Todavia o jogo cultural destas relações está diretamente ligado a valores mercadológicos que vêm sendo discutidos desde o advento da máquina analisada pela Escola de Frankfurt até as discussões de Paul Virilio (1993). Entretanto, deve ser lembrado que o advento do digital é apenas uma evolução da tecnologia sobre os interesses midiáticos.

O advento da tecnicidade midiática, como promotora de uma estratégia cultural, proporcionou novos campos de experiências nos quais se processam mudanças:

desterritorialização/ relocalização das identidades, hibridações das ciências e das artes, dos escritos literários, audiovisuais e digitais, a reorganização dos saberes desde os fluxos e redes, pelos quais hoje se mobilizam não só a informação, mas também o trabalho e a criatividade, o intercâmbio e a aposta em comum de projetos políticos, de pesquisas científicas e experimentações estéticas. (Barbero, 2006, p. 76)

Uma gama incomensurável de mudanças está relacionada à tecnicidade midiática. Portanto, a capacidade de romper e criar fronteiras nunca esteve tão evidente. A “socialização virtual” à qual podemos atribuir uma parcela significativa destas mudanças, segue a dinâmica do marketing; e seus aparatos tecnológicos são elaborados segundo as necessidades mercadológicas (Bauman, 2007, p. 112).

Dentro desta análise sobre a massificação midiática e as tecnologias, pode-se afirmar que todo o processo de fluxos de informações, desenvolvimento tecnológico, relações sociais em rede, homogeneização das identidades, atingiram este nível de inserção social por seguirem dinâmicas e interesses do mercado. Todo o processo de massificação e criação de uma sociedade digital seguem interesses mercadológicos rígidos, que moldam e destroem identidades criando um novo cenário cultural. Não seria utopia destacar que os interesses mercadológicos atuando em conjunto com a tecnicidade midiática estão criando um novo arcabouço cultural, que tem se tornado um instrumento ideológico hegemônico.

Este novo arcabouço cultural, vem sendo representado pelas artes como forma de apresentar uma alternativa anti-hegemônica. As manifestações artísticas ligadas à temática do corpo tentam elucidar a tensão cultural entre tecnologia e o homem, e ainda tentam dar voz alternativa à massificação informacional e mercadológica. Para se traçar um paralelo sobre tais temáticas artísticas e o cenário cultural contemporâneo é fundamental que seja evidenciada a construção relacional entre tecnologia e corpo, ou seja, a conceção da cibernética como elemento de mediação cultural.

DA CIBERNÉTICA À MEDIAÇÃO INFORMACIONAL

O primeiro passo para a construção de um arcabouço teórico acerca do conceito epistemológico de cibernética, traçado por Nobert Wiener (1950) na década de 1950, apresenta de forma relacional a construção de um sistema mediado pela tecnologia, que une máquinas e seres vivos. O que Wiener preconizava era o início de uma nova forma de construção ideológica, que se definiria nas décadas seguintes como a sociedade da informação (Wiener, 1950, pp. 23-47).

O pensamento cibernético se consolidou na década de 1960, principalmente em relação à inserção do conceito de entropia (segundo a termodinâmica a entropia é um fenômeno natural dos corpos que tendem à dinâmica e à desordem), que para os cibernéticos representa a tendência natural de a tecnologia ser a forma sintética de estruturar uma ordem e romper com a entropia inerente à sociedade.

Para o pensamento cibernético o avanço da entropia representa o recuo do progresso. Dentro desta dinâmica, a informação passa a ser concebida como um sinal físico que será mediado por uma tecnologia capaz de transmitir esta informação dentro de um sistema não orgânico, capaz de reduzir a entropia (Weiner, 1950, pp. 78-122).

A evolução dos sistemas de informação entre as décadas de 1950 e 2010 aprimorou de tal forma a redução da entropia que com o advento da fibra ótica a informação passa a ser transmitida por sinal luminoso. Este sinal (que na verdade é um feixe de luz) possui a capacidade de trafegar dados de forma global sem que haja qualquer perda, ou seja, não há qualquer relação informacional (apenas dados em forma de luz) no sinal quando o mesmo é transmitido. A informação foi transformada em luz e somente pode ser (re)construída como mensagem por intermédio da máquina.

Por mais que se utilize este meio de acesso por fibras ópticas, usuários que acessem pela rede um museu algures, receberão a mesma informação imagética transmitida, mas a bagagem cultural de cada usuário de cada região distinta do planeta, e sua própria fruição, é que irão determinar a leitura desta informação como obra de arte. Em conformidade com Barthes (1990), a construção do obtuso da imagem estará ligada à conceção cultural do observador e não à forma pela qual a imagem (neste caso a informação representada pela imagem) é inserida em um sistema capaz de transmiti-la.

Esta oposição conceitual ocorre pelo fato de a cibernética se ligar epistemologicamente à engenharia de sistemas, que pensa a informação tendo como transmissor e receptor a máquina; dentro desta dinâmica, o homem será a fonte e o destinatário. A cibernética, desta forma, preconiza a informação como estrutura controlável através da mediação tecnológica, por meio da qual seria possível obter a reação ou a conduta de um determinado nicho social ou até de forma individual. Desta forma, mesmo que se releve a construção de um ser cultural que irá realizar uma visita virtual a partir de sua “bagagem”, que irá construir uma fruição própria desta visita, os interesses mercadológicos e a construção de um banco de dados informativo a respeito das preferências e hábitos deste observador estarão sendo simultaneamente construídos. Tais construções estarão sendo, de fato, mediadas e controladas tecnologicamente.

Portanto, o conceito de informação possui raízes no limiar histórico da descoberta das telecomunicações e se liga intimamente aos desdobramentos evolutivos destas

formas tecnológicas de transmitir comunicação como mecanismos de gestão da sociedade. A utilização das telecomunicações como aparelhos ideológicos, transformou a informação em importante instrumento tecnocrático. Os grandes monopólios de comunicação, o estado, as forças armadas, as agências de publicidade e demais instituições sociais passaram a utilizar a informação como meio de construir e disseminar interesses e valores. As indústrias culturais assumem um papel de planificação ideológica a partir do advento das telecomunicações. A informação mediada pela tecnologia tornou o desejo e a necessidade de se entender a influência e o controle sobre amplas distâncias e sociedades plausíveis.

Neste contexto massificado, mediado tecnologicamente, as artes buscam evidenciar uma dinâmica entre os ambientes actuais e virtuais, buscam a representação do objeto artístico a partir do objeto tecnológico. Refletir e questionar a indústria cultural, a “obesidade” informacional, a inserção midiática, pensar a velocidade, tudo isso passou a problematizar o triunvirato da representação contemporânea: as relações tensas, complementares e ao mesmo tempo antitéticas entre arte, tecnologia e mídia.

ARTE, TECNOLOGIA E MÍDIA

A partir da reflexão acerca da mercantilização cultural e da saturação midiática, pode-se traçar um paralelo sobre como este momento cultural complexo e controverso vem sendo entendido e representado pelas artes contemporâneas. Para esta breve análise será realizado um recorte do corpo nas representações artísticas contemporâneas.

Diante de um período onde a mercantilização informacional e midiática se torna uma realidade, e em meio a uma pulverização de estilos e culturas, deve-se repensar o papel do corpo nas manifestações artísticas, em especial a forma que, nelas, ele assume.

As novas formas de se relacionar com a tecnologia, bem como a hibridização das relações humanas, tornam necessárias novas tratativas conceituais para se compreender as estéticas artísticas contemporâneas. Como o advento da tecnologia gera um rompimento com o paradigma estético renascentista, surge uma nova forma estética e a premente necessidade de sua compreensão.

Para entender as relações entre tecnologia e artes, pode-se retomar Benjamin (2012) que, ao teorizar sobre o cinema, lembra que o que o caracteriza é a forma como o mundo é representado pela máquina. Esta representação pode ser atualizada para traduzir a relação do homem com a tecnologia no advento da revolução informacional, logo a representação das artes parte do pressuposto da tecnologia para o objeto artístico. Portanto a tecnologia passa a representar os signos e estes se fundem ao corpo realizando uma interação entre homem e máquina no âmbito das relações culturais, sociais, econômicas e artísticas (Benjamin, 2012, p. 76).

A hibridização é um dos conceitos fundamentais ao se tratar das interações entre o homem e a tecnologia. Na sociedade informacional não se pode falar que as relações e interações humanas ocorrem de forma natural; todo o sistema informacional contemporâneo parte do pressuposto da hibridização entre homem e tecnologia (internet,

redes sociais, smartphones, tablets, computadores, televisão, rádio e quaisquer outros dispositivos midiáticos). Esta hibridização representa a possibilidade de se poder pensar em um consciente que se expande além do organismo humano. Ao lançar um olhar semiótico sobre as relações entre homem e tecnologia, pode-se refletir que onde há vida há cultura (Ascott, 1997, p. 18). Todavia ao se inserir a variável tecnológica, pode se indagar: há meios de se criar cultura fora do corpo?

Para tratar da questão de cultura fora do corpo, Santaella (2003) apresenta uma visão na qual o cérebro se expande para fora do corpo desde o advento dos signos primários, como a escrita, o desenho e a pintura. Logo, a evolução humana levou ao advento da tecnologia (Santaella, 2003, p. 46). Desta forma, pergunta-se: a evolução tecnológica é uma confluência da evolução dos signos?

A percepção de se romper os limites culturais do corpo, está relacionada com a capacidade de se transpor as barreiras, nas quais o organismo humano é limitado, para rompê-las é necessário a inserção de próteses sensorio-cognitivas. Estas resultam de avanços tecnológicos, que visam ampliar e/ou substituir as funções do corpo. Os limites da visão não estão mais restritos àquilo que se pode enxergar: instrumentos óticos e satélites levam a visão para além dos limites da Terra; ondas de rádios ampliam a capacidade de audição; ressonância magnética permite ver dentro do corpo, etc. A revolução informacional ampliou o conceito de prótese, neste cenário a capacidade de substituir ou ampliar uma funcionalidade do organismo não se sustenta, pois no universo da teleinformática a prótese substitui o corpo em sua totalidade. Esta substituição é plausível através das simulações de computador (realidade virtual) que permitem a existência de vida artificial e de um simulacro virtual.

A arte tenta tornar esta nova dimensão do organismo humano visível. A união entre arte, tecnologia e corpo personifica uma obra *cíbrida*, onde o corpo em interação (simbiose) com tecnologia permite a fruição de um objeto artístico que será representado pela união do orgânico com o sintético. As artes tentam registrar um corpo, cuja compleição, dimensão e contorno físico estão em via de mutação Segundo (Santaella, 2003, p. 55). Trabalhos artísticos do início do século XX até a contemporaneidade representam a dinâmica do corpo em transformação como objeto de representação e questionamento. Estes trabalhos ilustram a percepção de que o ser humano passa por transformações. Estas percepções podem ser observadas nos trabalhos de Francis Bacon no início do século XX, em *happenings* nos anos 60, na série *Ataduras* de Dell Pilar Sallum¹ e contemporaneamente nos trabalhos de Eduardo Kac² e Stelarc³.

Ao se analisar que o corpo está assumindo novas dimensões que estão ligadas às interações entre o organismo humano e a tecnologia, surge o conceito de um corpo

¹ Na obra *Ataduras* o artista paulista Del Pilar Sallum molda fios metálicos sobre sua mão, deixando a impressão de um corpo que foi recoberto e não existe mais. Uma parcela do acervo do artista está disponibilizada em www.delpilarsallum.com

² O artista carioca Eduardo Kac possui um trabalho contemporâneo e pioneiro em arte digital, arte holográfica, arte da telepresença e bioarte. A tecnologia é o cerne da obra do artista. O acervo do artista está disponibilizado em www.ekac.org

³ Nascido em Chipre, Stelarc é um dos expoentes da Arte Tecnológica Contemporânea. Sua obra apresenta grande destaque para a extensão das capacidades do corpo humano. Stelarc apresenta na construção de suas performances um corpo cíbrido, unindo próteses tecnológicas ao corpo. Uma parcela do acervo do artista está disponibilizada em www.stelarc.org

cíbrido⁴: corpo composto pelo organismo humano e pela tecnologia em uma relação de simbiose.

Os corpos em constante interação com os mídias traduzem uma dualidade existencial entre homem e tecnologia. A feminista Naomi Wolf questiona o mito da beleza em imagens digitalizadas ou retocadas por programas, pois as manipulações de imagens idealizadas pelos mídias criam uma estética digital (Santaella, 2003, p. 62). Ao tratar da questão conceitual da tecnologia aplicada ao corpo está se questionando os dualismos, podendo esboçar a conclusão que não há mais natureza nem corpo no sentido que o iluminismo retratou (Santaella, 2003, p. 55).

A realidade virtual, um produto da midiaticização informacional, concebeu o ciberespaço como um local totalmente digital onde não existe mais a hibridização entre homem e a tecnologia e sim a total virtualização do corpo.

A partir da realidade virtual, surgiram os cibercorpos totalmente digitais, que existem apenas no ciberespaço. Estes são denominados avatares. Atualmente, jogos digitais permitem que existam vidas paralelas em ambiente virtuais onde o avatar possui uma vida totalmente simulada, fato que pode ser observado na série de games *The Sims*. Este tipo de ambiente virtual figura como reflexo de uma mercantilização cultural extrema (Maza, 2015, p. 179). Os mídias estão inscritos em jogos que simulam a realidade a ponto de se tornarem um ambiente extremamente lucrativo onde o imediatismo e o consumo são latentes. As plataformas de realidade virtual representam um campo onde se criam valores culturais, hierarquias de poder, constroem e destroem identidades. O pano de fundo deste ambiente virtual que a cada dia vem ganhando mais espaço e maior dedicação dos mídias é justamente a mercantilização cultural, que vem transformando o ambiente da teleinformática em um campo de dominação política e ideológica.

A revolução da teleinformática maximizou as hibridizações e as realidades virtuais deixaram as páginas da ficção científica e se tornaram cotidianas. Estas mudanças inseriram na sociedade realidades que colocam em xeque a identidade do corpo. Pode-se dizer que o corpo se encontra em interrogação?

As artes buscam entender a realidade híbrida através de manifestações que externalizam e buscam situar o corpo dentro de sua nova configuração. Santaella (2003) atribui a esta arte a designação de arte pós-humana. Devido ao conceito de pós-humano apresentar divergências substanciais na literatura, esta arte será tratada como *arte híbrida* seguindo a nomenclatura de Stelarc (1997).

Ao tratar do patamar de evolução que o corpo alcançou, Stelarc (1997) enfatiza que este corpo não consegue mais lidar com a quantidade de informações e ações necessárias na realidade cotidiana, cabendo à tecnologia a função de criar o que o corpo não é capaz. Logo, a única estratégia para continuar a evolução seria implantar esta tecnologia no próprio corpo, criando um ser híbrido que une o sintético ao orgânico (Stelarc, 1997, p. 33).

Os trabalhos artísticos de Stelarc, normalmente performances, exploram a didática do corpo híbrido, onde o artista em busca da nova identidade e dimensão do corpo se

⁴ A palavra *cíbrido* significa a união entre ciber (digital) e híbrido (miscigenado), traduzindo a comunhão do corpo orgânico com a tecnologia. Este conceito é da autoria de Donna Haraway (2009, p. 36).

une a elementos digitais. O resultado são interações onde a obra não pode ser seccionada em parte humana e parte digital. Este trabalho reflete muito do que vem sendo produzido nas artes híbridas, onde a obra só existe na interação entre o homem e a máquina, bem como nas relações do homem com o ciberespaço. Todavia, o cerne da produção artística em um ambiente híbrido ainda reside na criatividade do ator. A obra não acaba quando se desliga o objeto digital ou quando o corpo não mais interage com a criação, e sim permanece na ideia de se construir e idealizar o objeto artístico.

As artes buscam no exacto do corpo híbrido o entendimento de uma nova representação simbólica que foi ressignificada pelo advento da tecnologia e da revolução informacional. O trabalho de Jean Cocteau⁵ em corpos duplicados evidencia esta mudança da dimensão do corpo. As representações artísticas tentam traduzir uma nova realidade para o entendimento do corpo, pois existe um ambiente onde tecnologia e informação avançam a passos mais largos que a própria realidade cotidiana do ser. Dentro desta proposta pode ser sugestionado uma reflexão, na qual se evoca um olhar para as multiplicidades como forma de entender o corpo dentro das artes tecnológicas (Leão, 1999, p. 33).

As manifestações artísticas contemporâneas ao unirem o corpo com a tecnologia, atribuindo a fruição da obra ao corpo, têm criado evidências claras de representações anti-hegemônicas. As artes híbridas tentam dar vozes às identidades minoritárias, o corpo dentro das artes híbridas representa a diferença, o heterogêneo. As artes digitais, ao contrário das artes híbridas, principalmente as ligadas às realidades virtuais (artes digitais), por sua vez, estão cada vez mais ligadas às dinâmicas de mercado. Esta relação está diretamente ligada ao que Canton (1997) chamou de “novo mecenato”, pois as artes digitais principalmente as ligadas ao mundo dos *games* são patrocinadas pelas maiores instituições de entretenimento do planeta.

CORPO SIMBÓLICO

O corpo como representação simbólica está em mutação. As hibridizações, a massificação midiática e as novas formas de se entender as tecnologias nos fazeres artísticos, se metamorfoseiam. Esta mudança no papel do corpo, suas interações com a tecnologia e com o ciberespaço, não podem ser observadas e avaliadas conforme os conceitos estéticos existentes. As realidades das artes tecnológicas e das artes híbridas estão em um processo semelhante ao que Benjamin teorizou sobre o cinema. Para se entender e criticar o processo de inserção do corpo nas artes tecnológicas, será necessário construir novos conceitos.

O grande cerne para se definir novos conceitos para novas formas de manifestações artísticas está na velocidade da vida contemporânea, na evolução da tecnologia e em fluxos informacionais/midiáticos incomensuráveis. Cabe ao artista buscar, entender e problematizar esta volatilidade através de trabalhos que representem esta realidade cultural dinâmica, controversa, massificada e sem espaço definido. Definir novos

⁵ No trabalho *corpos duplicados*, o artista francês Jean Cocteau utiliza da tecnologia de sobreposição de imagens para criar uma obra onde a dimensão e localização do corpo como obra de arte são colocados em interrogação. Uma parcela deste trabalho pode ser consultada em <http://www.afsviewfinders.com/2015/04/chale-nafus-on-jean-cocteau.html>

conceitos estéticos surge da necessidade de se repensar os signos em meio a uma massificação cultural, onde o mercado impõe um consumo simbólico pré-fabricado. Dentro deste universo onde a indústria cultural “joga os dados”, a grande convergência entre corpo e representação artística está justamente na busca pela identidade. Identidade que se encontra sob uma tentativa midiática globalizante de torná-la homogênea.

Novos conceitos estéticos concebidos para se analisar a união entre representações artísticas, tecnologia e corpo, devem partir do pressuposto da identidade. Em um ambiente onde a homogeneização cultural está tendendo a se tornar realidade, a forma mais adequada de conceber uma nova estética é a partir da diferença, da contradição, do anti-hegemônico, portanto da busca de uma representação simbólica da identidade.

A reflexão necessária, ao tratar de um corpo inserido no universo da arte e da tecnologia, está na dimensão tecnológica onde a arte e o artista devem estar inseridos. O ambiente tecnológico evoca uma realidade onde a fluidez e evolução se ampliam. O corpo físico, embora permaneça o mesmo, submete-se a esta fluidez. Em uma dinâmica tecnologicamente mediada, corpo e tecnologia tendem a se relacionar como um sistema.

Dentro deste sistema se encontra a elevação da tecnicidade midiática como uma dimensão estratégica, que ao mesmo tempo amplifica e desconstrói a diversidade cultural. Lembra-nos Moraes (2006) que a diversidade cultural não está relacionada aos prazeres sensoriais proporcionados pela Disney ou com a vasta oferta de produtos da Sony ou da Apple, e muito menos está ligada à busca de identidade e *status* em compras compulsivas. As artes híbridas, em suas representações, pressupõem dar vozes a manifestações do contraditório, elucidar debates, confrontar a realidade cultural em um ambiente onde progresso, mídia, tecnologia estão transformando as relações humanas. A diversidade deve valorizar a produção cultural, a universalização dos acessos, as identidades heterogêneas. Em meio a uma realidade cultural massificada e tecnicada, onde se ampliam contradições e tensões, como elucidada Moraes (2006), deve-se buscar o verdadeiro sentido da diversidade: a quantidade de mundos que o mundo contém. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arantes, P. (2008). *Arte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora Senac.
- Ascott, R. (1997). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora Unesp.
- Barbero, J. M. (2006). *Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século*. Rio de Janeiro: Editora Mauad.
- Barthes, R. (1990). *O óbvio e obtuso: ensaios sobre a fotografia, cinema, teatro e música*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Bauman, Z. (2007). *Vida para consumo: transformações das pessoas em mercadorias*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.
- Benjamin, W. (2012). *Benjamin e obra de arte: técnica, imagem percepção*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto.
- Canton, K. (1997). *Antenas da nova sensibilidade*. São Paulo: Editora Bravo.

- Gómez, G. O. (2006). *Comunicação social e mudança tecnológica: um cenário de múltiplos desordenamentos*. Rio de Janeiro: Editora Mauad.
- Haraway, D. (2009). *Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. Belo Horizonte: Editora Autêntica.
- Jameson, F. (2001). *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Jameson, F. (1997). *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática.
- Leão, L. (1999). *O labirinto da hipermídia*. São Paulo: Editora Iluminuras.
- Maza, A. J. P. de la (2015). O poder expressivo da teoria dos mundos possíveis nos videogames: quando as narrações se convertem em espaços interactivos e fictícios. *Comunicação e Sociedade*, 27, 273-287. doi: 10.17231/comsoc.27(2015).2101.
- Moraes, D. (2006). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Editora Mauad.
- Oliveira, C. S. (2015). No entretanto ou o (ab)uso do acesso online em mobilidade. *Comunicação e Sociedade*, 28, 229-250. doi: 10.17231/comsoc.28(2015).2279
- Oliveira, J. C. (2007). O museu digital: uma metáfora do concreto ao digital. *Comunicação e Sociedade*, 12, 147-162. doi: 10.17231/comsoc.12(2007).1101.
- Santaella, L. & Arantes, P. (2008). *Estéticas tecnológicas. Novos modos de sentir*. São Paulo: Editora Educ.
- Santaella, L. (2003). *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultural*. São Paulo: Editora Paulus.
- Stelarc, A. (1997). *Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota*. São Paulo: Editora Unesp.
- Virilio, P. (1993). *A imagem virtual mental e instrumental*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Wiener, N. (1970). *Cibernética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

NOTA BIOGRÁFICA

Fernando Augusto Silva Lopes é graduado em Relações Internacionais, discente do curso de Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade FUMEC (Belo Horizonte, Brasil). Tem um interesse nas mudanças em curso nas relações entre artes e tecnologia, em especial nas manifestações semióticas em que a tecnologia tende a hibridizar-se com os objetos culturais. Dedicava uma atenção especial ao que ocorre no universo das artes como elemento de construção cultural. Atualmente desenvolve uma ampla pesquisa sobre o acesso virtual às artes.

E-mail: fernandoaugustosilvalopes@gmail.com

Rua Zenite, número 350, apartamento 304, bloco B, Caiçara, 30720-530, Minas Gerais, Brasil

* Submetido: 09-09-2016

* Aceite: 23-01-2017

MEDIA, ART AND TECHNOLOGY: A CONTEMPORARY REFLECTION

Fernando Augusto Silva Lopes

Abstract

This article is based on a report about cultural industries and their reflexes on media saturation. From that point, a reflection on technology, media and contemporary arts is presented, especially on the role of the body in the manifestation of art. This work seeks to ratify the influence of technology, of mass media and of information over the construction of the contemporary cultural values. It also provides a reflection on current contemporary artistic practices as elements that seek to evidence and question the standardizing influence of mass media and of the market. The background for the development of this article is the evolution of technologies, which expand the commodification of culture and make possible the deep social and cultural changes experienced in contemporary Western society. Finally, it is outlined a brief analysis of cultural identities and diversities in the teleinformatics era.

Keywords

Art; culture; mass media, technology

Resumo

O presente artigo parte de um relato acerca da mercantilização cultural e seus reflexos na saturação midiática, para então traçar uma reflexão sobre tecnologia, mídia e artes contemporâneas, em especial o papel do corpo nas manifestações artísticas. Busca-se, com este trabalho, ratificar a influência da tecnologia, da massificação midiática e informacional na construção dos valores culturais contemporâneos. Será apresentada também uma reflexão sobre as atuais práticas artísticas contemporâneas como elementos que buscam evidenciar e questionar a influência massificante dos mídia e do mercado. O pano de fundo no qual se desenvolve o presente artigo são as evoluções tecnológicas, que ampliam a mercantilização cultural e tornam possíveis as profundas mudanças sociais e culturais vivenciadas pela sociedade ocidental contemporânea. Por fim é traçada uma breve análise sobre as identidades e diversidades culturais na era da teleinformática.

Palavras-chave

Artes; cultura; massificação midiática; tecnologia

TECHNOLOGY, MEDIA REPRESENTATIONS AND CULTURAL COMMODIFICATION

The purpose of this article is to examine the ways in which technology and media representations promote the massification and commodification of culture, observing how the Arts (particularly the role of the body in contemporary arts) interact with and represent such saturated and standardized informational reality. Consideration will be

given to the process of hybridization of bodies, seeking to understand the role of the arts and of the artist in this new dynamic between the body and the informational massification. A brief consideration on informational systems (commodification of culture and media saturation) and on hybridization between this system and contemporary arts will also be provided.

Technology will be presented as an element that gives purpose and (re)signifies the artistic object, from a construction that draws a bridge between the relationship with the body and the contemporary arts. It will also address technology as an instrument of mediation between the cultural industry and artistic representations.

Contemporary society in the age of telematics is undergoing an inevitable pulverization of time and space. Immediacy and the need to satisfy urges become increasingly ephemeral (Bauman, 2007, p. 111). Society begins to show signs of an inability to survive without machines, capable of updating existence in a fraction of seconds (Moraes, 2006, p. 33). Navigation in informational networks and virtual environments maximized the reach and the offer of information in a means that is increasingly crowded, influential, and diffuses cultural heterogeneity. Media networks feature experiences as seductive cultural offers that should be consumed quickly, as to make room for new experiences (Bauman, 2007, p. 110). The cycle that joins consumerism, media and technology is reshaping the cultural, social and political relations in the era of telematics.

Understanding power relations in technological mediation means culturally deconstructing interests and mass media power relations. It is therefore essential that enticing cultural offers (offered by the digital media) be not only seen for their virtual sensory-cognitive experience, but it is also necessary to bring out a cultural panopticon that evidences interest and power in technologically mediated relations.

In an environment where commercial priority directly affects the supply, circulation and consumption of symbolic goods, it is necessary to rethink culture as profitable process that underpins material and symbolic relations of consumption across all fields of social life (Moraes, 2006, p. 37). The conversion of culture into economics and of economics into culture transforms culture into business and business is done with the market (Jameson, 1997, p. 58). This market dimension of culture trespasses the limits of cultural manifestations until then regarded as elitist. Mass consumption via media agendas presents art exhibitions, performances, conferences and classical music as mega events. The very concept of museum has changed. These ancient environments of aesthetic enjoyment for connoisseurs and experts in fine arts began to receive broader audiences and stood out as places that have a dynamic relationship with cultural cosmopolitanism (Moraes, 2006, p. 46).

The contemporary arts try to make visible this new cosmopolitan dimension that joins informational and ideological flow, social and cultural values. Artistic endeavors attempt to draw a body, which complexion, size and physical contours are in process of mutation. Contemporary artistic manifestations seek to understand the hybrid reality between man and technology through manifestations that externalize and seek to situate the body within its new configuration (Santaella & Arantes, 2008, p. 112). To deal with the

cultural and physical changes in the body, within the concept of art and technology, it is necessary to turn our eyes to multiplicity.

From the considerations above, the structure of this study will be drawn up based on two stages of development of the themes, with the purpose of achieving the goals established. The first part brings a reflection on technological and cultural commodification; the role of media and technicity in the (de)construction of identities will be described and analyzed. The second part draws a reflection on arts, especially on the role of the body in view of the contemporary information technologies. Lastly, a parallel will be traced on technology, arts and cultural diversity.

TECHNOLOGICAL DEVELOPMENTS, CULTURE COMMODIFICATION AND MASS MEDIA

Mediatization of society is directly linked to the current cultural and social changes experienced. The shift in the ways of consuming symbolic products and the breaking of traditional barriers of cultural manifestations (one example among many: the abovementioned change in the concept of museum) are reflections of a media power game that joins two strategic components: vehicles and contents. These two components alone can control global public opinion and of imposing “cheaper” aesthetic standards, every day (Barbero, 2006, p. 52).

Barbero invites to a reflection about the market’s current communicational hegemony over society. Communication is transformed into a “engine” for the insertion of cultures in the space/time of markets and technologies. A new map is created thus, drawn by the strain caused between culture, market and technology, aspects that destroy and create identities, reshaping cultural relations (Barbero, 2006, p. 53).

While standardized by communication, the commodification of culture is transforming identities. To secure its interests, the market tends to create a homogeneous culture, because the smaller the cultural differences, the greater is its profitability. However, one should not forget that the massification of communication aligned with globalizing strategies can also create cultural anti-hegemonic elements that feed the creation / maintenance of local identities.

Two processes transform the place of culture in contemporary society: the revitalization of identities and the revolution of technicalities. The processes of economic and information globalization (re)create issues of cultural identities (ethnic, racial and local), identities that combined with gender and age, reshape social and political relations (Barbero, 2006, p. 54). The technological revolution brings into society, in an astonishingly fast way, new machines and access interfaces. This creates a new way of relating to symbolic consumption, by building a culture based on the advancement of technologies, especially media/informational ones (Santaella & Arantes, 2008, p. 114).

By comparing the texts by Santaella and Arantes (2008) and Barbero (2006), it is possible to notice a theoretical alignment in the migration of the location of culture, when communication technological mediation ceases to be an instrument of expression to become a structural element. The location of culture migrates to technologies, as

contemporary technological mediation no longer refers to some appliances and technical gadgets, but to new perception and language ways, new cognitive sensitivities and a new way of writing. It is the face of an interaction between brain and information brought to the ultimate consequences, replacing the traditional relationship between man and machine (Barbero, 2006, p. 54).

Informational flow and the presence of the media in broadcasting point out to the material and symbolic consumption. The real ability to manipulate masses through broadcasting goes beyond the concept of a networked society based merely on technological connections. Society mediated by broadcasting is conceptualized in ideological, political and cultural relations that, through the advent of technology, allow the instrumentation of broadcasting as a new cultural environment (Bauman, 2007, p. 131).

It is important to highlight that informational technologies are not neutral because, allied to mass media, commercial and political interests, they become ideological instruments endowed with great inductive capacity (Gómez, 2006, p. 85). It is worth mentioning that the consumption options (material and symbolic) presented by the informational media have been pre-selected as per the market interests (Oliveira, 2015, p. 232). When seeking to build identities through symbolic consumption, those have already been pre-shaped and will change according to the next consumption trends (Bauman, 2007, p. 135).

Mass media have been transformed into reality-producing instruments and from this non-stop, continuous production derives a sort of past-erasing; what counts is the immediate symbolic consumption of the news happening now. However, on the next day the news has lost its relevance at the expense of fresher ones. The few minutes of fame in viral video on YouTube also exemplify this relationship of immediacy. The market is dedicated to meet immediate needs, because they keep the wheel turning and create the dynamics necessary to the flow of capital virtualization of realities (virtual reality) appears as an evolution of mass media in a technologically mediated digital environment.

The virtual space magnified and spread the influence and reach of the cultural industry. The possibility of symbolic virtualization materialized the interests by means of a screen or a mobile device. The reflection of the virtualization of realities lies precisely on this technological mediation represented by global social relations, under the pseudo aegis of connectivity and interactivity. Informational networks, in addition to being presented as elements that allow individuals to be connected by structural flows of communication, are elements of ideological formation that connect media interests. The transmission medium becomes the technology (the existence and expansion of networks are directly linked to technological development) therefore, an informational network does not exist physically. In this technologically virtual environment, connectivity became omnipotent, and the interests of the mass media are dangerously camouflaged. In this scenario, technological mediation has become an insightful element of the activity of cultural industries.

The technological mediation of a virtual reality, be a museum or a game, elevates the condition of simulacrum to a technologically mediated life in which “being” can only be experienced through the machine (Oliveira, 2007, p. 150). However, the game culture

of these relations is directly connected to market values that have been discussed since the advent of the machine analyzed by the Frankfurt School until the discussions of Paul Virilio (1993). However, one should remember that the advent of digital is just the evolution of technology over the media interests.

The advent of media technicity as a promoter of a cultural strategy provided new fields of experience in which changes are processed:

detritorialization/ relocation of identities, Hybridization of sciences and arts, of literary writings, audiovisual and digital, the reorganization of knowledge from flows and networks for which not only information, but work and creativity are now mobilized, as well as the exchange and cooperation in political projects, scientific research and in aesthetics experimentation.
(Barbero, 2006, p. 76)

An immeasurable range of changes is related to media technicity. Therefore, the ability to break through and create boundaries has never been so evident. The “virtual socialization” to which it is possible to attribute a significant portion of these changes follows the dynamics of marketing; and its technological gadgets are produced according to the marketing needs (Bauman, 2007, p. 112).

Based on this analysis on mass media and technologies it is possible to state that the entire process of information flow, technological development, social relations in networks, homogenization of identities, have reached this level of social inclusion by following market dynamics and interests. The whole process of massification and creation of a digital society follows strict market interest that shape and destroy identities by creating a new cultural setting. It would not be utopian to highlight that the marketing interests acting in conjunction with media technicity are creating a new cultural framework, making a hegemonic ideological instrument.

This new cultural framework has been represented by arts as a way of presenting an anti-hegemonic alternative. The artistic manifestations linked to the theme of the body try to elucidate the cultural tension between technology and man, and still try to give an alternative voice to informational and marketing massification. In order to draw a parallel on such artistic themes and the contemporary cultural scene it is essential to stress the relational construction between technology and body, i.e., the conception of cybernetics as an element of cultural mediation.

FROM CYBERNETICS TO INFORMATIONAL MEDIATION

The first step to building a theoretical framework regarding the epistemological concept of cybernetics outlined by Nobert Wiener (1950) in the 1950s presents a relational construction of a system mediated by technology, joining machines and living beings. What Wiener (1950) advocated was the beginning of a new form of ideological construction, to be defined in the following decades as the information society (Wiener, 1950, pp. 23-47).

Cybernetic thinking was consolidated in the 1960s, mainly in relation to the insertion of the concept of entropy (in thermodynamics, entropy is a natural phenomenon of bodies, which tend to dynamics and to disorder), which, for cybernetics, represent the natural trend of technology as the synthetic form of structuring an order and breaking away from the entropy inherent to society.

For the cybernetic thought the advancement of entropy means the retreat of progress. Within this dynamic, information starts to be conceived as a physical sign that will be mediated by a technology capable of conveying this information within a non-organic system capable of reducing entropy (Weiner, 1950, pp. 78-122).

The evolution of information systems between the decades of 1950 and 2010 has enhanced the reduction of entropy to such an extent that with the advent of optical fiber information starts to be transmitted by light signal. This signal (which is actually a light beam) has the ability to carry data globally without any loss, i.e., there is no informational relation (only data in form of light) in the signal when it is transmitted. Information was transformed into light and can only be (re)constructed as a message with the aid of a machine.

As much as this means of access via optical fibers is used, users who access a museum somewhere via network will receive the same imagery information transmitted, but the cultural background of each user in each different region on the planet and their own enjoyment is what will determine the reading of this information as a work of art. According to Barthes (1990), the construction of the obtuse of the image will be linked to the observer's cultural conception and not to the way in which the image (in this case the information represented by the image) is inserted into a system able to convey it.

This conceptual opposition occurs due to the fact cybernetics connect epistemologically to systems engineering, which thinks information having a machine as a transmitter and receiver; within this dynamic, man is the source and the destination. Cybernetics, in this way, professes information as controllable structure through technological mediation, by means of which it would be possible to get a reaction or the behavior of a given social niche or even individually. In this way, even if one overlooks the construction of a cultural being who virtually visits a place from the perspective of their "background" and who builds a sort of enjoyment representative of the visit, the interests of the market and the construction of an information database on the preferences and habits of said observer will take place simultaneously. Such constructions are, in fact, being technologically mediated and controlled.

Therefore, the concept of information is rooted in the historical threshold of the discovery of telecommunications and closely connects to the evolutionary unfolding of these technological forms of broadcasting as mechanisms for the management of society. The use of telecommunications as ideological devices has transformed information into a major technocratic instrument. The largest communication monopolies, the State, the armed forces, the advertising agencies and other social institutions began to use information as a means to build and disseminate interests and values. Cultural industries undertake the role of ideology planners, from the advent of telecommunications.

Information mediated by technology began to be coveted and an urge to expand influence and control over large distances and societies became plausible.

In this context of technologically mediated massification, the arts seek to bring to light the dynamics between the actual and virtual environments, seek the representation of the artistic object from the technological object. Consider and question the cultural industry, the informational “obesity”, media inserts, analyze speed. All of that began to problematize the triumvirate of contemporary representation: strained, complementary relations that are antithetical, at the same time, between art, technology and media.

ART, TECHNOLOGY AND MEDIA

From the reflection about the commodification of culture and media saturation, it is possible to draw a parallel about how this complex and controversial cultural moment has been understood and represented by the contemporary arts. For the purposes of this brief analysis, this work will trace a profile of the body in contemporary artistic representations.

In view of a period in which the commodification of information and media becomes a reality, and in the middle of the ongoing pulverization of styles and cultures, the role of the body in artistic manifestations should be reconsidered, especially regarding the embodiment of forms.

The new ways of relating to technology, as well as the hybridization of human relations, make new conceptual negotiations necessary to understand the aesthetics of contemporary artistic. As the advent of technology generates a break with the renaissance aesthetic paradigm, a new aesthetic form and the urgent need to understand it arise.

In order to understand the relationship between technology and art this work will resume Benjamin (2012) who, in theorizing about cinema, reminds us that what characterizes it is the way the world is represented by the machine. This representation may be updated to reflect the relationship between man and technology in the advent of informational revolution, thus, representation by arts arises from the assumption of technology to the artistic object. This way, technology begins to represent the signs and these merge with the body, conducting an interaction between man and machine in the context of the cultural, social, economic and artistic works (Benjamin, 2012, p. 76).

Hybridization is one of the fundamental concepts when dealing with the interactions between man and technology. In the society of information, it cannot be said that human relationships and interactions occur in a natural way; the whole contemporary informational system today spring up from the assumption of hybridization between man and technology (internet, social media, smartphones, tablets, computers, television, radio and other media devices). This hybridization represents an opportunity for a conscious thinking that expands beyond the human body. When taking a semiotic glance at the relationship between man and technology, it is possible to derive that where there is life there is culture (Ascott, 1997, p. 18). However, in inserting the variable of technology, a question arises: is there a means to create culture outside the body?

To address the issue of culture outside the body Santaella (2003) presents a vision in which the brain expands beyond the body limits since the advent of primary signs such as writing, drawing and painting. Soon, human evolution has led to the advent of technology (Santaella, 2003, p. 46). From that, arises the question: is technological progress is a confluence of the evolution of signs?

The perception of overcoming the cultural limits of the body is related to the ability to overcome the boundaries in which the human body is contained; to break them it is necessary to insert sensory-cognitive prosthesis resulting from technological advances that aim to expand and/or replace the functions of the body. The limits of sight vision are no longer restricted to what one can see: optical instruments and satellites take the sight beyond the limits of the Earth; microwave radios expand the ability of hearing; Magnetic resonance imaging allows viewing the inside of the body, etc. Informational revolution expanded the concept of prosthesis; in this scenario, the ability to replace or expand a body function lacks support, because in the world of telematics prosthesis can replace the body in its entirety. This replacement is plausible through computer simulations (virtual reality) that allow the existence of artificial life and virtual likeness.

Art tries to make visible this new dimension of the human body. The union between art, technology and body personifies embodies a *cybrid*¹ work in which the body, in interaction (symbiosis) with technology, allows the enjoyment of an object artistic that will be represented by the union between organic and synthetic. The arts trying to record a body which complexion, size and physical contours are under mutation (Santaella, 2003, p. 55). Artistic works from the early 20th century until the present days represent the dynamics of the transforming body as an object of representation and questioning. These studies illustrate the perceptions that the human being goes through changes. These perceptions can be observed in the work of Francis Bacon in the early 20th century, in *happenings* in the 1960s, in the series *Ataduras* by Del Pilar Sallum² and contemporaneously in the work of Eduardo Kac³ and Stelarc⁴.

From the analysis that the body is assuming new dimensions, which are linked to the interactions between the human body and the technology, the concept of a cybrid body arises: a body composed by the human body system and by technology in a symbiotic relation.

Bodies in constant interaction with the media translate an existential duality between man and technology. Feminist Naomi Wolf questions the myth of beauty in

¹ The word *cybrid* means the union between cyber (digital) and hybrid (miscegenated). It refers to the communion of the organic body with the technology. The concept is suggested by Donna Haraway (2009, p. 36).

² In the work *Ataduras* artist Del Pilar Sallum, from São Paulo, shapes metal wires on his hand, leaving the impression of a body it used to be covered but that no longer exists. A portion of the artist's collection is available at: www.delpilarsallum.com

³ Artist Eduardo Kac, from Rio de Janeiro, presents a contemporary and pioneering work in digital art, holographic art, the art of telepresence and bio-art. Technology is at the heart of the artist's work. The artist's collection is available at: www.ekac.org

⁴ Born in Cyprus, Stelarc is one of the exponents of the Contemporary Technology Art. His work places great emphasis on the extension of the capabilities of the human body. Stelarc features a cybrid body in the construction of his performances, joining technological prosthesis to the body. Part of the collection of the artist is available at: www.stelarc.org

scanned images or in touch-ups by software, because the handling of images conceived by the media create a digital aesthetics (Santaella, 2003, p. 62). When addressing the issue of conceptual technology applied to the body, we are questioning the dualism and are led to draw the conclusion that there is no longer a nature or body in the sense portrayed by the Enlightenment (Santaella, 2003, p. 55).

The virtual reality, a product of the informational mediatization, conceived the cyberspace as a wholly digital place where there is no longer hybridization between man and technology, but the complete virtualization of the body.

From virtual reality resulted the fully digital cyber-bodies that only existed in cyberspace. These are named avatars. Currently, digital games allow the existence of parallel lives in virtual environment where the avatar has a completely simulated life, a fact that can be observed in the series of games *The Sims*. This type of virtual environment figures as a reflection of an extreme cultural commodification (Maza, 2015, p. 179). The media are included in games that simulate reality to the point of making an extremely profitable environment where immediacy and consumption are latent. The platforms of virtual reality represent a field where cultural values and power hierarchies are built, and identities are created and destroyed. The background to this virtual environment that has been gaining more space and dedication from the media is precisely the commodification of culture, which has transformed the environment of telematics into a field of political and ideological domination.

The revolution of telematics has maximized hybridization as well as virtual realities have left the pages of science fiction to be part of our daily lives. These changes inserted realities into society, putting into question the identity of the body. Maybe, could it be said that the body is in question?

The arts seek to understand the hybrid reality through manifestations that externalize and seek to situate the body within its new setting. Santaella (2003) assigns to this art the designation of post-human art. Because the concept of post-human presents substantial differences in literature, this art will be treated as hybrid art following the nomenclature of Stelarc (1997).

When addressing the level of evolvement, the body has reached, Stelarc (1997) emphasizes that this body can no longer cope with the amount of information and actions needed in daily reality, and technology assumes the function of creating what the body cannot cope with. Thus, the only strategy to continue evolving would be to implant this technology in the body, creating a hybrid being that joins the synthetic and the organic (Stelarc, 1997, p. 33).

The artistic works of Stelarc, usually performances, explore the didactics of the hybrid body, where the artist in search of the new identity and dimension of the body merges with digital elements. The results are interactions where the work cannot be separated into human and digital parts. This work reflects much of what is being produced in the cybrid arts, in which the work only exists in the interaction between man and machine, as well as in the relations between man and cyberspace. However, the core of the artistic production in a cybrid environment still lies in the creativity of the actor. The work does

not end when the digital object is switched off or when the body no longer interacts with the creation, but remains in the idea of building and idealizing the artistic object.

The arts seek, in the spectrum of the hybrid body, understanding this new symbolic representation that was re-signified by the advent of technology and revolution. The work of Jean Cocteau⁵ in duplicate bodies demonstrates this change in the dimension of the body. The artistic representations try to translate a new reality to the understanding of the body, because there is an environment where information and technology advance in larger steps than the very mundane reality of being. Within this proposition a reflection might be suggested, drawing our eyes to multiplicities as a way to understand the body in the technological arts (Leão, 1999, p. 33).

Contemporary artistic manifestations, by joining the body and technology and by assigning the enjoyment of the work to the body, have created clear evidence of anti-hegemonic representations. Cybrid arts try to give voice to the identities of minorities; the body in hybrid arts represents the difference, the heterogeneous. Digital arts are, unlike hybrid arts, especially those connected to virtual realities (digital arts), in turn, increasingly linked to the dynamics of the market. This relationship is directly linked to what Canton (1997) named “new patronage”, as the digital arts, especially those related to the gaming world, are sponsored by the leading entertainment institutions on the planet.

THE SYMBOLIC BODY

The body as a symbolic representation is in mutation. Hybridization, mass media and the new ways of perceiving technologies in art making are experiencing a metamorphosis. This change in the role of the body, its interactions with technology and the cyberspace cannot be observed and assessed according to existing aesthetic concepts. The realities of technological arts and hybrid arts undergo a process similar to that theorized by Benjamin about the cinema. In order to understand and critique the process of insertion of the body in technological arts it will be necessary to build new concepts.

The core for defining new concepts for new forms of artistic expressions is in the speed of contemporary life, in the evolution of technology and in unmeasurable informational/media flows. The artist is responsible for seeking, understanding, and problematizing this volatility by means of works that represent this dynamic, controversial, standardized and unsettled cultural reality. The definition of new aesthetic concepts arises from the need to rethink the signs in the middle of cultural massification, where the market imposes a pre-manufactured symbolic consumption. In this universe, where the cultural industry “load the dice”, the great convergence between body and artistic representation lies precisely the quest for identity. Identity that can be found under a globalizing media attempted to make it homogenous.

New aesthetic concepts designed to analyze the union between artistic representations, technology and the body must start from the point of identity. In an environment

⁵ In his work duplicate bodies, French artist Jean Cocteau uses the technology of overlapped images to create a work in which the size and location of the body as a work of art are put in question. A portion of this work can be viewed at: <http://www.afsviewfinders.com/2015/04/chale-nafus-on-jean-cocteau.html>

where cultural homogenization tends to become a reality, the most appropriate way of conceiving a new aesthetics is based on the difference, on contradiction, on the anti-hegemonic; therefore, from the search for a symbolic representation of identity.

The reflection needed to treat a body inserted into the universe of art and technology is in the technological dimension where art and the artist must be inserted. The technological environment evokes a reality where fluidity and evolvment expand. The physical body, although remaining the same, submits itself to this fluidity. In technologically mediated dynamics, body and technology tend to relate as a system.

Within this system is the elevation of media technicity as a strategic dimension that expands and deconstructs the cultural diversity, at the same time. Moraes (2006) reminds us that cultural diversity is not related to sensory pleasures offered by Disney or to a wide range of products by Sony or Apple, nor is it linked to the search for identity and status in compulsive shopping. Cybrid arts, in their representations, presuppose giving voice to the manifestations of the contradictory, elucidating debates, confronting the cultural reality in an environment where progress, media and technology are transforming human relationships. Diversity will enrich cultural production, the universalization of access, the heterogenous identities. In the middle of a standardized and technified cultural reality of increased contradiction and tension, as elucidated by Moraes (2006), the true meaning of diversity should be sought after: the number of worlds that the world contains. ✍

Translated by Ana Laura Junqueira Fonseca

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Arantes, P. (2008). *Arte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora Senac.
- Ascott, R. (1997). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora Unesp.
- Barbero, J. M. (2006). *Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século*. Rio de Janeiro: Editora Mauad.
- Barthes, R. (1990). *O óbvio e obtuso: ensaios sobre a fotografia, cinema, teatro e música*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Bauman, Z. (2007). *Vida para consumo: transformações das pessoas em mercadorias*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.
- Benjamin, W. (2012). *Benjamin e obra de arte: técnica, imagem percepção*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto.
- Canton, K. (1997). *Antenas da nova sensibilidade*. São Paulo: Editora Bravo.
- Gómez, G. O. (2006). *Comunicação social e mudança tecnológica: um cenário de múltiplos desordenamentos*. Rio de Janeiro: Editora Mauad.
- Haraway, D. (2009). *Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. Belo Horizonte. Editora Autêntica.

- Jameson, F. (2001). *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Jameson, F. (1997). *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática.
- Leão, L. (1999). *O labirinto da hipermídia*. São Paulo: Editora Iluminuras.
- Maza, A. J. P. de la (2015). O poder expressivo da teoria dos mundos possíveis nos videogames: quando as narrativas se convertem em espaços interactivos e fictícios. *Comunicação e Sociedade*, 27, 273-287. doi: 10.17231/comsoc.27(2015).2101
- Moraes, D. (2006). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Editora Mauad.
- Oliveira, C. S. (2015). No entretanto ou o (ab)uso do acesso online em mobilidade. *Comunicação e Sociedade*, 28, 229-250. doi: 10.17231/comsoc.28(2015).2279
- Oliveira, J. C. (2007). O museu digital: uma metáfora do concreto ao digital. *Comunicação e Sociedade*, 12, 147-162. doi: 10.17231/comsoc.12(2007).1101
- Santaella, L. & Arantes, P. (2008). *Estéticas tecnológicas. Novos modos de sentir*. São Paulo: Editora Educ.
- Santaella, L. (2003). *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultural*. São Paulo: Editora Paulus.
- Stelarc, A. (1997). *Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota*. São Paulo: Editora Unesp.
- Virilio, P. (1993). *A imagem virtual mental e instrumental*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Wiener, N. (1970). *Cibernética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

BIOGRAPHICAL NOTE

Fernando Augusto Silva Lopes is graduate in International Relations, student of the Master's Degree program in Contemporary Cultural Studies at FUMEC University (Belo Horizonte, Brazil). He is interested in the ongoing changes in the relations between arts and technology, especially in the semiotic manifestations in which technology tends to hybridize itself with cultural objects. He devotes special attention to what occurs in the universe of the arts as an element of cultural construction. Currently he develops a broad research on the virtual access to arts.

E-mail: fernandoaugustosilvalopes@gmail.com

Street Zenite, number 350, apartment 304, block B, burgh Caiçara, 30720-530, Minas Gerais, Brazil

Submitted: 09-09-2016

Accepted: 23-01-2017

ENTRE MÚSICA E TECNOLOGIA: CONDIÇÕES DE EXISTÊNCIA E FUNCIONAMENTO DA INDÚSTRIA FONOGRAFICA BRASILEIRA NO SÉCULO XXI

Daniel Ferreira Wainer

Resumo

Este artigo se propõe a discutir, por meio de material bibliográfico, documental e empírico – este último baseado em trabalho de campo e entrevistas pessoais realizadas entre julho de 2014 e junho de 2015 –, o processo de digitalização da indústria fonográfica brasileira. Para cumprir este objetivo, busca-se: observar as condições que marcam o advento da era digital; analisar a história de desenvolvimento das mídias, dispositivos e equipamentos que teriam levado a essa inflexão do mercado de discos; investigar as possibilidades de produção e distribuição musical no contexto brasileiro; percorrer os circuitos locais da pirataria, os caminhos independentes, as formas de distribuição digital e a questão dos direitos autorais. A hipótese que emerge ao final dessa empreitada é a de que a existência e o funcionamento da indústria fonográfica atual se encontram em uma trilha permeada por rupturas e continuidades. Espera-se, enfim, que esta pesquisa possa trazer novos olhares sobre as relações entre música, cultura, comunicação e tecnologia no Brasil contemporâneo. Em particular, com base numa investigação empírica, o autor reflete sobre os efeitos, as rupturas e as continuidades observados no contexto atual de digitalização.

Palavras-chave

Digitalização; direitos autorais; indústria fonográfica; pirataria; produção musical

Abstract

This paper discusses the digitalization process of the Brazilian music industry through bibliographical, documental and empirical sources – the latter based on fieldwork and personal interviews conducted from July 2014 to June 2015. To achieve this goal, I intend to: highlight the conditions that lead to the emergence of the digital age; analyze the development of medias, devices and equipment which may have led to this turning point; investigate the possibilities of music production and distribution in the Brazilian context; cross the local circuits of piracy and the independent ways of commercialization, including digital distribution and the copyright issue. The hypothesis raised at the end of this research is that the existence and functioning of the current phonographic industry is pervaded by ruptures and continuities. Finally, I hope that this paper may bring new perspectives about the relationship between music, culture, communication and technology in the Brazilian contemporary context. Particularly, based on empirical research, I reflect upon the effects, ruptures and continuities observed in the current context of digitalization.

Keywords

Copyrights; digitalization; musical production; phonographic industry; piracy

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende apresentar certas características de funcionamento da indústria fonográfica brasileira dos anos de 1980 até hoje, mostrando, de forma crítica, como as transformações sofridas por este segmento estão relacionadas com um processo de crescente digitalização da vida cultural e artística. Para contemplar esta proposta, em um momento inicial, considero as condições que marcam o advento da era digital, seguindo as pistas de alguns autores (Campanelli, 2012; Noronha e Sousa, Zagalo & Martins, 2012; Piñeiro-Otero & Ribeiro, 2015). Na sequência, avalio o processo histórico de desenvolvimento das mídias, dispositivos e equipamentos que teriam levado a essa inflexão do mercado musical, o que tende a colocar a tecnicidade da indústria como trajetória e suas transformações técnicas como percurso, retomando um movimento analítico já feito anteriormente por mim (Wainer, 2016a).

O objetivo desse traçado argumentativo é oferecer as bases para um exame do campo que compreende a indústria fonográfica brasileira na virada do século, o que sugere uma revisão das possibilidades de produção e distribuição musical neste país. Serão levados em conta, ainda, os circuitos da pirataria, os caminhos independentes, as formas de distribuição digital e os direitos autorais, a partir de um enfoque metodológico que se fundamenta na análise de material bibliográfico e documental. Este artigo também apresenta, por fim, material empírico decorrente de trabalho de campo e entrevistas realizadas no Rio de Janeiro, entre julho de 2014 e junho de 2015, com músicos, produtores, arranjadores e empresários ligados ao mercado musical nacional.

MÍDIAS, DISPOSITIVOS E EQUIPAMENTOS NA DIGITALIZAÇÃO DO MERCADO MUSICAL

O CONTEXTO DIGITAL

Segundo Campanelli (2012), a arte deixa de ser apenas um objeto, no contexto contemporâneo do digital, para se tornar uma verdadeira rede de relações. A ideia de intervenção, neste sentido, adquire importância na mesma via que a prática do *do it yourself* ou, como prefere o autor, *remix it yourself*. Tais ponderações partem da seguinte pergunta: em que medida as tecnologias permitem novas existências criativas por parte das pessoas? No eixo de análise proposto, o contexto digital é o contexto da bricolagem, do fluxo, da quebra de resistências e fronteiras, do hibridismo e do fim de algumas distinções entre esferas eminentemente amadoras ou profissionais. Talvez por isso as práticas do dia-a-dia passem a remeter à capacidade das pessoas manusearem a enorme quantidade de informações acessíveis a partir das ferramentas mais precisas.

Em via similar, Amaral (2012) assim como Noronha e Sousa, Zagalo e Martins (2012) mostram que as práticas comunicativas estão em transformação, especialmente no que tange à relação entre produtores e consumidores do universo midiático. Com efeito, a democratização das mídias digitais e sua conexão em rede têm feito com que o público interaja de forma ativa, produzindo interpretações, apropriações e se tornando, nos termos dos últimos autores, “um agente de propagação de histórias” (Noronha e Sousa et al., 2012, p. 167). Quais são, afinal, as potencialidades participativas que as

tecnologias digitais têm oferecido? Como se transforma a natureza das narrativas e a relação entre produtores e consumidores na era digital?

O trabalho de Piñeiro-Otero e Ribeiro (2015) responde a parte dessas perguntas ao esmiuçar processos de inclusão das rádios espanholas e portuguesas em ambientes digitais e online, ou seja, ao explicitar a questão da mobilidade na era digital contemporânea. Nesta pesquisa, analisa-se a transposição dos meios de comunicação tradicionais para plataformas de difusão móveis, o que amplia as possibilidades comunicativas. Os aplicativos que fazem este tipo de interface têm produzido, por exemplo, novas formas de se relacionar com audiências e uma convergência de conteúdos interativos entre ouvintes-utilizadores. Neste processo, tanto os *smartphones* quanto outros dispositivos portáteis acabam por transformar a atividade radiofônica em algo mais dinâmico, sobretudo em função da mobilidade das plataformas.

O tema da mobilidade também aparece em Ganguin e Hoblitz (2012), autoras que visam identificar formas criativas de utilização dos telefones celulares a partir de uma comparação entre usuários que jogam e não jogam games por meio desses aparelhos. Existiria uma correlação entre formas inovadoras de comunicação e usuários que jogam mais ou menos? No artigo citado estão colocadas as diferenças entre os *smartphones* e os telefones celulares, a possibilidade de convergência das mídias e a utilização dos aplicativos. O telefone celular parece, enfim, despontar como principal símbolo da mobilidade e metáfora da ubiquidade contemporânea, o que vai ao encontro das investigações de Herschmann (2010) sobre as transformações da indústria musical contemporânea, que, cada vez mais, atua por e em meio a esses aparelhos.

As pesquisas supracitadas trazem elementos para que sejam pensadas as condições de existência e o funcionamento de um amplo universo. Noronha e Sousa et al. (2012) chegam a abordar de forma mais detida a categoria “digital” em si, utilizando como base outros autores que se debruçam sobre o tema. Para melhor compreender as relações que se estabelecem entre a digitalização e o contexto mais específico da indústria musical, no entanto, apoio-me nas considerações de Vicente (1996) sobre o impacto de determinadas transformações técnicas nas formas do mundo ocidental produzir e veicular música. Ao fazer isso, posiciono o plano de uma forma de produção artística no terreno movediço das tecnologias e do funcionamento mais amplo de um sistema capitalista que busca constantemente o aperfeiçoamento técnico.

OS MEIOS TÉCNICOS E A PRODUÇÃO MUSICAL

Segundo Vicente (1996, p. 2), os desenvolvimentos tecnológicos da produção e distribuição de música popular no Ocidente podem ser agrupados em quatro fases principais, a saber, a *mecânica*, a *elétrica*, a *eletrônica* e a *digital*. Autores como Abreu (2009), em contrapartida, estabelecem que a revolução industrial nas tecnologias de comunicação começa, de fato, ainda em meados do século XIX, com a invenção e o desenvolvimento do telégrafo. É como consequência da aplicação desta tecnologia que teriam se multiplicado, amplamente, o número e a velocidade das comunicações, de modo que

novas pesquisas pudessem ser iniciadas com o intuito de se registrar e reproduzir o som.

Para iluminar de forma mais detida o processo de digitalização da indústria fonográfica, perseguindo esses rastros, é necessário percorrer uma realidade sociotécnica composta por *hardwares* e *softwares* eletrônicos, o que já foi, rigorosamente, feito por Vicente (1996). Como formalizar, todavia, uma distinção entre o contexto digital e a realidade precedente, baseada em uma concepção de produção que utiliza aparelhos analógicos? A fim de explicitar tal diferença lembro que o som, seguindo a definição do dicionário *Aurélio*, é um “fenômeno acústico que consiste na propagação de ondas sonoras produzidas por um corpo que vibra em meio material elástico”, especialmente o ar. Como consequência, os “processos analógicos de gravação são aqueles nos quais as características de uma onda sonora são representadas, por analogia, através das flutuações em um campo eletromagnético” (Vicente, 1996, p. 31).

A título de exemplo, podem ser citadas as vibrações provocadas no ar pela voz de um cantor, “convertidas através de um microfone, em variações de um potencial elétrico e armazenadas, desse modo, em uma fita magnética” (Vicente, 1996, p. 31). Para reproduzir o som, “a fita é tocada e seus sinais são amplificados e endereçados a um alto falante, no qual são transformados em vibrações de um cone de papelão” (Vicente, 1996, p. 32). A propagação dessas vibrações pelo ar, enfim, reproduz o som, o que se diferencia significativamente do procedimento que caracteriza um sistema digital de produção de áudio. Neste, “a onda sonora é subdividida em fatias (amostras) e cada uma delas tem sua localização matematicamente determinada no tempo e no espaço da onda” (Vicente, 1996, p. 32). Como na projeção de um filme, a sensação de movimento é dada pela frequência com que as amostras são transmitidas e é esta distinção, em síntese, que permite compreender, formal e minimamente, o funcionamento desses universos.

Com efeito, o processo de digitalização da música vai se desenhando ao longo do século XX com o aparecimento, desenvolvimento e utilização de equipamentos, aparelhos, dispositivos, programas e protocolos – *hardwares* e *softwares* – que, em última instância, virtualizam a produção musical de forma mais geral. Tais equipamentos se caracterizam, sobretudo, por permitir uma ampla manipulação das características do som obtido; em especial, da altura, do volume, do timbre e da forma das ondas sonoras.

Destacam-se, assim, novidades como os *samplers*, os sintetizadores, as baterias eletrônicas (*drum machines*), os *sequencers*, os módulos multi-timbrais, os gravadores digitais, os módulos de efeitos, os *softwares* arranjadores e as *digital audio workstations* (DAWs), *hardwares* e *softwares* que passam cada vez mais a proliferar nos estúdios de música a partir dos anos 1980. Para uma melhor compreensão acerca do surgimento desses aparelhos, faz-se necessário um retorno às transformações técnicas que se desenrolam ainda em fins do século XIX. Em virtude disso, remonto, especificamente, à história que leva ao desenvolvimento dos sintetizadores e, também, dos transistores, elementos fundamentais para uma compreensão mais ampla da fase investigada.

Segundo a literatura específica sobre o assunto, “o primeiro gerador de sons sintetizados de que se tem notícia foi inventado pelo norte-americano Thadeus Cahill e

teve sua patente registrada ainda em 1897” (Vicente, 1996, p. 34). Isso significa, portanto, que o aparelho foi criado menos de dez anos após o início da comercialização do fonógrafo de Edison, concebido em 1877 e comprado pela North American Company em 1888. De acordo com Vicente (1996, p. 34), as três primeiras *décadas do século XX* mostram uma série de desenvolvimentos tecnológicos responsáveis pela produção de outros equipamentos nessa mesma linha, ou seja, aparelhos capazes de sintetizar sons, como o *Thérémin* ou *Aetherophone* – inventado por Leo Thérémin em 1924 –, o *Sphärophon* e o *Dynaphone* – em 1927 –, o *Ondes Musicales* – ou *Ondes Martenot*, em 1928 – e o *Trautonium* – em 1930.

Tais equipamentos ainda eram monofônicos, o que significa dizer que reproduziam apenas um som de cada vez e, a partir de controles manuais, eram capazes de alterar a frequência, o volume e o timbre do áudio produzido. Além desses, a criação do órgão polifônico *Givelet*, em 1929, rebatizado em 1935 como *Hammond*; do *Wurlitzer*, na mesma década; e da guitarra elétrica, assim como o desenvolvimento do primeiro piano elétrico, o *Harold Rhodes*, em 1943, atestam que os sintetizadores de sons, fundamentais na era de produção de música digital, já existiam há bastante tempo.

É com o desenvolvimento dos transistores, entretanto, que os sintetizadores são aprimorados, passando a atuar cada vez mais através de recursos de programação. De forma bem sintética, vale destacar que estes equipamentos funcionavam a partir de osciladores utilizados para gerar ondas sonoras, componentes que eram também capazes de alterar as características da onda gerada (Vicente, 1996, p. 35). Com efeito, os sintetizadores vão sendo cada vez mais largamente utilizados pela indústria musical a partir de meados dos anos 1960, embora não possam ser considerados, ainda, neste momento, aparelhos realmente digitais.

A prática de produção fonográfica se caracteriza, então, pela seguinte dinâmica: os músicos são separados por biombos dentro da sala de gravação e utilizam fones de ouvido para acompanhar as performances uns dos outros. A gravação é realizada em estúdios acusticamente secos e são utilizados numerosos microfones isolados como forma de maximizar a separação entre os instrumentistas durante a gravação. O engenheiro participa ativamente no ajuste do balanço musical, incluindo a escolha dos volumes e o posicionamento de cada instrumento no espectro do estéreo – os dois canais de saída de som. Ademais, busca-se controlar o nível de reverberação artificial utilizado na gravação e se torna fundamental realizar uma cuidadosa seleção, colocação e balanceamento dos microfones (Théberge, 1989).

A rotina de trabalho descrita já pode ser vista em uma fase muito específica da produção de música popular, denominada por Vicente (1996, p. 3) de *eletrônica*. Nesse momento, observa-se um aprimoramento das técnicas de *high fidelity*, bem como um desenvolvimento dos gravadores, o que leva ao surgimento dos estúdios multicanais. Os transistores, como já colocado, são outro elemento basilar de consolidação desta fase, na medida em que atuam como componentes eletrônicos responsáveis por amplificar ou interromper sinais elétricos. Em termos práticos, este desenvolvimento da técnica dentro do estúdio faz com que se radicalize a separação dos participantes da

performance musical dentro desses espaços, de modo que cada um, a partir daí, grava sua parte depois de ouvir o registro da performance do músico que o antecedeu. Há, neste sentido, uma sobreposição das performances instrumentais, as quais se tornam, assim, objeto de uma maior racionalização e planejamento (Théberge, 1989; Vicente, 1996, 2002).

Voltando aos sintetizadores, cabe destacar que, até o fim dos anos 1970, esses aparelhos ainda eram analógicos, uma vez que podiam reproduzir somente sons que já existiam, sintetizando suas ondas sonoras analogamente. Os futuros sintetizadores digitais, em contrapartida, seriam capazes de produzir seus próprios sons a partir de amostras digitalizadas de sons reais, o que significa dizer, em outras palavras, que diferentemente dos sintetizadores analógicos, poderiam assumir o lugar de vários instrumentos na sessão de gravação, não estando, como os anteriores, limitados à posição de geradores de novos sons (Vicente, 1996, p. 36).

Como não tenho a pretensão de elencar cada um dos equipamentos fundamentais para a produção de música de forma digital, limito-me apenas a mais algumas considerações acerca das importantes transformações que ocorrem no campo fonográfico a partir de meados dos anos 1980, quando a forma de produzir música nos estúdios já se caracteriza largamente pela utilização de ferramentas digitais. De fato, nessa década podem ser acompanhados os desenvolvimentos que culminam na elaboração de equipamentos de gravação e reprodução de áudio como os *compact discs* (CD's) e as placas de multimídia, bem como a constituição do protocolo *musical instrument digital interface* (MIDI).

Quanto ao CD, acredito ser suficiente dizer que é um suporte digital de reprodução feito em alumínio, menor e mais leve do que um disco de 45 r.p.m. e do que um *long play* (LP), e que pode comportar aproximadamente 70 minutos de música. Já em relação ao MIDI, vale explicitar que é a partir do desenvolvimento e da comercialização de *samplers* digitais que se produz esta nova interface, voltada exclusivamente para instrumentos também digitais. Com este protocolo surge ainda toda uma gama de *hardwares* e *softwares* e, em boa medida, virtualiza-se a maior parte das atividades de produção musical (Vicente, 1996, p. 3).

Na passagem dos anos 1980 para 1990, o computador começa a desempenhar um papel fundamental no funcionamento da indústria, especialmente nos anos 1990, quando aparecem no mercado os primeiros gravadores digitais de múltiplas pistas dirigidos aos consumidores não profissionais e equipados com dispositivos de edição de áudio. As melhorias no *hardware* e no *software* dos sistemas computacionais também fazem com que os *personal computers* (PC's) passem a funcionar como *digital audio workstations* (DAW's), espécies de estúdios virtuais capazes de gravar, editar e reproduzir o som. É neste sentido que essas máquinas se transformam em gravadores digitais ou, mais amplamente, em verdadeiros estúdios, funcionando de forma articulada com outros dispositivos graças ao protocolo MIDI (Abreu, 2009).

Nessa conjuntura, verifica-se ainda uma terceirização da produção e da tecnologia, o que ficará mais explícito nas próximas páginas. Surgirão na mesma década arquivos

digitais cujo principal objetivo é facilitar a troca de informações em nível de rede. Aparecem neste momento tanto o MPEG 1 Layer-3, abreviado como MP3 e criado pelo *moving picture experts group* (MPEG), em 1995 – um arquivo compacto capaz de transferir dados –, quanto o *Napster*, em 1999, um *software* de compartilhamento de arquivos em rede. O comércio de música pelo mundo se expande por meios virtuais a partir de mecanismos como o protocolo *peer-to-peer* (P2P), capaz de fazer com que o consumo, ainda que não regulamentado, seja realizado diretamente online. A gravação sonora passa a ser, então, uma informação transferível através de suportes digitais, fazendo com que o formato físico dos fonogramas se torne mais um símbolo cultural do que uma necessidade objetiva.

INDÚSTRIA FONOGRÁFICA BRASILEIRA NA VIRADA DO SÉCULO

CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO

As considerações acima são importantes para uma melhor compreensão do funcionamento do mercado de discos no Brasil a partir de meados dos anos 1990, afinal, é nesse momento que o setor fonográfico mergulha de vez no universo analisado. A estratégia das grandes empresas multinacionais, até então, baseava-se não somente no oferecimento unilateral decorrente do mecanismo *top-down* de comunicação de massas, mas também no fato de que as mesmas praticamente possuíam o monopólio dos recursos necessários para a produção musical massiva. Noronha e Sousa et al. (2012) lembram, nesta via, que o paradigma tradicional da comunicação sempre tendeu a colocar os públicos em uma posição de caráter mais passivo, embora suas vontades também influenciem as escolhas das grandes empresas, haja vista os estudos de audiência.

Com a digitalização, no entanto, o cenário fonográfico vai ganhando novos contornos. A década de 1980 foi, de fato, bastante difícil para a indústria de discos no mundo (Dias, 1997), de modo que o mercado brasileiro passa a apresentar sinais de melhora apenas no ano de 1989, quando os índices de vendas atingem um recorde histórico. Mesmo com essa virada em vista, a década de 1990 começa da mesma forma que se iniciou a anterior, em meio a uma grande retração da economia do país. O Brasil é dominado pela instabilidade política e financeira relacionadas ao governo Fernando Collor de Mello (1990-1992) e a algumas de suas práticas econômicas, como o confisco da poupança – o qual afetou o poder de compra da população. A queda nas vendas gera um conservadorismo na gestão das grandes companhias fonográficas, as quais se caracterizam pela redução dos custos e das despesas (Vicente, 2002, p. 143).

Em meio a esses processos, em 1990, surge a MTV Brasil, concessão adquirida pelo Grupo Abril. Com essa novidade é dado um grande impulso à produção de videocliques nacionais, o que possibilita a utilização de novas formas de divulgação dos artistas. Ainda em relação à divulgação de material, é fundamental destacar algumas novidades no segmento de radiodifusão. A década de 1990 presencia o aparecimento de inúmeras rádios comunitárias e piratas, bem como uma nova forma de transmissão por parte de empresas de rádio AM e FM: a transmissão via satélite. Antes disso, as emissoras

AM eram capazes de estabelecer redes nacionais com emissoras coligadas por meio da transmissão de seu sinal de telefone; entretanto, por necessitarem de um áudio de melhor qualidade, as FM's não podiam fazer o mesmo. É a primeira vez, portanto, que as corporações desse segmento conseguem atuar com abrangência nacional, o que contribuiu significativamente para a expansão do mercado musical no país (Vicente, 2002, p. 152).

Ainda em relação ao funcionamento do mercado, vale destacar que o ritmo de crescimento das companhias ligadas ao setor de produção de discos será retomado somente a partir de 1993, sendo mantido até 1997. Neste último ano, as vendas desses suportes materiais ultrapassam a marca das 100 milhões de unidades, até nova queda em 1998, decorrente da desvalorização cambial. O que se verifica nessa década, sobretudo, é a conclusão do processo de concentração econômica e desnacionalização da indústria iniciado ainda nos anos de 1960 e desenrolado nas décadas posteriores, responsável, entre outras coisas, pelo surgimento de algumas brechas no mercado fonográfico. Muitos profissionais acabam, por exemplo, saindo de grandes empresas e criando suas próprias companhias, enquanto algumas das grandes firmas nacionais são, enfim, compradas pelas multinacionais do disco, as quais também passam, entre elas próprias, por processos de fusão (Dias, 2010, p. 3; Vicente, 2002, p. 272).

Com relação aos principais gêneros veiculados, o movimento é de continuidade e consolidação, observadas na expansão de um mercado mais popular, especialmente através da música sertaneja. Dias (1997) lembra quão raros são os artistas que têm o privilégio de viabilizar suas ideias em uma transnacional nos anos 1990, em virtude do predomínio da padronização e da standardização. Assim, em contrapartida, despontam uma série de circuitos autônomos, como o de rock alternativo, o mangue beat, o hip-hop, o funk carioca, o axé music e o forró eletrificado de Fortaleza, os quais contribuem para a constatação de que, apesar do movimento de continuidade, surge neste momento “um grande grupo de artistas independentes” em todo o país, os quais “têm promovido uma extraordinária diversificação da música aqui produzida” (Vicente, 2002, p. 278).

Em termos de racionalização das atividades, acelera-se a terceirização: a prensagem de discos, de um modo geral, passa a ser feita somente por três grandes fábricas e distribuidoras ligadas às multinacionais. Ao mesmo tempo, essas gravadoras começam a se retirar das atividades de produção musical. Um exemplo que vai nesta direção é dado pela empresa EMI, a qual vende seus estúdios¹ no Rio de Janeiro e chega a declarar que essa área havia deixado de ser “o *business* da companhia” (Vicente, 2002, p. 144). Afinal, parece se consolidar no Brasil um sistema aberto de produção similar ao que se desenvolve nos países centrais: as gravadoras transnacionais se associam aos selos

¹ Segundo o empresário Miguel Barcelar, interlocutor com quem conversei em trabalho de campo feito para minha dissertação de mestrado, “antigamente as gravadoras tinham estúdios próprios, mas os músicos não tinham estúdio em casa (...). Hoje em dia não, qualquer pessoa no quarto monta um negócio com excelente qualidade”. Afinal, “agora as gravadoras todas são meras distribuidoras, como no cinema”. Nesta mesma direção, o músico e produtor Marcos Valle – outro entrevistado por mim – colocaria que, atualmente, ainda grava em grandes estúdios, como o da Companhia dos Técnicos, localizada no bairro de Copacabana, Rio de Janeiro, embora, nas palavras dele, “não existam mais aqueles imensos” de antigamente (Wainer, 2016a).

independentes colaborando com a divulgação e a distribuição de suas produções (Dias, 2010; Vicente, 2002).

A indústria fonográfica brasileira, neste eixo de análise, adquire um status mundializado em consonância com a estratégia de abertura assinalada e o fenômeno da globalização. Vicente (2002, p. 154) evoca uma reportagem da revista *Backstage*, de 1994, que explicita claramente a mudança na forma de produção da indústria.

Terceirização é a palavra-chave quando falamos em estúdios e gravadoras. Há vinte anos atrás este quadro poderia ser loucura, com os altos preços dos equipamentos. Mas os preços baixaram, multiplicaram-se os estúdios e, com isso, as chances de acesso a gravação. O fechamento dos estúdios das grandes gravadoras começou com a diretiva das matrizes no exterior. A *Warner Music*, há cerca de 15 anos no Brasil, não chegou nem a ter o próprio estúdio. A *EMI* brasileira já teve três estúdios de primeira qualidade, mas agora optou pela terceirização. A *BMG-Ariola* encontrou uma solução diferente para seus três estúdios: eles foram repassados aos técnicos, que fazem prestação de serviços para a *BMG* quando necessário. Restaram apenas os grandes estúdios das gravadoras em Londres, Los Angeles e Nova York... que dividem o mercado com diversos estúdios particulares e caseiros. Vicente (2002, p. 154)

Se a produção musical independente já era uma realidade nacional na passagem dos anos 1970 para 1980, é somente na década de 1990 que ela se incorpora à grande indústria “nas tarefas de prospecção, formação e gravação de novos artistas” (Vicente, 2002, p. 155). De fato, este tipo de produção possui agora uma qualidade muito maior do que 15 anos antes, quando a palavra independente era quase um sinônimo de artesanal. O relacionamento das *indies* com as *majors*² se torna mais do que comum, até porque, como a década anterior já demonstrara (Fenerick, 2004), o problema maior para as *indies* sempre fora o da distribuição, o que podia ser finalmente superado pela atuação em conjunto com as *majors*.

Nos anos de 1990, portanto, é formada uma nova “ecologia de mercado”, na qual o modo de produção independente complementa a ação das *majors* através da criação e da produção de novos artistas e da atuação em nichos mais especializados, os quais respondem por segmentos não atendidos pelas grandes gravadoras (Vicente, 2002). Naturalmente, este fenômeno não ocorreu apenas em função de fatores tecnológicos, mas também devido às diversas transformações do mercado fonográfico ao longo dos anos anteriores – vale destacar a ampliação dos procedimentos de segmentação, padronização e racionalização das produções, cada vez mais pasteurizadas em consonância com o mercado mundial. Afinal, as crises da indústria nos anos 1980 e início dos anos 1990 fizeram com que continuassem a ser privilegiados gêneros como o sertanejo e o popular-romântico, em detrimento de outros como o rock e a música popular Bbrasileira (MPB), desprestigiados pelas grandes gravadoras.

² Alguns dos autores que estudam as relações entre gravadoras independentes e majors são Christiansen (1995), Dias (2000), Hesmondhalgh (1996), Paiano (1994) e Vicente (2002, 2008).

PIRATARIA, CIRCUITOS INDEPENDENTES, *STREAMING*³ E DIREITOS AUTORAIS

No fim da década de 1990, uma crise sem precedentes havia se instaurado na indústria fonográfica brasileira. A proliferação da pirataria de CDs, o compartilhamento de arquivos de MP3, a inadimplência e a saturação de segmentos populares como o axé e o pagode são apenas alguns dos fatores responsáveis por esse abalo sofrido (Vicente, 2002, p. 195). De acordo com Dias (2010, p. 7), a grande indústria não conseguiu usar os piratas a seu favor, preferindo lutar contra os mesmos do que utilizá-los em prol de seus interesses. Com efeito, nesse período, a reprodutibilidade dos fonogramas atinge pela primeira vez uma escala global na esteira da mesma digitalização que passa a contribuir para o crescimento e a expansão da pirataria, sobretudo através dos CDs. A cantora Viviane Godoi, por exemplo, entrevistada por mim, chegaria a lembrar que:

o LP era um produto que não dava pra você clonar. Também não tinha coisa pra você ficar gravando DVD, CD, nada existia. Existia fita cassete (...). Você até podia ter um cassete em casa, mas assim... Pra você clonar era muito complicado (...). Não tinha aparelho que gravava de aparelho pra aparelho. (Entrevista a Viviane Godoi)

Segundo ela, “a própria *Sony* foi a empresa que fez o gravador que copiava outra. Ela deu um tiro no pé”. O movimento de “tirar o LP pra botar o CD”, Godoi relembra, “também já era. O meu carro veio sem CD, só tem *pendrive*”. A conclusão, de fato, é de que a “vendagem de disco, em geral, caiu muito”, pois estamos, sem dúvida, diante de outro momento: “você liga o rádio... Não tem mais aquela história de ligar o rádio e escutar todo mundo (...). Deixou de ser um veículo pra vender disco porque disco não vende mais”. A fim de melhor situar a nova configuração do mercado na passagem do século, destaco o emblemático caso de uma banda que, em meados dos anos de 1990, ganha notoriedade vindo de fora do circuito de produção fonográfica *mainstream*: o grupo Calypso⁴.

Oriundo da cidade de Belém, no estado do Pará, o conjunto esteve, desde sua formação, às margens do mercado fonográfico do grande eixo centro-sul do Brasil. Assim, embora o perfil musical da banda pudesse tranquilamente ser incorporado na linha das produções de marketing das grandes gravadoras, a Calypso não atraiu, em um primeiro momento, a atenção do circuito *mainstream*. Toda a estrutura empresarial que a manteve foi construída em torno de uma movimentação cultural que se utilizava das tecnologias digitais em um circuito econômico completamente autônomo, distribuído entre a produção caseira de CDs, as festas, bailes e shows típicos da região Norte e Nordeste do país e a venda de roupas, alimentos, bebidas, entre outros⁵ (Dias, 2010, p. 14).

³ O *streaming*, também chamado de fluxo de mídia, é uma forma de transmissão de dados via internet. O Youtube e o Spotify são dois dos principais sites que funcionam por meio deste método de reprodução.

⁴ Para mais informações sobre a trajetória deste grupo e sobre o circuito musical de onde ele se origina, consultar <http://www.bregapop.com/sequencias?catid=52&id=52:tecnobrega-a-musica-paralela-hermano-vianna>

⁵ O baterista Uirá Bueno, mais um de meus interlocutores em trabalho de campo, lembraria ainda de outros “artistas mais do *mainstream* (...) que começaram esse processo pioneiro de vender o próprio CD”, como o cantor Agnaldo Timóteo.

É possível dizer, nesse sentido, que quase todo o circuito destacado é produzido no “fundo do quintal”, por meio da organização de mercados laterais. Com efeito, apesar de estar distante geograficamente de um suposto *mainstream* fonográfico, a cidade de Belém estabeleceu uma relação muito específica com a tecnologia, o que contribuiu para o surgimento do tecnobrega e do bregapop como fenômenos de origem digital, independentes de gravadoras e grandes estúdios:

o atravessador do pirata passa de casa em casa apanhando os MP3 que o camelô vai vender. Se a música ficar popular no camelô, será tocada no baile e renderá mais shows para o artista. Na festa, ele manda abraço para a galera do bairro, o show é gravado na hora e na saída já está à venda. O cara compra porque foi citado. (Gannan citado em Dias, 2010, p. 14)

Grupos como o Calypso colocam em jogo diversas práticas que envolvem apresentações ao vivo e venda de discos produzidos em um circuito alternativo, o que está diretamente relacionado com formas específicas de produção e divulgação cultural. Neste cenário de “independência ou morte”, os shows passam a desfrutar de um lugar central no repertório cultural na medida em que tangibilizam o trabalho dos músicos, especialmente quando a tendência de perda da centralidade do disco e da mídia física dentro do processo de produção da indústria fonográfica parece se tornar irreversível (Dias, 2010, p. 16).

O compositor Luiz Guilherme, outro músico entrevistado por mim em trabalho de campo, faz questão de enfatizar que “a indústria cultural foi construída em cima de mitos que vieram muito nos anos 50, nos anos 60”. Fundador – ao lado de Paulinho Moska e Luiz Nicolau – da banda de rock Inimigos do Rei⁶, que explodiu no cenário fonográfico da década de 1980, ele afirma: “é isso que está morrendo (...) e se transformando”. Afinal, na sua visão, não é possível comparar, por exemplo, as gravadoras atuais com as que havia antigamente, o que vai ao encontro das palavras de Roberto Menescal, músico e produtor com quem também tive a oportunidade de dialogar: “está acabando (...), não dá pra pagar mais (...). É um processo em decadência: mais três, quatro anos e acabou o que era uma gravadora. O que vem eu não sei”.

As observações dos personagens supracitados assinalam a existência de mudanças na forma de atuação das grandes companhias, o que não invalida sua força significativa dentro do mercado. Menescal continua: “não vou dizer que a *Som Livre* esteja falindo porque aproveita a coisa da [Rede] Globo⁷, mas está difícil (...). Está debruçado em discos religiosos e, como se diz, em discos sertanejos, gospel, porque a cara do Brasil é isso”. Autores como Dias (2010) e Herschmann (2010) poderiam certamente complementar essas considerações, afinal, sinalizam que o desenvolvimento dos aparelhos celulares e o deslançar de suas vendas possuem especial relevância para a produção musical do século XXI, na medida em que oferecem novas possibilidades de consumo de música.

Segundo Bueno, Timóteo “começou a botar uma barraca dele lá na Rua da Carioca [no centro da cidade do Rio de Janeiro], vendendo por um preço justo”.

⁶ Análise a trajetória desta banda sob o ponto de vista de seus membros em Wainer (2016a, 2016b).

⁷ A Som Livre é o braço fonográfico da Rede Globo, principal emissora de televisão brasileira.

Já Gabriela Hermanny – publicitária entrevistada por mim cuja carreira está ligada a empresas do setor fonográfico⁸ –, por sua vez, observa uma grande distensão no meio da música, pois, ao mesmo tempo em que subsistem as vendas de mídias físicas, como CD's e LP's, cresce a comercialização virtual de produtos piratas, bem como os downloads oficiais grátis disponibilizados pelas companhias de distribuição digital. Esta interlocutora indica que as grandes empresas estão se reorganizando a fim de obter ganhos com um novo tipo de comércio: o mercado passa a perceber, enfim, que as “vendas físicas estão caindo” e que o “mercado digital está crescendo 30% em média”⁹, de modo concomitante à pirataria, a qual veio “quando começou a surgir a música digital”.

Para Hermanny, de fato, “as pessoas só começaram a consumir quando os *players* [empresas] se estruturaram”, pois, até então, os piratas haviam arrasado as grandes empresas e as músicas eram ouvidas de forma gratuita por meio da troca de arquivos digitais e da internet. Assim, a referida estruturação tem a ver, sobretudo, com a percepção, por parte da indústria, de que se deve buscar uma forma de obrigar as pessoas a pagarem pelo conteúdo musical ouvido de forma digital. Em outras palavras, a reorganização do mercado fonográfico tem ido, basicamente, na direção de tentar impedir que a música possa ser consumida gratuitamente, como já demonstrei em ocasião anterior (Wainer, 2016a).

É neste contexto que aparecem diversas plataformas oferecendo serviços de *streaming*, os quais, cada vez mais populares, têm contribuído significativamente para a diminuição da pirataria na medida em que proporcionam um decréscimo no número de downloads ilegais. Os serviços totalmente gratuitos, entretanto, prejudicam a venda de produtos digitais, gerando muita reclamação por parte das grandes empresas fonográficas, as maiores beneficiárias das vendas¹⁰, e também de artistas – os quais acabam ficando sem os direitos autorais advindos da execução de suas músicas. Nos Estados Unidos, por exemplo, personagens como Joanna Newsom – cantora, compositora, harpista e pianista – se posicionam contra o *streaming* gratuito, explicitando que o mesmo dificulta a possibilidade de um retorno financeiro por meio de *royalties* – direitos autorais –, tal como a indústria sempre fizera¹¹.

Outros artistas, no entanto, relativizam a opinião expressa acima, ao enfatizar que talvez tanto o comércio pirata quanto as vendas digitais, tal como as vendas de discos de antigamente, nunca tenham dado um retorno tão grande diretamente para eles, como pode parecer a um olhar descuidado. A venda de registros fonográficos, efetivamente,

⁸ Hermanny foi funcionária do Departamento de Marketing da Som Livre e, atualmente, trabalha na Vevo, *joint venture* onde é responsável pela produção de vídeos musicais e outras formas de entretenimento digital. Hermanny trabalha na área de distribuição digital da empresa.

⁹ Diversas matérias publicadas na mídia corroboram a fala acima. Um exemplo pode ser consultado em <http://epoca-negocios.globo.com/Informacao/Resultados/noticia/2015/04/vendas-mundiais-de-musica-digital-alcancam-fisicas-pela-primeira-vez.html>

¹⁰ Informações retiradas de <http://canaltech.com.br/noticia/musica/streaming-de-musica-diminui-pirataria-mas-tambem-reduz-vendas-digitais-51819/>

¹¹ Retirado de <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/10/spotify-e-uma-cabala-vil-de-grandes-gravadoras-diz-joanna-newsom.html>.

tende a funcionar muito mais em termos de divulgação dos trabalhos dos mesmos, do que propriamente em termos de uma contrapartida financeira. É o que colocam tanto Dias (2010) quanto diversos artistas entrevistados por mim, os quais afirmam que, na realidade, sua classe costuma ganhar dinheiro sobretudo nos shows realizados.

A título de exemplo, relembro aqui a fala de mais um de meus interlocutores em trabalho de campo, o trombonista Fabiano Segalote. Quando perguntei a ele se o retorno financeiro vem, para a maioria dos músicos, através dos shows ou da venda de CDs, obtive a seguinte resposta: “hoje em dia o artista não ganha mais dinheiro com venda de disco. A pirataria está aí, né? Há quanto tempo você não compra um CD?”. Na mesma linha, a cantora Viviane Godoi, já mencionada anteriormente, colocaria da seguinte forma: “acredito que os artistas mais antigos tinham um contrato maior com a gravadora e um percentual da vendagem dos discos. *Royalties* (...), que eram pouca coisa”. Nas palavras dela:

o próprio [Gilberto] Gil, Caetano [Veloso], esse pessoal todo não ganhava dinheiro com disco. Quando o Gil gravou [o disco] *Realce*, na década de 80, ele ganhava muito dinheiro com show, porque o percentual que a gravadora dava era muito pequeno. E esses mais antigos, lá pra Orlando Silva, Cartola, esse pessoal então não ganhava nada. (Entrevista a Viviane Godoi)

A cantora pode afirmar isso com segurança, pois trabalhou com Gil durante a época de lançamento do álbum supracitado. Ela sugeriria ainda que “eles ganhavam tipo 2% do valor da vendagem do disco”, o que se relaciona com a fala de outro de meus “nativos”, o baixista Keko Calazans. Para ele, “na verdade, quem ganhava dinheiro com disco, mesmo, era a gravadora”, o que significa dizer que “o artista mais top que existe ganha 10% das vendas. Um Roberto Carlos, por exemplo”. Ele relembrou uma situação pessoal como forma de exemplificar suas palavras:

quando a gente foi para o *SuperStar*¹², as bandas – 40 bandas! – assinaram contrato com a *Som Livre*. A gente era contratado da *Som Livre* e eles tinham um ano para exercer o contrato [...]. Não podia aparecer na *Record* [emissora de televisão], não podia aparecer na TV sem avisar. No contrato a gente recebia 7% de cada disco. (Entrevista a Keko Calazans)

Todas essas observações acerca da retribuição financeira recebida pelos músicos de variadas épocas mostram a complexidade de uma situação de mercado na qual grandes companhias investiam muito dinheiro – Viviane Godoi lembra que “as gravadoras gastavam 500, um milhão de reais pra botar um disco na rua” – em seus artistas esperando receber um retorno não garantido em troca; afinal, não se sabia se aquele lançamento iria fazer o sucesso esperado ou não. Talvez em virtude disso se justifique a baixa porcentagem oferecida aos músicos pelas suas gravações, bem como o fato de o retorno

¹² Programa de televisão, transmitido pela Rede Globo, cuja estreia se deu em 2014. Assemelha-se a antigos e importantes festivais brasileiros de música dos anos de 1960, pois se baseia em apresentações de bandas ao vivo e em avaliações por parte de um corpo de jurados. Atualmente, contudo, o público vota por meio de um aplicativo de smartphone nas suas bandas favoritas, concomitantemente às apresentações.

financeiro vir para eles, principalmente, a partir dos shows feitos – se é que a realidade de todos era e continua sendo assim.

A TÍTULO DE CONCLUSÃO: RUPTURAS E CONTINUIDADES

O processo de digitalização de muitos equipamentos e mídias tem alterado significativamente o funcionamento do mercado fonográfico. Este movimento tem se associado, nos últimos anos, ao deslanchar da pirataria e ao desenvolvimento da internet, o que afeta fortemente as relações de poder que se estabeleceram na indústria de discos brasileira ao longo do século passado. Antigos *players* – as principais empresas do ramo – buscam se adaptar e passam a lidar com uma realidade na qual os caminhos independentes se tornam possíveis e passíveis de dar certo, como bem exemplificam o caso da banda Calypso e outros, cada vez menos raros. Tais considerações colocam o desenvolvimento da pirataria, do comércio digital e o imbricamento das esferas de produção e distribuição independente/*mainstream* como importantes marcos de ruptura no contexto artístico-musical das últimas décadas.

Embora esta recomposição de um mercado estreitamente conectado com a tecnologia e as práticas comunicativas se alinhe com a nova era interativa e participativa de que falam tanto Amaral (2012) quanto Noronha e Sousa, Zagalo e Martins (2012), não se pode esquecer, também, de algumas continuidades. Basta recordar, por exemplo, que a manutenção das estratégias adotadas pelas grandes gravadoras desde os anos 1980 – racionalização, segmentação, padronização e pasteurização das produções – e a permanência de alguns estilos como campeões de vendas no contexto brasileiro – entre os quais, o sertanejo e o popular-romântico, mencionados por variadas fontes – ainda são realidade. Soma-se a isso a controvérsia em torno da questão dos direitos autorais e da remuneração recebida pelos artistas, algo que parece distante de ser solucionado pelos agentes ligados à indústria da música.

Se, por um lado, as transformações mencionadas produzem oportunidades de mudanças substanciais, por outro, provocam a necessidade de ajustes pontuais, sobretudo em relação a essa última questão. O mercado fonográfico deve ser regulamentado pela lei, tendo em vista o processo de digitalização da cultura? A quem uma regulamentação dos direitos autorais mais beneficiaria: grandes companhias, artistas já consagrados ou artistas em início de carreira? Como fazer da indústria fonográfica um meio mais igualitário para os distintos atores que nela trabalham? O que pode ambicionar, nos próximos anos, um mercado artístico que está sempre se transformando com fenômenos como os da “cultura de convergência” ou “convergência de mídias”, observados por tantos pesquisadores (Ganguin & Hoblitz, 2012; Noronha e Sousa et al., 2012; Piñeiro-Otero & Ribeiro, 2015)?

Espera-se que este trabalho tenha respondido ou tentado iluminar algumas dessas questões e possa, assim, contribuir para um melhor posicionamento das pessoas que se interessam por este debate ou, quem sabe até, para o esclarecimento das futuras ações concretas dos agentes que fazem parte do campo musical. ✍

AGRADECIMENTOS

Este artigo se baseia em material original de minha dissertação de mestrado *Trajetórias da digitalização: músicos e materiais nas redes sociotécnicas da indústria fonográfica brasileira*. Agradeço ao apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes, Ministério da Educação), concedido em 2014 e 2015, sem o qual essa pesquisa não poderia ter sido realizada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, P. (2009). A indústria fonográfica e o mercado da música gravada – histórias de um longo desentendimento. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 85, 105-129. doi: 10.4000/rccs.356
- Amaral, I. (2012). Participação em rede: do utilizador ao “consumidor 2.0” e ao “prosumer”. *Comunicação e Sociedade*, 22, 131-147. doi: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22\(2012\).1278](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22(2012).1278)
- Campanelli, V. (2012). Remix it yourself. A do it yourself ethic. *Comunicação e Sociedade*, 22, 8-15. doi: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22\(2012\).1271](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22(2012).1271)
- Christiansen, M. (1995). Cycles in symbol production? A new model to explain concentration, diversity and innovation in the music industry. *Popular music*, 14(1), 55-93. doi: <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000007637>
- Dias, M. (1997). *Sobre mundialização da indústria fonográfica. Brasil: anos 70-90*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP), Brasil. Retirado de <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000120831>
- Dias, M. (2000). *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo.
- Dias, M. (2010). Indústria fonográfica: a reinvenção de um negócio. In: C. Bolaño; C. Golin & V. Brittos (Orgs.), *Economia da Arte e da Cultura* (pp. 165-183). São Paulo: Itaú Cultural.
- Fenerick, J. (2004). A ditadura, a indústria fonográfica e os ‘Independentes de São Paulo nos anos 70/80’. *Métis: História e Cultura*, 3(6), 155-178. Retirado de <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/1164>
- Ganguin, S. & Hoblitz, A. (2012). Mobile Media – Mobile Creativity? *Comunicação e Sociedade*, 22, 33-48. doi: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22\(2012\).1273](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22(2012).1273)
- Herschmann, M. (2010). *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- Hesmondhalgh, D. (1996). Flexibility, post-Fordism and the music industries. *Media, Culture & Society*, 18, 469-488. doi: 10.1177/016344396018003006
- Noronha e Sousa, M.; Zagalo, N. & Martins, M. (2012). “Eu também posso propagar histórias”. A adaptação e as narrativas transmediáticas na era da participação. *Comunicação e Sociedade*, 22, 167-183. doi: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22\(2012\).1280](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22(2012).1280)
- Paiano, E. (1994). *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo (ECA/USP), Brasil.
- Piñeiro-Otero, T. & Ribeiro, F. (2015). Mobilidade da rádio na era digital: interatividade, participação e partilha de conteúdos nas emissoras ibéricas. *Comunicação e Sociedade*, 28, 271-289. doi: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.28\(2015\).2281](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.28(2015).2281)

- Théberge, P. (1989). The sound of music: technological rationalization and the production of popular music. *New Formations*, 8, 99-111. Retirado de http://www.sfu.ca/cmns/faculty/marontate_j/386/06-fall/Readings789/Theberge1989.pdf
- Vicente, E. (1996). *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP), Brasil. Retirado de <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000107977>
- Vicente, E. (2002). *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo (ECA/USP), Brasil. Retirado de <http://www.abpd.org.br/wp-content/uploads/2015/01/doutoradoEduVicente.pdf>
- Vicente, E. (2008). Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965-1999. *ArtCultura*, Uberlândia, 10(16), 103-121.
- Wainer, D. (2016a). *Trajетórias da digitalização: músicos e materiais nas redes sociotécnicas da indústria fonográfica brasileira*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ), Brasil.
- Wainer, D. (2016b). Um olhar antropológico sobre as transformações da indústria fonográfica brasileira a partir de duas trajetórias artísticas. *IS Working papers*, 3ª Série, 15, 2-22. Retirado de http://isociologia.pt/App_Files/Documents/wp15_160219102112.pdf

NOTA BIOGRÁFICA

Daniel Ferreira Wainer é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ) e Mestre em Antropologia Social pela mesma instituição. Graduou-se em Ciências Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). É também músico, tendo participado de algumas bandas e gravado o álbum *Associação Livre* com o grupo *Sararás Livres*. Desde 2014 seus interesses de pesquisa vêm se concentrando nas transformações técnicas da indústria fonográfica brasileira e, de modo mais geral, em uma Antropologia da Música.

E-mail: danielfwainer@gmail.com

Rua Almirante Saddock de Sá, 40/303, Ipanema, 22411-040 Rio de Janeiro / RJ, Brasil

* **Submetido: 15-10-2016**

* **Aceite: 23-01-2017**

BETWEEN MUSIC AND TECHNOLOGY: EXISTENCE AND FUNCTIONING CONDITIONS OF THE BRAZILIAN PHONOGRAPHIC INDUSTRY IN THE 21ST CENTURY

Daniel Ferreira Wainer

Abstract

This paper discusses the digitalization process of the Brazilian music industry through bibliographical, documental and empirical sources – the latter based on fieldwork and personal interviews conducted from July 2014 to June 2015. To achieve this goal, I intend to: highlight the conditions that lead to the emergence of the digital age; analyze the development of medias, devices and equipment which may have led to this turning point; investigate the possibilities of music production and distribution in the Brazilian context; cross the local circuits of piracy and the independent ways of commercialization, including digital distribution and the copyright issue. The hypothesis raised at the end of this research is that the existence and functioning of the current phonographic industry is pervaded by ruptures and continuities. Finally, I hope that this paper may bring new perspectives about the relationship between music, culture, communication and technology in the Brazilian contemporary context. Particularly, based on empirical research, I reflect upon the effects, ruptures and continuities observed in the current context of digitalization.

Keywords

Copyrights; digitalization; musical production; phonographic industry; piracy

Resumo

Este artigo se propõe a discutir, por meio de material bibliográfico, documental e empírico – este último baseado em trabalho de campo e entrevistas pessoais realizadas entre julho de 2014 e junho de 2015 –, o processo de digitalização da indústria fonográfica brasileira. Para cumprir este objetivo, busca-se: observar as condições que marcam o advento da era digital; analisar a história de desenvolvimento das mídias, dispositivos e equipamentos que teriam levado a essa inflexão do mercado de discos; investigar as possibilidades de produção e distribuição musical no contexto brasileiro; percorrer os circuitos locais da pirataria, os caminhos independentes, as formas de distribuição digital e a questão dos direitos autorais. A hipótese que emerge ao final dessa empreitada é a de que a existência e o funcionamento da indústria fonográfica atual se encontram em uma trilha permeada por rupturas e continuidades. Espera-se, enfim, que esta pesquisa possa trazer novos olhares sobre as relações entre música, cultura, comunicação e tecnologia no Brasil contemporâneo. Em particular, com base numa investigação empírica, o autor reflete sobre os efeitos, as rupturas e as continuidades observados no contexto atual de digitalização.

Palavras-chave

Digitalização; direitos autorais; indústria fonográfica; pirataria; produção musical

INTRODUCTION

This paper aims to present some of the operative characteristics in the Brazilian Phonographic Industry from the 1980's up until today. It critically shows how the transformations that happened in the segment are related to an ever growing digitalization process in the cultural and artistic lives. In order to fulfill this plan, I will initially consider the conditions that mark the beginning of the digital era, following some clues by a few authors (Campanelli, 2012; Noronha e Sousa, Zagalo & Martins, 2012; Piñeiro-Otero & Ribeiro, 2015). On a sequence, I evaluate the historical process of medias, gadgets and equipment developing that would have led to such an inflection in the music business, which tends to put the industry's technicality as a path, bringing back an analytical movement that I have already previously made (Wainer, 2016a).

This argumentation's outline aims to offer foundations to examine the field that comprehends the Brazilian phonographic industry in the turn of the century, which suggests a revision of the possibilities in producing and distributing music in the country. The piracy circuits, the independent paths, the ways of digital distributing and copyrights will also be looked at through a method that fundamentals itself in analyzing bibliographic and documental material. This article also presents empirical data from fieldwork and interviews held in Rio de Janeiro, between July 2014 and June 2015, with musicians, producers, arrangers and managers in the national music business.

MEDIAS, GADGETS AND EQUIPMENT IN THE MUSIC BUSINESS DIGITALIZATION

THE DIGITAL CONTEXT

According to Campanelli (2012), art stops being a mere object, in the contemporary digital context, and becomes an actual relation network. The concept of intervention, in this sense, acquires an importance in the same way that the practice of *do it yourself* does, or, as the author prefers it, *remix it yourself*. Such ponderings come from the following question: to what extent do the technologies permit people's new creative existences? In the proposed field of analysis, the digital context is the *bricolage* context, the context of flux, of the breaking of resistances and borders, of hybridity and the end of some distinctions between eminently amateur or professional boundaries. This might cause the daily practices to start referring to people's capacity to deal with the massive amount of information that becomes accessible through more accurate tools.

By a similar means, Amaral (2012) and Noronha e Sousa, Zagalo and Martins (2012) show that the communicative practices are being transformed, especially where the relationship between producers and consumers in the mediatic universe is concerned. The democratization of the digital medias and its network connection have actually made the public interact in an active way, producing interpretations, appropriations and becoming, in the authors' language, "a story spreading agent" (Noronha e Sousa et al., 2012, p. 167). What are the participative potentialities that the digital technologies have been offering? How does the nature of narratives transform itself and the relation between producers and consumers in the digital era?

Piñeiro-Otero and Ribeiro's work (2015) tries to answer some of these questions when it scrutinizes processes of inclusion of Spanish and Portuguese radios in digital and online environments. In other words, the authors explicit the question of mobility in the digital contemporary era while analyzing the transposition of traditional communication means into mobile delivery platforms. The apps that make this kind of interface have been producing, for instance, new ways of relating themselves to the audiences as well as a convergence of interactive contents shared among listeners-users. In this process, smartphones, as well as other mobile devices, end up transforming the radio broadcasting experience into something more dynamic, mostly because of platform mobility.

The mobility theme is also featured in Ganguin and Hoblitz (2012), authors that try to identify creative means of using cellphones through a comparison between users that play games in these devices or not. Is there a correlation between innovative means of communication and the users that play more or play less? In the cited article the differences between smartphones and cellphones are posited, as well as the possibility of media convergence and app usage. The cell phone seems to emerge as the main symbol of mobility and a metaphor of contemporary ubiquity, which follows the researches by Herschmann (2010) about the transformations in the contemporary musical industry that increasingly acts by and amongst these devices.

The aforementioned researches bring to consideration some elements that allow the conditions of existence and the functioning of a broad universe to be thought through. Noronha e Sousa et al. (2012) even address more thoroughly the "digital" category in itself, based in other authors who study the topic. In order to better comprehend the relations established between digitalization and the more specific context of musical industry, however, I am grounded in Vicente's considerations (1996) about the impact of certain technical transformations in the ways in which the western world produces and broadcasts music. In doing so, I am suggesting that the industrial production of music is in the constantly moving territory of technologies and in the territory of the broader functioning of a capitalist system that constantly searches for technical improvement.

TECHNICAL MEANS AND MUSICAL PRODUCTION

Vicente (1996, p. 2) points out that the technological developments of the production and distribution of popular music in the West can be arranged in four main phases such as the *mechanical*, the *electrical*, the *electronic* and the *digital*. Authors like Abreu (2009), on the other hand, establish that the industrial revolution in the communication technologies actually starts still halfway through the 19th century, with the invention and development of the telegraph. As a consequence of applying this technology, the number and the speed of communication have multiplied in such a broad manner that new researches have started, intending to register and reproduce sound.

In order to shed some light on phonographic industry's digitalization, while following the tracks of Vicente (1996), one need to go through a sociotechnical reality produced by electronic *hardwares* and *softwares*. Nevertheless, how can we formalize a distinction

between the digital context and the preceding reality, which had been based on a production that uses analogical apparatuses? To explicit such a difference, I remember that sound, according to *Aurélios'* dictionary, is an “acoustic phenomenon that consists in propagating sound waves by a body that vibrates in an elastic material environment”, especially air. As a consequence, the “analogical recording processes are those in which the characteristics of a sound wave are represented, by an analogy, through the fluctuations on an electromagnetic field” (Vicente, 1996, p. 31).

As an example, one can refer to the vibrations provoked on the air by a singer's voice, “converted through a microphone into variations of an electric potential and thus stored in a magnetic tape” (Vicente, 1996, p. 31). In order to reproduce the sound, “the tape is played and its signals are amplified and addressed to a speaker, where they are transformed into the vibrations of a cardboard cone” (Vicente, 1996, p. 32). The transmission of these vibrations through the air, finally, reproduces the sound, which is significantly different from the procedure that characterizes a digital system of audio production. In this one, “the sound wave is subdivided into samples and each one of them is mathematically located in the wave's space and time” (Vicente, 1996, p. 32). As if it were a film projection, the movement sensation is given by the frequency with which the samples are transmitted, and, to summarize, it is this distinction that allows us to, at least minimally as well as formally, understand how these universes work.

In fact, the digitalizing process of music was formed throughout the 20th century with the emergence, development and usage of equipment, gadgets, devices, programs and protocols – hardwares as well as softwares – which have ultimately virtualized the musical production in a broader sense. This equipment is characterized mostly by allowing a wide manipulation of the characteristics of the captured sound; especially of the height, volume, tone and shape of the sound waves.

Some of the devices that emerge in this context are the samplers, the synthesizers, the drum machines, the sequencers, the multi-tonal modulators, the digital recorders, the effects modules, the arranger softwares and the digital audio workstations (DAWs), all hardwares and softwares that start to proliferate in music studios since the 1980's. In order to better understand the emergence of these gadgets, it is necessary to return to the technical transformations that take place still in the end of 19th century. Thus I specifically go back to the history that reports the development of synthesizers and also of transistors, both fundamental elements for a broader comprehension of the phase we are looking at.

According to the specific literature on the subject, “the first synthesized sounds generator ever heard of was invented by the north American Thadeus Cahill and had its patent registered still in 1897” (Vicente, 1996, p. 34). Therefore, it was created less than ten years after the beginning of the commercialization of Edison's phonograph, conceived in 1877 and bought by North American Company in 1888. Vicente (1996, p. 34) states that the first three decades of the 20th century show a series of technological developments in this same area, namely of devices capable of synthesizing sounds, such as the *Thérémin* or the *Aetherophone* – invented by Leo Thérémin in 1924 –, the *Sphärophon*

and the *Dynaphone* in 1927 –, the *Ondes Musicales* or *Ondes Martenot*, in 1928 and the *Trautonium* – in 1930.

This equipment was still monophonic, which means that they only reproduced one sound at a time, from manual controlling, and were capable of altering the frequency, the volume and the tone of the produced audio. As a complement, the creation of the polyphonic *Givelet*, in 1929, renamed in 1935 as *Hammond*; of the *Wurlitzer*, in the same decade; and of the electric guitar, such as the development of the first electric piano, the *Harold Rhodes*, in 1943, attest that the sound synthesizers, which are fundamental in the digital music production era, have existed for a very long time.

After the development of transistors, however, they were enhanced and started to work increasingly through programming resources. In short, it is important to notice that these instruments functioned through oscillators used to generate sound waves, components that were also able to alter the characteristics of the generated wave (Vicente, 1996, p. 35). The synthesizers started being broadly used by the musical industry, in fact, since the mid-1960's, although they could not be considered, at that time, actual digital devices.

The phonographic production practice is then characterized by the following dynamics: the musicians are separated by partitions inside the recording room and use headphones to follow each other's performances. The recording is done in acoustically dry studios and many isolated microphones are used as a means to maximize the separation between the instrumentalists during the session. The engineer actively participates in the sound balance adjustment, selecting the volumes and positioning each instrument in the stereo spectrum – the two channels of sound output. Furthermore, they seek to control the artificial reverb level in the recording, which makes it fundamental to carefully select, place and balance the microphones (Théberge, 1989).

The described work routine can be already seen in a very specific phase of popular music production, called *electronic* by Vicente (1996, p. 3). In this period, an enhancement of the high fidelity techniques is observed, as well as a development of the recorders, which leads to the rise of multichannel studios. The transistors, as already mentioned, are another basic element that explains the strengthening of this phase, since they act as electronic components responsible for amplifying or interrupting electric signals. In practical terms, this technical development of the studios produces a radical separation of the participants in the musical performance. Starting at this point, each of the musicians records his own part after hearing the register of a precedent performance. There is, in this sense, an overlay of instrumental performances and, thus, the act of recording becomes increasingly planned (Théberge, 1989; Vicente, 1996, 2002).

Going back to the synthesizers matter, it is important to emphasize that until the end of the 1970's these devices were still analogical, since they could only reproduce sounds that already existed, analogously synthesizing their sound waves. The future digital synthesizers, on the other hand, would be able to produce their own sounds from digitalized samples of real sounds, which means that, differently from the analogical synthesizers, they could take the place of many instruments in the recording session. They

were not, as the previous ones, limited to the status of new sound generators (Vicente, 1996, p. 36).

In this paper, I do not pretend to rank each one of the fundamental devices for the digitally made music production. Thus, I will only make a few other considerations about the transformations in the phonographic field starting from the mid 1980's, when the digital tools were widely used and characterized the production of music in studios. Indeed, in that decade, one can observe the developments which culminate in the elaboration of recording and audio reproducing equipment, such as the compact discs (CD's) and the multimedia boards, as well as the establishment of the musical instrument digital interface (MIDI) protocol.

With regards to the CD, it is sufficient to say that it is a digital reproduction support made in aluminum, smaller and lighter than a 45 r.p.m. record and a long play (LP), and that it can accommodate approximately 70 minutes of music. In what concerns the MIDI, it is necessary to remark that this new interface has been produced since the development and commercializing of digital samplers, which makes it strictly oriented to instruments that are also digital. With the emergence of this protocol a whole new array of hardwares and softwares has appeared, and, to a large extent, most of the activities in musical production have been virtualized (Vicente, 1996, p. 3).

In the turn of the 1980's to the 1990's, the computer starts to play a fundamental role in the industry's functioning – especially in the 1990's, when the first digital multitrack recorders appear in the market. They were equipped with audio editing widgets, aiming at non-professional consumers. The hardware and software improvements of the computing systems also enable the personal computers (PC's) to start working as digital audio workstations (DAW's), a sort of virtual studio able to record, edit and reproduce sound. In this sense, these machines transform themselves in digital recorders or, more broadly, in actual studios, working in an articulate fashion with other devices thanks to the MIDI protocol (Abreu, 2009).

In this context, it is also possible to identify a production and technology outsourcing, which is to become clearer in the pages to follow. Later in the decade will appear some digital files whose main goal is to facilitate the exchange of information in a network level. The MPEG 1 Layer-3 (MP3) – created by moving picture experts group (MPEG) in 1995 –, a compact file able to transfer data, appears almost at the same time of *Napster*, a network file share software that comes up in 1999. The music commerce around the world expands through virtual means from mechanisms such as the peer-to-peer (P2P) protocol, which causes the consumption to be carried out directly online, while not regulated. The recorded sound starts to be a kind of information that can be transferable through digital supports, making the physical phonogram more a cultural symbol than an objective need.

THE BRAZILIAN PHONOGRAPHIC INDUSTRY IN THE TURN OF THE CENTURY PRODUCTION AND DISTRIBUTION CONDITIONS

The comments above are important to form a better understanding of the functioning of the record business in Brazil from the mid 1990's onwards. After all, this is the moment when the phonographic sector gets deeply in the analyzed universe. The strategy followed by the large multinational companies, up until then, was based not only on the unilateral offer resulting from the top-down mechanism of mass communication, but also on the fact that they practically had the monopoly of the needed resources to make mass musical production. Noronha e Sousa et al. (2012) remind that the traditional communication paradigm always tended to put public in a more passive position, although its will also influenced the choices made by large companies, e.g. the audience studies.

With the increasing digitalization, however, the phonographic scenery starts to be seen in a new light. The 1980's actually was quite difficult for the record industry in the world (Dias, 1997), in such a way that the Brazilian market would only grow again after 1989, when the sales rates reach a historical record. Even taking this into account, the 1990's decade start the same way that the previous one had started, in the midst of a huge retraction in the country's economy. Brazil is then dominated by the political and financial instability related to Fernando Collor de Mello's government (1990-1992) and some of its economical practices, such as the savings seizure – which had affected the population's purchase power. The sales drop generates conservatism in the management of the large phonographic companies, which were characterized by cuts in costs and expenses (Vicente, 2002, p. 143).

In the midst of these processes, in 1990 arises the Music Television Brazil (MTV Brazil) channel, a concession acquired by Grupo Abril. With this novelty, a big step is made towards the production of national video clips, which allowed the usage of new means for divulging the artists. With regard to material dissemination, it is fundamental to highlight some other news in the radio-broadcasting segment. The 1990's witnesses the emerging of many community and pirate stations, as well as a new form of transmission on behalf of the AM and FM radio companies: the satellite transmission. Before that, the AM channels were able to establish national networks with stations that were linked through the transmission of their telephone signal; however, since they needed a better quality audio, FM's could not do the same. It is the first time, then, that the corporations of this segment are able to act on a national coverage, which contributed significantly to the expansion of the music business in the country (Vicente, 2002, p. 152).

It is also important to emphasize that the growth rhythm of the companies linked to the record-producing sector will be restored only in 1993 and this stability will last until 1997. In this year, the sales of material supports overcame the mark of 100 million units, until a new drop came in 1998, resulting from rate depreciation. What can be specially verified in this decade is the end of a process of economic concentration and industry denationalization, which had started in the 1960's and unfolded in the following decades. This process was responsible for, among other things, the onset of some breaches in the phonographic business. Many professionals end up leaving large companies and

starting their own labels, while the record multinationals firms finally buy some of the large national ones, which also go through fusion processes themselves (Dias 2010, p. 3; Vicente, 2002, p. 272).

As for the main genres divulged, the moment asked for continuity and consolidation, which can be observed in the expansion of a more popular market, especially through Brazilian country music, known as *sertanejo*. Dias (1997) reminds how rare are the artists that have the privilege of working on their own ideas on a transnational company in the 1990's, due to the prevalence of the standardizing and patterning. On the other hand, a series of autonomous circuits take place, like the alternative *rock*, the *mangue beat*, the *hip-hop*, the *carioca funk*, the *axé music* and the electrified *fórró* of Fortaleza, which have contributed to the realization that, even though there was a continuity movement, at this moment comes up “a large group of independent artists” throughout the country, which “have been promoting an extraordinary diversity in the music produced” (Vicente, 2002, p. 278).

With regards to rationalizing activities, the outsourcing becomes accelerated: the record pressing, generally speaking, starts to be done by only three large factories and distributors linked to the multinationals. At the same time, these labels start to withdraw from musical production activities. As an example, there is the EMI enterprise, which sells its studios¹ in Rio de Janeiro and even declares that the department has ceased to be “the company's business” (Vicente, 2002, p. 144). After all, an open system of production similar to the one developed in the central countries seems to consolidate in Brazil: transnational labels associate with independent labels collaborating with the dissemination and distribution of their productions (Dias, 2010; Vicente, 2002).

The phonographic industry acquires a planetary status, in consonance with the mentioned overture strategy as well as with the globalization phenomenon. Vicente (2002, p. 154) evokes a story by the *Backstage* magazine in 1994 which makes clearly explicit the change in the industry's production method.

Outsourcing is the keyword when we talk about studios and labels. Twenty years ago this picture might have seemed insane, considering the equipment's high price. However, the prices are lower, the studios multiplied and, consequently, so did the chances of accessing a recording. The closing of large label's studios started because of directives from head offices overseas. *Warner Music*, which has been in Brazil for 15 years, didn't even get its own studio. The Brazilian *EMI* once had three top-notch studios, but has now opted for outsourcing. *BMG-Ariola* has found a different solution for its three studios: they were passed on to the technicians, who provide services to *BMG* when necessary. Only the large studios of London, Los

¹ According to the entrepreneur Miguel Barcelar, a partner with whom I have talked in fieldwork done for my masters' thesis, “in the past, the labels had their own studios, but the musicians didn't have a home studio (...). This is not like today, anyone in a bedroom can set up a business with an excellent quality”. After all, “now, all labels are mere distributors, like in the film industry”. Following the same direction, the musician and producer Marcos Valle – another one interviewed by me – would say that, nowadays, he still records in large studios, such as the one owned by *Companhia dos Técnicos*, in Copacabana neighborhood, Rio de Janeiro, although, in his words, “those enormous ones”, from the past, “do not exist anymore”. (Wainer, 2016a).

Angeles and New York based labels (...) split the market with several home and private studios. (Vicente, 2002, p. 154)

Once the independent musical production was already a national reality at the turn of the 1980's, it is only in the 1990's that it gets incorporated into the greater industry "with the mission of prospecting, forming and recording new artists" (Vicente, 2002, p. 155). From then on, this kind of production is indeed in a much better quality than it was 15 years before, when the word "independent" was almost a synonym to "handcrafted". The relationship between *indies* and *majors*² becomes more than common, because, as the previous decade demonstrated (Fenerick, 2004), the biggest problem for them had always been distributing, something that could be finally overcome by acting jointly.

In the 1990's, moreover, a new "market ecology" is formed, in which the independent way of producing complements the action done by the *majors*, through the creation of new artists and elaboration of actions in more specialized niches, which respond to segments whose needs were not yet met by the major labels (Vicente, 2002). Naturally, this phenomenon did not occur only as a result of technological factors, but also due to the many transformations that took place in the phonographic business along the previous years – one aspect that can be emphasized is the broadening of the segmenting, standardization and rationalization procedures in the productions, which became increasingly pasteurized, in order to meet the international market.

After all, the industry crises during the 1980's and early 1990's have made genres like *sertanejo* and romantic pop remain privileged in detriment of others like rock and *música popular brasileira* (MPB), discredited by the big labels.

PIRACY, INDEPENDENT CIRCUITS, STREAMING³ AND COPYRIGHTS

In the late 1990's, an unprecedented crisis has plagued the Brazilian phonographic industry. The proliferation of CD piracy, MP3 file sharing, defaults and saturation of popular segments such as *axé* and *pagode* were just some of the factors responsible for this undermining (Vicente, 2002, p. 195). According to Dias (2010, p. 7), the major industry could not use the pirates to their favor, choosing to fight rather than working with them in benefit of its interests. In this period, the phonogram reproducibility reaches for the first time a global scale, following the same digitalization that now contributed to the growth and expanding of piracy, mostly through CD's. The singer Viviane Godoi, for instance, in an interview, even remembered that:

the LP was a product that you couldn't clone. Also, there was not anything where you could record. DVD's, CD's, nothing existed. There were cassette tapes (...). You could even own a cassette, but (...) It was really difficult to

² Christiansen (1995), Dias (2000), Hesmondhalgh (1996), Paiano (1994) and Vicente (2002, 2008) are some of the authors that study the relations between the independent and major labels.

³ The streaming, also called media flux, is a way of transmitting data via the internet. YouTube and Spotify are two of the main sites that work through this reproduction method.

clone (...). There were no devices that recorded from a device into another.
(Interview to Viviane Godoi)

According to her, “Sony itself was the company that issued the recorder that copied another. They shot themselves in the foot”. The movement of “taking out the LP to put on the CD”, as Godoi remembers it, “is also gone. My car comes without a CD player, there is only a pen drive slot”. Indeed, the conclusion is that “generally, the record sales dropped considerably”, for we are, without any doubt, facing another moment: “you turn on the radio... There is no more of that thing that you turn on the radio and listen to everyone (...). It stopped being a vehicle to sell records because records don’t sell anymore”.

In order to better accommodate the new configuration of the business in the turn of the century, I underline the iconic case of a band that, in the mid 1990’s, became notorious coming from outside of the mainstream phonographic production circuit: the Calypso group⁴.

Originally from Belém do Pará city, in the Amazon area, it had been, ever since its creation, in the margins of the phonographic business of the great center-south axis of Brazil. Even though the band’s musical profile could easily be incorporated into the line of marketing productions of the larger labels, Calypso at first did not get the attention of the mainstream circuit. All the corporate structure that kept the band was built around a cultural movement that used the digital technologies in an economic circuit that was completely autonomous, distributed between the homemade production of CD’s, the parties, the characteristic balls and shows of the North and Northeast regions of Brazil as well as the sales of clothing, food, drinks and others⁵ (Dias, 2010, p. 14).

It is possible to say, in this sense, that almost the entire featured circuit is produced “in the garage”, by means of lateral marketing. Even though the city of Belém is geographically distant from a supposed phonographic mainstream, it managed to establish a very specific relation to technology, which contributed to the rising of *tecnobrega* and *bregapop* as digitally originated phenomena, independent of labels and big studios:

The piracy middleman goes from one house to the other picking up the MP3’s that the street vendor is going to sell. If the song gets popular in the street market, it will be played in the ball and will render the artist more concerts. At the party, the latter shouts out to the people at the neighborhood, the concert is recorded live and at the exit it is already on sale. People buy it because were quoted. (Gannan quoted in Dias, 2010, p. 14)

Groups like Calypso question several practices that involve live performances and the sale of records produced in an alternative circuit, which is directly linked to specific forms of cultural producing and releasing. In this “independence or death” scenario, the

⁴ For more information on the group’s trajectory and the musical circuit where it came from, consult <http://www.bregapop.com/sequencias?catid=52&id=52:tecnobrega-a-musica-paralela-hermano-vianna>

⁵ The drummer Uirá Bueno, another one of my interlocutors in field work, would remember others “artists more involved in mainstream (...) that started this pioneering process of selling their own CDs”, as the singer Agnaldo Timóteo. According to Bueno, Timóteo “set up his own stand in Rua da Carioca [Rio de Janeiro’ downtown] and sold for a fair price”.

concerts begin to appear in a central spot within the cultural repertoire, in the sense that they trigger the musicians' work, especially when the record and physical medias tend to lose their centrality inside the phonographic industry production process (Dias, 2010, p. 16).

The singer Luiz Guilherme, another musician interviewed during fieldwork, emphasizes that the “cultural industry was built over myths that were very present in the 50's and 60's”. Co-founder – with Paulinho Moska and Luiz Nicolau – of the rock band *Inimigos do Rei*⁶, which exploded in the phonographic scene of the 1980's, he states: “that's what is dying (...) and transforming into something else”. After all, in his vision, it is not possible to compare, for instance, the current labels to the ones that operated in the past, which meets Roberto Menescal's – an important musician and producer which I also interviewed – arguments: “it is ending (...), it is not affordable anymore (...). It is a decaying process: in three or four years what we knew as a label will be gone. What is next I don't know”.

The observations made by the aforementioned characters mark the existing changes in the big labels' way of acting, which does not invalidate their significant strength inside the market. Menescal continues: “I'm not here to say that *Som Livre* is about to go bankrupt because it takes advantage of the Globo [Network] thing⁷, but it is getting difficult (...). They are leaning against religious records and, how do you say, in *sertanejo*'s records, gospel, because that's what Brazil looks like”. Authors such as Dias (2010) and Herschmann (2010) could certainly complement these considerations. After all they indicate that the development of cellphones and the expanded setting off of their sales play a relevant role in the musical production of the 21st century, taking into account that they offer new possibilities of music consumption.

In her turn, Gabriela Hermanny – a publicist whose career is linked to phonographic sector companies⁸ –, observes that there is a great distention in the music industry since, at the same time that the physical media sales subsist, the virtual commercialization of pirate products increases, as well as the official free downloads made available by the digital distributing companies. This interlocutor indicates that the big companies are reorganizing themselves in order to obtain gains from a new kind of commerce: the market has finally realized that the “physical sales are dropping” and that the “digital market is growing on a 30% average”⁹, concomitantly to piracy, which first came up “when the digital music arose”.

To Hermanny, “people only started to consume when the players [companies] got structured”, because, up until then, the pirates had crushed the big companies and

⁶ The band's trajectory is analyzed from the point of view of its members in Wainer (2016a, 2016b).

⁷ The *Som Livre* label is the phonographic sector of Rede Globo, the main television network in Brazil.

⁸ Hermanny was an employee of *Som Livre*'s Marketing Department and currently works at Vevo, a joint venture responsible for the production of music videos and other forms of digital entertainment. She works at the company's digital distributing section.

⁹ Several stories published in the media support the argument above. An example <http://epocanegocios.globo.com/Informacao/Resultados/noticia/2015/04/vendas-mundiais-de-musica-digital-alcancam-fisicas-pela-primeira-vez.html>

people listened to the songs free of charge through the exchange of digital files and the internet. The mentioned structuring, thus, has mostly to do with the industry's perception that they had to find a way to oblige people to pay for the musical content listened to, digitally. In other words, the reorganization of the phonographic market has basically worked in the direction of trying to stop music from being gratuitously consumed, as I have previously demonstrated (Wainer, 2016a).

In this context, many platforms appear offering streaming services, which, becoming increasingly popular, have significantly contributed to the piracy controlling, in the sense that they allow for the decrease of the number of illegal downloads. The totally free services, however, harm the digital products sales, generating a lot of complaints on behalf of the big phonographic companies, which benefit the most from the sales¹⁰, and also on the behalf of the artists – who end up without the copyrights that would result from the execution of their songs. In the United States, for instance, characters like Joanna Newsom – a singer, songwriter, harpist and pianist – have positioned themselves against free streaming, claiming that it hampers the financial return from royalties – the copyrights – in the same way as the industry had always done¹¹.

Other artists, however, relativize the opinion above, when they emphasize that the pirate commerce, as well as the digital sales, much as the record sales of the past, might have never given such a big return to them, directly, as it may look like to someone not looking closely. The phonographic recording sales tend to better function in terms of diffusion of the work done by the artists than properly on giving a financial counterpart. Dias (2010) and many artists interviewed defend this point of view, while stating that, in fact, the artist's class earns money mostly from concerts.

As an example, I evoke something said by another one of my interlocutors in field-work, the trombone player Fabiano Segalote. When I asked him if there is any financial return for the most of musicians, either through concerts or CD sales, I got the following reply: “nowadays, artists don't earn money from record sales. Piracy is out there, isn't it? How long ago did you buy your last CD?”. In the same train of thought, the aforementioned singer Viviane Godoi would put it like this: “I believe that the artists in the past had a longer contract with the label, and a percentage on the record sales. Some royalties (...), which were not much”. In her words:

[Gilberto] Gil himself, Caetano [Veloso], all these folks did not make money from record sales. When Gil recorded [the album] *Realce*, in the 80's, he made a lot of money with the concerts, because the percentage that the label gave him was very small. And these older ones, Orlando Silva, Cartola, these guys didn't earn anything. (Interview to Viviane Godoi)

The singer can firmly attest this because she worked with Gil during the launching of the mentioned record. She would even suggest that “they earned like 2% record

¹⁰ Retrieved from <http://canaltech.com.br/noticia/musica/streaming-de-musica-diminui-pirataria-mas-tambem-reduz-ventas-digitais-51819/>

¹¹ Retrieved from <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/10/spotify-e-uma-cabala-vil-de-grandes-gravadoras-diz-joanna-newsom.html>

sales”, which relates to something said by another one of my “natives”, the bass player Keko Calazans. According to him, “actually, the ones who made money with record sales were really the label”, which means that “only the top artists could reach a percentage such as 10% of the sales. Roberto Carlos, for instance”. He brought to mind a personal situation as a way to illustrate his words:

when we went to *SuperStar*¹², the bands – 40 bands! – signed contracts with *Som Livre* and they had a year to fulfill the contract (...). We couldn’t come up on *Record* [another television channel], we couldn’t come up on TV without telling them. In the contract we received 7% of each record. (Interview to Keko Calazans)

All these observations made on the financial retribution of the musicians in those times show the complexity of a market in which large companies invest a lot of money – Viviane Godoi remembers that “the labels spent 500, a million Reais [Brazilian medium of exchange] to put a record out” – in their artists hoping to receive a non-guaranteed financial return. After all, people didn’t know whether or not that launch would achieve the expected success. Maybe because of that, the low percentage offered to musicians for their recordings can be explained, as well as the fact that the financial return comes to them in the shape of performed concerts income – considering that the reality of every artist was and still is that one.

BY WAY OF CONCLUSION: RUPTURES AND CONTINUITIES

The digitalizing process of many medias and equipment has significantly altered the functioning of the phonographic business. This movement has been associated, for the past years, to the advance of piracy and to the development of the internet, which greatly affects the power relations established in the Brazilian record industry along the last century. Old players – the main companies in the field – seek to adapt and try to deal with a reality in which independent paths become possible and really work out, as it happened to Calypso, a successful case that is less and less rare, and other bands. Such considerations form the broader context of piracy development, digital commerce and the interlocking of independent/mainstream production and distribution spheres as important marks of rupture in the artistic and musical scenario of the last decades.

While the rearrangement of a market strictly connected to technology and communicative practices is aligned to a new interactive and participative era, such as Amaral (2012) and Noronha e Sousa et al. (2012) say, one cannot lose sight of some continuities as well. It suffices to recall, for instance, that the maintenance of strategies adopted by large labels since the 1980’s – rationalization, segmenting, standardization and pasteurization of the productions – as well as the permanence of some genres as sales records

¹² It is a TV show, transmitted by Rede Globo, which premiered in 2014. It resembles the old, important Brazilian music festivals that took place in the 1960’s, because it is based in live band performances and in evaluations made by a jury. Currently, however, the public votes in their favorite bands through a smartphone app in real time.

in the Brazilian context, amongst which: the *sertanejo* and the romantic pop, mentioned by various sources – are still a reality. On top of this, one should consider the controversy on the question of copyrights and on the compensation earned by artists, something that seems far from being solved by the agents linked to the music industry.

If, on the one hand, these transformations produce opportunities for substantial changes, on the other they provoke the need to punctually adjust, especially with respect to this last question. Should the law, considering the cultural digitalizing process, regulate the phonographic market? Who would the regulation of the copyright law benefit the most: large companies, consecrated artists or artists on the onset of their careers? How to make the phonographic industry a more egalitarian environment to the different actors that work in it? Within the next years, what could an artistic market being transformed by phenomena such as the “convergence culture” or the “media convergence”, observed by so many researchers (Ganguin & Hoblitz, 2012; Noronha e Sousa et al., 2012; Piñeiro-Otero & Ribeiro, 2015), aspire to?

I hope that this article has answered or tried to shed light on some of these matters and that it can, thus, contribute to a better positioning by people who are interested in this debate, or even to the clarification of future concrete actions of the agents that are a part of the musical field. ✍

ACKNOWLEDGEMENTS

This article is based on original material from my master’s degree thesis *Digitalization trajectories: musicians and materials in the sociotechnical networks of the Brazilian phonographic industry*. I appreciate Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes, Ministério da Educação) financial support granted between 2014 and 2015, without which this research could not have been accomplished.

Translated by Fernanda de Azevedo Pizarro Drummond

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Abreu, P. (2009). A indústria fonográfica e o mercado da música gravada – histórias de um longo desentendimento. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 85, 105-129. doi: 10.4000/rccs.356
- Amaral, I. (2012). Participação em rede: do utilizador ao “consumidor 2.0” e ao “prosumer”. *Comunicação e Sociedade*, 22, 131-147. doi: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22\(2012\).1278](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22(2012).1278)
- Campanelli, V. (2012). Remix it yourself. A do it yourself ethic. *Comunicação e Sociedade*, 22, 8-15. doi: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22\(2012\).1271](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22(2012).1271)
- Christiansen, M. (1995). Cycles in symbol production? A new model to explain concentration, diversity and innovation in the music industry. *Popular music*, 14(1), 55-93. doi: <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000007637>

- Dias, M. (1997). *Sobre mundialização da indústria fonográfica. Brasil: anos 70-90*. Master's thesis, Campinas State University (IFCH/UNICAMP), Brazil. Retrieved from <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000120831>
- Dias, M. (2000). *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo.
- Dias, M. (2010). Indústria fonográfica: a reinvenção de um negócio. In C. Bolaño, C. Golin & V. Brittos (Eds.), *Economia da Arte e da Cultura* (pp. 165-183). São Paulo: Itaú Cultural.
- Fenerick, J. (2004). A ditadura, a indústria fonográfica e os 'Independentes de São Paulo nos anos 70/80'. *Métis: História e Cultura*, 3(6), 155-178. Retrieved from <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/1164>
- Ganguin, S. & Hoblitz, A. (2012). Mobile Media – Mobile Creativity? *Comunicação e Sociedade*, 22, 33-48. doi: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22\(2012\).1273](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22(2012).1273)
- Herschmann, M. (2010). *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- Hesmondhalgh, D. (1996). Flexibility, post-Fordism and the music industries. *Media, Culture & Society*, 18, 469-488. doi: [10.1177/016344396018003006](https://doi.org/10.1177/016344396018003006)
- Noronha e Sousa, M.; Zagalo, N. & Martins, M. (2012). "Eu também posso propagar histórias". A adaptação e as narrativas transmediáticas na era da participação. *Comunicação e Sociedade*, 22, 167-183. doi: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22\(2012\).1280](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22(2012).1280)
- Paiano, E. (1994). *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Master's thesis, University of São Paulo (ECA/USP), Brazil.
- Piñero-Otero, T. & Ribeiro, F. (2015). Mobilidade da rádio na era digital: interatividade, participação e partilha de conteúdos nas emissoras ibéricas. *Comunicação e Sociedade*, 28, 271-289. doi: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.28\(2015\).2281](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.28(2015).2281)
- Théberge, P. (1989). The sound of music: technological rationalization and the production of popular music. *New Formations*, 8, 99-111. Retrieved from http://www.sfu.ca/cmns/faculty/marontate_j/386/06-fall/Readings789/Theberge1989.pdf
- Vicente, E. (1996). *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*. Master's thesis, Campinas State University (IFCH/UNICAMP), Brazil. Retrieved from <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000107977>
- Vicente, E. (2002). *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Doctoral thesis, University of São Paulo (ECA/USP), Brazil. Retrieved from <http://www.abpd.org.br/wp-content/uploads/2015/01/doutoradoEduVicente.pdf>
- Vicente, E. (2008). Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965-1999. *ArtCultura*, 10(16), 103-121.
- Wainer, D. (2016a). *Trajetórias da digitalização: músicos e materiais nas redes sociotécnicas da indústria fonográfica brasileira*. Master's thesis, Federal University of Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ), Brazil.
- Wainer, D. (2016b). Um olhar antropológico sobre as transformações da indústria fonográfica brasileira a partir de duas trajetórias artísticas. *IS Working papers*, 3ª Série, 15, 2-22. Retrieved from http://isociologia.pt/App_Files/Documents/wp15_160219102112.pdf

BIOGRAPHICAL NOTE

Daniel Ferreira Wainer is a doctorate student in the Post-Graduation Program of Social Anthropology at the National Museum, Federal University of Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ). He has a Master's degree in Social Anthropology at the same institution and an undergraduate degree in Social Sciences at the Philosophy and Social Sciences Institute of the Federal University of Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). He is also a musician, having recorded the album *Associação Livre* with the group *Sararás Livres*. Since 2014 his research interests have been focusing on sociotechnical transformations in the Brazilian music industry and broadly in an Anthropology of Music.

E-mail: danielfwainer@gmail.com

Almirante Saddock de Sá Street, 40/303, Ipanema, 22411-040 Rio de Janeiro / RJ, Brazil

* Submitted: 15-10-2016

* Accepted: 23-01-2017

COMUNICAÇÃO DA ARTE PELA INVESTIGAÇÃO ABERTA: SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS, PATRIMÓNIO, GESTÃO E RECEÇÃO DA INOVAÇÃO NA ARTE

Pedro Andrade

Resumo

Este artigo debate alguns dos principais modos de comunicação da arte subjacentes ao espaço público urbano, e a sua interpretação através da Investigação Aberta. Em particular, discute os regimes de comunicação presentes em locais onde ocorrem eventos culturais e artísticos, como o museu. Um dos fenómenos comunicativos aí circulantes é a literacia artística informal, processo diferente e às vezes oposto à educação formal ministrada na escola. Para tal, em primeiro lugar, são definidos dois conceitos fundamentais nos Estudos de Comunicação da Arte, e necessários para este debate: a Comunicação Pública da Arte (Public Communication of Art-PCA) e a literacia artística. Em segundo lugar, questões relativas à comunicação de arte são formuladas: a definição de políticas culturais que permitem a inclusão cultural de diversos segmentos de públicos de arte; o papel dos dispositivos digitais por forma a aprofundar a compreensão do património cultural; as estratégias de comunicação e de gestão mais adequadas para melhorar a literacia dos públicos; o processo de receção realizado pelas audiências culturais em torno de ideias e conceitos sobre a arte, partilhados em eventos artísticos. Em terceiro lugar, tais questões são situadas no seio das principais posturas teóricas e autores da área da Comunicação da Arte. Em seguida, são expostos alguns breves conselhos práticos e recomendações sobre como desenvolver uma investigação acerca da comunicação nos mundos da arte, em duas partes: a primeira sugere algumas hipóteses correspondentes às questões formuladas anteriormente. A segunda parte estabelece uma agenda sucinta e prática para realizar uma pesquisa sobre este assunto. Alguns dispositivos sociológicos emergentes, produzidos para fortalecer o impacto social e cultural da comunicação da arte, são igualmente apresentados. Finalmente, modos e metas específicos desse impacto são discutidas.

Palavras-chave

Comunicação pública da arte; Estudos de Comunicação da Arte; literacia artística; metodologia sociológica intermédia; receção da arte

Abstract

This article debates some main modes of art communication within the urban public space, and their interpretation through Open Research. In particular, it discusses communication regimes in places where cultural and artistic events occur, such as the museum. One of the communicative phenomena circulating there is informal art literacy, which is a different and sometimes opposite process in relation to the formal education at school. Having this aim in mind, firstly two core concepts within Art Communication Studies, which are crucial to this debate, are defined: Public Communication of Art-PCA and art literacy. Secondly, questions pertaining to art communication are raised: the definition of cultural policies that allow cultural inclusion of diverse art publics segments; the role of digital devices to improve the understanding of cultural heritage; the more adequate communication and management strategies for improving publics literacy; the reception process undertaken by cultural audiences around art ideas and concepts shared through art events. Thirdly, such questions are framed within the main

theoretical and authors' positioning in Art Communication Studies. Next, some brief practical advices and recommendations concerning how to develop a research on communication within art worlds are exposed in two parts: the first part suggests some hypothesis corresponding to the previous formulated questions. The second part establishes a synthetic and practical agenda for doing a research on this subject. Some emergent sociological apparatuses, produced to improve the social and cultural impact of art communication, are also presented. Finally, specific modes and targets of this impact are discussed.

Keywords

Art Communication Studies; art literacy; art reception; intermedia
sociologic methodology; public communication of art

INTRODUÇÃO

Este texto pretende refletir sobre a *comunicação artística*, considerando (a) a sua relevância social como um processo inovador e sustentável, e (b) delineando o seu significado sociológico, em particular a sua interpretação através de uma *Investigação Aberta*. Para ilustrar esses objetivos, o artigo centra-se nos espaços culturais urbanos, como o museu, onde os eventos artísticos e as *literacias* correspondentes são ativados por profissionais da arte e pelos públicos, entre outros atores culturais centrais.

Nesta perspectiva, a Comunicação Pública de Arte é um conceito recente desenvolvido no âmbito dos Estudos de Comunicação da Arte, principalmente num projecto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia – FCT (Ref. PTDC/CCI/68595/2006), coordenado pelo autor e realizado entre 2007 e 2011 (Andrade, 2016). Essencialmente, a comunicação pública de arte significa o processo que articula a produção da arte pelos artistas e a recepção de arte por públicos artísticos, através da tradução de um conhecimento artístico especializado para a linguagem do conhecimento comum, compreensível por diferentes segmentos de públicos artísticos. Um tal processo ocorre no seio dos *mundos da arte* (Becker, 2008), que são essencialmente redes de pessoas qualificadas dentro de áreas culturais específicas, para produzir e disseminar *obras de arte*. Por exemplo, artistas, curadores de arte, diretores de museus, professores de arte, críticos de arte, colecionadores, leiloeiros e outros profissionais culturais, operam tais mediações em museus de arte ou em redes de galerias de arte.

Quanto à *literacia*, um anterior projecto, também financiado pela FCT e coordenado pelo autor entre 2000 e 2005, foi um dos primeiros estudos a ampliar o significado social e semântico deste conceito, através de uma pesquisa sobre a literacia científico-tecnológica nos museus de Ciência (Andrade, 2010a) No que se refere à *literacia artística*, trata-se de uma estratégia tanto de *escrita artística* (isto é, a criação de obras de arte por artistas e a sua apresentação pública por pessoal do museu) como de *leitura artística* (a sua apreciação e julgamento por públicos da arte). Em particular, a *literacia digital* mostra-se fundamental para o desenvolvimento da inclusão social/cultural por parte dos cidadãos e dos turistas, através de novas atividades de comunicação cultural

partilhadas usando os novos média digitais. Este debate encerra o objetivo de superar um défice na bibliografia nos estudos sobre comunicação da arte em Portugal, e dialogar com outras perspetivas de investigação neste domínio.

Mais adiante, é possível consultar outras pesquisas anteriores levadas a cabo pelo autor, sobre políticas e património culturais, artes públicas e privadas, espaço e tempo sociais dos museus, arte no interior do ciberespaço e do cibertempo, ontologias sociais artísticas e relações sociais mediadas pela arte.

ALGUMAS QUESTÕES SOBRE COMUNICAÇÃO DA ARTE

Questão 1. Que *políticas culturais* sobre a governança das instituições de arte podem desenvolver condições estimulantes para a comunicação e literacia artísticas e criativas, a fim de encorajar uma inclusão cultural mais forte, através da frequência de eventos de arte por parte de múltiplas e diversificadas *audiências*? Por exemplo, no museu de arte, a inclusão cultural de ambos os visitantes tradicionais (famílias, escolas, turistas), e os públicos ainda excluídos (aposentados e deficientes, imigrantes, refugiados).

Questão 2. Que *património cultural e memória transcultural* podem ser promovidos, através de dispositivos e arquivos digitais, por forma a consolidar o conhecimento da cultura pelos públicos e a sua identidade cultural?

Questão 3. Que *estratégias de gestão/comunicação* foram ou podem ser implementadas em eventos artísticos, para aprofundar a comunicação artística e a literacia das audiências, de maneira a fomentar manifestações mais fortes de opinião sobre a arte e a cidadania cultural?

Questão 4. Como entender (ética e esteticamente) os processos de *receção de eventos culturais* e de *apreensão de conceitos e métodos de arte* através de dispositivos tradicionais e digitais, por parte dos públicos de arte acima mencionados, através de suas visitas presenciais ou por meio das redes sociais digitais que frequentam?

Para responder a estas perguntas, os Estudos de Comunicação da Arte podem analisar contextos sociais emergentes da gestão de eventos artísticos, tendências políticas e formas de património cultural, como arquivos de arte digital, e aperfeiçoar métodos digitais aplicados em estudos anteriores. Os resultados finais da pesquisa (artigos de revistas, livros, *e-books* / jogos), devem ser comparados com resultados anteriores e difundidos globalmente em redes científicas, exposições e ações de formação em museus, universidades, empresas culturais e feiras de arte.

Quanto à metodologia, os investigadores utilizam atualmente questionários, entrevistas, observação direta e até mesmo novas metodologias sociológicas como jogos para o ensino e a investigação sobre as artes e a museologia.

DEBATES E AUTORES ACERCA DE ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO DA ARTE

O estado da arte sobre esta problemática é aqui apresentado em articulação com as questões levantadas acima.

Para desenvolver a questão 1, é importante considerar a bibliografia sobre *políticas culturais* para a implementação de literacias artísticas em eventos culturais e, especificamente, políticas de arte pública. Uma coleção de estudos recentes sobre arte pública (Andrade, Marques & Barros, 2010) inclui análises sobre políticas urbanas por Malcolm Miles (Universidade de Plymouth) e Antoni Remesar (Universidade de Barcelona), dois dos mais legitimados especialistas em arte pública no interior dos espaços urbanos. Numa perspectiva diacrónica, é necessário considerar a história do discurso do museu (Bennet, 1999) e das políticas culturais (Sherman, 1999). Outras abordagens desta temática são as seguintes: as suas relações com as desigualdades sociais, como as políticas de inclusão cultural (Sarraf, 2010); a dimensão dialética das políticas culturais, fundada nas “guerras culturais” (Bolton, 1992); a vigilância social inerente a algumas dessas políticas, traduzida pelo conceito de “cultura da censura” (Atkins, 2006); algumas aplicações pragmáticas de políticas culturais, como a governança de museus (Malaro, 1994); as frições entre essas políticas e as diferenças sócio-culturais, consideradas dentro da “política da identidade” (Appiah, 2008); e a inclusão das políticas culturais no seio das relações internacionais, em termos de desenvolvimento de uma diplomacia cultural (Luke, 2012).

Quanto à pergunta 2, no que diz respeito ao *património cultural* e à *memória inter/transcultural*, por forma a estimular o conhecimento e a identidade cultural das audiências, alguns dos principais temas de discussão são estes: o património da arte pública, que foi desconstruído através da crítica ao arquivo e à memória relacionados com as artes públicas e privadas, oficiais e marginalizadas (Andrade, 2009); as condições e os resultados da sustentabilidade do património cultural (Bouchier, 2012); “Memorylands” ou instrumentos para a identidade europeia (MacDonald, 2013); património articulado com o desenvolvimento, especialmente no que diz respeito aos países não-ocidentais periféricos (Banco Mundial, 2001); património enquanto memória intercultural num mundo pós-colonial (Chopra, 2001), ou como destino turístico cultural (Boniface, 1993); o património entendido como “herança difícil” ou dolorosa, como o holocausto ou o *Ground Zero* (Logan, 2008)

No que toca à questão 3, eis algumas das temáticas centrais ainda não suficientemente reflectidas em Portugal, quanto à *gestão e aos métodos de comunicação* no âmbito de eventos artísticos ativados por profissionais e por comunidades de “cidadãos culturais”: a comunicação pública de arte do museu, para melhorar a literacia artística, a opinião sobre a arte e a cidadania cultural/digital (Andrade, 2016); as profundas transformações diacrónicas do museu (Knell, 2007); museus no mundo da arte global (Thornton, 2009); o museu entendido como uma empresa criativa (Buskirk, 2012); o marketing de museus para aumentar a fidelização das audiências (Kotler, 2008); o museu no contexto de crises económicas e culturais (Wallace, 2006); a educação do pessoal do museu para carreiras inovadoras (Burdick, 2008); a produção de “visitabilidade” artística por instituições culturais (Dicks, 2003); a integração das opiniões públicas na tomada de decisões no campo das artes (Wells, 2013); e as avaliações pragmáticas das actividades dos museus (Diamond, 2009).

Relativamente à pergunta 4, quanto à receção da arte e à opinião dos *públicos culturais*, é crucial que os gestores de museus possam estar abertos não só às estratégias tradicionais de literacia artística, mas também a novas narrativas (Dudley, Barnes, Binnie, Petrov & Walklate, 2012). Além disso, a literacia científica e tecnológica no museu pode ser ativada por professores e alunos (Andrade, 2010). Mais, diversos segmentos de visitantes como as famílias (Dierking, 2013), os aprendentes de longa duração (Wilkening, 2009), os turistas (Kotut, 2011) e os imigrantes (Allen, 2006), podem reagir de forma diferente aos dispositivos culturais do museu, e ainda revelarem literacias críticas diversas quando utilizam aparelhagem digitais (Warnick, 2002). Outros aspectos que contribuem para este debate entre os mediadores da arte (*art gatekeepers*) e os públicos são: a segurança no uso de literacia digital (Jacobson, 2012); a literacia multimodal no nosso mundo digital (Rowell, 2012); a cultura participativa e o *edutainment*, que significa a articulação da educação com o entretenimento (Aldrich, 2009). Todas essas dimensões da receção da arte podem ser investidas como pretextos para o aperfeiçoamento da cidadania digital (Jenkins et al., 2009).

APELO PARA A INOVAÇÃO CONCEPTUAL E METODOLÓGICA

A inovação é um processo transversal, a ser aplicado não apenas no seio das atividades económicas e tecnológicas, mas também no interior da cultura e do conhecimento, e até mesmo ser cultivado como “invenção independente” (Leite & Mota-Ribeiro, 2004). O trabalho de pesquisa anterior do autor do presente texto inclui alguns pontos importantes sobre os seguintes assuntos relacionados entre si, como possíveis contribuições inovadoras para os Estudos de Comunicação da Arte dentro da atual sociedade em rede e do conhecimento. Vejamos apenas alguns exemplos:

(a) a primeira reflexão sociológica sistemática em Portugal sobre as *redes digitais* (1985), alguns anos antes da implementação da World Wide Web.

(b) Sugestão de uma Sociologia da Internet e do conceito “cibertempo” (1996). O cibertempo pode ser definido como o conjunto diacrónico de ritmos, compassos, cadências, pulsações, batidas ou fluxos usados por um internauta quando ele viaja pelo ciberespaço. Três modos principais de cibertempo podem ser distinguidos: primeiro, um *modo síncrono*, visível no uso de *chats*, conversas no Skype e no Hangouts, etc.; em segundo lugar, um *modo assíncrono*, ativado por páginas da *web*. E em terceiro lugar, um *modo semi-síncrono* encontra-se presente em redes sociais digitais, como o Facebook, Instagram e Pinterest, mas ainda mais claramente no *microblogging*, como acontece no Twitter, onde as mensagens podem ser trocadas muito rapidamente, através de *re-tweeting* de conteúdo indexado com *hashtags*.

(c) Alguns conceitos principais em museologia, como “museabilidade” (2000-10). Este termo significa a articulação entre contextos económicos, sociais, políticos e culturais que condicionam a musealização. E esta última palavra-chave significa as estratégias que os curadores de arte aplicam em exposições e em outros eventos de conhecimento e cultura para traduzir o saber especializado de cientistas e artistas, no conhecimento comum usado pelos cidadãos comuns que visitam o museu.

(d) *Novas metodologias* para a Pesquisa Sociológica Aberta (Open Sociological Research), utilizando uma articulação de dispositivos tradicionais e de novos média (ver detalhes na seção que precede a das conclusões).

(e) A delimitação de um paradigma emergente da sociedade, a Sociedade de Investigação.

Na verdade, não estamos imersos tão-somente na sociedade da informação, mas mais profundamente no interior de uma *sociedade de conhecimento em rede*. O conhecimento atual é tão profundamente difundido e reformulado, que podemos definir a nossa contemporaneidade como uma Sociedade de Investigação. A primeira característica dessa nova realidade social é a seguinte: o conhecimento especializado está a ser paulatinamente convertido em *conhecimento aberto*, muitas vezes disseminado através de estratégias de cima para baixo (*top-down*), por exemplo através da implementação de acesso aberto dentro de repositórios académicos, bibliotecas virtuais e museus, etc.

No entanto, algumas estratégias de baixo para cima (*bottom-up*) estão a emergir. Considere-se esta outra exemplificação de um segundo atributo da Sociedade de Investigação: hoje em dia, os cidadãos comuns, utilizando computadores, internet, redes sociais e telemóveis, trocam notícias informativas e conhecimentos abertos por vezes de forma mais rápida do que os jornalistas profissionais, ou mesmo de maneira mais célere e com mais precisão do que alguns pesquisadores académicos. Blogs e Wikipedia foram dois dos primeiros modelos desta *revolução do conhecimento*. De fato, os autores de blogs, que não são necessariamente especialistas em uma determinada área, diariamente, sugerem novas *tags*, ou seja, palavras-chave para comentar ou avaliar conteúdos. Note-se que essas palavras podem tornar-se conceitos literalmente novos, através da hibridização entre significados comuns e eruditos. Um passo adiante é feito pelos participantes da Wikipedia, que podem sugerir, além de novos conceitos, novas definições e tipologias sobre todos os temas debatidos no ciberespaço e no cibertempo (Andrade, 2008).

COMO PODEMOS PESQUISAR A COMUNICAÇÃO DA ARTE?

As questões levantadas acima podem resumir-se desta forma: como é que as *políticas culturais* e os *arquivos do património cultural* funcionam enquanto enquadramentos sociais, seja para a *comunicação das artes inovadora* entre os guardiões culturais (*gatekeepers*) e os públicos culturais, seja para uma receção de arte e literacia artística mais eficazes por parte de audiências diversificadas, através de dispositivos digitais e arquivos?

Em vista ao esclarecimento desta problemática central e à implementação das respectivas ações pertinentes, eis algumas hipóteses de trabalho que tentam responder, mesmo parcialmente, a cada uma das questões anteriormente enunciadas:

Hipótese 1. As transformações na economia global, na comunicação, no conhecimento, na literacia artística e eventos de arte, especificadas acima, devem ser mais consideradas, por políticos lúcidos e profissionais da arte, no quadro da governança de eventos artísticos, em termos de uma inclusão cultural mais profunda de todos os

cidadãos. Por outras palavras, é útil que investigadores da arte e os profissionais da cultura sugiram *recomendações* a outros parceiros sociais sobre como as políticas culturais podem implementar mais património cultural, arquivamento e memória, em relação às literacias artísticas operadas em eventos de arte. Isto constitui um desafio necessário e uma alternativa complementar para a educação prestada em instituições de conhecimento tradicionais, como escolas e universidades.

Hipótese 2. Novas memórias, arquivos inter/transculturais e *património cultural* surgem hoje através da convergência de fontes de conhecimento em suporte intermédia, ativadas em parte através de instrumentos digitais e dispositivos móveis como os telemóveis e o *iPad*. Este processo requer novas estratégias de organização do conhecimento, como “Memorylands” (MacDonald, 2013) ou as Ontologias Sociais da Arte, que são coleções de conceitos artísticos articulados através de relações sociais (Andrade, 2011b).

Hipótese 3. As *literacias artísticas* estão a ser gradualmente hibridizadas com outras literacias, por ex. a literacia científica e a tecnológica. Os profissionais dos eventos de arte devem desenvolver a sua educação e treino em arte e literacias de gestão, projetadas especificamente para carreiras inovadoras. Algumas dessas estratégias são o marketing empresarial criativo, as campanhas de imagem em museus e galerias, o uso mais intensivo, mas também crítico, de dispositivos digitais interativos.

Hipótese 4. As audiências de artes clássicas e emergentes encontram-se a desenvolver sugestões e críticas específicas em relação à ética e estética dos mundos e obras de arte, que devem ser comparadas e articuladas com as narrativas produzidas pelos mediadores da arte, como os decisores políticos e os profissionais do museu.

UMA AGENDA DE INVESTIGAÇÃO ABERTA PARA A COMUNICAÇÃO DA ARTE

Para testar tais hipóteses, uma agenda para os próximos anos pode ser planeada considerando estes passos, entre outros:

Ano 1. *Planificação da investigação*: inicialmente, esta etapa inclui a compilação de um dossier bibliográfico/documental, neste caso sobre políticas culturais inovadoras, património, gestão de eventos artísticos, públicos de arte, etc. Contudo, instrumentos para visualizar o processo de pesquisa podem revelar-se muito úteis, como mapas conceptuais. Além disso, protótipos de novos métodos e técnicas para produtos práticos de hipermédia já estão a ser usados na educação e investigação em Ciências Sociais e Humanidades, e testados em espaços culturais concretos, como o museu (ver secção que precede a das conclusões).

Ano 2. Recolha de *dados empíricos*: questões/hipóteses podem ser corroboradas através de questionários e entrevistas com curadores de arte e os seus públicos; e a observação direta de espaços de eventos de arte realiza-se, cada vez mais, através de vídeos.

Ano 3: A *interpretação* de dados engloba a análise de espaços e paisagens sociais onde as obras de arte são produzidas e divulgadas; isto pode ser feito através da

construção de sites na internet e através da participação em redes sociais para apresentar trabalhos em andamento.

Ano 4: *Relatório Final*: elaboração e publicação dos resultados finais, pareceres e recomendações.

Ano 5: *Divulgação* e discussão do projeto em diversos eventos e média culturais ou através da organização de conferências, seminários, *workshops*.

Diariamente, estes dados da pesquisa e respectiva análise podem ser organizados através de diversas bases de dados concretas:

- *Base de dados bibliográficos/documentais* contendo referências bibliográficas digitais e documentos PDF em vários media/hipermédia, produzidos pelos autores mais proeminentes neste tema. As citações selecionadas devem ser digitalizadas neste banco de dados.

- *Biblioteca* física de livros, artigos de revisão, documentos em papel e fontes em hipermédia (CDs/ DVDs, jogos, etc.).

Em termos práticos, os seguintes dispositivos serão úteis para formular questões e hipóteses de pesquisa, desenvolver a argumentação que apoia a demonstração das hipóteses, e escrever trabalhos para apresentação em congressos, conferências, seminários e revistas com revisão por pares durante a pesquisa:

- Uma *base de dados estatística*, incluindo os principais indicadores económicos, sociais e culturais para apoiar a hermenêutica (ou seja, um conjunto de interpretações) dos processos culturais e artísticos discutidos. Por exemplo, os indicadores socioculturais quantitativos dos usuários podem ser analisados (através de análise fatorial, *data mining*, etc.) e interpretados para testemunhar ou recomendar diferentes políticas culturais em articulação com as práticas dos participantes de eventos artísticos.

- Uma *base de entrevistas* contendo testemunhos de entrevistados pode ser usada como um pedestal para análises de conteúdo e discurso, e para escritos de relatórios parciais ou finais.

- Uma *base de dados de questionários* reúne os dados obtidos no campo, a partir de uma amostra selecionada, seja de visitantes de eventos de arte seja de informantes.

- Uma *base de dados em intermedia* incluindo imagens, sons e textos recolhidos na observação directa. A base inclui comportamentos inovadores e ações de literacia visual produzidos por agentes comuns e comunidades locais em espaços e paisagens urbanas e no ciberespaço público. A coleta de dados de vídeo é seguida pela respectiva análise por sequências e planos.

ESTRATÉGIAS PARA MEDIR O IMPACTO CIENTÍFICO E SOCIAL DA COMUNICAÇÃO DA ARTE

Os principais resultados deste tipo de pesquisa podem ser entendidos como uma estratégia heurística de inovação, a ser prosseguida através das seguintes táticas:

(A) *Estudos sociológicos* teóricos/empíricos e respectivos artigos de revistas, livros e e-books sobre políticas e estratégias patrimoniais relativas a literacias inerentes à comunicação em eventos artísticos, de natureza cooperante ou conflituosa.

(B) *A Ontologia Social de Eventos de Arte*. Uma ontologia, no contexto de conceptualização da sociedade da informação, e não no quadro de uma conotação filosófica, significa uma coleção de conceitos articulados por relações (para mais detalhes, veja o Glossário). Neste caso, significa uma base de dados e de conhecimentos sobre temas de projetos e as suas relações, incluindo conceitos originais (por exemplo, “museabilidade”, mencionado acima) e igualmente termos mais normalizados. Tais conceitos também podem ser associados através de relações extraídas de um “*Alfabeto de Relações Interconceptuais*” (Andrade, 2009), desenvolvido para a gestão de CMS (*Content Management Systems*). O objetivo é aperfeiçoar os instrumentos de conceptualização no interior dos Estudos de Comunicação da Arte. Por exemplo, as seguintes noções e ideias práticas sugeridas no projeto acima mencionado, denominado *Public Communication of Art*: índices sócio-semânticos, índices meta-semânticos e resumos conceptuais para a organização dos conteúdos num CMS (Andrade, 2011a, b).

(C) *Produtos em hipermédia* para educação e pesquisa em Sociologia, Comunicação e Artes. Alguns foram implementados no projecto *Public Communication of Art*, tal como o primeiro *Questionário Multitoque* português. Outra ação deste projeto é a *Colecção de Livros Experimentais*, que difunde ensaios inovadores tanto no conteúdo, forma e estrutura do medium ‘livro’, e é publicada pela editora Caleidoscópio, Lisboa (Andrade, 2011b).

Outros instrumentos educativos encontram-se num estado de desenvolvimento na Universidade do Minho, como um jogo educacional chamado *Read/Write Art*. O jogo permite que um visitante de eventos de arte utilize literacias (estratégias de leitura/escrita) articuladas para comunicar, observando (lendo) trabalhos de arte e adicionando (escrevendo) comentários, através de instrumentos, linguagens e termos associados a diferentes literacias. Por exemplo, quando um visitante “lê”, seleciona ou escreve palavras, termos ou conceitos científicos ou artísticos, ele pode aplicar, em conjunto ou em alternância, literacias científicas ou artísticas. Mais pontos serão atribuídos a um uso mais inteligente de um determinado modo de literacia, por parte de um visitante. O uso social e modos de comunicação de tais literacias são analisados através de entrevistas em eventos artísticos.

D) Novos métodos de Ciências Sociais e Humanidades.

Além do questionário multitoque acima mencionado, a *refl-ação* pode ser entendida como um método que articula reflexão e ação de forma aberta. Utiliza algumas características da Open Research, por exemplo ao usar abertamente os procedimentos de análise de *Big Data* em redes sociais Web 2.0 e, em particular, os métodos de interpretação subjacentes ao *Big Knowledge*. aplicados em redes sociais-semânticas da Web 3.0. Para obter mais detalhes sobre esses conceitos, consulte o Glossário.

CONCLUSÃO

Com o debate acima proposto e as iniciativas relacionadas, é possível contribuir, a curto, médio ou longo prazo, para a melhoria do conhecimento, da cultura, da comunicação e das literacias digitais, dentro das estratégias científicas produzidas pelas comunidades académicas, mas também quanto ao diálogo com outras partes interessadas na

sociedade civil (cidadãos, empresas, *spin offs*, *start ups*) e em consonância com políticas culturais, nacionais ou locais.

Por exemplo, as descobertas teóricas e empíricas podem constituir dispositivos de conhecimento sobre a epistemologia e teoria da museologia. Nos projetos acima mencionados e noutros, de 2000 até 2005, desenvolveu-se uma abordagem nomeada *Sociologia das Redes Interdimensionais*, utilizando novos tipos de análise de redes sociais incluindo atores em co-presença, articulados com diversas dimensões sociais (Andrade, 2010). Uma outra perspectiva denominada *Sociologia Semântica-Lógica* (2007-2011), foi assumida como uma postura intimamente associada, mas crítica, aos processos da Web 2.0 ou Web Social, através da reflexão sobre eventos artísticos ativados através de redes sociais digitais, mas também relacionados à Web 3.0 ou Web Social-Semântica, ou seja, através do estudo das redes sociais e semânticas que formam, por exemplo, a infraestrutura da Wikipedia (Andrade, 2011a).

O impacto destes resultados pode fornecer uma contribuição para as seguintes atividades pedagógicas e de pesquisa, no seio das comunidades científicas em todo o mundo, as quais podem aplicar esses conhecimentos para resolver, parcialmente, algumas questões económicas, políticas e culturais, em diferentes níveis, como os seguintes:

- *Nível de comunidade científica global/local*: é bem-vinda uma implementação sustentável de políticas consistentes de emprego em investigação, por exemplo, a contratação de estudantes para trabalhar como bolseiros em equipas de investigação; e o reforço de novas equipas em unidades de investigação, compostas por doutorados altamente qualificados, nacionais e estrangeiros, como investigadores e consultores.

- *Nível epistemológico*: edificação de uma *Pesquisa Aberta sobre eventos e obras de arte*, significando um modo e um estilo de investigação tolerantes mas críticos sobre tais temas, bem como uma abertura sobre a teoria, a metodologia, as equipas científicas e os debates sobre cidadania cultural.

- *Nível teórico*: inovação dentro da problemática e temas para a pesquisa de eventos artísticos; desconstrução / reconstrução de teorias sociológicas sobre eventos de arte e os seus públicos no interior das comunidades científicas.

- *Nível metodológico*: desenvolvimento de metodologias criativas para actividades sociológicas, hipermediáticas e sociais.

- *Nível socio-económico*: articulação mais profunda entre a investigação e a educação dos cidadãos, através da formação permanente de competências originadas por inéditos conhecimentos ou métodos, no âmbito da Sociologia, dos novos média e das artes; desenvolvimento da literacia ao longo da vida, *e-learning*, etc., dirigidos a públicos de pesquisa mais amplos, para que a compreensão pública das artes e ciências sociais não possa ser doravante assimilada apenas por académicos (professores, estudantes, pesquisadores), mas também por cidadãos comuns, circulantes em comunidades, nas redes sociais e em instituições de conhecimento; articulação entre artes e ciências sociais, e entre cidadania política e cultural, através da partilha generalizada de informação e do conhecimento, e por meio do entendimento dos cidadãos comuns como uma espécie de cientistas/investigadores leigos (não especialistas).

Em suma, a comunicação da arte assume-se, cada vez mais, enquanto arena promissora de investigação dentro da Sociologia ou de outras Ciências Sociais e Humanas. Por exemplo, Helena Pires (2005) realizou uma interessante entrevista com Gunther Kress, que esclarece o seu ponto de vista sobre a Semiótica Social Multimodal, aplicado a modos e média visuais.

Acreditamos que a reflexão e os estudos empíricos sobre a comunicação artística podem ser realizados, em parte, por meio de uma maior atenção por parte dos investigadores e de outros atores sociais mencionados acima, no que diz respeito às profundas transformações emergentes na nossa esfera pública globalizada. Dois exemplos a este propósito são a interpretação das literacias artísticas desconstruídas e reconstruídas dentro de espaços culturais públicos e informais como o museu; e o processo de mediação das relações sociais e culturais, através da convergência e remediação dos média digitais. De fato, a reflexão e a práticas das artes, hoje em dia, não podem ser compreendidas sem se empreender um debate sério sobre a *comunicação pública da arte*. ✍

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldrich, C. (2009). *Learning online with games*. San Francisco: Jossey Bass.
- Allen, G. (2006). *The role of the museum in creating multi-cultural identities*. Lewiston: Edwin Mellen.
- Andrade, P. (1985). Para uma sociologia da documentação: sensibilização à necessidade da sua construção, In Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas (Ed.), *Actas do 1º Congresso Nacional de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas, 'A informação em tempo de mudança'* (pp. 421-450). Lisboa: BAD.
- Andrade, P. (1996). Sociologia (interdimensional) da internet. In *Actas do 3º Congresso Português de Sociologia, Lisboa, 20- 24 Fevereiro*. Associação Portuguesa de Sociologia [CD-ROM].
- Andrade, P. (2007). O alfabeto de relações universais. *Revista de Comunicação e Linguagens 'Mediação dos saberes'*, 38, 143-55.
- Andrade, P. (2008). A sociedade da investigação e do jornalismo: boas práticas de cidadania participativa através da Internet móvel e do social bookmarking. In H. Sousa, S. Marinho & R. P. Rocha (Eds.), *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona* (pp. 307-312). Porto: Campo das Letras.
- Andrade, P. (2009). Arte pública e alteridades artísticas urbanas: os outros espaços de memória, escrita e arquivo. *Revista de Comunicação e Linguagens 'Escrita, Memória, Arquivo'*, 40, 155-68.
- Andrade, P. (Ed.) (2010). *Museus, públicos e literacia científico-tecnológica: redes de comunicação de significados no espaço interdimensional do museu*. Lisboa: Edições Colibri.
- Andrade, P. (2011a). *Sociologia semântico-lógica da Web 2.0/3.0 na sociedade da investigação*. Lisboa: Edições Caleidoscópio.
- Andrade, P. (2011b). Public communication of art/Wars for peace/experimental books/Web3 novel. Retirado de <https://sites.google.com/site/compubartenglish/>
<https://sites.google.com/site/peacewarsenglish/>;
<https://sites.google.com/site/livrosexperimentaisenglish/>
<https://sites.google.com/site/web3novelenglish/>

- Andrade, P. (Ed.) (2016). *Comunicação pública da arte: o caso dos museus de arte locais e globais*. Lisboa: Edições Caleidoscópio.
- Andrade, P.; Marques, C. & Barros, J. (Eds.) (2010). *Arte pública e cidadania: novas leituras na cidade criativa*. Lisboa: Edições Caleidoscópio.
- Appiah, K. (2008). *The politics of culture*. Toronto: ROM.
- Atkins, R. (Ed.) (2006). *Censoring culture*. Nova Iorque: New Press.
- Becker, H. (2008). *Art worlds*. Oakland: University of California Press.
- Bennett, T. (1999). *The birth of the museum*. Londres: Routledge.
- Bolton, R. (1992). *Culture wars*. Nova Iorque: New Press.
- Boniface, P. (1993). *Heritage and tourism in 'the Global Village'*. Londres: Routledge.
- Bouchier, D. (2012). *Cultural heritage and the challenge of sustainability*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Burdick, J. (2008). *Creative careers in museums*. Nova Iorque: Allworth.
- Buskirk, M. (2012). *Creative enterprise: contemporary art between museum and marketplace*. Londres: Continuum.
- Chopra, R. (2011). *Global media, culture, and identity*. London: Routledge.
- Diamond, J. (2009). *Practical evaluation guide*. Lanham: AltaMira.
- Dicks, B. (2003). *Culture on display: the production of contemporary visitability*. London: Open University.
- Dierking, L. (2013). *Museums & families*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Dudley, S.; Barnes, A.; Binnie, J.; Petrov, J. & Walklate, J. (Eds.) (2012). *Narrating objects, collecting stories*. Londres: Routledge.
- Jacobson, D. & Idziorek, J. (2012). *Computer security literacy*. Londres: Chapman & Hall.
- Jenkins H.; Clinton, K.; Purushotma, R.; Robison, A. J. & Weigel, M. (2009). *Confronting the challenges of participatory culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Knell, S. (2007). *Museum revolution*. London, Routledge.
- Kotler, N. (2008). *Museum marketing and strategy*. São Francisco: Jossey Bass.
- Kotut, E. (2011). *Cultural tourism and the museum concept*. [s.l.]: Lap Lambert Acad.
- Leite, C. & Mota-Ribeiro, S. (2004). Produção, recepção e circulação do 'novo': um olhar sociológico sobre a invenção independente. *Comunicação e Sociedade*, 6, 211-234.
- Logan, W. (Ed.) (2008). *Places of pain and shame: dealing with 'difficult' heritage*. Londres: Routledge.
- Luke, C. (2012). *US cultural diplomacy and archaeology: soft power, hard heritage*. Londres: Routledge.
- MacDonald, S. (2013). *Memorylands: heritage and identity in Europe today*. Londres: Routledge.
- Malaro, M. (1994). *Museum governance*. Washington: Smithsonian.

- Pires, H. (2005). A new grammar of visual design – Entrevista com Gunther Kress. *Comunicação e Sociedade*, 8, 313-318.
- Rowell, J. (2012). *Working with multimodality: rethinking literacy in a digital age*. Londres: Routledge.
- Sarraf, V. (2010). *Museum rehabilitation: cultural inclusion policies through accessibility*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Sherman, D. (1989). *Worthy monuments*. Cambridge, Mass.: Harvard University.
- The World Bank (2001). *Cultural heritage and development*. Washington: WB.
- Thornton, S. (2009). *Seven days in the art world*. Nova Iorque: Norton.
- Wallace, M. (2006). *Museum branding*. Lanham: AltaMira.
- Warnick, B. (2002). *Critical literacy in a digital era: technology, rhetoric, and the public interest*. Londres: Routledge.
- Wells, M. (2013). *Interpretive planning for museums: integrating visitor perspectives in decision making*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Wilkening, S. (2009). *Life stages of the museum visitor*. Arlington: Amer Assn of Museums.

GLOSSÁRIO DE COMUNICAÇÃO DA ARTE¹

Arte Pública: Manifestação artística produzida, exposta, perfeitada, julgada e praticada na esfera pública, como sítios urbanos públicos (ruas, praças, etc.), meios de comunicação, ciberespaço / cibertempo.

Comunicação Pública da Arte: processo sócio-cultural que envolve a produção, distribuição, consumo e compreensão dos diversos modos de informação e conhecimento artístico, em contextos públicos ou semi-públicos, como o museu, a galeria de arte ou o ciberespaço / cibertempo.

Big Data: um enorme fluxo de dados transmitidos em *streaming* (continuamente) no ciberespaço e no cibertempo, que exige métodos inovadores para o processamento e disseminação de conteúdos, como o *data mining* (análise de dados em profundidade) e visualização de dados.

Big Knowledge: o fluxo de conhecimento é hoje esmagador no ciberespaço e no cibertempo, estratégias inovadoras estão sendo usadas para entendê-lo, tais como a curadoria do conhecimento, ontologias e reflexão.

Ciberespaço público: espaço público, construído e reconstruído na internet, por cidadãos culturais, entre outros atores sociais.

Cibertempo: pode ser definido como o conjunto diacrónico de ritmos, compassos, cadências, pulsações, batidas ou fluxos usados pelos internautas quando viajam pelo ciberespaço.

¹ Os conceitos associados encontram-se sublinhados.

Cidadania cultural: pode ser entendida como uma fusão social entre políticas culturais (*cultural policies*) e política na cultura (*cultural politics*).

Cientista leigo: um cientista ou sociólogo comum é um ator social ou cidadão que pensa e age, ativa e diariamente, no real e na sociedade, produzindo conceitos e as suas relações, embora diferentemente dos ‘especialistas’ académicos, por exemplo, os sociólogos profissionais em Ciências Sociais.

Curadoria do conhecimento: um processo para transferir e partilhar informações e conhecimentos sobre ciberespaço, cibertempo, redes sociais da Web 2.0 e, em particular, redes sociais-semânticas da Web 3.0. Opera selecionando, interpretando, avaliando e disseminando conteúdos e as opiniões públicas correspondentes, às vezes usando métodos híbridos / hibrimédia.

Estudos de Comunicação da Arte: circunscrevem-se como o conjunto de Teorias, Metodologias e pesquisas empíricas sobre a Comunicação da Arte, que originam debates públicos sobre questões epistemológicas, conceptuais e processuais, emergentes durante a pesquisa científica ou definidas como problemáticas legitimadas. Por exemplo, a Comunicação Pública de Arte é um conceito que convoca áreas de conhecimento como a Sociologia da Arte, a Comunicação e Novos Média, entre outras. Estas áreas de conhecimento têm estudado processos como o fenómeno dos museus, em conjunto com a discussão sobre políticas culturais, património cultural, cidadania cultural ou arte pública.

Formação Artística Informal: é uma aprendizagem artística que não observa regras, horários, programas, testes, o que é muito comum nos espaços sociais e culturais de entretenimento ou de informação, como o museu ou o ciberespaço / cibertempo.

Inclusão cultural: existe uma divisão cultural entre os atores sociais. Além dos visitantes tradicionais a eventos de arte (classes altas e médias, turistas, etc.), que têm meios para participar em eventos culturais (tempo, dinheiro, educação, etc.), os públicos de arte excluídos ainda existem (por exemplo, aposentados e deficientes, imigrantes, refugiados). As políticas culturais sobre a governança das instituições de arte e os mediadores de arte (*art gatekeepers*) devem melhorar as condições para integrar os cidadãos marginalizados, não apenas através do mero acesso à frequência de eventos artísticos, mas estimulando as suas motivações e predisposição crítica para participar.

Investigação Aberta: tipo de pesquisa parcialmente inspirada na *Opera Aperta* de Umberto Eco e na defesa do software livre e do código de programação modificável, como o *Open Source*. Caracteriza-se por pelo menos 3 modos de “abertura”: 1. Equipas incluindo investigadores em áreas transdisciplinares e transculturais; 2. Tolerância de conteúdo e de ideias provenientes não apenas de académicos e de outros especialistas, mas também de pessoas comuns, que podem ser entendidas como uma espécie de cientistas leigos. 3. Versatilidade relativamente a metodologias clássicas e experimentais, por exemplo a “refl-ação”.

Literacia artística do visitante: competência e desempenho do visitante do museu/galeria de arte, em relação ao conhecimento artístico transferido e partilhado nessas localidades culturais. Depende do nível de educação dos visitantes e do seu capital

cultural, mas também dos tipos de obras expostas, da estratégia de apresentação e do processo convocado para a compreensão da arte.

Literacias: são formas de leitura e escrita no interior de um determinado modo de conhecimento, como a linguagem natural, a vida quotidiana, a ciência, a arte e a tecnologia. O espaço urbano articula estratégias de comunicação onde as pessoas desencadeiam diferentes literacias, por exemplo a literacia formal na escola ou a literacia informal em localidades de lazer e informação, como os eventos de arte e a internet.

Mediadores da arte: especialistas dos mundos da arte e em obras de arte, que estão localizados em lugares-chave nas redes da arte, como artistas, *staff* dos eventos de arte, profissionais de museus e galerias de arte (diretores, proprietários, curadores e quadros de serviços educativos), professores, críticos, colecionadores, leiloeiros, etc. Esses “porteiros” selecionam e regulam o curso temporal das atividades artísticas e os percursos espaciais das obras de arte, desde a sua produção, ao longo de várias mediações em instituições de arte, organizações e associações, até à sua apresentação no espaço público e fruição pelos públicos da arte.

Métodos híbridos/hibrimédia: mistura, fusão ou hibridização de diversos métodos e meios científicos ou artísticos, como por exemplo aqueles que caracterizam os seguintes modos de conhecimento: Ciências Sociais (questionário), novas tecnologias (dispositivos digitais interativos construídos em hipermédia) e artes.

Mundos da arte: redes sócio-culturais que unem vários atores que possuem qualificações específicas para organizar a produção, a mediação e a divulgação das obras de arte. Este processo em rede é operado, em particular, por vários “guardiães” ou mediadores da arte (*art gatekeepers*), visando atingir diversos públicos artísticos.

Museabilidade: processo social que inclui condições contextuais, económicas, sócio-culturais e políticas de musealização, dentro de uma determinada sociedade.

Musealização: métodos, ações e eventos no museu que envolvem estratégias de apresentação forjadas por profissionais dessa instituição, que traduzem obras e conhecimentos científicos, tecnológicos e artísticos, para o conhecimento comum detido por audiências de não especialistas.

Museologia: conhecimento especializado sobre o museu. A “nova museologia” é uma das suas últimas versões, baseada nas ideias de “eco-museu” e “centro de arte”, entre outras.

Museu: de acordo com o ICOM (Conselho Internacional de Museus), os museus são instituições permanentes, transmitindo serviços sem fins lucrativos para o desenvolvimento da sociedade e abertos ao público. O museu também realiza pesquisas sobre evidências materiais sobre o homem e o seu ambiente, adquire essas fontes, guarda-as, comunica-as e, em particular, expõe-as visando o seu estudo, aprendizagem e prazer.

Museus/galerias virtuais: território localizado no ciberespaço e cibertempo onde os utilizadores podem desenvolver, entre outras coisas, diferentes e novas culturas digitais, redes sociais digitais, jogos sociais e novas ciberliteracias.

Ontologia: os seus significados recentes não devem ser confundidos com a conotação filosófica tradicional de “Ontologia”, entendida como uma reflexão sobre o Ser. Atualmente, as ontologias são amplamente utilizadas em Ciências da Computação e,

mais recentemente, pelas Ciências Sociais e Humanidades. Nesses novos significados, uma ontologia pode ser definida como um conjunto de conceitos e respectivas relações semânticas e lógicas dentro de um determinado modo de conhecimento. Esta ferramenta de conhecimento, assim desconstruída e reconstruída, permite estratégias hermenêuticas/interpretativas sem precedentes sobre as nossas vidas económicas, políticas, culturais e quotidianas.

Património Cultural: trata-se de uma coleção de arquivos e memórias relacionados com um povo, uma nação, um país ou uma comunidade. O património cultural material inclui principalmente obras físicas, em áreas como arquitetura, artes, literatura, etc. O património cultural imaterial reúne trabalhos não-físicos, por exemplo, memórias orais, eventos culturais, interculturais e transculturais, tradições, etc.

Política na cultura: esta ideia significa a participação activa, crítica e política diária pelos cidadãos na vida cultural democrática.

Políticas culturais: são estratégias desenvolvidas pelo Estado e pelas instituições culturais, a fim de promover: a diplomacia cultural; a governança cultural por parte de vários atores sociais; a literacia artística; a inclusão cultural; a arte pública; as identidades e diferenças dos cidadãos.

Públicos da Arte: audiências que incluem características sócio-demográficas específicas e desenvolvem *carreiras de comunicação* particulares durante as suas visitas a locais e eventos de arte, por exemplo quando relacionam obras de arte e o espaço do museu com a sua própria experiência da cidade, do trabalho, da família e da escola. Alguns principais segmentos de públicos são estes: famílias; estudantes e professores de uma instituição de ensino; um visitante isolado ou grupos que visam realizar formação contínua ao longo da vida; o turista cultural. No entanto, outros perfis, ainda marginalizados devem ser incluídos nos públicos artísticos, como os reformados, os deficientes, os imigrantes e os refugiados.

Refl-ação. Método sociológico que articula reflexão e ação de forma aberta na Investigação Aberta, principalmente no ciberespaço e no cibertempo. Dois exemplos são a troca aberta de Big Data através de redes sociais da Web 2.0 (por exemplo, ações entre amigos); e a permutação de Big Knowledge através de redes sociais-semânticas da Web 3.0 (por exemplo, explicações de significados de conhecimento).

Sociedade de Investigação: na contemporaneidade, os cidadãos comuns podem pesquisar (search) e investigar abertamente (através da investigação aberta) informações e conhecimentos abertos, usando ferramentas e dispositivos globais, como o Google ou telefones celulares, em várias cenas sociais, incluindo espaços de museus físicos ou virtuais. Ao fazê-lo, eles podem construir conceitos e definições como na Wikipédia, e de alguma forma competir com cientistas e artistas profissionais, em relação à produção e disseminação não apenas de informação, mas também de conhecimento.

Site semântico-social: este tipo de site encontra-se intimamente associado à Web 3.0. Apresenta explicitamente um paradigma explicativo ou seções sobre o seu próprio conteúdo semântico (ideias, conceitos, etc) e as suas relações lógicas (conexões entre as ideias dentro do site ou links entre páginas do site e locais externos da Internet).

Tipos de museus: os principais são: o museu de arte; o museu de ciências humanas (museus históricos, arqueológicos, antropológicos, etc.); o museu de ciências naturais; o museu de ciência e técnicas; o eco-museu; e, mais recentemente, o museu virtual.

Web 2.0 (ou Social Web ou Internet da leitura / escrita): tipo de rede social digital que permite uma postura ativa pelo utilizador: além de ler as informações, ele pode escrever conteúdos como artigos (*posts*) ou comentários num *blog*, e partilhar informações pessoais e profissionais em redes sociais digitais, como o Facebook, o Twitter ou o Youtube.

Web 3.0 ou Web Semântica: paradigma de redes sociais digitais que se baseia, entre outros dispositivos discursivos, em sites semântico-sociais. Exs: *Freebase*, *Comunicação Pública de Arte*.

NOTA BIOGRÁFICA

Pedro Andrade é sociólogo, investigador e professor na Universidade do Minho. Doutoramento em Sociologia da Cultura na FCSH, Nova Universidade de Lisboa (2002). Ensinou igualmente na Universidade de Coimbra – Faculdade de Economia e na Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas Artes, nas áreas de Sociologia da Cultura, Comunicação, Métodos Sociológicos e Humanidades Digitais. Autor de livros e artigos sobre museus de arte e ciência, comunicação e literacias, redes sociais digitais (Web 2.0/Web 3.0), metodologias e hipermédia. Coordenador de vários projetos e equipas de investigação. Ex: Literacia Científico-Tecnológica e Opinião Pública: o caso dos Museus de Ciência; Comunicação Pública da Arte: o caso dos Museus de Arte Locais/Globais, ambos financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

E-mail: pjoandrade@gmail.com

Rua D. Luís de Noronha, 26 1ºD, Lisboa 1050-072, Portugal

* **Submetido: 15-10-2016**

* **Aceite: 22-01-2017**

COMMUNICATION OF ART VIA OPEN RESEARCH: ON CULTURAL POLICIES, HERITAGE AND RECEPTION OF INNOVATION IN ART

Pedro Andrade

Abstract

This article debates some main modes of art communication within the urban public space, and their interpretation through Open Research. In particular, it discusses communication regimes in places where cultural and artistic events occur, such as the museum. One of the communicative phenomena circulating there is informal art literacy, which is a different and sometimes opposite process in relation to the formal education at school. Having this aim in mind, firstly two core concepts within Art Communication Studies, which are crucial to this debate, are defined: Public Communication of Art-PCA and art literacy. Secondly, questions pertaining to art communication are raised: the definition of cultural policies that allow cultural inclusion of diverse art publics segments; the role of digital devices to improve the understanding of cultural heritage; the more adequate communication and management strategies for improving publics literacy; the reception process undertaken by cultural audiences around art ideas and concepts shared through art events. Thirdly, such questions are framed within the main theoretical and authors' positioning in Art Communication Studies. Next, some brief practical advices and recommendations concerning how to develop a research on communication within art worlds are exposed in two parts: the first part suggests some hypothesis corresponding to the previous formulated questions. The second part establishes a synthetic and practical agenda for doing a research on this subject. Some emergent sociological apparatuses, produced to improve the social and cultural impact of art communication, are also presented. Finally, specific modes and targets of this impact are discussed.

Keywords

Art communication studies; art literacy; art reception; intermedia
sociologic methodology; public communication of art

Resumo

Este artigo debate alguns dos principais modos de comunicação da arte subjacentes ao espaço público urbano, e a sua interpretação através da Investigação Aberta. Em particular, discute os regimes de comunicação presentes em locais onde ocorrem eventos culturais e artísticos, como o museu. Um dos fenómenos comunicativos aí circulantes é a literacia artística informal, processo diferente e às vezes oposto à educação formal ministrada na escola. Para tal, em primeiro lugar, são definidos dois conceitos fundamentais nos Estudos de Comunicação da Arte, e necessários para este debate: a Comunicação Pública da Arte (Public Communication of Art-PCA) e a literacia artística. Em segundo lugar, questões relativas à comunicação de arte são formuladas: a definição de políticas culturais que permitem a inclusão cultural de diversos segmentos de públicos de arte; o papel dos dispositivos digitais por forma a aprofundar a compreensão do património cultural; as estratégias de comunicação e de gestão mais adequadas para melhorar a literacia dos públicos; o processo de receção realizado pelas audiências culturais em torno de ideias e conceitos sobre a arte, partilhados em eventos artísticos. Em terceiro lugar, tais questões são situadas no seio das principais posturas teóricas e autores da área da Comunicação da Arte. Em seguida, são expostos alguns breves conselhos práticos e recomendações sobre como desenvolver uma investigação acerca da comunicação nos mundos da arte, em duas

partes: a primeira sugere algumas hipóteses correspondentes às questões formuladas anteriormente. A segunda parte estabelece uma agenda sucinta e prática para realizar uma pesquisa sobre este assunto. Alguns dispositivos sociológicos emergentes, produzidos para fortalecer o impacto social e cultural da comunicação da arte, são igualmente apresentados. Finalmente, modos e metas específicos desse impacto são discutidas.

Palavras-chave

Comunicação pública da arte; Estudos de Comunicação da Arte; literacia artística; metodologia sociológica intermédia; recepção da arte

INTRODUCTION

This text intends to reflect on *art communication*, both considering (a) its social relevance as an innovative and sustainable process, and (b) outlining its sociological meaning, in particular how to interpret it through an *Open Research*. To illustrate such aims, the article focus on urban cultural spaces, as the museum, where art events and the correspondent *literacies* are activated by art professionals and by publics, among other core cultural actors.

In this perspective, *Public communication of Art* is a recent concept developed within art communication studies, mainly at a project funded by Foundation for Science and Technology – FCT (Ref. PTDC/CCI/68595/2006) and undertaken from 2007 until 2011 under the author's coordination and undertaken from 2007 until 2011 (Andrade, 2016). Essentially, public communication of art means the process that articulates art production by artists and art reception by art publics, through the translation of a specialist artistic knowledge into the language of common knowledge, understandable by different segments of art publics. Such process occurs within *art worlds* (Becker, 2008), which are essentially networks of qualified people within specific cultural areas, in order to produce and disseminate *art works*. For instance, artists, art curators, museum directors, art teachers, art critics, collectors, auctioneers and other professional cultural staff, operate such mediation at art museum or at art galleries networks.

As for literacy, a former project, also funded by FCT (Ref. POCTI/SOC/35279/2000. and coordinated by the author from 2000 until 2005, was one of the first studies to enlarge the social and semantic meaning of this concept, through a research on scientific-technological literacy inside science museums (Andrade, 2010a). In what regards *art literacy*, this is a strategy of both *writing art* (that is, creating art works by artists and presenting them publically by museum staff), and *reading art* (its appreciation and judgments by art publics). In particular, *digital literacy* is central for developing social/cultural inclusion for citizens and tourists, through emerging activities in cultural communication using digital new media. This debate aims to overcome a deficit in *art communication studies* literature in Portugal and dialog with other research perspectives within this field.

Other earlier research conducted by the author on this text's main subject, art communication, is mentioned below, concerning cultural policies and heritage, public and private arts, museums social space and time, art inside cyberspace and cybertime, Art Social Ontologies and social relations mediated through art.

SOME QUESTIONS ON ART COMMUNICATION

Question 1. What *cultural policies* on art institutions governance may develop stimulating conditions for creative art communication and literacies, in order to encourage a stronger cultural inclusion through frequentation of art events, by multiple and diversified *audiences*. E.g., in the art museum, the cultural inclusion of both traditional visitors (families, schools, tourists) and still excluded publics (retired and disabled people, immigrants, refugees).

Question 2. Which *cultural heritage / transcultural memory* can be promoted via *digital devices and archives*, to consolidate publics' knowledge on culture and their cultural identity?

Question 3. What *management / communication* strategies were or can be implemented in art events to deepen audiences' art communication and literacy, and to foment stronger manifestations of opinion on art and cultural citizenship?

Question 4. How can we understand (ethically and aesthetically) the processes of *cultural events' reception, and the apprehension of art concepts and methods* using traditional and *digital devices*, by the above mentioned art publics profiles, through their actual, in-presence, visits, or via the digital social networks they frequent?

To answer such questions, art communication studies may analyze emerging social contexts of art events management, policies trends and cultural heritage forms such as digital art archives, and enhance digital methods applied in former studies. Research final results (journal articles, books, e-books/games), should be compared with previous findings, and diffused globally at scientific networks, exhibitions and training actions at museums, universities, cultural firms and art fairs.

Regarding methodology, researchers may use questionnaires, interviews, direct observation, and even *new sociological methodologies* such as games for teaching and research art and museology.

DEBATES AND AUTHORS ON ART COMMUNICATION STUDIES

The state of the art regarding this problematics is here presented in articulation with the questions raised above.

To develop question 1, it is important to consider the literature on *cultural policies* for implementing art literacies at cultural events, and specifically public art policies. A collection of recent studies on public art (Andrade, Marques & Barros, 2010) include analyses on urban policies and politics by Malcolm Miles (University of Plymouth) and Antoni Remesar (University of Barcelona), two of the more legitimated experts on public

art within urban spaces. In a diachronic perspective, it is necessary to consider the history of museum discourse (Bennet, 1999) and of cultural policies (Sherman, 1999). Other approaches on this theme are the following: their relations with social inequalities, such as cultural inclusion policies (Sarraf, 2010); the dialectical dimension of cultural policies, found within “culture wars” (Bolton, 1992); the social vigilance inherent to some of such policies, translated by the concept “censorship culture” (Atkins, 2006); some pragmatic applications of cultural policies, e.g. museum governance (Malaro, 1994); frictions among that policies and socio-cultural differences, considered within the ‘politics of identity’ (Appiah, 2008); and the inclusion of cultural policies within international relations, in terms of development of a cultural diplomacy (Luke, 2012).

Question 2: Concerning *cultural heritage and inter/transcultural memory* for stimulating audiences knowledge and cultural identity, some major discussion subjects are these: public art heritage was deconstructed through critique of the archive and memory related to official and marginalized public and private arts (Andrade, 2009); the conditions and results of cultural heritage sustainability (Bouchier, 2012); “Memorylands” or instruments for European identity (MacDonald, 2013); heritage articulated with development, specially concerning peripheral non-Western countries (The World Bank, 2001); heritage as intercultural memory in a post-colonial world (Chopra, 2001); heritage as a cultural touristic target (Boniface, 1993); painful or “difficult heritage” such as the holocaust or Ground Zero (Logan, 2008)

Question 3: As regards *communication management* and methods within art events activated by professional staff and by communities of “cultural citizens”, e.g. in the museum, in order to improve art literacy, opinion on art and cultural/digital citizenship, some central issues are the following ones: museum’s public communication of art (Andrade, 2016), not yet enough reflected in Portugal; the museum profound diachronic transformations (Knell, 2007); museums within the global art world (Thornton, 2009); museum as a creative enterprise (Buskirk, 2012); museum marketing for gathering faithful audiences (Kotler, 2008); museum branding within an economic and cultural crisis context (Wallace, 2006); education of museum staff for innovative careers (Burdick, 2008); the production of art “visitability” by cultural institutions (Dicks, 2003); the integration of publics opinions in decision making within the arts field (Wells, 2013); a pragmatic evaluation of museum activities (Diamond, 2009);

Question 4: As for art reception and opinion from *cultural publics*: it is crucial that museum managers could be open not just to traditional art literacy strategies, but to novel ones as well, such as storytelling (Dudley, Barnes, Binnie, Petrov & Walklate, 2012). Beyond that, scientific and technological literacy at the museum can be activated by teachers and students (Andrade, 2010). Moreover, diverse visitors segments as families (Dierking, 2013), long life learners (Wilkening, 2009), tourists (Kotut, 2011) and immigrants (Allen, 2006), who may react differently to museum’s cultural dispositifs, and even show distinct critical literacies when they use digital devices (Warnick, 2002). Other aspects contributing for this debate among art gatekeepers and publics are: safety within the use of digital literacies (Jacobson, 2012); multimodality literacies in our digital world

(Rowsell, 2012); participatory culture and “edutainment”, which means the articulation of education with entertainment (Aldrich, 2009). All these dimensions of art reception may be invested as pretexts for the enhancement of digital citizenship (Jenkins, Clinton, Purushotma, Robison & Weigel, 2009).

PLEADING FOR CONCEPTUAL AND METHODOLOGICAL INNOVATION

Innovation is a transversal process, to be applied not just within economical and technological activities, but also inside culture and knowledge, and even be cultivated as “independent invention” (Leite & Mota-Ribeiro, 2004). The previous research undertaken by the present text’s author includes some major points on the following and related subjects, as possible innovative contributions to Art Communication Studies within the present networked and knowledge society. Let me give just some examples:

(a) The first systematic sociological reflection in Portugal on *digital networks* (1985), some years before the implementation of World Wide Web.

(b) Suggestion of a *Sociology of Internet* and the concept of *cybertime* (1996). Cybertime may be defined as the diachronic set of rhythms, compasses, cadences, pulses, beats or fluxes used by an internet user when he/she travels across cyberspace. Three main cybertime modes can be distinguished: firstly, a *synchronous mode*, visible at the use of chats, Skype and Hangouts conversations, etc.; secondly, an *asynchronous mode*, activated by web pages. And thirdly, a *semi-synchronous mode* is present at digital social networks, like Facebook, Instagram and Pintrest, but even more clearly within microblogging, as it happens in Twitter, where messages can be exchanged very quickly, through re-tweeting of content indexed with hashtags.

(c) Some major concepts in museology, like “*museability*” (2000-10). This term means the articulation among economic, social, political and cultural contexts that condition *musealization*. And this last keyword signifies the strategies that art curators apply at exhibitions and at other knowledge and cultural events, in order to translate the expert knowledge of scientists and artists, into the common knowledge used by common citizens that visit the museum.

(d) *New methodologies for Sociological Open Research*, using an articulation of traditional and new media dispositifs (see details at the section that precedes the conclusion).

(e) The delimitation of an emerging paradigm of society, the Research Society.

In fact, we are not so much immersed in the information society, but rather within a *networked knowledge society*. The present *knowledge turn* is so profoundly diffused and reformulated, that we may define our contemporaneity as a Research Society. The first characteristic of this new social reality, is that expert knowledge is being converted, more and more, into *open knowledge*, often disseminated via top-down strategies, for instance through the implementation of open access inside academic repositories, virtual libraries and museums, etc.

However, some bottom-up strategies are emerging. Let me present an example that is a second attribute of research society: nowadays, common citizens, using

computers, the internet, social networks and mobiles, are exchanging information news and open knowledge sometimes quicker than professional journalists, or even faster and with more accurate content than some academic researchers. Blogs and Wikipedia are two of the first models of this *knowledge revolution*. In fact, blog authors, who are not necessarily experts in a given area, daily, suggest new “tags”, i.e. keywords to comment or evaluate content. Note that such words may become literally new concepts, through the hybridization of common and erudite meanings. A step further is done by Wikipedia participants, who may suggest, besides new concepts, new definitions and typologies on all themes debated within cyberspace and cybertime (Andrade, 2008).

HOW CAN WE RESEARCH ART COMMUNICATION?

The questions raised above may be summarized in this way: how *cultural policies* and *cultural heritage archives* work as social frames for *innovative art communication* among cultural gatekeepers and cultural publics, and for more effective *art reception and art literacy by diversified audiences*, promoted through classical or via *digital devices and archives*?

For the clarification of this major problematic and implementation of the respective pertinent actions, here are some *working hypotheses* that try to answer, even partially, to each one of the previously enunciated questions:

Hypothesis 1. Transformations within global economy, communication, knowledge, art literacy and art events publics, specified above, should be more considered by lucid policy makers and art professional staff on art events governance, seeking in particular a more profound cultural inclusion of all citizens. In other words, it is useful that art researchers and cultural professionals suggest *recommendations* to other stakeholders, on how cultural policies may implement a better cultural heritage, archiving and memory, regarding art literacies operated at art events. This constitutes a necessary challenge and complementary alternative for education provided at traditional knowledge institutions, like schools and universities.

Hypothesis 2. New inter/transcultural memory/archives and *cultural heritage* are arising through the convergence of intermedia knowledge sources, perpetrated partly through *digital instruments and mobile devices* as mobile phones and digital pads. This process requires novel strategies for organization of knowledge, as “Memorylands” (MacDonald, 2013) or *Art Social Ontologies*, which are collections of art concepts articulated through social relations (Andrade, 2011b).

Hypothesis 3. Art literacies are gradually being hybridized with other literacies, e.g. scientific and technological literacies. Art events staff should develop his education and training on art and management literacies, designed specifically for innovative careers. Some of these strategies are corporation’s creative marketing, museum and galleries branding campaigns, more intensive (but also critic) use of interactive digital devices.

Hypothesis 4. Classical and emerging *art audiences* are producing specific suggestions and critiques regarding the ethics and aesthetics of art worlds and art works, and

that should be compared and merged with accounts produced by art gatekeepers such as policy makers and museum staff.

AN OPEN RESEARCH AGENDA FOR ART COMMUNICATION

For testing such hypotheses, an *agenda* for the next years may be planned considering these phases:

Year 1. *Research planning*: initially, this step includes the compilation of a bibliography / documentation dossier, in this case about innovative cultural policies, heritage, art events management, art publics, etc. However, besides that, tools for visualizing the research process may prove to be very useful, as concept maps. Moreover, prototypes of new methods and techniques for practical *hypermedia products* are already being used in education and research in social sciences and humanities, and tested at concrete cultural spaces, as the museum (please see the section that precedes the conclusion).

Year 2. Collection of *empirical data*: questions / hypothesis may be corroborated through questionnaires and interviews with art curators and their publics; and direct observation of art events spaces is undertaken, more and more, through videos.

Year 3: *Interpretation of data* includes the analysis of spaces and social scapes where art works are produced and disseminated; this may be done through the construction of Internet sites and via participation within social networks to present work in progress.

Year 4: *Final Report* writing and publication of final results, opinions and recommendations.

Year 5: Dissemination and discussion of the project within various cultural events and media or through the organization of conferences, seminars, workshops.

In a daily basis, this research data and respective analysis may be organized through several concrete *databases*:

- *Bibliographic / documentary database* containing digital bibliographic references and PDF documents in several media/hypermedia, produced by the most prominent authors and titles that are relevant to this subject. Selected quotations should be digitized into this database.

- Physical *Library* of books, review articles, paper documents and sources in hypermedia (CDs/DVDs, games, etc.).

In practical terms, the following devices will be useful:

- (a) To formulate research questions and hypotheses;
- (b) To develop the argumentation supporting the demonstration of that hypothesis;
- (c) To write papers for presentation in congresses, conferences, seminars and journals with peer reviewing during the research.

- A *statistical* database including the main economical, social and cultural indicators for supporting the hermeneutics (i.e. a set of interpretations) of the discussed cultural and artistic processes. For example, user quantitative socio-cultural indicators can be analyzed (through factorial analysis, data mining, etc.) and interpreted for testifying or recommending different cultural policies in articulation with the art events participants' practices.

- An *interviews base* containing interviewees' testimonies can be used as a pedestal for content and discourse analysis, and for partial or final report writings.
- A *questionnaire database* gathering the data obtained in the field, regarding a selected sampling of art events visitors and informants.
- An *intermedia database* including images, sounds and text collected from direct observation. This includes innovating behaviors and visual literacy actions produced by common agents and local communities at urban spaces and scapes and at public cyberspace. Video data collection is followed by the respective log analysis.

STRATEGIES TO MEASURE ART COMMUNICATION'S SCIENTIFIC AND SOCIAL IMPACT

The main outcomes of this kind of research may be understood as a *heuristic strategy cultivating innovation*, to be pursued through the following tactics:

(a) Theoretical/empirical *sociological studies* and respective journal articles, books and e-books on policies and heritage strategies concerning conflicting and cooperative literacies inherent to communication at art events.

(b) A *social ontology of art events*. Ontology, in the information society conceptualization and not within a philosophic connotation, means a collection of concepts articulated by relations (for more details, see the Glossary). In this case, it means a database and a knowledge base on projects themes and their relationships, including original concepts (e.g. "museability", mentioned above) and as well more normalized ones. Such concepts may also be associated through relations extracted from an "*Alphabet of Interconceptual Relations*" (Andrade, 2009), developed for the management of CMS's (content management systems). The aim is to enhance the conceptualization tools within Art Communication Studies. For example, the following notions and practical ideas suggested at the above mentioned project named Public Communication of Art: *socio-semantic and meta-semantic indexes* and *conceptual abstracts* for the organization of CMS content (Andrade 2011a, b).

(c) *Hypermedia products* for education/research in sociology, communication and arts. Some were implemented at the project Public Communication of Art, such as the first Portuguese *Multitouch Questionnaire*. Other action undertaken in this project is a *Experimental Books Collection*, that diffuses essays innovating in the content, form and structure of the medium "book", and is published by Caleidoscópio, Lisbon (Andrade, 2011b).

More educational tools are being developed at University of Minho, as an educational game named *Read/Write Art*. The game allows an art event visitor to use articulated literacies (reading/writing strategies) to communicate, by observing (reading) art works, and adding (writing) comments, through instruments, languages and terms associated with diverse literacies. For example, when a visitor 'reads', selects or writes scientific or artistic words, terms or concepts, he/she is applying, together or alternatively, scientific or artistic literacies. More score points will be given to a more intelligent use of a given literacy mode by a visitor. The social use and modes of communication of such literacies are analyzed through interviews at art events.

(d) *New Social Sciences and Humanities methods.*

Besides the multitouch questionnaire above mentioned, *refl-action* may be understood as a method that articulates reflection and action in an open way. It uses some characteristics of Open Research, e.g. openly using *Big Data*'s analysis procedures across Web 2.0 social networks, and in particular the interpretation methods subjacent to *Big Knowledge*'s, within Web 3.0 social-semantic networks. For more details on these concepts, please consult the Glossary.

CONCLUSION

With the above proposed debate and related initiatives, it is possible to contribute, in the short, medium or long term, to the improvement of knowledge, culture and digital communication and literacies, within scientific strategies produced by academic communities, but also in dialogue with other stakeholders in civil society (citizens, corporations, spin offs, start ups, and in in consonance with the national and local cultural policies.

For example, theoretical and empirical findings may constitute, knowledge dispositifs on *museology's epistemology/theory*. In the above mentioned and other projects, an *Interdimensional Networks Sociology* approach was developed from 2000 until 2005. It used new kinds of social networks' analysis including actors in co-presence, and articulated with social dimensions (Andrade, 2010a). And a *Semantic-Logical Sociology* perspective was constructed (2007-2011), assumed as a posture closely associated, but critical, to Web 2.0 processes, through the reflection on art events activated through digital social networks, but also related to Web 3.0, that is, through the study of social semantic networks inherent e.g. to *Wikipedia* (Andrade, 2011).

Such outcomes' impact may be a contribution to the following *pedagogical / research activities* within global scientific communities world wide, which may apply such knowledge to solve society and economy issues, at different levels, such as the following ones:

- *Global / local scientific community level*: it is welcome a sustainable implementation of consistent research employment policy, for instance hiring students for working as grantees within research teams; and the encouragement of new teams at research centres, composed by national and international/intercultural high qualified PHD owners as members and consultants.

- *Epistemological level*: edification of an Open Research on art events and works, meaning a tolerant but critical mode and style of investigation e.g. on such subjects, an openness concerning theory, methodology, scientific teams and cultural citizenship debates.

- *Theoretical level*: innovation inside the problematics and themes for art events research; deconstruction/reconstruction of sociological theories on art events and their publics within scientific communities.

- *Methodological level*: development of new methodologies for sociological, hyper-media and social activities.

- *Socio-economic level*: deeper articulation between *research and education* of citizens, through permanent training in new skills originated through new knowledge or methods, within Sociology, new media and arts; development of *lifelong literacy*, e-learning, etc. directed to broader research audiences, so that public understanding of arts and Social Sciences couldn't be assimilated any more only by scholars (teachers, students, researchers) but also by common citizens, inside social networks, knowledge institutions and communities; articulation among arts/social sciences and political/cultural citizenship through sharing of information/knowledge and via understanding common citizens as a sort of *lay (non-expert) scientists/researchers*.

In sum, Art Communication is more and more a promising arena to develop, within Sociology or other Social and Human Sciences. For example, Helena Pires (2005) conducted an interesting interview with Gunther Kress, where he clarifies point of view regarding Multimodal Social Semiotics, applied to visual modes and media.

We believe that Art Communication reflection and empirical studies may be undertaken, partly, through a more attention deployed by researchers and by other social stakeholders mentioned above, in what regards the profound transformations that are happening within our globalized public sphere. Two examples are interpretations of the artistic literacies deconstructed and reconstructed within public and informal cultural spaces such as the museum; or the process of mediation of social and cultural relations via the convergence and remediation of digital media. In fact, art communication today can't be understood without considering a serious debate on *public communication of art*. ✍

Traduzido por Pedro Andrade

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Aldrich, C. (2009). *Learning online with games*. San Francisco: Jossey Bass.
- Allen, G. (2006). *The role of the museum in creating multi-cultural identities*. Lewiston: Edwin Mellen.
- Andrade, P. (1985). Para uma sociologia da documentação: sensibilização à necessidade da sua construção, In Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas (Ed.), *Actas do 1º Congresso Nacional de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas, 'A informação em tempo de mudança'* (pp. 421-450). Lisbon: BAD.
- Andrade, P. (1996). Sociologia (interdimensional) da internet. In *Actas do 3º Congresso Português de Sociologia, Lisboa, 20- 24 Fevereiro*. Associação Portuguesa de Sociologia [CD-ROM].
- Andrade, P. (2007). O alfabeto de relações universais. *Revista de Comunicação e Linguagens 'Mediação dos saberes'*, 38, 143-55.
- Andrade, P. (2008). A sociedade da investigação e do jornalismo: boas práticas de cidadania participativa através da Internet móvel e do social bookmarking. In H. Sousa, S. Marinho & R. P. Rocha (Eds.), *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona* (pp. 307-312). Oporto: Campo das Letras.
- Andrade, P. (2009). Arte pública e alteridades artísticas urbanas: os outros espaços de memória, escrita e arquivo. *Revista de Comunicação e Linguagens 'Escrita, Memória, Arquivo'*, 40, 155-68.

- Andrade, P. (Ed.) (2010). *Museus, públicos e literacia científico-tecnológica: redes de comunicação de significados no espaço interdimensional do museu*. Lisboa: Edições Colibri.
- Andrade, P. (2011a). *Sociologia semântico-lógica da Web 2.0/3.0 na sociedade da investigação*. Lisbon: Edições Caleidoscópio.
- Andrade, P. (2011b). Public communication of art./Wars for peace/experimental books/Web3 novel. Retrieved from <https://sites.google.com/site/compubartenglish/>
<https://sites.google.com/site/peacewarsenglish/>;
https://sites.google.com/site/livroexperimentaisenglish
<https://sites.google.com/site/web3novelenglish/>
- Andrade, P. (Ed.) (2016). *Comunicação pública da arte: o caso dos museus de arte locais e globais*. Lisbon: Edições Caleidoscópio.
- Andrade, P.; Marques, C. & Barros, J. (Eds.) (2010). *Arte pública e cidadania: novas leituras na cidade criativa*. Lisbon: Edições Caleidoscópio.
- Appiah, K. (2008). *The politics of culture*. Toronto: ROM.
- Atkins, R. (Ed.) (2006). *Censoring culture*. New York: New Press.
- Becker, H. (2008). *Art worlds*. Oakland: University of California Press.
- Bennett, T. (1999). *The birth of the museum*. London: Routledge.
- Bolton, R. (1992). *Culture wars*. New York: New Press.
- Boniface, P. (1993). *Heritage and tourism in 'the Global Village'*. London: Routledge.
- Bouchier, D. (2012). *Cultural heritage and the challenge of sustainability*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Burdick, J. (2008). *Creative careers in museums*. New York: Allworth.
- Buskirk, M. (2012). *Creative enterprise: contemporary art between museum and marketplace*. London: Continuum.
- Chopra, R. (2011). *Global media, culture, and identity*. London: Routledge.
- Diamond, J. (2009). *Practical evaluation guide*. Lanham: AltaMira.
- Dicks, B. (2003). *Culture on display: the production of contemporary visitability*. London: Open University.
- Dierking, L. (2013). *Museums & families*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Dudley, S.; Barnes, A.; Binnie, J.; Petrov, J. & Walklate, J. (Eds.) (2012). *Narrating objects, collecting stories*. London: Routledge.
- Jacobson, D. & Idziorek, J. (2012). *Computer security literacy*. London: Chapman & Hall.
- Jenkins H.; Clinton, K.; Purushotma, R.; Robison, A. J. & Weigel, M. (2009). *Confronting the challenges of participatory culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Knell, S. (2007). *Museum revolution*. London: Routledge.
- Kotler, N. (2008). *Museum marketing and strategy*. San Francisco: Jossey Bass.

- Kotut, E. (2011). *Cultural tourism and the museum concept*. [s.l.]: Lap Lambert Acad.
- Leite, C. & Mota-Ribeiro, S. (2004). Produção, recepção e circulação do 'novo': um olhar sociológico sobre a invenção independente. *Comunicação e Sociedade*, 6, 211-234.
- Logan, W. (Ed.) (2008). *Places of pain and shame: dealing with 'difficult' heritage*. London: Routledge.
- Luke, C. (2012). *US cultural diplomacy and archaeology: soft power, hard heritage*. London: Routledge.
- MacDonald, S. (2013). *Memorylands: heritage and identity in Europe today*. London: Routledge.
- Malaro, M. (1994). *Museum governance*. Washington: Smithsonian.
- Pires, H. (2005). A new grammar of visual design – Entrevista com Gunther Kress. *Comunicação e Sociedade*, 8, 313-318.
- Rowell, J. (2012). *Working with multimodality: rethinking literacy in a digital age*. London: Routledge.
- Sarraf, V. (2010). *Museum rehabilitation: cultural inclusion policies through accessibility*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Sherman, D. (1989). *Worthy monuments*. Cambridge, Mass.: Harvard University.
- The World Bank (2001). *Cultural heritage and development*. Washington: WB.
- Thornton, S. (2009). *Seven days in the art world*. New York: Norton.
- Wallace, M. (2006). *Museum branding*. Lanham: AltaMira.
- Warnick, B. (2002). *Critical literacy in a digital era: technology, rhetoric, and the public interest*. London: Routledge.
- Wells, M. (2013). *Interpretive planning for museums: integrating visitor perspectives in decision making*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Wilkening, S. (2009). *Life stages of the museum visitor*. Arlington: Amer Assn of Museums.

ART COMMUNICATION GLOSSARY¹

Art Communication Studies: theory, methodology and empirical research on Art Communication that may originate public debates on epistemological, conceptual and procedural questions, emerging during scientific research or defined as legitimated problematics. For example, Public Communication of Art is a concept that summons areas of knowledge such as Sociology of Art, Communication and New Media, among others. These knowledge areas have been studying processes like the phenomenon of muse-ums, in conjunction with the discussion on cultural policies, cultural heritage, cultural citizenship or public art.

Art publics: audiences who include specific socio-demographic characteristics and develop particular *communication careers*, during their visits to art sites and events, for

¹ Associated concepts are underlined.

instance when they relate art works and the museum space with their own experience of the city, work, family and school. Some main public segments are: families; students and teachers from an education institution; an isolated visitor or groups that aim to perform continuous training throughout life; the cultural tourist. However, other profiles, still marginalized, are to be included within art publics, such as retired people, disabled people, immigrants and refugees.

Art worlds: socio-cultural networks joining several actors who have specific qualifications to organize production, mediation and dissemination of art works. This networked process is operated, in particular, by several art “gatekeepers” (art experts) aiming to reach diverse art publics.

Art gatekeepers: specialists in art worlds and on art works, who are located in key places of art networks, such as artists, art events staff or museums and art gallery professionals (directors, owners, curators and managers in educational services), or teachers, critics, collectors, auctioneers, etc.. These “gatekeepers” select and regulate the temporal course of artistic activities and the spatial paths of art works, since their production state, during various mediations at art institutions, organizations and associations, until their presentation within the public space and fruition by the art publics.

Big Data: a huge flux of data streaming at cyberspace and cyber time, that requires innovative methods for processing and disseminating content, such as data mining and data visualization.

Big Knowledge: knowledge flux is overwhelming at cyberspace and cyber time, Innovative strategies are being used to understand it, such as knowledge curation, ontologies and refl-action.

Cultural citizenship: it may be understood as a social fusion of cultural policies and cultural politics.

Cultural Heritage: this is a collection of archives and memories relating to a people, nation, country or community. Material cultural heritage includes mainly physical works, in areas such as architecture, arts, literature. etc. Immaterial cultural heritage gathers non-physical works, e.g. oral memories, cultural, intercultural and transcultural events, traditions, etc.

Cultural inclusion: there is a cultural divide among social actors. Besides traditional visitors to art events (high and middle classes, tourists, etc.), who have means to participate in cultural events (time, money, education, etc.), excluded art publics still exist (e.g. retired and disabled people, immigrants, refugees). Cultural policies on art institutions governance and art gatekeepers should increase conditions to integrate those marginalized citizens, not just through mere access to frequentation of art events, but stimulating their motivations and critical predisposition to participate.

Cultural policies: these are strategies developed by the state and by cultural institutions, in order to promote: cultural diplomacy; cultural governance by several social stakeholders; art literacies; cultural inclusion; public art; citizens identities and differences.

Cultural politics: this idea means the active, critical and political daily participation of citizens within democratic cultural life.

Cybertime: it may be defined as the diachronic set of rhythms, compasses, cadences, pulses, beats or fluxes used by internet users when they travel across cyberspace.

Informal Art training: it is an artistic learning not observing rules, schedules, programs, tests, which is very common within social and cultural places of entertainment or information, such as the museum or cyberspace / cybertime.

Hybrid methods / hybrimedia: mixing, melting or hybridization of several scientific or artistic methods and media, for example those characteristic of the following knowledge modes: Social Sciences (questionnaire), new technologies (interactive digital devices made in hypermedia) and the arts (performance).

Knowledge curation: a process to transfer and share information and knowledge over cyberspace, cybertime, Web 2.0 social networks and in particular Web 3.0 social-semantic networks. It operates by selecting, interpreting, assessing and disseminating content and corresponding public opinions, sometimes using Hybrid methods / hybrimedia.

Lay-scientist: an ordinary scientist or sociologist is a social actor or citizen who thinks and acts, actively and daily on the real and on society, producing concepts and their relationships, although differently from academic “experts”, for example professional sociologists in Social Sciences.

Literacies: these are ways of reading and writing within a given mode of knowledge, such as natural language, everyday life, science, art and technology. Urban space articulates communication strategies where people trigger different literacies, e.g. formal literacies at school or informal literacies at leisure and information localities, like art events and the Internet.

Museability: social process that includes contextual, economic, socio-cultural and political conditions of musealization, within a given society.

Musealization: museum methods, actions and events involving presentation strategies forged by professionals belonging to that institution, that translate scientific, technological and artistic works and knowledge, into the common knowledge detained by audiences of non-specialists.

Museology: Specialized knowledge about the museum. “New museology” is one of its latest versions, based on the ideas of “eco-museum” and “art center”, among others.

Museum: according to ICOM (International Council of Museums), museums are permanent institutions, conveying non-profit services to society development and open to the public. The museum also performs research on material evidence concerning man and his environment, acquires these sources, saves them, communicates them and in particular exposes them aiming their study, learning and enjoyment.

Museum types: the main ones are: the art museum; the museum of human sciences (historical, archaeological, anthropological museums, etc.); the museum of natural sciences; the museum of science and techniques; the eco-museum; and, more recently, the virtual museum.

Ontology: Its recent meanings should not be confused with the traditional philosophical connotation of “Ontology” understood as a reflection on the Being. Nowadays,

ontologies are widely used in Computer Sciences and, more recently, within Social Sciences and Humanities. In this novel meanings, an ontology may be defined as a set of concepts and respective semantic and logical relations within a given knowledge mode. This deconstructed and reconstructed knowledge tool allows unprecedented hermeneutic/interpretation strategies concerning our economic, political, cultural and daily lives.

Open Research: type of research partly inspired on Umberto Eco *Opera Aperta* and on defense of free software and programming code modifiable, such as *Open Source*. It is characterized by at least 3 modes of “opening”: 1. Teams including *researchers* within transdisciplinary and transcultural areas; 2. Tolerance of *content* and ideas coming not just from academics and other experts, but also from ordinary people, who can be understood as a sort of *lay scientists*. 3. Versatility regarding both classical and experimental *methodologies*, e.g. “*refl-action*”.

Public Art: Artistic manifestation produced, exposed, perceived, judged and practiced at the public sphere, such as public urban sites (streets, squares, etc.), mass media, cyberspace / *cybertime*.

Public Communication of Art: socio-cultural process that involves the production, distribution, consumption and understanding concerning the various modes of artistic information and knowledge, within public or semi-public contexts, such as the museum, the art gallery or cyberspace / *cybertime*.

Public cyberspace: public space, constructed and reconstructed within the internet, by cultural citizens, among other social actors.

Refl-action. Sociological method that articulates reflection and action in a open way within *Open Research*, mainly at cyberspace and *cybertime*. Two examples are the open exchange of *Big Data* through *Web 2.0* social networks (e.g. actions among friends); and the permutation of *Big Knowledge* via *Web 3.0* social-semantic networks (e.g. explanations of knowledge meanings).

Research Society: in contemporaneity, common citizens may search and *open-research* information and knowledge, using global tools and devices such as Google or mobile phones, within multiple social scenes, including physical or virtual museum spaces. In so doing, they may construct concepts and definitions like at Wikipedia, and in some way compete with professional scientists and artists, regarding production and dissemination of not just information, but also knowledge.

Social semantic site: this kind of website is closely associated with *Web 3.0*. It explicitly presents an explanatory paradigm or sections regarding its own semantic content (ideas, concepts, etc.) and their logical relationships (connections between the ideas within the site or links among site pages and external internet locations).

Virtual museum/galleries: territory located in cyberspace and *cybertime* where users may develop, among other things, different and novel digital cultures, digital social networks, social games and new cyber literacies.

Visitor artistic literacy: Museum/art gallery visitor competence and performance in relation to artistic knowledge transferred and shared at these cultural localities. It depends on visitors level of education and cultural capital, but also on the exhibited

art works' types, on exhibit presentation strategy and on the art understanding process convoked.

Web 2.0 (or Social Web or reading / writing Internet): type of digital social network that allows an active stance by the user: in addition to reading the information, he can write content such as articles (posts) or comments in a blog, and share personal and professional information across digital social networks, such as Facebook, Twitter or Youtube.

Web 3.0 or Semantic Web: digital social networking paradigm that is based, among other discursive devices, in social-semantic sites. Exs: *Freebase*, *Public Communication of Art*.

BIOGRAPHICAL NOTE

Pedro Andrade is a sociologist, researcher and professor at University of Minho. Phd in Sociology of Culture at FCSH, New Univ. of Lisbon (2002). He also taught at the University of Coimbra – Faculty of Economy and at University of Lisbon – Faculty of Fine Arts, in the areas of Sociology of Culture, Communication, Sociological Methods and Digital Humanities. Author of books and articles on art and science museums, communications and literacies, digital social networks (Web 2.0/Web 3.0), methodologies and hypermedia. Coordinator of several research projects and teams e.g. Scientific-Technological Literacy and Public Opinion: the case of science museums; Public Communication of Arts: the case of local/global art museums, both funded by Foundation for Science and Technology,

E-mail: pjoandrade@gmail.com

Rua D. Luís de Noronha, 26 1ºD, Lisboa, 1050-072, Portugal

* Submitted: 15-10-2016

* Accepted: 22-01-2017

DA COMUNICAÇÃO À ARTE: A MCDONALD'S E O *FLAT DESIGN*

Ludovic Chatenet & Anne Beyaert-Geslin

Resumo

O estado dos objetos ou imagens de comunicação está sempre a mudar. Este artigo propõe-se observar este fenómeno de um ponto de vista da semiótica, a fim de analisar de que forma uma marca reinventa a sua imagem e de que forma esta reinvenção está relacionada com uma nova estratégia de marketing. De facto, este artigo tenta demonstrar de que forma o significado dos pósteres revela a importância das marcas na vida quotidiana contemporânea. Iremos demonstrar que os anúncios criados pela TBWA para a campanha de 2015 da McDonald's são mais considerados um projeto de estetização do que uma artistização. Apesar de inspirado na história “mitológica” da marca e empurrando as propriedades do produto para segundo plano, o *flat design* exemplifica as últimas formas de vida até à data. Por conseguinte, as marcas parecem estar mais envolvidas e enraizadas na vida social, uma vez que a sua estratégia de comunicação se baseia mais em reunir uma comunidade do que em publicitar os seus produtos. Os anúncios visuais são, conseqüentemente, absorvidos por uma prática de estetização, específica de um estilo de vida conectado, do qual adotam as normas. Como continua a ser distintiva, a arte também mantém a sua posição de crítica, e o *superflat* de Murakami revela, assim, um certo desencanto que se esconde por trás de designs normalizados.

Palavras-chave

Design; hipermodernidade; marca; mitologia; publicidade; semiótica

Abstract

The status of communication objects or images always changes. This paper proposes to observe this phenomenon from a semiotics point of view in order to analyse how a brand reinvents its visuals and how this reinvention is related to a new marketing strategy. In fact, this paper tries to show how meaning of posters reveals the importance of brands in contemporary everyday life. We will show that the ads created by TBWA for McDonald's 2015 campaign are rather considered as an aestheticisation project than an artisticisation. While inspired by the brand's “mythologic” history and pushing properties of the product into the background, flat design exemplifies the latest forms of life to date. Therefore, brands seem more involved and rooted in social life as their communication strategy is rather based on gathering a community than advertising their products. Visual ads are hence absorbed by an aestheticisation practice, specific to connected life, from which they adopt the norms. As it remains distinctive, art also maintains its criticizing position and Murakami's *superflat* thus discloses a certain disenchantment concealed in standardised designs.

Keywords

Advertising; brand; design; hypermodernity; mythology; semiotics

INTRODUÇÃO

Se imaginarmos Barthes a escrever as suas *Mitologias* hoje, o hambúrguer da McDonald's seria provavelmente mencionado, porque, como unidade linguística, o seu “o significado é já em si algo de completo, (e) sugere um conhecimento, um passado, uma memória, uma ordem que permite comparar fatores, ideias, decisões” (Barthes, 1957, p. 190). Este hambúrguer não só produz “uma imagem rica, experienciada, espontânea, inocente, inquestionável, que incorpora todo um sistema de valores: uma história, uma geografia, uma moral, uma zoologia, uma literatura”, mas também o seu significado continua aberto e disponível a outros investimentos. Mais do que uma mera testemunha de sedimentação da cultura, este mito da McDonald's oferece também um plano de manifestação para o seu discurso. De facto, nenhum produto pode gerir sozinho a sua carreira comercial, necessitando de ser fortalecido pela identidade adicional que lhe é transmitida pela marca. Neste caso, torna-se num mito porque veicula o sonho americano e torna-se uma figura emblemática da globalização cultural. Assim, o hambúrguer da McDonald's conta a história do percurso de uma marca pelo mundo fora, mas ao mesmo tempo conta a história do consumo, como conceito, desde a era da industrialização até à modernidade (Semprini, 1995a, 1995b) e, agora, até à hipermodernidade. Nos últimos tempos, muitos autores salientaram a forma como as marcas foram gradualmente ocupando uma posição no centro da vida social e como contribuem para uma forma de viver hedonística hipermoderna (Ceriani, 2015), à medida que tecem laços afetivos com os consumidores doravante definidos como comunidades de fãs. Desta forma, a marca tornou-se um ator a tempo inteiro da vida social, disseminando a sua influência mais facilmente à medida que vai perdendo as ligações com o produto, e relega as suas propriedades para segundo plano no discurso.

O presente artigo analisa anúncios da campanha publicitária de 2015 da McDonald's criada pela agência TBWA em Paris. Estes anúncios apresentam desenhos que representam o famoso hambúrguer e mais alguns produtos de referência. São representados utilizando cores de tonalidades planas (*flat design*), semelhantes às dos livros de pintar, e foram divulgados em suportes mistos (pósteres, cabinas telefónicas...); além disso, por vezes são apresentados em duas partes, criando uma micro-sequência narrativa. A característica distintiva desta mensagem comercial é o facto de ser significativamente simplificada. Quer dizer, renuncia ao sincretismo imagem/texto e esquematiza e estiliza as imagens dos produtos, reduzindo-os de forma a que apareçam sob a forma de uma justaposição de pontos sobre um fundo branco. Através desta opção minimalista, por vezes compensada pelo formato maximalista do suporte¹, a McDonald's renuncia simultaneamente ao efeito promocional² e à retórica do elogio e da persuasão que define a publicidade em geral (Adam & Bonhomme, 1997). Em vez de utilizar a força persuasiva do marketing, a McDonald's opta por recuar e utiliza benefícios da notoriedade da marca

¹ Temos aqui em mente o póster duplo instalado na entrada principal da estação de comboios Bordeaux-Saint-Jean.

² Nos ensaios intitulados “*L'Identité selon Waterman*” e “*La voie des logos*”, Jean-Marie Floch exemplifica a retórica repetitiva dos títulos publicitários. Para mais informações, consulte *Identités visuelles*, de Jean-Marie Floch, Presses Universitaires de France, 1995.

para encorajar a audiência a tomar a iniciativa e consultar este “capital mitológico”, ou seja, a *espessura* do discurso sedimentado. Este grafismo minimalista, a capitalizar com um passado “maximalizado”, condensa (Fontanille, 2015, p. 14) uma forma de vida contemporânea: a hipermodernidade. Uma vez que parecem renegar qualquer finalidade comercial, estas imagens irénicas não podem ser consideradas arte ou uma artistização, mas sim uma estetização hipermoderna.

PUBLICIDADE MODERNA E HIPERMODERNA

Vários autores estudaram a história do conceito de marca desde as suas origens mais antigas, que remontam à antiguidade, até às suas raízes mais recentes, na segunda metade do século XIX. De acordo com estes autores, o conceito de marca surgiu após a década de 1920, e passou por diferentes etapas, desde a modernidade até à hipermodernidade de hoje em dia. Esta trajetória pode ser definida como *temporalidade diacrónica*, que embrulha o presente no passado e o entrega à memória e à linguagem. A primeira aceção de temporalidade pode ser comparada com aquela que determinamos ao analisar os objetos quotidianos (Beyaert-Geslin, 2015). A partir de proposta de Locke (1689/1998, p. 1000)³, que sugere que necessitamos de sinais para comunicar e partilhar as nossas experiências, propomos a ideia de considerar os objetos não por aquilo que são, mas como planos de manifestação do tempo que eles permitem apreender e partilhar. Dito de outra forma, os objetos seriam a matéria do tempo. A primeira linha temporal que oferece o objeto à memória e à linguagem tem de estar ligada a uma segunda linha, uma temporalidade histórica que, pelo contrário, situa os objetos no presente da experiência, e a uma terceira, que representa o tempo da ação. Demos-lhe o nome de *tempo diacrónico*, *tempo histórico* e *tempo do fazer*.

Este enquadramento teórico pode ser utilizado para a nossa análise. A par do primeiro quadro temporal que recorda a história da McDonald's, observamos uma temporalidade histórica que, ligando passado e presente, estabelece a ligação entre a expressiva dessaturação destes pósteres e a saturação de pósteres anteriores. Esta aceitação da temporalidade considera que os discursos seguem-se uns aos outros e constrói uma retórica baseada em materiais anteriores. De facto, esta segunda aceção de tempo argumenta que a retórica da publicidade assenta na memória.

A este respeito, a análise semiótica aplicada à publicidade enfatizou e ilustrou a sua relação especial com a memória. Por exemplo, Floch (1995) revela uma retórica de repetição e aliteração (“há algum Urgo no ar; há ar no Urgo”), bem como um princípio generativo que se alia ao bricolage semântico que permite a construção gradual do sentido a partir de uma base anterior de unidades linguísticas memorizadas⁴. Se este princípio de construção gradual conduzir à expansão discursiva, no nosso caso,

³ “A cena das ideias que constitui os pensamentos de um homem não pode exibir-se de uma maneira imediata à vista de outro homem, nem guardar-se em nenhuma parte que não seja na memória, que não é um armazém muito seguro, e por isso, para comunicar os nossos pensamentos uns aos outros, bem como registá-los para nosso próprio uso, os sinais das nossas ideias também são necessários”.

⁴ Consultar a introdução de Floch, com o título “du design au bricolage”, em *Identités visuelles*, de Jean-Marie Floch (1995).

a temporalidade suporta antes uma retórica de diminuição ou condensação. Assim, o “menos” contrasta com o “mais”, constituindo este último a ênfase canónica da retórica publicitária. Este tipo de ênfase suporta o facto de que já foi tudo dito acerca do nosso famoso hambúrguer, e mais ainda, de que já foi tudo demonstrado e valorizado através de fotografias que ilustravam o respetivo volume, a frescura estaladiça da alface e cada uma das diferentes propriedades gustatórias através de uma cuidadosa encenação e de saborosas conversões sinestésicas.

Como utiliza a dessaturação, o desenho relembra a herança fotográfica que a humanidade preserva na sua memória. A obra de Sontag (2000, p. 15) permite esclarecer este ponto em particular. De facto, ao descrever a fotografia como um modo de capturar o mundo, a socióloga menciona um catálogo de imagens já disponível; sustenta que “o mundo inteiro cabe na nossa mente como se se tratasse de uma antologia de imagens”. Desde que a fotografia foi inventada, é certo que “não existe uma única coisa (no mundo) que não tenha sido fotografada”. Seguindo o conceito de Benjamin (1931/2012), que prefere considerar a fotografia como uma ferramenta de “marketing” e não como um meio de acesso ao conhecimento, poderíamos compreender este abandono da fotografia como o presságio de uma renúncia mais geral à expressividade, que se basearia no estado de saturação da nossa mente. De facto, tudo funciona como se o desenho, através da sua clareza expressiva, introduzisse uma rotura dentro da saturação semântica do anúncio, e como se o design gráfico se apresentasse como uma possibilidade de inovação e de diferenciação num mundo em que a “enchente” fotográfica tende a reduzir contrastes, impedindo, conseqüentemente, a ação distintiva da identidade⁵. Além disso, podemos pensar que contrastes difusos entre fotos são aqui substituídos pelo maior contraste veiculado pela relação entre desenhos e fotografias: um contraste “inter-media”, isto é, entre dois materiais diferentes que servem de suporte a imagens, parece integrar contrastes “intra-media”, isto é, no mesmo tipo de material. Se a era da dessaturação expressiva vier após a era da saturação, o *flat design*, com as suas formas simples e tonalidades planas, surge também como uma nova forma de manter os volumes na memória através de uma “compactação”. As formas que costumam incorporar a presença de objetos através de um modo *real* de existência, potenciam agora esta presença.

Um terceiro conceito de temporalidade pode ser encontrado no tempo de observação do póster e definido como o presente de experiência. Basicamente, as imagens estão ativas porque põem o corpo em movimento e, lembrando a expressão de Greimas (1983, p. 73), “obrigam-nos a agir”. Esta tese também é suportada pela de Fontanille (2002) no que diz respeito aos pictogramas. Ele salienta que, mesmo antes de descrever ou representar a realidade, têm um domínio sobre ela e podem tanto transformar-nos, como transformar o nosso mundo. Os pictogramas desenham cenas elementares organizadas em torno de uma ação e permitem identificação. Por exemplo, o pictograma de um “balde do lixo” faz sentido porque é completado por um personagem que representa o movimento de despejar. De cada vez, a interpretação de um pictograma implica

⁵ A identidade visual pode ser abordada como conformidade ou como diferença. Esta identidade distintiva é revelada na análise do logótipo da Apple, descrito como um sistema oposto ao da IBM. Consultar Floch (1995).

a mediação de um ato, ou seja, de um ponto de vista semiótico, uma previsão. Se os pictogramas podem ser descritos como imagens ativas, podemos, indubitavelmente dizer o mesmo acerca das imagens artísticas, que também põem o corpo em movimento. Em primeiro lugar, o movimento é determinado alterando a escala da imagem. Do mesmo modo, observámos (Beyaert-Geslin, 2015b) que as pinturas de grande dimensão ilustram este “levar a fazer” ou fatividade (Beyaert-Geslin 2017) obrigando o corpo do observador a afastar-se para longe para permitir que toda a imagem se conforme com o respetivo campo de visão e, posteriormente, atraindo-o para mais perto, para que examine os pormenores. Assim, as translações longe/perto, aqui ampliadas por contraste de escala, permitem, respetivamente, uma leitura quer figurativa, quer plástica do quadro.

De que forma é que o anúncio da McDonald's veicula a ação? O que é que ele “leva a fazer” e como? Com frequência apresentado sozinho, o póster do hambúrguer está, por vezes, associado a um segundo póster, feito com pontos maiores e concentrado num determinado pormenor. Se a continuidade cromática permite ligar estes dois pósteres posicionados lado a lado, estimula também os observadores, permitindo-lhes que reposicionem a parte destacada dentro do todo. A este respeito, o anúncio chama a atenção como um puzzle, que também pressuporia o posicionamento de uma pequena parte numa totalidade representada pelo modelo. A associação da forma recortada, da forma e das cores, que constituem o plano de expressão da peça (codificação azul para o céu, verde para a paisagem...), criam a hipótese de localização. O observador procede da mesma forma ao ver o anúncio da McDonald's, que, graças à conjugação de muitos contrastes para os pormenores, consegue facilmente representar o hambúrguer como um todo.

Mesmo que este jogo possa ser considerado uma ação da mente ou um jogo conceptual, não exclui outro movimento representado pelo par de pósteres que o definem como uma microcena narrativa. De facto, a diferença entre o hambúrguer representado como um todo e os respetivos pormenores não reside apenas no âmbito da oscilação entre duas estratégias de observação (Fontanille, 1999): por um lado, uma *estratégia abrangente*, que permite conter o produto dentro do enquadramento do olhar e, dessa forma, conseguir toda a atenção; por outro lado, uma *estratégia eletiva ou particularizante*, concentrada no espécime ou na “parte” específica. Mas isto não significa revelar dois pontos de vista opostos sobre o produto. À medida que o observador deduz, os pontos pequenos vão-se tornando maiores, e ele cria a continuidade que confirma isotopias eidéticas e cromáticas. Desta forma, pode reconstituir as duas fases da narração que o fazem ficar cognitivamente mais perto do hambúrguer. Mais precisamente, o avanço do olhar simboliza o avanço do corpo, da mão e depois da boca, e permite recriar a cena da degustação. É esta a terceira temporalidade encenada pelo anúncio.

Este movimento em direção ao hambúrguer pode ser descrito como uma oscilação entre dois enquadramentos. Um ponto de vista centrado e estável afasta a figura das margens, revelando o fundo branco. Este efeito segue o princípio da vinhetagem (Groupe μ , 1992, p. 304). Ou seja, coloca o fundo na parte de trás potenciando-o, ao mesmo tempo que a figura recortada e separada é passada para a frente e atualizada com força. Esta construção facilita a identificação do hambúrguer graças à otimização

da operação figural de constituição de uma relação fundo/figura. As diferentes partes do produto distinguem-se graças às cores contrastantes (bege para o pão, verde para a alface, amarelo para o queijo...), seguindo as recomendações de Tufte (1997, pp. 176-177) sobre territórios cartográficos, o que significa que asseguram uma função distintiva e facilitam a compreensão da estrutura. A combinação de propriedades, como acontece com as formas simples enfatizadas pelo fundo e pelas cores contrastantes, permite à representação criar uma “obviedade” perceptiva, uma crença no ser, isto é, um regime epistémico que corresponde a uma construção e fabricação (Jeanneret, 2001) ao mesmo tempo que finge ser banal. A publicidade utiliza esta estratégia de otimização do visível para desenrolar esta dimensão temporal integrada na definição de Bertin de uma imagem gráfica descrita como uma “forma significativa perceptível no instante mínimo de visão, perceptível espontaneamente” (Bertin, 2007, p. 146).

O hambúrguer gráfico é um protótipo, ou seja, uma *ocorrência* significativa que evita a necessidade de consultar os outros. A este respeito, relembra a oposição *type/token* desenvolvida por Eco (1975). Todas as especificidades dos *tokens* foram reunidas, convertidas e esquematizadas por este *type*-hambúrguer. Descrevemos aqui uma finalidade específica do desenho que se distancia de particularismos e da contingência da fotografia (Barthes, 1980) e dispensa do presente de *tokens* particulares para fugir do tempo.

Por fim, todas estas observações confirmam que o anúncio da McDonald's é um exemplo de *flat design*. De facto, a análise sublinhou o seu minimalismo, utilizado para despir o visual de todas as informações desnecessárias. Este tipo de imagem opera claramente uma transferência de um formato baseado na experiência, que representaria a corporificação de um objeto real (por ex. *Skeuomorphism* ou Esqueumorfismo), para um formato otimizado para partilhar informação. A aclimatização a novas práticas de consumo associadas a um aumento da existência conectada requer uma outra conceção de estética constituída por tonalidades planas e gráficos vetoriais reproduzíveis e reutilizáveis intra e inter-media. Através da sua extrema simplicidade, estes objetos tornam-se intemporais, porque parecem não ter em si nenhuma técnica historicamente relevante. Só podem ser situados no tempo da troca e da informação, e extraem referências da esfera da utilização. Esta temporalidade é particularmente importante porque permite extrair a imagem do tempo de experiência e, simultaneamente, um lembrar da história da marca (tempo do fazer).

Ao tentarem assegurar um melhor reconhecimento de cada objeto, nivelando todas as singularidades, as imagens de produtos da McDonald's atuam como os nossos livros infantis ilustrados. No entanto, ao contrário desses livros, não estão associadas a nenhum enunciado verbal. Não mencionam nem o nome do produto, nem o nome da marca. Na realidade, e pelo contrário, são ambos solicitados através de imagens, e por isso requerem um emparelhamento com o texto. Uma pista real leva-nos a identificar o nome da marca, simbolizado por um M dentro de um círculo.

Os pósteres por vezes funcionam aos pares. O ponto de vista sobre os detalhes baseia-se em linhas diagonais que produzem um descentramento. Gera uma espécie de instabilidade, pondo a figura em movimento e reintroduzindo-a na temporalidade

do corpo. Além disso, a oscilação da distância requer uma conversão eidética que opõe dois modelos figurativos. Nesse sentido, cada passo que nos faz ficar mais perto abre um outro mundo. O famoso comentário de Pascal vem corroborar o nosso ponto (“uma cidade... vista de longe, é uma cidade...; mas à medida que nos aproximamos, são casa, árvores, telhas, folhas, relva... até ao infinito”). No nosso caso, a vista de perto do hambúrguer não só revela outro mundo possível, mas também liga dois modelos figurativos que parecem ser reversíveis. O hambúrguer é representado como filas de polegares para cima (*thumbs-up*); o pacote de batatas fritas por *smileys*; o gelado de chocolate por notas de música. A identificação destas formas englobantes e englobadas conduz o observador a uma viagem bidirecional para a cena narrativa, forçando-o a “entrar” na imagem do todo antes de as unidades mais pequenas virem à superfície, a fim de identificar precisamente estas unidades mais pequenas. Assim, esta aproximação revela outra figuratividade, lembrando as composições de John Maeda que compararam um micro-modelo figurativo (a tampa de uma caneta, por exemplo) com um macro-modelo figurativo (um girassol, fogo de artifício...). Neste caso, o visual aparenta ser uma forma composta que descreve uma totalidade (um hambúrguer, um gelado, uma caixa de “happy meal”) atuando como o total de unidades mais pequenas (polegares, notas de música, corações). Então, conseguimos encontrar uma dimensão coesiva interessada em definir esta relação todo-parte como uma ligação orgânica entre dois níveis de significado que associam a forma de um produto icónico da marca com entidades individuais “emocionais”.

CONVERSÕES SINESTÉSICAS

Esta transferência entre planos de expressão e duas escalas de forma (Beyaert-Geslin, 2015b) é também uma transferência sinestésica que diversifica as propriedades oferecidas à percepção. Uma imagem pode mobilizar muitas modalidades perceptivas, mas todas convergem necessariamente através do sentido da vista. No caso da comida e da reconstituição de cenas de degustação, o anúncio da McDonald's tem de ter em consideração propriedades não visuais, olfativas, táteis e gustativas, e converte-as em dados visuais. É isto, basicamente, que a embalagem faz. Consequentemente, a sequência narrativa da McDonald's permite que o chocolate toque música (o gelado de chocolate é feito de notas musicais); além disso, o motivo na diagonal e em espiral replica o padrão de espalhar o odor ou o som.

A este respeito, a condensação não ignora a diversificação semântica e sensível. Embora o anúncio tenha um aspeto simplificado, varia e desdobra o imaginário das formas, ao mesmo tempo que contribui para o reencantamento do mundo. Como as microunidades aqui utilizadas são, basicamente, unidades linguísticas que já contêm em si um significado, confirma-se o princípio de bricolage semântico. Relembrem uma vasto leque de universos de valor, incluindo *emotes* e *emoji* da cultura juvenil, pixéis numéricos que, conforme salientámos anteriormente, já inspiraram a grande figura da arte numérica contemporânea: John Maeda (Beyaert-Geslin, 2003), ou os pontos gráficos

que, de modo semelhante, inspiraram os artistas da Pop Art, que foram representativos da cultura americana na década de 1960 e continuam a disseminar-se nos designs de bens de consumo de hoje. Além de uma simples menção, estas referências podem também funcionar como comentários metalinguísticos, através dos quais as imagens iriam declarar a sua origem, lembrando que o ponto generativo corresponde ao primeiro instante de todas as imagens (Beyaert-Geslin, 2009).

Por isso, apesar da sua aparente simplicidade, as imagens gráficas possuem todos os componentes de uma forma de vida. De facto, manifestam recorrências expressivas que podem, no plano da expressão, remeter para axiologias. Formas simples, principalmente curvas e definidas pelas suas cores contrastantes em tonalidades planas, relembram referências culturais diferentes, nomeadamente estilos artísticos atuais, mensagens eletrónicas e um tipo específico de interação social contemporânea baseada num sentimento de união comunitário. Se, por um lado, as cores vivas podem ser associadas a significados positivos, por outro lado, os sorrisos dos *smileys* e os padrões ondulantes das notas de música a sublinhar a conotação de prazer, já de si relacionada com a sobre-mesa, confirmam este sistema de valores. Consequentemente, os signos referem-se a um “estilo rítmico” ou a uma “atitude modal e axiológica” que, de acordo com Fontanille (2009), define uma forma de vida. As formas de vida são linguagens (Fontanille, 2015, p. 14) que traduzem comportamentos relacionados com expressões através da interpretação. No nosso caso, poderíamos sublinhar que o design ou a arte oferecem um meio de expressão a universos de vida partilhados por uma comunidade de utilizadores. De facto, diferentes universos de significado interligados no anúncio ganham forma via traços expressivos recorrentes (cores, curvas) que veiculam conteúdos similarmente recorrentes (juventude, prazer, contemporaneidade, comunidade, criatividade), sendo, por isso, suficientes para construir uma forma de vida consistente. De qualquer forma, a recorrência de traços expressivos é compatível com a diversidade que reside no interior da relação todo-partes (o hambúrguer-o polegar para cima...) que descreve formas de vida como a adição de “opiniões” individuais, utilizadores, fãs que aderem a algo. Assim, o discurso publicitário muda de orientação porque a McDonald's não transmite a imagem de uma mercadoria em particular (uma imagem real de um hambúrguer “fresco”), mas utiliza, através do design, códigos partilhados por uma determinada comunidade. Os códigos partilhados pelo público alvo incluem a comunicação conectada moderna (*emoções* dos meios de comunicação social), mas tem de permanecer bastante genérica para assegurar um reconhecimento mais lato. Em consequência disto, a dimensão plástica deixa de definir a marca e a sua promessa como sendo apenas de sabor, mas também como uma prática reconhecida e partilhada por utilizadores. Sendo assim, podemos adotar uma abordagem crítica do significado baseada nas formas de vida que convertem as escolhas sociais em fontes de identidade.

As nossas observações, exclusivamente baseadas numa marca, podem suscitar outras discussões acerca da criação de um espaço de comunicação que caracterizaria uma forma específica de interação encontrada nas sociedades modernas. Neste quadro, a comunicação das marcas revela a questão do espaço social dos utilizadores reunidos

em torno de uma promessa, que não é só os benefícios de um produto, mas, acima de tudo, o estilo de vida ao qual as marcas vão pedir emprestados os valores.

ARTISTIZAÇÃO OU ESTETIZAÇÃO?

Até aqui, observámos a forma como a McDonald's testa a sua notoriedade utilizando uma espécie de discurso de desfamiliarização (ou discurso de verificação da familiaridade), que continua a recorrer a valores tradicionais, ao mesmo tempo que os associa a valores de criatividade, sentimento de união e juventude, como forma de vida contemporânea. Esta abordagem suscita algumas questões. Em primeiro lugar, que objeto é representado? O hambúrguer continua a representar o seu modelo de pão com carne, e respetivas imagens derivadas, ou o mito McDonald's? O desenho do protótipo narra uma ode cultural e relacionada com os meios de comunicação para a posteridade, uma vez que “comprime” todo um universo de valores. Através deste extra semântico, a sua história acaba por se associar a bens de consumo como as caixas *Brillo* ou a sopa *Campbell*, transformadas por Andy Warhol em motivos artísticos. Ao modificar o destino dos produtos, o desenho confirma a mitologia da McDonald's. Mas serão estas meras imagens decorativas que parecem negar qualquer objetivo artístico comercial? Qual seria a condição de uma qualificação deste tipo? Do nosso ponto de vista, a artistização é determinada pela mudança de lugar, e a forma mais fácil seria transferir imagens para um museu ou para uma galeria. Outra condição, estreitamente relacionada com a primeira, é a escolha do artista. De acordo com a definição do *Dictionnaire du surréalisme*, é este o caso do *ready-made*, um objeto vulgar promovido à dignidade de obra de arte, graças à decisão do artista. Duchamp ofereceu as ilustrações mais poderosas deste género. Quer seja o lugar, quer seja a decisão do artista, podemos, regra geral, afirmar que o estado de uma imagem ou objeto é decidido pela implementação, ou seja, pela forma como é utilizado dentro de uma cultura (Goodman, 2006). Mas estes pósteres aparecem em *outdoors*, embalagens e paredes de estações; em consequência disso, são imagens comerciais. Apesar deste facto, continuamos a poder levá-las para casa para decorar uma sala ou um caderno, como fazemos com aquilo a que chamamos “subprodutos”. Na medida em que a forma de vida transforma o consumidor num público ou numa comunidade de fãs, o estado da imagem pode, mesmo assim, modificar-se. Se não for um estado artístico, podemos, não obstante, atribuir-lhe um estado estético. Estas imagens envolvidas na vida social contribuem para a estetização geral do mundo descrita pelos autores da hipermodernidade (Lipovetsky & Serroy, 1993). Navegam graciosamente entre duas práticas contemporâneas como pequenas formas pacíficas que parecem renunciar ao seu propósito comercial.

A hipermodernidade é definida por Lipovetsky como uma nova modernidade, ou uma modernização hiperbólica. Liga o espaço onde os indivíduos e as comunidades redefinem a forma como veem os seres humanos, o seu ambiente e as suas práticas sociais para realização pessoal. Geralmente, a hipermodernidade está enraizada tanto numa conceção de arte que obedece a mercados globais, como em fenómenos de

hiper-consumo e hedonismo que se disseminam a alta velocidade por todo o espaço digital. Neste espaço, que é dominado pela informação e onde os indivíduos se investem a si próprios inscrevendo-se e desinscrevendo-se, seguindo os comportamentos dos consumidores, os meios de comunicação impõem os seus modelos de comunicação que veiculam formas de vida reconhecíveis. Ou seja, o comportamento do consumidor. O espaço onde se vive, assim saturado por formas semióticas incompletas e de vida curta, requer um ponto de vista crítico no que toca não só às formas de mediação (Fontanille, 2015, pp. 137-159), mas também ao design e estado da arte.

O *superflat* difundido pelo artista plástico Takashi Murakami parece seguir esta trajetória. Por isso, podemos perguntar-nos: de que forma está o *superflat* relacionado com a forma de vida hipermoderna? Mais ainda, uma vez que este movimento reivindica ser arte, como podemos permitir a crítica da hipermodernidade? *Superflat* é, por definição, um movimento intimamente relacionado com o mundo digital (TV e computadores de ecrã plano) e com a arte dos filmes de animação japoneses. Inspira-se na tradição japonesa (*head-on drawings*) e na cultura pop do Reino Unido, mas também nas novas tecnologias digitais. Consequentemente, está muito para além da arte, num sentido tradicional, uma vez que envolve competências multidisciplinares de escritores de guiões, artistas de banda desenhada, *mode sketchers* e designers gráficos. *Superflat* não é apenas um movimento artístico, sendo acima de tudo um ponto de vista crítico sobre a sociedade de consumo de massa que se desenvolveu no Japão nos anos 90 e 2000. Embora se refira claramente ao universo *otaku* dos amantes de videojogos e do multimédia, também personifica uma posição desiludida relativamente a um mundo que está a perder os seus valores. De facto, mesmo representando um mundo infantil e a ligeireza da vida adulta, Murakami confere aos seus personagens (por ex., Dob) um toque perverso, que incorpora perfeitamente um período dentro do qual a tonalidade rosa (*kawaii*) também comporta um sentimento de desvio.

De acordo com Lucken (2001, p. 240) é possível observar uma certa militância no *superflat* de Murakami, uma vez que consiste em “misturar sem criar diferenças, recusando hierarquias, equilibrando valores; ver o mundo como uma série de planos interligados”. Neste espaço sem perspetiva, Murakami combina arte e produto para questionar as formas de identidade cultural. Na medida em que revela as suas tensões e contradições, o *superflat* reavalia o irenismo do *flat design*. Devolve a aspereza social a um fenómeno cujo objetivo era precisamente reduzi-la.

No caso que estudámos, podemos considerar que a McDonald's deixou de vender um produto, o hambúrguer, passando a vender a subscrição de um comportamento, ou estilo de vida, particular. O estilo de vida está para lá do consumo de alimentos, uma vez que envolve um valor social que implica a possibilidade de desenvolver a comunicação num território de valores condensado em muitas formas que os veiculam. É por este motivo que, por exemplo, as notas de música, os smileys e os polegares para cima transformam o produto hambúrguer dentro do espaço gráfico. A forma hipermoderna utilizada (*flat design*) despe o visual do seu significado artístico e coloca-o em apreço entre estética e design, ou até mesmo, de acordo com Fontanille, entre ética e estratégia.

Talvez a forma de vida hipermoderna brinque com a confusão entre si, para conceber modelos de consumo e projetos de vida ambíguos, porque, tal como agora, o *ethos* parece ter-se tornado comercializável.

A arte foi sempre um vetor de novas ideias e inovação (Lotman, 1999), mas também é o primeiro campo crítico a revelar novos significados possíveis. Desta forma, a enunciação artística opõe-se à *praxis* coletiva que tende a restringir e regular o significado. Consequentemente, o efeito da estetização ergue-se potencialmente como um intermediário que resiste a uma implementação artística considerada demasiado próxima de uma *praxis* individual (*beau geste*) e prefere o jogo das práticas coletivas, referências internas e designs de vida. É uma forma de coletivizar a arte.

CONCLUSÃO

Este artigo tinha como objetivo analisar de que forma a estratégia de design da marca podia redefinir o estado das imagens de comunicação. Para além desta redefinição, conseguimos confirmar que as marcas estão posicionadas no centro da vida social e tendem a posicionar as suas imagens em conformidade. Assim, os respetivos anúncios veiculam mais as formas de vida e os comportamentos do consumidor, do que o seu produto, como acontecia anteriormente. As marcas transformaram-se no ator a tempo inteiro da vida social, espalhando a sua influência mais facilmente, uma vez que existe agora uma relação menor com um produto do que com um estilo de vida.

A análise da campanha publicitária de 2015 da McDonald's (TBWA) permitiu-nos apontar uma mudança nas imagens e até uma nova retórica publicitária. As imagens que estudámos baseiam-se no *flat design* que simplifica formas e volumes. Através deste tipo de design, a McDonald's comunica o seu mito através de um *type-hambúrguer* retirado da experiência e agora reinterpretado pelo design, que reconstrói a sua forma com um grupo de pequenos *emotes*. O facto de a marca abandonar imagens “realistas” ou experienciais de hambúrgueres demonstra que se adapta a uma nova prática de consumo e de comunicação.

De facto, a McDonald's utiliza o *flat design* para condensar os seus valores e associá-los aos da criatividade, sentimento de união e juventude que caracterizam uma forma de vida contemporânea. Desta forma, o discurso publicitário veicula um universo perceptivo que estimula a imaginação através de um tratamento estético estereotipado. Estas observações sugerem que as sociedades de hoje, definidas como hipermodernas, já não transacionam objetos, mas antes formas de vida e valores de subscrição a comunidades de utilizadores.

Por último, o *flat design* levanta a questão desta forma de vida hipermoderna, uma vez que ela se torna uma forma de comunicação, otimizada para o consumo conectado. Os produtos reinterpretados pelo design desaparecem a favor de referências que colocam a marca no centro de uma rede social que partilha dos seus valores. Como as marcas prometem filiação numa comunidade reconhecível pelas suas escolhas, a utilização do *flat design* cria um espaço estetizado, que visa imagens encantatórias que condensam

o imaginário de um mundo específico. Mas o ponto de vista de Murakami possibilita a crítica desta estética de consumo que, de outro modo, seria apenas uma superfície artificial e pacífica específica do marketing. De facto, o movimento *superflat* liderado por Murakami revela a existência de uma realidade desencantada subjacente que está para lá da equalização de valores e da sua corporificação visual. Em suma, as marcas tentam captar consumidores nivelando valores, mas a hipermodernidade é bastante mais complexa. Não consegue apagar a complexidade do utilizador, uma vez que a sua identidade reside na tensão entre múltiplos sentidos de pertença. O *flat design* é não só a solução para resolver o conflito das identidades individuais, mas também, e pelo contrário, a sua possibilidade de erupção. ✍

Traduzido por Martin Dale (Sombra Chinesa)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adam, J-M. & Bonhomme, M. (1997). *L'argumentation publicitaire, rhétorique de l'éloge et de la persuasion*. Paris: Nathan.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Livre de Poche.
- Benjamin, W. (1931/2012). *Petite histoire de la photographie*. Paris: Allia.
- Bertin, J. (1967/1998). *Sémiologie graphique: Les diagrammes, les réseaux, les cartes*. Paris: Les réimpressions de l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Beyaert-Geslin, A. (2003). L'esthétique du pixel. L'accentuation de la texture dans l'œuvre graphique de John Maeda. *Communication & Langages*, 138, 23-37. Retirado de http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_2003_num_138_1_3233
- Beyaert-Geslin, A. (2009). Faire un point. In A. Beyaert, M. G. Dondero, & J. Fontanille (Eds.), *Actes du Colloque de Limoges, Arts du Faire: production et expertise*. Nouveaux actes sémiotiques. Retirado de <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3232>
- Beyaert-Geslin, A. (2015a). *Sémiotique de l'objet. La matière du temps*. Liège: Presses universitaires.
- Beyaert-Geslin, A. (2015b). La réforme du format. Quelques leçons pour embarquer sur un radeau. In T. Migliore (Ed.), *Micromaco, scale jumping in art*. Bolonha: Arachne.
- Beyaert-Geslin A. (2017). Factivité. La postérité d'un concept. *Semiotica, Journal of the International Association for Semiotics Studies*, 214, 393-407.
- Ceriani, G. (2015). Sémiotique et marché. Les dynamiques, les problèmes, la nécessité. *Actes Sémiotiques*, 118. Retirado de <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5374>
- Eco, U. (1976). *La production des signes*. Paris: Le Livre de Poche.
- Floch, J-M. (1990). *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*. Paris: PUF.
- Floch, J-M. (1995). *Identités visuelles*. Paris: PUF.
- Fontanille, J. (1999). *Sémiotique et littérature*. Paris: PUF.

- Fontanille, J. (2002). Le langage des signes et des images. In Y. Michaud (Ed.), *Université de tous les savoirs. Qu'est-ce que l'humain?* Volume 2. Paris: Odile Jacob.
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. Paris: PUF.
- Fontanille, J. (2015). *Formes de vie*. Liège: Presses universitaires de Liège.
- Goodman, N. (2006). *Manières de faire des mondes*. Paris: Folio.
- Greimas, A. J. (1983). *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (1993). *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris: Gallimard.
- Locke, J. (1689/1998). *An essay concerning human understanding*. Oxford: Clarendon Press.
- Lotman, I. (1999). *La sémiosphère*. Limoges: Pulim.
- Lucken, M. (2001). *L'art du Japon au vingtième siècle*. Paris: Hermann.
- Jeanneret, Y. (2001). Les politiques de l'invisible, Du mythe de l'intégration à la fabrique de l'évidence. *Document Numérique*, 1(5), 155-180.
- Semprini, A. (1995a). *Le marketing de la marque: approche sémiotique*. Paris: Editions liaisons.
- Semprini, A. (1995b). *La marque*. Paris: PUF.
- Sontag, S. (2008). *Sur la photographie*. Paris: Editions Bourgois.
- Tufte, E. R. (1997). *Visual explanations, Images and quantities, evidence and narrative*. Cheshire, Connecticut: Graphics press.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Ludovic Chatenet é doutor em semiótica. A sua abordagem combina a semiótica da cultura e a semiótica visual como metodologias de análise etnológica e antropológica da identidade e interação transcultural. Chatenet usa as imagens como modelos para estudar a dinâmica da cultura, isto é, as representações culturais e sua evolução. Durante a sua tese, trabalhou mais especificamente no imaginário e simbolismo dentro da cultura visual do Japão.

E-mail: ludovic_chatenet@mac.com

CeReS, University of Limoges, 39 rue Camille Guérin
87000 Limoges France

Anne Beyaert-Geslin é professora de semiótica e comunicação na Universidade Bordeaux-Montaigne e diretora da equipa de pesquisa MICA (Mediations, Information, Communication, Arts). Editou dezasseis livros coletivos, foi revisora de diversas edições (em 2017 com Maria Giulia Dondero e Audrey Moutat, *Les plis de image, Reflexivité et énonciation dans l'image*, Lambert Lucas) e publicou 4 livros: *L'image préoccupée*, Hermès-Lavoisier, 2009; *Sémiotique du design*, Presses Universitaires de France, 2012

(tradução italiana em 2017: *Semiotica del design*, Rimini, Edição ETS); *Sémiotique des objets, la matière du temps*, Presses Universitaires de Liège, coleção Sigilla, 2015; e *Méthodes du portrait*, a ser publicado por De Boeck em 2017.

A autora escreveu cerca de 120 artigos em semiótica de imagem, mídia e design em francês, italiano, espanhol, inglês, chinês, português e persa.

E-mail: anne.geslin-beyaert@u-bordeaux-montaigne.fr

Bordeaux-Montaigne University. Domaine Universitaire, 19 esplanade des Antilles, 33607 Pessac, France

* **Submetido: 15-10-2016**

* **Aceite: 22-01-2017**

FROM COMMUNICATION TO ART: MCDONALD'S AND FLAT DESIGN

Ludovic Chatenet & Anne Beyaert-Geslin

Abstract

The status of communication objects or images always changes. This paper proposes to observe this phenomenon from a semiotics point of view in order to analyse how a brand reinvents its visuals and how this reinvention is related to a new marketing strategy. In fact, this paper tries to show how meaning of posters reveals the importance of brands in contemporary everyday life. We will show that the ads created by TBWA for McDonald's 2015 campaign are rather considered as an aestheticisation project than an artisticisation. While inspired by the brand's "mythologic" history and pushing properties of the product into the background, flat design exemplifies the latest forms of life to date. Therefore, brands seem more involved and rooted in social life as their communication strategy is rather based on gathering a community than advertising their products. Visual ads are hence absorbed by an aestheticisation practice, specific to connected life, from which they adopt the norms. As it remains distinctive, art also maintains its criticizing position and Murakami's *superflat* thus discloses a certain disenchantment concealed in standardised designs.

Keywords

Advertising; brand; design; hypermodernity; mythology; semiotics

Resumo

O estado dos objetos ou imagens de comunicação está sempre a mudar. Este artigo propõe-se observar este fenómeno de um ponto de vista da semiótica, a fim de analisar de que forma uma marca reinventa a sua imagem e de que forma esta reinvenção está relacionada com uma nova estratégia de marketing. De facto, este artigo tenta demonstrar de que forma o significado dos pósteres revela a importância das marcas na vida quotidiana contemporânea. Iremos demonstrar que os anúncios criados pela TBWA para a campanha de 2015 da McDonald's são mais considerados um projeto de estetização do que uma artistização. Apesar de inspirado na história "mitológica" da marca e empurrando as propriedades do produto para segundo plano, o *flat design* exemplifica as últimas formas de vida até à data. Por conseguinte, as marcas parecem estar mais envolvidas e enraizadas na vida social, uma vez que a sua estratégia de comunicação se baseia mais em reunir uma comunidade do que em publicitar os seus produtos. Os anúncios visuais são, conseqüentemente, absorvidos por uma prática de estetização, específica de um estilo de vida conectado, do qual adotam as normas. Como continua a ser distintiva, a arte também mantém a sua posição de crítica, e o *superflat* de Murakami revela, assim, um certo desencanto que se esconde por trás de designs normalizados.

Palavras-chave

Design; hipermodernidade; marca; mitologia; publicidade; semiótica

INTRODUCTION

If we imagine Barthes writing his *Mythologies* today, the McDonald's hamburger would probably be mentioned because, as a language unit, its “meaning is already complete, (and) suggests a knowledge, a past, a memory, an order allowing to compare facts, ideas, decisions” (Barthes, 1957, p. 190). Not only does this hamburger produce “a rich, experienced, spontaneous, innocent, unquestionable image “embedding” a whole system of values: a story, a geography, a moral, a zoology, a literature” (Barthes, 1957, p. 190), but also its meaning remains open and available for other investments. More than just a witness of culture sedimentation, this McDonald's myth offers as well a manifestation plane to its discourse. In fact, no product can handle alone its commercial career and needs to be empowered by additional identity imparted by the brand. In this case, it becomes a myth as it conveys the American dream and becomes an emblematic figure of cultural globalization. That way, McDonald's hamburger tells the story of a brand's journey across the world, but at the same time the story of consumption, as a concept, from industrialization era to modernity (Semprini, 1995a, 1995b) and now to hypermodernity. Lately, many authors have pointed out how brands gradually took position at the centre of social life and now contribute to a hypermodern hedonistic form of living (Ceriani, 2015) as they weave affective bonds with consumers henceforth defined as communities of fans. Thus, the brand became a full-time actor of social life, spreading its influence more easily as it loosens its ties with the product and relegates its properties into the discourse background.

This paper analyses ads from 2015 McDonald's campaign created by the TBWA agency in Paris. These ads are drawings representing the famous hamburger and a couple of other flagship products. They are depicted using flat tint colouring (flat design), like in colouring books, and circulated through miscellaneous media (posters, phone shells...); moreover they are sometimes displayed in two parts creating a narrative micro-sequence. The distinctive feature of this commercial message is to be significantly simplified. That is, it renounces image/text syncretism and it schematizes and stylizes the images of the products reducing them to appear as a juxtaposition of dots over a white background. Through this minimalist choice, sometimes compensated by the maximalist format of the medium¹, McDonald's both renounces “plugging”² effect and the rhetoric of praise and persuasion that defines advertising in general (Adam & Bonhomme, 1997). Rather than establishing the persuasive force of marketing, McDonald's chooses to set back and uses benefits from brand's notoriety to encourage the audience into taking the initiative and consult this “mythologic capital”, that is, the *thickness* of sedimented discourse. This minimalist graphics capitalizing over a “maximalized” past condenses (Fontanille, 2015, p. 14) a contemporary form of life: hypermodernity. As they seem to deny any commercial purpose, these irenic images cannot be considered art or an artisticisation, but rather a hypermodern aestheticisation.

¹ We are thinking here of the double poster implemented in the main hall at Bordeaux Saint-Jean train station.

² In the essays entitled “*L'Identité selon Waterman*” and “*La voie des logos*”, Jean-Marie Floch exemplifies the repetitive rhetoric of advertising headlines. For further information, please see Jean-Marie Floch's, *Identités visuelles*, Presses universitaires de France, 1995.

MODERN AND HYPERMODERN ADVERTISING

Various authors studied the history of the concept of brand from its older origins back in antiquity and its more recent roots in the second half of 19th century. According to them, brand rose after the 1920s following different stages, from modernity to today's hypermodernity. This trajectory can be defined as *diachronic temporality* which folds the present on the past and delivers him to memory and language. This first acceptance of temporality can be compared with to the one we determined while analysing everyday objects (Beyaert-Geslin, 2015). From Locke's proposition (1998[1689])³, suggesting that we need signs to communicate and share our experiences, we put forward the idea to consider objects not for what they are but as manifestation planes of the time they allow to grasp and share. Otherwise, objects would be the matter of time. The first time string that offers object to memory and language must be linked with a second one, a historical temporality that, on the contrary, locates objects in the present of experience, and a third one, depicting time of action. We named them *diachronic time*, *historic time* and *time of the doing*.

This theoretical framework can be used for our analysis. Next to the first temporal frame that recalls the history of McDonald's, we would notice a historic temporality, which, linking past and present, connects the expressive desaturation of these posters to the saturation of former posters. This acceptance of temporality considers that discourses come one after another and builds a rhetoric based on previous materials. In fact, this second acceptance of time argues that advertising rhetoric is based on memory.

In this respect, semiotics analysis applied to advertising emphasized and illustrated its special relation with memory. For instance, Floch (1995) reveals a rhetoric of repetition and alliteration ("there is some Urgo in the air; there is air in Urgo"), as well as a generative principle joining with the semantic bricolage that allows the gradual construction of meaning from a previous bedrock of memorized language units⁴. If this principle of gradual construction leads to discursive expansion, in our case, temporality rather supports rhetoric of diminution or condensation. Thus, the "less" contrasts with the "more", the latter being the canonical emphasis of advertising rhetoric. This type of emphasis supports the fact that everything has already been said about our famous hamburger, and even more, everything has been shown and valorised by photographs that illustrated its volume, the crispy freshness of salad and every single gustatory property through careful staging and tasty synaesthetic conversions.

As it uses desaturation, the drawing reminds the photographic inheritance human-kind keeps in its memory. The work of Sontag (2000, p. 15) can enlight this particular point. Indeed, while she describes photography as a mean to seize the world, the sociologist mentions a catalogue of images already available; she sustains that "the whole world fits in our mind as an anthology of images". Since the invention of photography, it

³ "And because the scene of ideas that makes one man's thoughts cannot be laid open to the immediate view of another, nor laid up anywhere but in the memory, a no very sure repository: therefore to communicate our thoughts to one another, as well as record them for our own use, signs of our ideas are also necessary".

⁴ Consult Floch's introduction named "du design au bricolage" in Jean-Marie Floch's *Identités visuelles* (1995).

is certain that there is “not a single thing (of the world) that has not been photographed”. Following the conception of Benjamin (1931/2012) who rather considers photography as a “marketing” tool than a mean for knowledge; we could understand this abandonment of photography as the omen for a more general renouncement to expressiveness that would rely on the state of saturation of our mind. Indeed, everything works as if the drawing, via its expressive lightness, introduces a rupture within the semantic saturation of the advertisement, and as if graphic design stands as a possibility of innovation and differentiation in a world where the photographic “overflow” tends to reduce contrasts, hence preventing the distinctive action of identity⁵. Moreover, we can think that subdued contrasts between photos are here replaced by the enhanced contrast conveyed by the relation between drawings and photos: an “inter-media” contrast, that is, between two different materials carrying images, seems to subsume “intra-media” contrasts, that is, within the same type of material. If the era of expressive desaturation comes after the era of saturation, then flat design with its simple forms and flat tint also appears as a new way for keeping volumes in memory through “compacting”. The forms that use to embody the presence of objects through an *actual* mode of existence now potentiate this presence.

A third conception of temporality can be found in the time of observation of the poster and defined as the present of experience. Basically, images are active because they put the body in motion and, recalling the expression of Greimas (1983, p. 73), they “make us do”. This thesis is also supported by Fontanille’s (2002) concerning pictograms. He points out that even before describing or representing reality, they have a hold over it and they can both transform us or our world. Pictograms draw elementary scenes organized around an action and allow identification. For instance, the pictogram for a “garbage bin” makes sense because it is completed by a character representing the movement of throwing. Each time, the interpretation of a pictogram implies the mediation of an act, that is, from a semiotics point of view, a predication. If pictograms can be described as active images, we can definitely say the same about artistic images, which also put the body in motion. First of all, the motion is determined by changing the scale of the image. Likewise, we noticed (Beyaert-Geslin, 2015b) that large paintings illustrate this “causing-to-do” or factitivity (Beyaert-Geslin 2017) by pushing away observers’ body to a far distance in order to allow the whole picture to conform to their field of vision and later attracting him closer to examine the details. Thus, the translations far/close, here amplified by scale contrasts, respectively allow either a figurative or a plastic reading of the picture.

How does the McDonald’s ad convey action? What does it “make do” and how? Often presented alone, the hamburger poster is sometimes associated with a second poster, made of bigger dots, and focused on a particular detail. If chromatic continuity permits to link together these two posters positioned side by side, it also stimulates the observers so that they can relocate the detached part within the whole. In this respect,

⁵ Visual identity can be either approached as conformity or difference. This distinctive identity is revealed in the analysis of Apple’s logo described as an opposite system to IBM’s. Refer to Floch.

the ad draws attention like a puzzle that would also suppose positioning a small piece into a totality represented by the model. The association of the cut-shape, the form and the colours, which make up the expression plane of the piece (blue coding for the sky, green for the landscape...), bring up the hypothesis of localization. The observer proceeds the same way while watching McDonald's ad, which, thanks to the conjunction of many contrasts for the details, can easily depict the burger as a whole.

Even if this game can be regarded as an action of the mind or a conceptual game, it does not exclude another movement represented by the pair of posters defining it as a narrative micro-scene. Indeed, the difference between the hamburger pictured as a whole and its details does not lie only within the oscillation between two strategies of observation (Fontanille, 1999): on one hand, an *encompassing strategy* allowing to contain the product in the frame of the gaze, that way, it gets all the attention; on the other hand, an *elective or particularizing strategy*, focused on the specimen or specific "part". But this does not mean unveiling two opposite points of view on the product. As the observer deduces the small dots became bigger, he creates the continuity that confirms eidetic and chromatic isotopies. Thus, he can reconstitute the two stages of narration that brings him cognitively closer to the hamburger. More precisely, the advance of the gaze symbolizes the advance of the body, the hand then the mouth and permits to recreate the scene of savouring. This is the third temporality staged by the ad.

This move toward the hamburger can be described as a swinging between two framings. A centred and steady point of view takes the figure away from the edge revealing the white background. This effect follows the principle of vignetting (Groupe μ , 1992, p. 304). That is, it puts the background in the back potentiating it while the indented and detached figure is brought forward and actualized with force. This construction makes the identification of the hamburger easier thanks to optimizing the figural operation of constituting a background/figure relation. The different parts of the product are distinguished thanks to contrastive colours (beige for bread, green for salad, yellow for cheese...), following Tufte's recommendations (1997, pp. 176-177) about cartographic territories, which means that they insure both a distinctive function and facilitate the understanding of the structure. The combination of properties, such as simple shapes emphasized by the background and contrastive colours, enable representation to create a perceptive "obviousness", a belief-in-being, that is, an epistemic regime that comes under construction and fabrication (Jeanneret, 2001) while pretending banality. Advertising uses this strategy of optimizing the visible to unwind this temporal dimension integrated into Bertin's definition of a graphic image described as a "perceptible significant form in the shorter instant of vision, spontaneously perceptible" (Bertin, 2007, p. 146).

The graphic hamburger is a prototype, as in, a significant *occurrence* sparing the need to consult the others. In this respect, he recalls the opposition type/token developed by Eco (1975). All the specificities of tokens have been gathered, converted and schematized by this type-hamburger. We describe here a specific purpose of the drawing that distances itself from particularisms and contingency of photography (Barthes, 1980) and discharges from the present of particular tokens to escape time.

Finally, all these observations confirm that the McDonald's ad is an example of flat design. Indeed, the analysis underlined its minimalism used to strip the visual off any unnecessary information. This kind of image clearly operates a shift from an experience-based format, which would represent the embodiment of a real object (e.g. Skeuomorphism), to a format optimized for sharing information. The acclimatization to new consumption practice tied to the rise of connected existence requires another conception of aesthetics made of flat tint and vector graphics reproducible and reusable intra and inter-media. Through their extreme simplicity these objects become timeless because they do not seem to bear any historically relevant technique. They can only be located in the time of exchange and information, and draw forth references from the sphere of usage. This temporality is particularly important because it allows an extraction of the image from the time of experience and, at the same time, a recollection of the brand's history (time of doing).

As they try to insure a better recognition of every object, flattening out any singularity, McDonald's product images act like our childhood picture books. However, unlike these picture books, they are not associated with any verbal utterance. They neither mention the name of the product nor the name of the brand. In fact, on the contrary, they are both solicited through images, thus, they ask for a pairing with text. A real clue leads us to identifying the name of the brand, symbolized by a circled M.

Posters sometimes work in twos. The point of view on details is based on diagonal lines that produce a decentring. It generates a sort of instability, by putting the figure in motion and reintroducing it into the temporality of the body. Besides, the distance oscillation requires eidetic conversion that opposes two figurative models. For that matter, every step closer opens up another world. The famous comment of Pascal supports our point ("a city... from afar is a city...; but as we get closer, it is houses, trees, tiles, leaves, grass... to the infinite"). In our case, the close up on the hamburger does not only reveal another possible world but also connects two figurative models that appear to be reversible. The hamburger is depicted as ranks of thumbs-up; the pack of fries as smileys; the chocolate cream as music notes. Identifying these encompassing and encompassed forms lead the observer to a two-way trip into the narrative scene by forcing him to "enter" the image of the whole before the smaller units bring back to it in order to identify precisely these smaller units. This closing in, thus, reveals another figurativity, recalling John Maeda's compositions that compare a figurative micro-model (the cap of a pen, for instance) with a figurative macro-model (a sunflower, fireworks...). In this case, the visual appears to be a composite form describing a totality (a burger, ice-cream, happy meal box) acting as the total of small units (thumbs, notes, hearts). Then, we can find a cohesive dimension keen in defining this whole-part relation as an organic link between two levels of meaning that associate the form of an iconic product of the brand to "emotional" individual entities.

SYNAESTHESICS CONVERSIONS

This shift between two expression planes and two scales of form (Beyaert-Geslin, 2015b) is also a synaesthetic shift that diversifies the properties offered to perception. An image can mobilize many perceptive modalities but they all necessarily converge through sight. In the case of food and the reconstitution of savouring scenes, McDonald's ad has to consider non-visual properties, olfactory, tactile and gustatory, and convert them into visual data. This is what packaging basically does. Thus, McDonald's narrative sequence allows chocolate to play music (chocolate ice-cream is made of music notes); moreover, the diagonal and spiral motif replicates the pattern of spreading odour or sound.

In this respect, condensation does not ignore semantic and sensible diversification. Although the ad looks simplified, it varies and unfolds the imaginary of forms while contributing to the re-enchantment of the world. As micro-units used here are basically language units that are already meaningful, it confirms the principle of semantic bricolage. They recall a large range of universes of value including emotes and emoji from youth culture, numeric pixels that, as we pointed out before, have already inspired the great figure of contemporary numeric art: John Maeda (Beyaert-Geslin, 2003), or the graphic dots that similarly inspired Pop art artists who were representative of 1960s American culture and still spread in today's consumer goods designs. Beyond a simple mentioning, these references could moreover work as metalinguistic comments through which images would state their origin reminding that the generative dot is the very beginning of all images (Beyaert-Geslin, 2009).

Thus, in spite of their apparent simplicity, graphic images possess all the components of a form of life. Indeed, they manifest expressive recurrences that can, on the expression plane, refer back to axiologies. Simple forms, mainly curved and defined by their contrastive colours in flat tint, recall different cultural references such as current art styles, electronic messages and a specific type of contemporary social interaction based on community togetherness. If on the one side bright colours can be associated with positive meanings, on the other side, smileys' smiles and music notes' waving patterns underlining the connotation of pleasure, already related with the dessert, confirm this system of value. Consequently, signs refer to a "rhythmic style" or a "modal and axiological attitude" which, according to Fontanille (2009), defines a form of life. Forms of life are languages (Fontanille, 2015, p. 14) that translate behaviours related with expressions through interpretation. In our case, we could underline that design or art offers a means of expression to universes of life shared by a community of users. Indeed, different universes of meaning intertwined in the ad take shape via recurring expressive traits (colours, curves) conveying similarly recurring contents (youth, pleasure, contemporaneity, community, creativity) so that they are sufficient to build a consistent form of life. In any case, the recurrence of expressive traits is compatible with the diversity lying within the whole-parts relationship (the hamburger-the thumbs-up...) that describes forms of life as the addition of individual "opinions", users, fans who subscribe to it. Thus the advertising discourse changes its orientation because McDonald's does not relay the image of particular goods (an actual picture of a "fresh" burger) but uses, via the design, codes

shared by a certain community. The codes shared by the target audience encompass modern connected communication (social media emotes) but has to remain quite general to ensure broader recognition. As a consequence, the plastic dimension no longer defines the brand and its promise as taste only but also as a practice recognized and shared by users. Then, we can adopt a critical approach of meaning based on the forms of life that convert social choices into identity sources.

Our observations, solely based on one brand, can lead to other discussions about the creation of a new communication space that would characterize a specific form of interaction found in modern societies. Within this framework, brands communication reveals the issue of the social space of users gathered around a promise, which is not only the benefits of a product but rather the lifestyle the brands is borrowing the values from.

ARTISTICISATION OR AESTHETICISATION?

So far, we have observed how McDonald's puts its notoriety to the test of a kind of un-familiarization discourse (or familiarity checking discourse) that carries on with traditional values associating them at the same time with creativity values, togetherness and youthfulness as a contemporary form of life. This approach raises a couple of questions. First, what object is depicted? Does the hamburger still represent its model of bread and meat, its derived images, or McDonald's myth? The drawing of the prototype tells a cultural and media-related ode to posterity as it "compresses" a whole universe of values. Through this semantic extra, its story eventually convenes with consumer goods such as *Brillo* boxes or *Campbell's* soup made by Andy Warhol into artistic motifs. As it modifies the destiny of products, the drawing confirms McDonald's mythology. But are these decorative images that seem to deny any commercial purpose artistic? What would be the condition for such a qualification? From our point view, artisticisation is determined by the change of place, the easier way would be to transfer pictures to a museum or a gallery. Another condition, closely related with the first, is the choice of the artist. According to the definition from the *Dictionnaire du surréalisme*, it is the case of the *ready-made*, an ordinary object promoted to the dignity of a work of art thanks to the decision of the artist. Duchamp offered the most powerful illustrations of this genre. Whether it is the place or the artist's choice, we can generally say that the status of an image or object is decided by implementation, that is, the way it is used within culture (Goodman, 2006). But these posters appear on billboards, packaging and station hall walls; as a consequence, they are commercial images. Despite this fact, we could still take them home to decorate a room or a notebook like we do with what we call "by-products". Insofar as the form of life turns the consumer into a public or a fan community, image status could change all the same. If it's not an artistic status, we can nonetheless give them an aesthetic status. These images involved in social life contribute to the general aestheticisation of the world described by the authors of hypermodernity (Lipovetsky & Serroy, 1993). They navigate gracefully between and betwixt two contemporary practices as small peaceful forms that seem to renounce their commercial purpose.

Hypermodernity is defined by Lipovetsky as a new modernity or a hyperbolic modernization. It connects a space where individuals and communities redefine their view on humans, on their environment and their social practices for personal fulfilment. Generally, hypermodernity is rooted in both a conception of art that obeys global markets as well as hyper-consumption phenomena and hedonism that spread at high speed across digital space. In this space, which is dominated by information and where individuals invest themselves via subscription and un-subscription, following consumers' behaviours, media impose their communication models that vehicle recognizable forms of life. That is, consumer behaviour. The living space, thus saturated by incomplete and short-lived semiotic forms, requires a critical point of view concerning not only mediation forms (Fontanille, 2015, pp. 137-159) but also design and art status.

The *superflat* spread by the plastic artist Takashi Murakami seems to follow this trajectory. Thus, we can wonder: how is *superflat* related with the hypermodern form of life? Moreover, as this movement claims to be art, how can he allow criticism of hypermodernity? *Superflat* is by definition a movement closely related with the digital world (flat TV and computer screens) and with the art of Japanese animation movies. It is inspired by Japanese tradition (head-on drawings) and UK's pop culture but also by new digital technologies. Consequently, it goes way beyond art, in a traditional sense, as it involves multi-disciplinary skills from scriptwriters, comic book artists, mode sketchers and graphic designers. *Superflat* is not only an artistic movement but first of all a critical point of view on the mass consumption society that developed in Japan in the 1990s and 2000s. Although it clearly refers to the *otaku* universe of video games and multimedia lovers, it also personifies a disillusioned position regarding a world losing its values. Indeed, even while depicting a childish world and the lightness of adult life, Murakami gives to his characters (e.g. Dob) a wicked touch embodying perfectly a period within which the pink tint (*kawaii*) also bears a feeling of deviance.

According to Lucken (2001, p. 240) a certain militancy can be noted in Murakami's *superflat* as it consists of "mixing without creating differences, refusing hierarchies, balancing values; seeing the world as a series of intertwined planes". In this space without perspective, Murakami combines art and product in order to question the forms of cultural identity. As it reveals its tensions and contradictions, *superflat* reassesses flat design's irenism. He returns social asperity to a phenomenon which aim was precisely to reduce it.

In the case we studied, we can consider that McDonald's no longer sells a product, the hamburger, but the subscription to a particular behaviour, or lifestyle. Lifestyle is beyond food consumption as it involves social value implying the possibility to develop communication over a territory of values condensed in many forms that convey them. That is why, for instance, joyful notes, smileys and thumbs up transform the product hamburger within the graphic space. The hypermodern form used (flat design) strips the visual of its artistic meaning and puts it at stake between aesthetics and design or even, according to Fontanille, between ethics and strategy. Maybe the hypermodern form of life plays with the confusion between them to conceive ambiguous consumption models and life projects because, as now, ethos seems to have become marketable.

Art has always been a vector for new ideas and innovation (Lotman, 1999) but it is also the first critical field to reveal new possible meanings. Thus, artistic enunciation opposes collective praxis that tends to constrain and regulate meaning. Consequently, the effect of aestheticisation rises potentially as an intermediary that resists an artistic implementation considered too close to an individual praxis (*beau geste*) and prefers the game of collective practices, internal references and life designs. It is a way for collectivizing art.

CONCLUSION

This paper aimed at analysing how brand design strategy could redefine the status of communication images. Beyond this redefinition, we managed to confirm that brands are located at the centre of social life and tend to position their images accordingly. Thus, their advertisements convey forms of life, consumer's behaviours, rather than their product like before. Brands have become a full-time actor of social life spreading their influence more easily as there is now less relation with a product than with a lifestyle.

The analysis of McDonald's 2015 advertising campaign (TBWA) allowed us to point out a change in images and even a new advertising rhetoric. The visuals we studied are based on flat design that simplifies forms and volumes. Through this type of design, McDonald's communicates its myth via a hamburger-type removed from experience and now reinterpreted by design which rebuilds its shape with a group of small emotes. The fact that the brand abandons "realistic" or experiential pictures of burgers shows that it adapts to a new practice of consumption and communication.

Indeed, McDonald's uses flat design to condensate its values and associate them with those of creativity, togetherness and youthfulness that characterize a contemporary form of life. Thus, advertising discourse conveys a perceptive universe that stimulates imagination through a stereotypical aesthetic treatment. These remarks suggest that today's societies, defined as hypermodern, no longer trade objects but forms of life, subscription values to users communities.

Finally, flat design raises the issue of this hypermodern form of life as it becomes a way of communication, optimized for connected consumption. Products reinterpreted by design disappear in favour of references that locate the brand at the centre of a social network bearing its values. Since brands promise membership to a community recognizable by its choices, using flat design creates an aestheticised space aiming at enchanting visuals condensing the imaginary of a specific world. But Murakami's point of view allows criticism of these aesthetics of consumption that otherwise would only be an artificial peaceful surface particular to marketing. Indeed, the *superflat* movement led by Murakami shows the existence of an underlying disenchanting reality that goes beyond the equalization of values and their visual embodiment. In short, brands try to gather consumers flattening values but hypermodernity is far more complex. It cannot erase user's complexity as their identity is in tension between multiple senses of belonging. Flat design is not only the solution to address the conflict of individual identities but it is, on the contrary, their possibility of eruption. ✍

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Adam, J-M. & Bonhomme, M. (1997). *L'argumentation publicitaire, rhétorique de l'éloge et de la persuasion*. Paris: Nathan.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Livre de Poche.
- Benjamin, W. (1931/2012). *Petite histoire de la photographie*. Paris: Allia.
- Bertin, J. (1967/1998). *Sémiologie graphique: Les diagrammes, les réseaux, les cartes*. Paris: Les réimpressions de l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Beyaert-Geslin, A. (2003). L'esthétique du pixel. L'accentuation de la texture dans l'œuvre graphique de John Maeda. *Communication & Langages*, 138, 23-37. Retrieved from http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_2003_num_138_1_3233
- Beyaert-Geslin, A. (2009). Faire un point. In A. Beyaert, M. G. Dondero, & J. Fontanille (Eds.), *Actes du Colloque de Limoges, Arts du Faire: production et expertise*, Nouveaux actes sémiotiques. Retrieved from <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3232>
- Beyaert-Geslin, A. (2015a). *Sémiotique de l'objet. La matière du temps*. Liège: Presses universitaires.
- Beyaert-Geslin, A. (2015b). La réforme du format. Quelques leçons pour embarquer sur un radeau. In T. Migliore, (Ed.), *Micromaco, scale jumping in art*. Bologne: Arachne.
- Beyaert-Geslin A. (2017). Factivité. La postérité d'un concept. *Semiotica, Journal of the International Association for Semiotics Studies*, 214, 393-407.
- Ceriani, G. (2015). Sémiotique et marché. Les dynamiques, les problèmes, la nécessité. *Actes Sémiotiques*, 118. Retrieved from <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5374>
- Eco, U. (1976 [1975]). *La production des signes*. Paris: Le Livre de Poche.
- Floch, J-M. (1990). *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*. Paris: PUF.
- Floch, J-M. (1995). *Identités visuelles*. Paris: PUF.
- Fontanille, J. (1999). *Sémiotique et littérature*. Paris: PUF.
- Fontanille, J. (2002). Le langage des signes et des images. In Y. Michaud (Ed.), *Université de tous les savoirs. Qu'est-ce que l'humain?* Volume 2. Paris: Odile Jacob.
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. Paris: PUF.
- Fontanille, J. (2015). *Formes de vie*. Liège: Presses universitaires de Liège.
- Goodman, N. (2006). *Manières de faire des mondes*. Paris: Folio.
- Greimas, A. J. (1983). *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (1993). *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris: Gallimard.
- Locke, J. (1689/1998). *An essay concerning human understanding*. Oxford: Clarendon Press.
- Lotman, I. (1999). *La sémiosphère*. Limoges: Pulim.
- Lucken, M. (2001). *L'art du Japon au vingtième siècle*. Paris: Hermann.

Jeanneret, Y. (2001). Les politiques de l'invisible, Du mythe de l'intégration à la fabrique de l'évidence. *Document Numérique*, 1(5), 155-180.

Semprini, A. (1995a). *Le marketing de la marque: approche sémiotique*. Paris: Editions liaisons.

Semprini, A. (1995b). *La marque*. Paris: PUF.

Sontag, S. (2008). *Sur la photographie*. Paris: Editions Bourgois.

Tufte, E. R. (1997). *Visual explanations, Images and quantities, evidence and narrative*. Cheshire, Connecticut: Graphics press.

BIOGRAPHICAL NOTES

Ludovic Chatenet is a PhD in semiotics. His approach combines semiotics of culture and visual semiotics as methodologies for ethnological and anthropological analysis of identity and cross-cultural interaction. He uses images as models to study culture dynamics, that is, cultural representations and their evolution. During his thesis, he worked more specifically on imaginary and symbolism within Japan visual culture.

E-mail: ludovic_chatenet@mac.com

CeReS, University of Limoges, 39 rue Camille Guérin
87000 Limoges France

Anne Beyaert-Geslin is professor of semiotics and communication at Bordeaux-Montaigne University and director of the MICA (Mediations, Information, Communication, Arts) research team. She has edited sixteen collective books and review issues (in 2017 with Maria Giulia Dondero and Audrey Moutat, *Les plis de l'image. Reflexivité et énonciation dans l'image*, Lambert Lucas) and 4 books : *L'image préoccupée*, Hermès-Lavoisier, 2009 ; *Sémiotique du design*, Presses Universitaires de France, 2012 (italian translation in 2017 : *Semiotica del design*, Rimini, ETS Edition); *Sémiotique des objets, la matière du temps*, Presses Universitaires de Liège, collection Sigilla, 2015. *Méthodes du portrait* is to be published by De Boeck in 2017.

She has also written about 120 articles in semiotics of image, media and design in french, italian, spanish, english, chinese, portuguese and persan.

E-mail: anne.geslin-beyaert@u-bordeaux-montaigne.fr

Bordeaux-Montaigne University. Domaine Universitaire, 19 esplanade des Antilles,
33607 Pessac, France

* Submitted: 15-10-2016

* Accepted: 22-01-2017

LEITURAS | *BOOK REVIEWS* 

**ALVES, L. F. (ED.) (2016). FOTOGRAFIAS EM
OBRAS DE EDUARDO SOUTO DE MOURA.
MATOSINHOS: SCOPIO EDITIONS**

Anabela Veloso Rodrigues

Publicado em junho de 2016 pela Scopio Editions, o livro de Luís Ferreira Alves, *Fotografias em Obras de Eduardo Souto de Moura*, insere-se na categoria de Fotografia de Arquitetura.

Como coleção de Livro de Autor, esta publicação surge pela editora para divulgação e promoção da fotografia documental e artística no âmbito da Arquitetura, Cidade e Território, tendo sido proposto aos autores, neste caso a Luís Ferreira Alves, o desafio de criar uma obra que pudesse despertar, naqueles que a vão receber, a observação interpretativa sobre a Fotografia de Arquitetura, e, por conseguinte, sobre a convergência entre estas duas práticas e a ligação afetiva entre os fotógrafos e os arquitetos.

Confluem nesta obra a fotografia e a arquitetura, declarando-se à *viva imagem* a cumplicidade entre um fotógrafo e um arquiteto.

Luís Ferreira Alves nasceu em 1938 em Valadares, Vila Nova de Gaia, e vive atualmente no Porto. Entre as suas várias paixões como a vela e o cinema, desde cedo se dedicou à fotografia. Embora a nível amador, possivelmente com uma abordagem mais sociológica, revelava já no seu trabalho uma sensibilidade especial para o entendimento de uma obra de arquitetura, do seu conceito no tempo, da sua existência no espaço, da relação do arquiteto com a obra, e do desafio de transformar qualquer elemento fisicamente móvel em algo estático, em modo de observador, mas sentido como se estivéssemos a viver presencialmente cada pormenor.

É com Pedro Ramalho, arquiteto e autor de trabalhos vários no âmbito da habitação, equipamentos e urbanismo, e com notável participação no Processo SAAL-Arquitetura e Participação 1974-1976, que surge Luís Ferreira Alves no contexto da arquitetura portuguesa, mais concretamente no contexto da fotografia de arquitetura.

Amigos de longa data, Pedro Ramalho propõe a Luís Ferreira Alves o registo fotográfico de algum do seu trabalho, com o intuito de o apresentar num Seminário organizado pela Escola Superior de Belas Artes do Porto. A premissa era a apresentação de um conjunto de diaporamas numa perspetiva menos formal e que impelisse para uma viagem fílmica de sentidos.

Luís Ferreira Alves, um apaixonado pelo cinema, e com passagem pelo Cineclube do Porto como seccionista e cofundador, seria o *timoneiro* da viagem, cujo resultado se revelou num sucesso e, por conseguinte, num conjunto de encomendas por parte de outros arquitetos. Luís Ferreira Alves ultrapassa assim a linha do amadorismo para uma prática profissional, colaborando com vários arquitetos ao longo de várias décadas.

É desta relação entre arquitetos, arquitetura e fotografia que surge o livro de Luís Ferreira Alves, *Fotografias em Obras de Eduardo Souto de Moura*.

Apresentado sob um suporte denso, sólido e rigoroso, o livro revela um interior harmónico, pleno de afetos e sobretudo de deleite proporcionado pelos nossos sentidos face a uma obra de arte. É nesta base que o livro nos introduz numa viagem exploratória em obras de Eduardo Souto de Moura.

Neste sentido, Luís Ferreira Alves reforça que “este é um livro de fotografia *em* arquitetura. Este não é um livro de arquitetura. Este é um livro de fotografia gerada na arquitetura de Eduardo Souto de Moura” (Alves, 2016, p. 7). Esta revelação atesta a veracidade da sua cumplicidade, da sua forma de estar com a arquitetura e seu autor, não se ausentando das suas referências (alimento nas suas obras) e do entendimento de si próprio com a arquitetura e a fotografia. É quase como que uma revelação do autor.

Se quisermos estabelecer etapas nesta viagem (neste livro), poderemos situá-las em três planos. Num primeiro plano, o reconhecimento de um autor, com testemunho dos seus pares e a sua devoção à fotografia em arquitetura; um segundo plano, o da viagem pela obra de Eduardo Souto de Moura; e um terceiro plano, a confirmação de uma relação entre a arquitetura e fotografia.

Tratando-se o livro de um documento visual com uma linguagem e uma gramática muito própria, este poderá ser considerado como uma declaração escrita através de imagens, como se de uma narrativa se tratasse. A referida publicação é a confirmação da existência e comunhão da obra fotográfica com a obra arquitetónica e, assim, da cumplicidade entre os dois autores.

Apresentam-se as primeiras páginas. As *honras da casa* são palavras do autor do livro que, em tom de desabafo, se transformam numa confissão emocional do processo de busca, da análise e seleção das melhores fotografias como tributo ao arquiteto. *De mãos dadas* com o texto, uma primeira imagem urbana. Em primeiro plano, um muro de betão com um painel publicitário com a inscrição *Why not?* (Alves, 2016, p. 6). Em segundo plano, o edifício Burgo, no Porto. Porque não agora o momento de celebração da fotografia em arquitetura?

Seguem-se as homenagens. Palavras emotivas dos seus pares, os arquitetos, a partilha de memórias conjuntas, atos sinónimos deste vínculo de cumplicidade que perdura ao longo de décadas.

Este vínculo desenvolve-se numa base do sentido da perceção e, por conseguinte, da forma como fotógrafo e arquiteto abordam e recebem, em fase de anteprojecto, a impressão do local onde vai nascer a obra. Seja ela arquitetónica ou fotográfica, e embora alicerçadas sob materiais distintos, ambas concorrem para o objetivo único, o da construção da obra.

Outros antecederam Luís Ferreira Alves, como é o caso de Teófilo Rego (1914-1993), também este fotógrafo envolvido com a arquitetura e que colaborou com vários arquitetos do Porto, tendo, embora em época diferente, contribuído para a democratização da arquitetura e da fotografia através do seu trabalho. Outros nomes se apresentam. Mário Novais (1899-1967) e Horácio Novais (1910-1988), estes em Lisboa, ambos trabalhando

também sob a égide da encomenda dos arquitetos; e Orlando Ribeiro (1911-1997) com uma abordagem mais geográfica da arquitetura, e que através da sua fotografia permitia aos arquitetos uma visão geográfica do território.

Para além destes, mas a nível internacional, outros nomes se destacam, nomeadamente Walker Evans (1903-1975), escritor e que acabou por se dedicar à fotografia, documentando com uma profunda emoção e algum distanciamento a poesia do ambiente da cidade nos Estados Unidos da América; Lucien Hervé (1910-2007) que durante 16 anos documentou as obras de Le Corbusier; Eugène Atget (1857-1927) que, para além de ter colaborado com vários arquitetos, se destacou por se afastar do ser humano para se dedicar ao registo das ruas vazias de Paris. Por último, Gabriele Basílico (1944-2013) que, apesar de arquiteto, trabalhou a arquitetura através da câmara fotográfica.

Ao longo da história da fotografia, e neste caso da Fotografia de Arquitetura, são vários os exemplos desta consolidação de parcerias entre fotógrafos e arquitetos e do reconhecimento destes como agentes centrais na arquitetura.

Avançamos nesta viagem. Chegamos à obra de Eduardo Souto de Moura, arquiteto português, nascido em 1952, tendo recebido ao longo da sua carreira diversos prémios dos quais se destaca o Prémio Pritzker, em 2011.

A série de fotografias apresentadas neste livro é a celebração da fotografia e da arquitetura, que se transforma numa *melodia visual*.

Imagem a imagem, surge a meditação, o apelo à análise, pois a fotografia não é só sobre a obra em si, mas também sobre a experiência sensorial que nos envolve ao percorrê-la.

As fotografias de Luís Ferreira Alves têm esse dom. Levam-nos à experiência do espaço sem lá estarmos e, para que isso aconteça, é necessário dominar um conjunto de ferramentas de forma a proporcionar ao leitor-observador uma aprazível e prolongada experiência ao folhear este livro.

O sentido de humor está sempre presente, mesmo que oculto da luz, matéria fundamental para as suas fotografias. A composição também lá está, por vezes gráfica. Entre o preto e o branco, a presença da cor é o que prevalece. A perspetiva é a história. Aquela que manifesta distâncias, nos dá pontos de referência, nos apresenta os acontecimentos, nos situa e nos coloca em posição de observador e, por sua vez, no lugar do fotógrafo. Através das suas fotografias, sentimo-nos próximos de sentir o cheiro dos locais e a textura dos materiais.

Estes registos visuais, pontuados com a presença textual dos momentos de partilha e discussão resultante de conversas com o arquiteto, ou simplesmente por mero acaso, conduzem-nos a outras referências. Ou porque desconhecemos, ou porque estão esquecidas, reacendem-se pelo texto, permitindo-nos refletir sobre essas associações, como é o caso das estações do Metro, que Luís Ferreira Alves denomina como “Catedrais submersas” (Alves, 2016, p. 72), e que nos encaminham para uma abordagem concetual mais poética da obra.

Também Jacques Tati se denuncia aqui neste périplo pelas fotografias, remetendo-nos para o filme *Playtime*, através de uma sequência de reflexos da agitada cidade

refletida no envidraçado do edifício e, por conseguinte, da impossibilidade de a viver (a cidade) ou de a tocar (a obra) (Alves, 2016, p. 92).

Este conjunto de registos textuais emotivos abrigam também um elogio à sobriedade do crematório em Kortrijk, na Bélgica (Alves, 2016, p. 184), subtilmente repousando na paisagem e sublimemente descrito fotograficamente. Depois, a manifestação de arrebatamento pela casa na Senhora Da Hora (Alves, 2016, p. 220).

Percorrem-se as fotografias. Presente está a maturidade do autor, abrindo espaço à análise.

É uma prática visual. Fotografia a fotografia o autor adota a mesma metodologia, com base na descoberta de cada espaço, de cada pormenor. Estuda a obra, compreende e situa a sua história, habita-a, furta-se a interferências, absorve os elementos que a compõem. Percorre o espaço avançando cautelosamente em função da luz natural ou artificial. Elege perspetivas e ângulos, planos próximos e mais afastados, simula a composição, atento aos pormenores artificiais e naturais, posiciona-se e regista-a fotograficamente não seguindo na direção de fotografar impulsivamente. Por fim, verifica o resultado. Em suma, é um processo de contemplação da obra, do princípio ao fim.

É à luz desta prática que Luís Ferreira Alves nos introduz na última fase desta viagem, convidando o leitor-observador a ensaiar uma série de procedimentos na abordagem à fotografia em arquitetura.

O exercício de complementar a arquitetura com a fotografia com base no princípio da encomenda e, com isso, a convergência destas duas práticas, culmina no objetivo de dar a conhecer a obra arquitetónica, com tudo o que este processo implica.

A exploração da obra através da máquina fotográfica, como prolongamento do projeto, foi desde sempre um desafio colocado aos fotógrafos. Shulman (1910-2009) ou Hedrich e Blessing (1929) que comunicaram por meio da fotografia a arquitetura de Albert Kahn (1860-1940), de Frank Lloyd Wright (1867-1959), de Ludwig Mies Van Der Rohe (1886-1969), de Eliel (1873-1950) and Eero Saarinen (1910-1961), de Raphael Soriano (1904-1988), de Minoru Yamasaki (1912-1986), de Pierre Koenig (1925-2004), elevando as obras a um estado de contemplação que até hoje perdura.

A tarefa não terá sido fácil. Não é certamente, nem nunca será, pois, aquando do encontro de diferentes práticas, neste caso a fotografia e a arquitetura, afloram, pelo meio, imperativos, necessidades e vontades de uns e de outros.

Poderemos até considerá-lo como um processo doloroso, pois o atingimento da perfeição e da ligação à obra poderá perder-se em qualquer momento.

Luís Ferreira Alves parece imune a este acontecimento. O ato fotográfico permite-lhe a observação antecipada sobre a obra arquitetónica e o seu mestre.

Mas sempre sobre fotografia... ✍

NOTA BIOGRÁFICA

Anabela Veloso Rodrigues é professora, formadora e tradutora de língua inglesa, estendendo a sua atividade à Comunicação e Apoio Linguístico num gabinete de

Arquitetura.

Licenciada em ensino de Português e Inglês, pela Universidade do Minho, encontra-se atualmente a frequentar o Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura na mesma Universidade, estando em curso a preparação da sua Dissertação sob o tema Fotografia de Arquitetura, um Estudo de Caso do fotógrafo Luís Ferreira Alves.

E-mail: ana.rodg@gmail.com

Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

* **Submissão: 18-10-2016**

* **Aceitação: 23-01-2017**

ALVES, L. F. (ED.) (2016). *FOTOGRAFIAS EM OBRAS DE EDUARDO SOUTO DE MOURA*. MATOSINHOS: SCOPIO EDITIONS

Anabela Veloso Rodrigues

Published in June 2016 by Scopio Editions, the book of Luis Ferreira Alves, *Fotografias em obras de Eduardo Souto de Moura* [Photography of the architecture of Eduardo Souto de Moura] fits in the category of Architectural Photography.

As an Author's Book Collection, emerges by the publisher to disclose and promote the documentary and artistic photography in the scope of Architecture, City and Territory, proposing to the authors, in this case to Luís Ferreira Alves, the challenge of creating a work that could spark, on those who are going to receive it, an interpretative observation on and about Architectural Photography and, therefore, on the convergence of both practices and the emotional connection between photographers and architects.

Aligned in this sense, converges in this work photography and architecture, stating *by visual means* the complicity between a photographer and an architect.

Luís Alves was born in 1938 in Valadares, Vila Nova de Gaia, currently living in Oporto. Among his many passions, such as sailing and the cinema, he early devoted himself to photography.

Although as amateur, probably with a more sociological approach, he was already revealing on his work a special sensitivity to the understanding of a work of architecture, its concept within a period of time, its existence in space, the relation of the architect with the work, and the challenge to transform any movable element into something static, in an observer mode, but felt as if we were living every detail.

It is with Pedro Ramalho, architect and author of several works in the scope of Housing, Equipment and Town Planning, and with a remarkable participation on the SAAL Process-Architecture and participation 1974-1976, that emerges Luís Ferreira Alves in the context of the portuguese architecture, more precisely, of architectural photography.

As long-standing friends, Pedro Ramalho proposes to Luís a photographic record of his work, with the aim to present it in a Seminar organized by the Oporto Fine Arts School. The idea was to display a set of slides under a less formal perspective and which could lead to a filmic journey of senses.

Luís Ferreira Alves, an enthusiast of the cinema, and with a professional background at Cineclub of Oporto as a seccionist and co-founder, would be the *helmsman* of the journey, which result became a success and, therefore, in a set of photograph orders by other architects. Luís Ferreira Alves crosses the line of amateurism and starts his professional practice, collaborating with architects throughout several decades.

It is from this relation between architects, architecture and photography that the book of Luís Ferreira Alves, *Fotografias em obras de Eduardo Souto de Moura* [Photography of the architecture of Eduardo Souto de Moura], arises.

Presented to the public in a dense, solid and rigorous support the book reveals a harmonious interior, fulfilled with affections and pleasure, provided by our senses before a work of art. On this basis, the book introduces us into an exploratory journey through the works of Eduardo Souto de Moura.

In this sense, the author reveals that “this is a book of photography *in* architecture. This is not a book of architecture. This is a book of photography generated on the architecture of Eduardo Souto de Moura” (Alves, 2016, p. 7). This revelation certifies the veracity of his complicity, his way of living architecture and its author, without forgetting his references (the source of his works) and the agreement of himself with architecture and photography. It is almost like a disclosure of the author.

If we want to establish stages on this journey (the book) we can place them on three plans. In the foreground, the recognition of an author, with a testimony from his peers and his devotion to photography in architecture; in the middle ground, the journey through the work of Eduardo Souto de Moura; and in the background, the confirmation of a relationship between architecture and photography.

Being the book a visual document with a very proper language and grammar, it may be considered as a written declaration by means of images, as if it was a narrative. It is the confirmation of the existence and communion between a photographic work and an architectural work and, thus, the existence of complicity between these two authors.

The first pages show up. The *honourable welcome* are author’s words which are rapidly converted into an emotional confession of the hard process of quest for the analysis and selection of the best photographs to pay tribute to the architect. *Hand in hand* with the text, the first image appears. In the foreground, a concrete wall with an advertising billboard, with the inscription *Why not?* (Alves, 2016, p. 6). In the background, the Burgo building. Why not now the celebration of Photography in Architecture.

Then, the tributes. Emotional words from his peers, the architects, the share of great memories, acts as a synonym of this bond that lasts over decades.

This bond is developed on the basis of the sense of perception and how photographer and architect address and receive, in a first draft phase, the impression of the place where the work will be born. Whether if it is an architectural work or a photograph, and although founded on different materials, both compete towards the same purpose, the construction of the work.

Other architectural photographers preceded Luís Ferreira Alves, such as Teófilo Rego (1914-1993), also involved with Architecture and who collaborated with several architects from Oporto, contributing to the democratization of architecture and photography by means of his work. Other names are presented. Mário Novais (1899-1967) and Horácio Novais (1910-1988), these in Lisbon, and both working under the aegis of the orders from architects; and Orlando Ribeiro (1911-1997) with a geographic approach to Architecture, and who, by means of his photographs, enabled architects to have a geographical view of the territory.

At international level, other names must be mentioned such as Walker Evans (1903-1975), writer, who became devoted to Photography, documenting under a deep emotion and distance the poetry of the environment of a city in the United States of America; Lucien Hervé (1910-2007) who, for 16 years, has documented the works of Le Corbusier; Eugène Atget (1857-1927) who, besides having collaborated with several architects, became known for diverging from the human purpose, to devote his photographic work to the streets of Paris.

Finally, Gabriele Basílico (1944-2013) who, despite being an architect, worked Architecture through a camera.

Throughout the history of photography, and in this case the photography of architecture, there are several examples of this consolidation of partnerships between photographers and architects and their recognition as main players in Architecture.

We move on this journey. We reach the work of Eduardo Souto de Moura, architect from Oporto, born in 1952, having received over his career several awards among which the Pritzker Prize in 2011.

The series of photographs in this book is a celebration of photography and architecture, becoming a *visual melody*.

Image by image, comes the meditation, the call for the analysis, because photography is not only about the work in itself, but also about the sensorial experience that embraces us when we course it.

The photographs of Luís Ferreira Alves have this gift. They lead us to the experience of space without being there, and to make it happen, it is necessary to master a set of tools in order to offer to the observing reader a pleasant and prolonged experience while turning the pages of this book.

The sense of humour is always there, even remaining hidden from light, fundamental basis on his photographs. The composition is also clear, sometimes graphical. Between black and white, the presence of the colour prevails. The perspective is the story. The one that sets the distance, provides us reference points, happenings, places us in the position of the observer and in the place of the photographer. Through his photographs, we feel closer to the smell of the places and the texture of the materials.

These visual records, followed by the textual presence of the sharing moments and talks with the architect, or simply by accident, drive us to other references. Or because we are still unaware of them, or because they are forgotten, they come to us by means of the text, allowing us to reflect on those associations, as it is the case of the Metro stations, to which Luís Ferreira Alves calls as “submerged Cathedrals” (Alves, 2016, p. 72), and that lead us towards a poetic conceptual approach to the work.

On this tour throughout photographs, a glimpse of Jacques Tati sends us to *Playtime*, by means of a sequence of reflexes of the bustling city on the glazed building and thus, the impossibility of living it (the city) or to reach it (the work) (Alves, 2016, p. 92).

This set of emotional textual records also accommodates a praise to the steady crematorium in Kortrijk, in Belgium, (Alves, 2016, p. 184), subtly resting on the landscape, and sublimely described photographically. Then, a pure rapture expression by a house in Senhora da Hora (Alves, 2016, p. 220).

We proceed with the photographs. There, the maturity of the author giving space for analysis. It is a visual practice. Photograph by photograph, he adopts the same methodology based on the discovery of every single space, on every detail. Studies the work, comprehends and locates his own story, inhabits it, abstracts himself from interferences, absorbs the elements that are part of the work. Cautiously, follows a path (the space) depending on the natural or artificial light. Elects perspectives and angles, foregrounds and backgrounds, simulates composition, observes the natural and artificial details, stands before the work and records it photographically, blocking out any act of shooting impulsively.

At the end, checks the result. In short, it is a contemplation process of the work, from the beginning to the end.

It is in the light of this practice that Luís Ferreira Alves introduces us the last plan of this journey, inviting the observing reader to rehearse a series of procedures when approaching architecture and photography.

The exercise to complement architecture with photography based on the principle of an order and, therefore, the intersection of these two practices, culminates in the purpose of bringing more visibility to the architectural work, with all that this process entails.

The exploration of the work by means of a camera, as an extension of the project, has always been a challenge for photographers. Shulman (1910-2009) or Hedrich and Blessing, who communicated through their cameras the architecture of Albert Kahn (1860-1940), Frank Lloyd Wright (1867-1959), Ludwig Mies Van Der Rohe (1886-1969), Eliel (1873-1950) and Eero Saarinen (1910-1961), Raphael Soriano (1904-1988), Minoru Yamasaki (1912-1986), Pierre Koenig (1925-2004), boost the works of these architects to a state of contemplation that still lasts today.

The task has not been easy in the past, it is certainly not easy today, and it will never be, because when different practices are meet, in this case photography and architecture, requirements, needs and wills arise from both sides.

We may even consider it as a painful process, since the achievement of perfection and the connection to the work can be lost at any time.

Luís Ferreira Alves does not seem vulnerable to this event. The photographic act enables him a prior observation on and about the architectural work and its master.

But it must be always about photography... ✍

Translated by Anabela Veloso Rodrigues

BIOGRAPHICAL NOTE

Anabela Veloso Rodrigues is a teacher, trainer and translator of english language, broadening her activity to Communication and Linguistic Support in an Architecture office.

Graduated in Portuguese and English at the University of Minho, she is presently attending a Master's degree in Communication, Arts and Culture at the same University,

currently being developing a Master Thesis on Architectural Photography, a Case Study on the photographer Luís Ferreira Alves.

E-mail: ana.rodg@gmail.com

Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

* **Submitted: 18-10-2016**

* **Accepted: 23-01-2017**

AGRADECIMENTO AOS REVISORES

Os artigos publicados na revista *Comunicação e Sociedade* estão sujeitos a um processo de *blind peer review*.

Agradecemos aos investigadores que colaboraram connosco como revisores dos artigos que foram submetidos para publicação nesta edição da revista. A todos eles endereçamos o nosso reconhecimento pelo seu valioso contributo.

ACKNOWLEDGMENTS

The articles published in this issue of *Comunicação e Sociedade* have been peer-reviewed.

We hereby thank researchers who have accepted our request to review articles and acknowledge their invaluable contributions.