



A lenda do Galo de Barcelos narra a intervenção milagrosa de um galo morto na prova da inocência de um homem erradamente acusado. Está associada ao monumento seiscentista que faz parte do espólio do Museu Arqueológico situado no Paço dos Condes de Barcelos no Alto Minho no Norte de Portugal.

The legend of the Barcelos' Cock narrates the miraculous intervention of a dead cock in the proof of the innocence of a man mistakenly accused. It is associated to the seventeenth century monument that is part of the collection of the Archaeological Museum located in the Paço dos Condes of Barcelos in Alto Minho in the North of Portugal.

EQUIPA EDITORIAL

DIREÇÃO

Paula Guerra, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ **Gláucia Villas Bôas**, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ **Claudino Ferreira**, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal ■ **Cornelia Eckert**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil ■ **Glória Diógenes**, Universidade Federal do Ceará, Brasil ■ **Lígia Dabul**, Universidade Federal Fluminense, Brasil ■ **Paula Abreu**, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal ■ **Alfonso Montuori**, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, Estados Unidos da América ■ **Ana Rosas Mantecón**, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Mexico ■ **Angélica Madeira**, Universidade de Brasília, Brasil ■ **Antoine Hennion**, École Mines ParisTech, Centre de Sociologie de l'innovation, França ■ **Armando Malheiro**, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal ■ **Arturo Rodríguez Morató**, Universitat de Barcelona, Espanha ■ **Augusto Santos Silva**, Faculdade de Economia e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ **Carles Feixa**, Universitat Pompeu Fabra, Espanha ■ **Carlos Fortuna**, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal ■ **Constance Devereaux**, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University, Estados Unidos da América ■ **Diana Crane**, University of Pennsylvania, Estados Unidos da América ■ **Eduardo Jardim de Moraes**, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil ■ **Erik Hitters**, Department of Media and Communication, Erasmus University of Rotterdam, Netherlands ■ **Howard S. Becker**, University of California, Santa Barbara Faculty, Estados Unidos da América ■ **Irllys Barreira**, Universidade Federal do Ceará, Brasil ■ **João Teixeira Lopes**, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ **José Luís Casanova**, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), CIES – Centro de Investigação e Estudos em Sociologia, Portugal ■ José Machado Pais, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Portugal ■ **Lília Mortiz Schwartz**, Universidade de São

Paulo, Brasil ■ **Marcelo Ridenti**, Universidade de Campinas, Brasil ■ **Maria Antonietta Trasforini**, Università degli Studi di Ferrara, Itália ■ **Maria Hirviljäs**, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finlândia ■ **Marie Buscatto**, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França ■ **Maria Lucia Bueno**, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil ■ **Pedro Costa**, ISCTE-IUL e Dinâmia'CET, Portugal ■ **Ricardo Campos**, FCSH-UNL e CICS.NOVA ■ **Roberta Shapiro**, EHESS-Ecole des hautes études en sciences sociales, França ■ **Sacha Kagan**, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha ■ **Sari Karttunen**, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finlândia ■ **Sergio Miceli**, Universidade de São Paulo, Brasil ■ **Tia DeNora**, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, Reino Unido ■ **Tom Artiss**, University of Cambridge, Almeida Theatre, Reino Unido ■ **Victoria D. Alexander**, Goldsmiths, University of London, Reino Unido ■ **Volker Kirchberg**, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha ■ **Will Straw**, Department of Art History and Communications Studies McGill University, Canadá

EDITORAS EXECUTIVAS

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ **Mariana Selas**, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

ASSISTENTES EDITORIAIS

Henrique Grimaldi Figueredo, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil ■ **Maurício Hoelz Veiga Júnior**, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil ■ **Vasco Sistelo**, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

COMPOSIÇÃO, ARTWORK E DESIGN

Esgar Acelerado ■ **Tânia Moreira**, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

EDITORA E LOCAL DE EDIÇÃO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 — Porto, PORTUGAL

APOIO

Reitoria da Universidade do Porto

CONTACTOS

WEBSITE

<http://ojs.letras.up.pt/index.php/taa>

ENDEREÇO POSTAL

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Prof. Paula Guerra, Torre B, Cacifo 187
Via Panorâmica, s/n
4150-564 — Porto, PORTUGAL

CONTACTO PRINCIPAL

Email: todasartes.journal@gmail.com

CONTACTO PARA SUPORTE TÉCNICO

Vasco Sistelo Email: todasartes.journal@gmail.com

SUMÁRIO

Apresentação.....	4
Paula Guerra e Gláucia Villas Boas	4
ARTIGOS	10
Chamarrita: uma chama da cultura açoriana na América gaúcha.....	11
José Machado Pais	11
Prix littéraires et crises identitaires: l'écrivain à l'épreuve de la gloire.....	30
Nathalie Heinich	30
“Burro sem rabo”: uma etnografia dos resíduos digitais do Hapax.....	49
Tatiana Bacal	49
O mundo da arte urbana emergente: contextos e atores	70
Ricardo Campos e Ágata Sequeira	70
Caleidoscópio de imagens vividas: entre formas artísticas e modos do crer na obra de José Tarcísio.....	94
Kadma Marques Rodrigues e Diego Soares Rebouças	94
Espaços literários e trajetórias intelectuais na Bahia (1880-1920)	117
Cecília Sepúlveda e Paulo Cesar Alves	117
REGISTOS DE PESQUISA	134
Criatividade e improvisação cultural dez anos depois: uma atualização.....	135
Tim Ingold, Elizabeth Hallam e Patricia Reinheimer	135
Criatividade e Improvisação Cultural: uma introdução.....	142
Tim Ingold, Elizabeth Hallam, Patricia Reinheimer e Camila Damico Medina	142
RECENSÕES/ RESENHAS	170
O Universo de Luxo por Renato Ortiz	171
Maria Lucia Bueno	171

SUMMARY

Presentation	4
Paula Guerra e Gláucia Villas Boas	4
ARTICLES	10
Chamarrita: a flame of the Azorean culture in the American ‘gaúcha’	11
José Machado Pais	11
Literary awards and identity crises: the writer at the test of glory	30
Nathalie Heinich	30
“Burro sem rabo”: an ethnography of digital residues by Hapax	49
Tatiana Bacal	49
The emergent urban art world: contexts and actors	70
Ricardo Campos and Ágata Sequeira	70
Kaleidoscope of lived images: between artistic forms and ways of believing into the artwork of José Tarcísio	94
Kadma Marques Rodrigues and Diego Soares Rebouças	94
Literary spaces and intellectual trajectories in Bahia (1880-1920)	117
Cecília Sepúlveda and Paulo Cesar Alves	117
SEARCH RECORDS	134
Creativity and cultural improvisation ten years on: an update	135
Tim Ingold, Elizabeth Hallam e Patricia Reinheimer	135
Creativity and cultural improvisation ten years on: an introduction	142
Tim Ingold, Elizabeth Hallam, Patricia Reinheimer and Camila Damico Medina	142
REVIEWS	170
Luxury universe by Renato Ortiz	171
Maria Lucia Bueno	171

APRESENTAÇÃO

Paula Guerra

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

Glaucia Villas Bôas

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, Brasil

É com desmedido contentamento que apresentamos o segundo número da revista *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*. O segundo número de qualquer publicação é a sua prova de fogo e não deixa de ser o mesmo no nosso caso. Assim, neste ano de 2018, conseguimos operacionalizar um sonho antigo de termos um espaço de reflexão e problematização em torno da arte e da cultura em tempos tão alterados pela intolerância, pela violência, pelo populismo e pela dominação de saberes e de crenças. Acreditamos que as artes e a cultura são poderosos disjuntores sociais, pois acionam espaços, tempos, matrizes de liberdade.

Por isso, retomamos nesta apresentação a Escola Crítica de Frankfurt que defendia uma abordagem crítica em relação ao mundo social, afirmando que a ordem social vigente não é um estágio final de evolução nem o melhor e mais adequado para o pleno desenvolvimento da humanidade. Esta Escola procurava ser uma crítica ao capitalismo moderno e às suas contradições, que afetavam as sociedades capitalistas modernas. Uma das principais críticas desta escola é contra o *iluminismo* e a razão, já que apesar de todas as promessas que levariam a uma melhoria das condições de vida, a verdade é que a razão e o desenvolvimento tecnológico não cumpriram as expectativas e, pior, tornaram-se um pesadelo para a humanidade no século XX, já que a razão e o uso da tecnologia originaram uma razão instrumental, que foi utilizada na ascensão do fascismo e de toda a dominação que ocorreu. Contudo, mesmo após a derrota dos fascismos, a dominação tecnológica continuou a existir, agora mais *doce*, dando a ideia aos indivíduos que eram livres, quando na verdade esta dominação tecnológica serviu para impedir o desenvolvimento autónomo e criativo dos seres humanos, dando lugar, em vez disso, a uma sociedade alienada, incapaz de pensar por si. Para Herbert Marcuse, nas sociedades industrializadas este desenvolvimento tecnológico está nas mãos do poder político e financeiro que não necessita, como ocorria noutras épocas, de justificar a sua dominação, apenas de assegurar um conjunto de bens para serem consumidos pelos indivíduos, restando desta forma qualquer tipo de pensamento crítico, já que nestas sociedades “o aparato produtivo tende a tornar-se totalitário no quanto determina não apenas as oscilações, habilidades e atitudes socialmente

necessárias, mas também as necessidades e aspirações individuais... A tecnologia serve para instituir formas novas, mais eficazes e mais agradáveis de controle social e coesão social” (Marcuse, 1973: 18).

Isto remete para o conceito de falsas necessidades, que são necessidades criadas e impostas que dão uma sensação de liberdade, quando, no fundo, apenas servem para controlar os indivíduos, para os tornar submissos ao poder vigente; em claro contraponto com as verdadeiras necessidades, que são aquelas que possibilitam o desenvolvimento da autonomia e criatividade humana, mas que são impossíveis de alcançar neste tipo de sociedade. Estas são suprimidas, enquanto as falsas necessidades são criadas e mantidas pelo consumismo, já que a manutenção do *status quo* necessita disto mesmo. No fundo, as únicas necessidades que podem ser garantidas são as falsas, mas apenas de forma temporária, e sempre às custas das verdadeiras necessidades (Strinati, 2004: 54-55).

Para se entender isto é necessário introduzir o conceito de indústria cultural desenvolvido por Adorno e Horkheimer. Este conceito que atualmente é usado de forma neutra, quando do seu desenvolvimento tinha uma conotação claramente pejorativa sobre a cultura e a produção cultural nas sociedades capitalistas. De forma simples, pode-se dizer que a indústria cultural procura moldar “os gostos e preferências das massas, moldando assim a sua consciência por inculcar o desejo de falsas necessidades. Por isso trabalha para excluir as verdadeiras necessidades, conceitos ou teorias alternativos e radicais, e uma oposição política genuinamente ameaçadora” (Strinati, 2004: 56). Como referido, isto é tão eficaz, que os indivíduos não fazem a ideia do que está a ocorrer. Não se pode deixar de levar em conta que este é um processo de uma completa standardização baseada no mínimo denominador comum, conferindo a toda a cultura “um ar de semelhança” (Adorno & Horkheimer, 2002: 5). Contudo, a indústria cultural postula uma ideologia, vista como corruptora e manipuladora, que serve para pacificar os indivíduos, tornando-os mais individualistas, conformistas, o que os leva a aceitar acriticamente a ordem capitalista. Como acima referido, isto inculca um comportamento unidimensional, dando assim origem a um homem unidimensional.

Aqui também é de realçar o contributo de Walter Benjamin, especialmente da análise que faz ao público de cinema, onde defende que estamos na presença de um público distraído, incapaz de apreender o significado da obra, apenas assistindo pelo prazer, pela fuga do dia-a-dia que representa. De realçar que este autor refere também as consequências das técnicas de reprodução na aura nas obras de arte, que simbolizava a sua singularidade e unicidade. Contudo, Benjamin tem uma posição diferente da restante Escola, pois defende que isto possibilita que mais pessoas possam desfrutar da obra de arte, o que permite uma participação e receção cultural mais democrática, o que o afasta de todos os restantes autores desta Escola (Benjamin, 1987).

Regressando aos públicos distraídos, a questão é que isto ocorre porque os indivíduos neste tipo de sociedades necessitam de um escape da dureza do trabalho nas cadeias de montagem, sendo que este tipo de cultura é perfeita para os indivíduos nela se perderem e esquecerem os problemas do dia-a-dia. Só quem não passa por estas durezas todos os dias é que é, segundo Adorno, capaz de apreciar a música clássica ou avant-garde, vista como a verdadeira música. Mais, quer seja música, quer seja arte no geral, a verdadeira arte tem de ser incomunicante, ou seja, não pode desvendar o seu significado. Se a arte for compreendida, deixa de ser arte. O que esta Escola postula é que os trabalhadores, no final de um dia de trabalho, necessitam, para no dia seguinte conseguirem enfrentar de novo todo o processo alienante e embrutecedor que era o trabalho no modelo de produção fordista, de se entregar ao ócio, ao prazer. Mas um prazer e ócio controlados pelo próprio poder, sendo isto essencial para a reprodução social da mão-de-obra, condição essencial para a manutenção do sistema capitalista. Um prazer que não dê trabalho algum, em que “o espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve toda e qualquer reação” (Adorno & Horkheimer, 2002: 19).

Através dos media, da cultura dominante, da publicidade, o poder político dá origem a uma sociedade com um pensamento unidimensional, que continuamente reproduz o sistema, sem qualquer crítica ou oposição. As falsas necessidades são servidas aos indivíduos para que estes não pensem criticamente sobre o que realmente interessa e, deste modo, se sintam felizes, pois “Se não deseja que um homem ponha problemas de ordem política, não se lhe dê duas soluções à escolha; dê-se-lhe uma ou, melhor, não se lhe dê nenhuma” (Bradbury, 2003: 64).

De forma muito interessante, todos os artigos que compõem este segundo número da nossa revista, parecem estar alinhados em demonstrar que nesta já segunda década do século XXI muito se tem feito no sentido de atenuar grande parte das críticas da Escola de Frankfurt. O que nos deixa particularmente felizes. E isto lembra-nos a abordagem de Dominique Wolton sobre a televisão. Para este autor, além do facto de a uma mensagem homogénea não corresponder uma receção igualmente homogénea, a questão é que a televisão, longe de ser um instrumento de dominação que a Escola de Frankfurt a faz ser ao serviço de uma pequena elite dominante é, na verdade, um dos últimos elos sociais das sociedades de massas. Dimensões como a família ou religião deixam de conseguir assegurar a coesão social, não conseguindo atingir, como o faz a televisão, especialmente a generalista, um vasto público, transversal a todas as idades e classes sociais, que se reúnem para assistir aos mesmos programas. Isto faz com que entrem em contacto com realidades que não estão familiarizados, o que acaba por levar a uma maior aceitação da diversidade e, mais importante, funciona como um importante instrumento de integração social e nacional (Wolton, 1999: 101-113). Citando Italo

Calvino, existem dois modos de fazer face ao *inferno dos vivos*: “O primeiro torna-se fácil para muita gente: aceitar o inferno e fazer parte dele a ponto de já não o vermos. O segundo é arriscado e exige uma atenção e uma aprendizagem contínuas: tentar e saber reconhecer, no meio do inferno, quem e o que não é inferno, e fazê-lo viver, e dar-lhe lugar” (Calvino, 2009: 177-178).

Optando por esta segunda via, os artigos aqui publicados mostram-nos que as mudanças operadas no mundo artístico – desde a década de 1980 – materializam-se em manifestações que se traduzem, em traços largos, na democratização da cultura, na culturalização da sociedade e cosmopolitização artística. Inicialmente explicadas e compreendidas como alternativas e/ou *underground*, diversas manifestações emergem e rompem com lógicas instituídas, assinaladas no binómio cultura cultivada *versus* cultura popular, corporizando novas formas de criação, mediação, receção, convenções e canonizações. Estamos perante um conjunto de manifestações simbióticas onde pontuam pluralismo, experimentação, ecletismo e transdisciplinaridade de discursos num quadro cultural transglobal e translocal. E consideramos que este segundo número da nossa revista reflete bem isso dados os objetos e temáticas que estão aqui em análise.

Este segundo número inicia-se com um artigo que é, ele próprio, uma ponte entre as manifestações culturais portuguesas e brasileiras, num registo local e global: translocal. Falamos do artigo de José Machado Pais, *Chamarrita: uma chama da cultura açoriana na América gaúcha*, onde o autor questiona a presença da cultura açoriana na região do Rio de Prata, no Brasil. Com recurso a incursões etnográficas e também no tempo histórico, e utilizando como bússola metodológica o conceito de circunvagação, o autor reflete sobre os trânsitos culturais e os processos de disseminação cultural, assumindo a chamarrita como um reflexo dos fenómenos de polinização cultural, artística e identitária.

No seu texto, *Prix Littéraires et crises identitaires: l'écrivain à l'épreuve de la gloire*, Nathalie Heinich discute a experiência dos prémios literários enquanto potenciadora de uma mudança dramática, instantânea e duradoura na grandeza da pessoa, quanto ao reconhecimento de talento, notoriedade ou riqueza. Recorrendo às experiências distintas de Jean Carrière, Claude Simon e Jean Rouaud convida-nos a refletir sobre as razões da dificuldade de experimentar uma "diferença de magnitude" entre si e os outros, ou entre diferentes momentos de si mesmo, ressaltando que o teste de reconhecimento, central no campo da criação, é particularmente sensível hoje nas democracias modernas.

Tatiana Bacal convida-nos para uma viagem etnográfica por registos sonoros, escritos e audiovisuais. Em *“Burro sem rabo”*: uma etnografia dos resíduos digitais do Hapax, parte da performance do coletivo Hapax, que consiste numa série de performances de deriva urbana com o objetivo de ocupar espaços marginalizados

de grandes centros urbanos e intervir na paisagem sonora da cidade. A autora convida-nos, assim, a refletir sobre a relevância dos registros para as performances e sobre a própria internet como espaço fundamental para uma etnografia dos resíduos.

No artigo *O mundo da arte urbana emergente: contextos e atores*, Ricardo Campos e Ágata Sequeira mobilizam os conceitos de mundos das artes de Becker e de campo de produção artística emergente de Bourdieu, para a análise da arte urbana. Com base nos resultados preliminares de um projeto em curso na Área Metropolitana de Lisboa, os autores identificam um conjunto de atores sociais que atualmente intervêm, direta ou indiretamente, na construção deste mundo da arte emergente, desempenhando papéis diferenciados.

Em *Caleidoscópio de imagens vividas: entre formas artísticas e modos do crer na obra de José Tarcísio*, Kadma Marques Rodrigues e Diego Soares Rebouças investigam exposições individuais do artista José Tarcísio, a partir de movimentos de convergência entre a sua obra e as representações do catolicismo popular. Cruzando dados biográficos com o processo de elaboração plástica, os autores esclarecem o modo como na obra do artista se fundem a experiência estética e a experiência do sagrado, através de processos de subjetivação da crença, sobrepondo modos do crer e do ver.

O conceito de mundos das artes está também presente no capítulo da autoria de Cecília Sepúlveda e Paulo Alves. Em *Espaços literários e trajetórias intelectuais na Bahia (1880-1920)* os autores exploram o significado de “espaço literário” como um componente fundamental do “mundo da literatura”. Focando a sua análise na construção de alguns espaços intelectuais-literários na Bahia (Salvador) entre os fins do século XIX e princípios do XX, os autores analisam a trajetória de cinco intelectuais baianos nos espaços criados em Salvador: Manuel Querino, Xavier Marques, Anna Ribeiro Bittencourt, Silva Lima e José Manuel Cardoso de Oliveira.

O segundo número da revista prossegue com um registo de pesquisa da autoria de Patrícia Reinheimer e Camila Damico Medina. Trata-se da tradução para o português de dois relevantes textos de Tim Ingold e Elizabeth Hallem. O primeiro é um texto inédito que os autores escreveram especialmente para esta edição, revendo a introdução à coletânea *Creativity and Cultural Improvisation*. Falamos do texto *Creativity and cultural improvisation ten years on: an update*. O segundo é a tradução da referida Introdução da coletânea de 2007, intitulada *Criatividade e Improvisação Cultural: uma Introdução*. Neste registo são, então, apresentadas as considerações de Tim Ingold e Elizabeth Hallem sobre a definição dos conceitos de criatividade e improvisação – tão centrais quanto controversas nos *art worlds* atuais.

A revista termina com a resenha do livro intitulado *O universo de luxo* por Renato Ortiz, da autoria de Maria Lúcia Bueno. Desta forma, Maria Lúcia Bueno apresenta a obra inédita do sociólogo, que será lançada em março de 2019 pela editora Alameda, em São Paulo. Nesta obra, Renato Ortiz oferece aos leitores uma reflexão, repleta de exemplos, a respeito de aspectos de uma dimensão bastante difundida – vivida, sentida e perpetuada - da sociedade de consumo, embora pouco conhecida - o universo do luxo.

Assim se compõe o segundo número de Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura. Esperamos que potencie um espaço de discussão sobre um vasto campo de novos caminhos (e desafios) de investigação sobre as diferentes formas de arte em todas as suas possibilidades estilísticas e interventivas, entre o local e o global, não descurando a necessária reflexividade crítica que o nosso tempo exige.

Porto e Rio de Janeiro, dezembro de 2018.

As diretoras, Paula Guerra e Gláucia Villas Bôas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (2002). O Iluminismo como mistificação das massas. In Adorno, Theodor (org.). *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Paz e Terra. pp. 5-44.
- Benjamin, Walter (1987). *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Bradbury, Ray (2003). *Fahrenheit 451*. Porto: Público Comunicação Social.
- Calvino, Italo (2009). *As cidades invisíveis*. Sintra: Editora Impala.
- Marcuse, Herbert (1973). *A ideologia da sociedade industrial: O homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Strinati, Dominic (2004). *An introduction to theories of popular culture*. Londres: Routledge.
- Wolton, Dominique (1999). *Pensar a comunicação*. Lisboa: Difel.

Paula Guerra. Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

Gláucia Villas Bôas. Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Largo de São Francisco de Paula, 1, sala 420 – Centro, Rio de Janeiro – RJ, 20051-070, Brasil. E-mail: glauciavboas@gmail.com. ORCID: 0000-0001-5357-740X.

Citação:

Guerra, Paula; Villas Bôas, Gláucia (2018). Apresentação *Todas as Artes*. *Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), pp. 4-9. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n2ap

ARTIGOS



CHAMARRITA: UMA CHAMA DA CULTURA AÇORIANA NA AMÉRICA GAÚCHA

CHAMARRITA: A FLAME OF THE AZOREAN CULTURE IN THE AMERICAN 'GAÚCHA'

CHAMARRITA: UNE FLAMME DE LA CULTURE AÇORIENNE DANS L'AMÉRIQUE "GAUCHA"

CHAMARRITA: UNA LLAMA DE LA CULTURA AZORIANA EN AMÉRICA "GAÚCHA"

José Machado Pais

Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, Lisboa, Portugal

RESUMO: Brevíssimas incursões etnográficas pelo sul do Brasil em busca de fandangos batidos acompanhados à viola, outrora tão populares, levaram à descoberta da sua evasão. Um achado por explicar. Em contrapartida, constatou-se um apreço por danças acompanhadas de acordeão, entre elas algumas vindas dos Açores, como O Pezinho e a Chamarrita. Esta última dança (no Brasil, Chimarrita) viria a propagar-se por toda a América gaúcha, entrecruzando-se com o Chamamé. Através de sucessivas incursões no tempo histórico, o que neste contributo se questiona é a presença desta chama da cultura açoriana na região do Rio da Prata. Para o efeito, propõe-se como bússola metodológica o conceito de circunvagação, ao permitir discernir processos de disseminação cultural associados a cronotopos de encontro e de caminho (Bakhtin).

Palavras-chave: chimarrita, fandango, chamamé, trânsitos culturais, identidades.

ABSTRACT: Very brief ethnographic incursions by the south of Brazil in search of beaten fandangos accompanied by the viola, once so popular, led to the discovery of their evasion. An unfinished finding. On the other hand, there was an appreciation for dances accompanied by accordion, among them some from the Azores, such as *O Pezinho* and *Chamarrita*. This last dance (in Brazil, *Chimarrita*) would spread throughout the whole region of Rio Grande do Sul, intersecting with *Chamamé*. Through successive incursions into historical time, what is being questioned in this contribution is the presence of this flame of Azorean culture in the Rio de la Plata region. For this purpose, it is proposed as a methodological compass the concept of circumvagation, allowing to discern processes of cultural dissemination associated with *cronotopos* of encounter and path (Bakhtin).

Keywords: *chimarrita*, *fandango*, *chamamé*, cultural transits, identities.

RÉSUMÉ: De très brèves incursions ethnographiques du sud du Brésil à la recherche de fandangos battus accompagnés de l'alto, si populaire auparavant, ont permis de découvrir leur évasion. Une conclusion inachevée. Par contre, on appréciait les danses accompagnées d'accordéon, parmi lesquelles certaines des Açores, comme *O Pezinho* et *Chamarrita*. Cette dernière danse (au Brésil, *Chimarrita*) se répandrait dans toute la région du Rio Grande do Sul, se croisant avec *Chamamé*. À travers des incursions successives dans le temps historique, ce qui est mis en cause dans cette contribution est la présence de cette flamme de la culture açorienne dans la région du Rio de la Plata. À cette fin, il est proposé comme un compas méthodologique le concept de circumvagation, permettant de discerner les processus de dissémination culturelle associés aux *cronotopos* de rencontre et de chemin (Bakhtin).

Mots-clés: *chimarrita*, *fandango*, *chamamé*, *transits culturels*, *identités*.

RESUMEN: Brevisimas incursiones etnográficas por el sur de Brasil en busca de fandangos batidos acompañados de la viola, otrora tan populares, llevaron al descubrimiento de su evasión. Un hallazgo por explicar. En cambio, se constató un aprecio por danzas acompañadas de acordeón, entre ellas algunas venidas de las Azores, como *El Pezinho* y la *Chamarrita*. Esta última danza (en Brasil, *Chimarrita*) vendría a propagarse por toda América gaúcha, entrecruzándose con el *Chamamé*. A través de sucesivas incursiones en el tiempo histórico, lo que en esta contribución se cuestiona es la presencia de esta llama de la cultura azoriana en la región del Río de la Plata. Para

ello, se propone como brújula metodológica el concepto de circunvagación, al permitir discernir procesos de diseminación cultural asociados a cronotopos de encuentro y de camino (Bakhtin).

Palabras-clave: *chimarrita, fandango, chamamé*, tránsitos culturales, identidades.

*[...] Chamarrita, chamarrita,
Chamarrita sem fronteira
Que chegou na sul-América
Pra viver a vida inteira.
(Noel Guarany, Rio Grande do Sul)*

1. Em jeito de introdução: 'Ora ponha aqui o seu pezinho'...

A força do fandango no sul do Brasil tem sido reconhecida por etnógrafos, musicólogos, folcloristas e antropólogos. Câmara Cascudo (1999: 384-386), por exemplo, registou na região cerca de uma centena de fandangos, distintamente designados. Meu desejo de viajar até ao sul do Brasil foi crescendo à medida que ia descobrindo estreitas relações do fandango com o fado, não só em Portugal mas também no Brasil colonial (Pais, 2012). Sabia que o fandango chegara à região gaúcha trazido por colonos portugueses, embora viesse depois a ganhar notórias influências de lunduns que desciam das capitânicas brasileiras. Interessavam-me, sobretudo, os fandangos acompanhados à viola e caracterizados por um forte batimento de pés, os chamados fandangos rufados ou batidos. Também acompanhados à viola e à guitarra eram os fados batidos que se dançavam nas baiucas da Lisboa boémia do século XIX (Pais, 2008) ou os fados afandangados que recentemente encontrei em Quissamã, no Estado do Rio de Janeiro (Pais, 2012, 2018).

O desejo de observar ao vivo os fandangos poderia estar próximo de concretização graças a uma missão realizada na Universidade de Caxias do Sul, entre abril e maio de 2017, que me proporcionou a possibilidade de assistir a várias danças regionais num Café Campeiro, em Criúva, tendo também assistido a ensaios do Centro de Tradições Gaúchas Tio Carlo, em São Marcos¹. No entanto, em nenhum destes cenários observei fandangos rufados ou batidos. A este não achamento atribuí o estatuto de achado. Vim depois a descobrir que o fandango sapateado, acompanhado à viola, tem hoje uma presença residual no Rio Grande do Sul, embora ainda se encontre no Paraná, principalmente em Rio dos Patos. Em

¹ A missão, a convite da Professora Nilda Stecanela, articulou-se com o Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com o apoio da Professora Jusamara Souza. A missão contemplou conferências, entrevistas, um seminário sobre Educação e Cotidiano, participação em júris de doutoramento, reuniões de trabalho com professores e alunos e algumas incursões etnográficas sobre culturas locais. Para além das visitas ao Café Campeiro da Criúva e ao Centro de Tradições Gaúchas Tio Carlo, visitei o museu de São Marcos, tendo por guia o Professor Luiz António Rizzon, participei numa louvação ao Divino Espírito Santo e tive o privilégio de entrevistar encantadoras pessoas, de entre as quais destaco: o músico Renato Borghetti que me recebeu em sua Fábrica de Gaiteiros, Instituto Renato Borghetti de Cultura, em Lagoa Iguaiá, Porto Alegre; o senhor Jorge Rodrigues, de Criúva, repentista violeiro, de ascendência açoriana; e o senhor Manoelito Carlos Savaris, digno representante do movimento tradicionalista gaúcho. Nestas curtas expedições contei com o excelente apoio de Cineri Fachin Moraes, Volmir Fachin Moraes, Juliana Castilhos Vachi, Andréia Sandri Machado, Patrícia Modesto Silva e Alexandre Vieira, sem esquecer o Padre Marciano Guerra e a Professora Nilda Stecalena, mentora de toda esta enriquecedora experiência.

Caxias do Sul, o que me foi dado à observação foram belos bailes valsados, aqui e além com ligeiros batimentos de pés e claras influências da polca alemã. Porém, nas curtas incursões etnográficas que realizei por Caxias do Sul dei conta do significativo apreço que há pelas danças que mais identificadas são com a cultura açoriana, como é o caso da Chamarrita e do Pezinho. Esta última é reivindicada como uma das mais belas danças gaúchas, sendo das primeiras a ser ensinada às crianças que, nos ensaios a que assisti, a executavam com brio e compenetração. Vinda dos Açores, a dança do Pezinho amoldou-se à cordeona (concertina) gaúcha, sendo dançada por pares independentes, intermitentemente posicionados em fileiras opostas ou em círculo, como no Caranguejo. Aliás, no *Pezinho*, como no Caranguejo, encontramos movimentos que fazem lembrar os minuetos e balancês associados à dança da quadrilha. Os pares formam uma roda, dando as mãos e cantando, avançando ora com o pé direito ora com o esquerdo, batendo com a biqueira no chão, evoluindo a dança em pares girando sobre si próprios, tomados pelo braço do parceiro, embora havendo permuta de pares. Todos os dançarinos cantam, não se limitando à simples execução da coreografia.

Ai bota aqui, ai bota ali
O teu pezinho,
O teu pezinho bem juntinho
com o meu. [...]

Depois não vá dizer
Que você já me esqueceu (bis)

E no chegar desse teu corpo
Um abraço quero eu (bis)

Agora que estamos juntinhos
Dá cá um abraço e um beijinho (bis)

Na dança do Pezinho, como noutras danças, a experiência ritual oculta frequentemente o significado dos dispositivos rituais representados pelas respetivas coreografias. O rito fixa a coreografia da dança, mas o significado esvai-se na repetição do rito. Que significado tem o movimento oscilante do pé quando um par pede ao outro "Ai bota aqui, ai bota ali o teu pezinho"? - ou, como, nos Açores, "Ponha aqui o seu pezinho/ Devagar, devagarinho..."? Qualquer que seja o significado do pé oscilante, os símbolos que rodopiam na dança descrita não são menos reais do que o que representam. O significado está representado tanto na dança, tomada como um todo, quanto na semântica que escapa ao todo, como é o caso dos apelos ao pezinho. Um pezinho avança para o pezinho do par (nos Açores, devagar, devagarinho...), bem juntinho, como prelúdio de um abraço e de um beijinho. Tudo numa sequência marcada por uma cadência rítmica, um pé ante outro pé, em avanços sucessivos. Aliás, na linguagem comum, para além do pé ante

pé, é riquíssima a semântica associada à pluralidade de alusões ao pé: não arrear pé; dar com os pés; do pé para a mão; de pé atrás; em pé de igualdade; meter os pés pelas mãos; meter o pé na poça; dar ao pé; fazer um pé-de-vento; caminhar pelo seu próprio pé, etc. O que em minhas brevíssimas incursões etnográficas por Caxias do Sul não encontrei foi um frenético bater de pé, próprio dos fandangos rufados ou batidos que outrora abundavam no sul do Brasil.

O simbólico concretiza-se numa atadura de laços sociais, o mesmo acontecendo com o rito, ao reforçar vínculos comunitários ou ao criar expectativas de novos laços quando, por exemplo, entre os jovens dançantes surge o convite para colocarem o pezinho "devagarinho" ou "bem juntinho", num jogo cujo resultado é o reforço de sociabilidades endoclassistas ou comunitárias. Quando sugiro que o rito se consubstancia numa atadura de laços sociais não estou apenas do lado de Durkheim para quem o rito é um guerreiro na luta contra a anomia, estou também do lado de Simmel quando sugere que o rito, expresso em relacionamentos sociais, abre ou fecha portas, para além de estender pontes... Abre portas, por exemplo, para o próprio afronto da norma, dando lugar à subversão do rito. Embora em São Marcos, Caxias do Sul, as danças que observei acentuem um ordenamento social, até pelo seu lado cerimonioso, nos Açores o Pezinho chegava a resvalar para "a mordacidade ou humor ingénuo", ainda que mais suave do que as afrontas à ordem vindas de outras danças sapateadas: "Se o padre-cura soubesse/ o que a Sapateia tem/ largava de dizer missa/ sapateava também" (Câmara, 1980: 55-56).

Como vemos, se o rito é um guerreiro na luta contra a anomia, ele abre também portas para a sua contraversão. Foi o que aconteceu com o fandango, quando começou a guerrear consigo mesmo, surgindo uma oposição entre fandangos sapateados e valsados. Não é uma mera tensão coreográfica que está em causa, já que ela é sobrelevada pela tensão social que a origina. Aonde havia fandango havia briga e arruaça. Em Portugal chegava a dizer-se que "Na disputa do fandango/ Não pode haver primazia/ O fandango não se baila/ Sem grossa pancadaria". Esta má fama do fandango chegou ao Brasil imperial o que originou abundantes penalizações para quem os organizasse (Pais, 2018). As perseguições ao fandango pelos poderes constituídos alargavam-se a toda a região platina. Também em Espanha, especialmente na Andaluzia, o fandango era olhado como uma ameaça à ordem moral e social. Como as mais radicais hostilidades provinham dos meios eclesiásticos e de algumas ordens religiosas, logo alguns fandangos tentaram arregimentar os críticos para a sua causa. Em 1845, publicava-se no jornal sevillano *El Fandango*: "Hoy que ya no tienen del mango/ los jesuitas la sarten/ han de bailar el fandango/ y la cachucha también (VV. AA., 2007: 24).² Em muitos outros bailes cantavam-se proezas de frades amantes do fandango, como era o caso de "um

² A expressão *tener la sarten por la mano* (ter a sertã segura pela mão) significa *ter a faca e o queijo na mão*. A cachucha é uma variante andaluza do bolero e do fandango.

cierto *fraile donado/* cual Cupido enamorado/ y alegre cual castañulas/ [que] retozaba a las mozuelas/ sin gran temor al pecado". O frade, ele próprio se vangloriaria: "Los habitos me arremango/ venga un par de castañulas/ y ahora verán las monzuelas/ si bailo bien el fandango"(VV. AA., 2007: 38).

A má reputação do fandango generalizou-se a toda a América do Sul e Central (Vice-Reino do Peru, criado em 1542). Mesmo no México, a meados do século XVIII, as casas de fandango sofriam ferozes perseguições por nelas habitarem, alegadamente, as "tentações do inferno" que davam rédea solta aos prazeres do corpo (Rosa, 2013). As "danças do diabo" eram também apelidadas de *chuchumbé*, cuja etimologia deriva de *cumbé*, palavra de origem africana que designa umbigo. Tanto nas baiucas de Lisboa do século XVIII, onde se dançava o *lundum* e o fandango, como nos fandangos que ocorriam em pousos mais animados de tropeiros, também na Cidade do México e em Veracruz as casas de fandango eram frequentadas por gente considerada suspeita: mulatos, vadios, ciganos e prostitutas, dançando lascivamente, homens e mulheres, barriga contra barriga. Ao Tribunal do Santo Ofício chegavam frequentes reclamações para reprimir as tentações do inferno. Nos cantos dos fandangos os padres acusadores não eram poupados: "*En la esquina está parado/ Un fraile de la Merced/ Con los hábitos alzados/ Enseñando el chuchumbé*" (Baudot e Méndez, 1997: 34). A região gaúcha, dado os intensos trânsitos que a atravessavam, não estava incólume às tentações do diabo associadas ao fandango e a outras danças lascivas. Mesmo num período em que o fandango já tinha perdido o seu protagonismo, as danças populares do Rio Grande do Sul continuavam a ser olhadas como um emaranhado de influxos culturais, chegando mesmo a falar-se de um "pandemónio":

Na parte propriamente coreográfica enredam-se o sapateado ibérico, o requebro brasileiro e o passo de polca alemão. Na parte musical, lundús brasileiros aliam-se a cantigas espanholadas. Na parte instrumental, as violas paulistas e guitarras platinas acompanham gaitas de fabricação italiana. É um pandemónio (Cortês, 1994: 21).

Esse "pandemónio" é o terreno de enfrentamento da ordem com a desordem. O fandango, alvo de sucessivas perseguições, foi desaparecendo aos poucos, com exceção dos fandangos de mutirão, associados ao mundo do trabalho e à população laboriosa (Brito, 2003). A defesa da decência e do "respeito à mulher" passou a ser um argumento de peso nas narrativas de muitos folcloristas do sul do Brasil: "Ao tempo do fandango, os lundus que aqui chegaram tiveram de se apartar da umbigada para penetrarem nos bailes campeiros" (Cortês, 1994: 22). Surgiu então uma clivagem entre os fandangos batidos, com bate pé obrigatório, e os fandangos valsados ou bailados, "mais chiques", supostamente mais respeitosos, sem sapateado frenético ou outros frenesins (Andrade, 1962: 99). A chamarrita que hoje sobrevive no Rio Grande do Sul pertence a esta última categoria, evidenciando notórias influências dos bailes de cortejo amoroso, assim como das quadrilhas

francesas. Como sugeriu Cortês Paixão, um dos pioneiros do movimento tradicionalista gaúcho, "antes que o 'fandango' desaparecesse de todo, para ceder às danças de par enlaçado", houve uma crescente valorização das danças europeias, também por efeito dos fluxos de emigração alemã, italiana e polonesa. As "danças sapateadas [...] foram enfim banidas dos bailes campeiros pela nova moda ditada por Paris: a das danças enlaçadas (Côrtes, 1994: 20). As danças de moda passaram a ser os chotes, as valsas, as mazurcas e outras que tais, todas elas enlaçadas. Danças mais tradicionais, como a chamarrita, para que uma nova tradição fosse inventada, "tiveram de se moldar, porém, às características coreográficas dessas novas danças (Cortês, 1985: 54). O movimento tradicionalista gaúcho recuperou e, de certo modo, cristalizou os traços mais românticos e respeitosos das danças açorianas. Contudo, como veremos, a Chamarrita personificava uma mulher nada respeitosa.

2. Chamarrita, quem é ela?

A Chamarrita é uma conhecida dança coletiva, de roda, com forte implantação em todas as ilhas dos Açores e também na ilha da Madeira e em Portugal continental. Dança-se frequentemente aos pares, predispostos em fileiras opostas que se cruzam e afastam, voltando depois a aproximar-se. Pouco ou nada se sabendo sobre a sua origem, é uma dança que também tem sido identificada como um fandango dançado ao ritmo de polca ou valsa (Meyer, 1975). J. M. Bettencourt da Câmara (1980: 43), tomando apenas o universo geográfico dos Açores, chama a atenção para as significativas variantes diacrónicas e sincrónicas que identificou ao confrontar as chamarritas transcritas por alguns observadores com aquelas que ele próprio registou ao vivo. A complexidade analítica adensa-se, como veremos, quando chamarmos ao confronto as chamarritas sul-americanas.

Entretanto, as danças não evoluem desgarradas umas das outras. Há danças que convivem bem entre si, como é o caso do fado, do fandango e da chamarrita. Vejamos a descrição de uma chamarrita, recenseada na ilha de São Miguel dos Açores. A descrição é feita por Luís Bernardo Leite de Ataíde (1883-1955), etnógrafo açoriano, numa publicação originalmente editada em 1936 (Ataíde, 2011). Possivelmente, o registo etnográfico da dança terá sido realizado nos anos 20 ou 30 do século passado. Indo das Furnas para Ponta Delgada, e tendo de se apeiar por avaria do carro que o transportava, Luís Ataíde foi surpreendido por "toadas de balho [baile]" perturbando o silêncio da noite. Levado pelos sons, encaminhou-se até uma humilde choupana onde decorria uma festa em homenagem ao Espírito Santo. O dono da casa era seu conhecido, um velho cesteiro que logo lhe franqueou a entrada. Vejamos a descrição do *balho*, cujo maior interesse será o de nos mostrar a convivência da chamarrita com o fado e outras modas.

Tendo sido rezado ali o terço pela família, parentes, vizinhos e amigos, seguira-se, como de costume, o *balho* na cozinha, que começara pelo fado e, quando ali cheguei, havia já passado a outras modas menos estafantes. Era a chamarrita o que se *balhava* nesse momento, formando as raparigas roda por dentro, indo com a mão direita apoiada no ombro dos seus pares que seguiam do lado de fora, e algumas de braço dado com eles, em romântico passeio marcado pela *violinha da terra* acompanhada por cantigas *botadas* umas por rapazes e outras por raparigas (Ataíde, 2011: 208).

Temos, então, que numa festa de homenagem ao Espírito Santo, aberta a familiares, vizinhos e amigos, onde havia lugar para uma reza coletiva do terço, o tempo sagrado cede abruptamente lugar ao fado reboliço. Um fado possivelmente sapateado, atendendo a que a seguir vieram "outras modas menos estafantes", como a chamarrita, dançada a um ritmo mais lento. O elo entre o fado e a chamarrita assegurado pela *violinha da terra*. Na dança da chamarrita surgiram depois as cantigas *botadas* ao desafio por rapazes e moças. Estas começam por colocar em evidência os atributos da Chamarrita e o seu poder sobre o marido, a ponto de guardar no armário uma palmatória corretiva para qualquer eventualidade: "A Senhora Chamarrita/ Tem um armario polido/ Onde guarda a palmatoria/ Com que castiga o marido". Em contrapartida, os rapazes, melindrados ante as ameaças ao domínio da sua masculinidade, vincam a capacidade de mando nas voltas de roda ("quem manda voltar sou eu"), embora admitindo uma partilha de poder: "Vira e volta a Chamarrita/ Quem manda voltar sou eu/ Sou eu mais o meu amor/ É o meu amor mais eu". Ao que elas respondem: "A Senhora Chamarrita/ É uma chamaritona/ Põe o balho num sarilho/ E quem dança, numa fona". Eles não mais conseguem do que repetir o refrão, numa atitude defensiva e apaziguadora: "Vira e volta a Chamarrita/ Quem manda voltar sou eu/ Sou eu mais o meu amor/ É o meu amor mais eu". O destino do marido de Chamarrita não é afortunado pois acaba por ser corrido, provavelmente fugindo da *palmatoria* a sete pés: "A Senhor Chamarrita/ É mulher de grande tino/ Pôs a caminho o marido/ Ninguém sabe o seu destino" (Ataíde, 2011: 208-209).

Na narração em análise não é dito se na Chamarrita e no fado que a antecedeu, a *violinha da terra* tinha acompanhamento de castanholas. Mas como refere Luís Ataíde noutras passagens da sua *Etnografia*, as castanholas ou castanhetas eram muito populares nos Açores, tal como na ilha da Madeira e no continente. Manufaturadas de buxo, pau-preto, valvas de moluscos e cascas grandes de lapas, nos Açores as castanholas também se diferenciavam por género: as de cavidade interior mais profunda e de som mais grave eram as *machas*; as de menor concavidade e de som mais agudo eram as *fêmeas*. Ambas repenicavam, com seu estonteante alarido, recortando a sonoridade das violas, por isso também eram chamadas *trincadeiras*. Chamarritas ou fados não tinham ânimo nem alegria sem a presença das *trincadeiras*:

Trincadeira és a mola
Da alegria de um *balhinho* [bailinho],
És a alma da viola
O seu *espritho* [espírito] de vinho.

Pode ser bem afinado
O tocador da viola
Mas o *balho* é pasmado
Sem toques de castanhola (Ataíde, 2011: 227-228).

Foram estes fados que, em companhia das chamarritas, atravessaram o Atlântico rumo ao sul do Brasil, não por acaso aportando em regiões com forte presença de imigrantes açorianos. A relação dos açorianos com a chamarrita sempre foi muito forte: Assim, não espanta que ela tivesse acompanhado os fluxos de emigração dos açorianos para o Brasil: primeiramente rumo a Santa Catarina, no século XVII; depois, mais expressivamente a partir de meados do século XVIII, rumo ao Rio Grande do Sul e também ao Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais (Boléo, 1945: 9-11). Em 1883, João Cezimbra Jacques (1883), em seu *Ensaio sobre os Costumes do Rio Grande do Sul*, referia-se à chamarrita como uma das mais antigas danças da região. Ao acompanhar os circuitos dos emigrantes açorianos, a Chamarrita foi ganhando novas variantes sincrónicas e diacrónicas. Aliás, na América gaúcha, entre os campeiros a Chamarrita ganhou outras denominações, como chamarra, chimarra, China Rita, simarrita... (Goyena, Ilraz (1999-2002: 536). As circunvagacões das chamarritas são sinalizadas por algumas letras de cantos recenseadas no Brasil, identificando disseminações pelo sertão, Rio e outras terras:

A moda da chimarrita
Veio de cima da Serra,
Pulando de galho em galho,
Foi parar em outra terra.[...]

Chimarrita e chimarrita,
Chimarrita do sertão
Vai casar a sua filha,
Deu de dote um patacão. [...]

Chimarrita mulher velha
Quem te trouxe lá do Rio?
Foi um velho marinheiro
Na proa do seu navio (Assunção, 1970-71, 176).

Nas migrações de ida e volta, as chamarritas iam e vinham com quem as acompanhava. Depois de serem dançadas no Brasil voltavam aos Açores com uma nova personalidade, fruto de novas aculturações. No Cancioneiro Geral dos Açores dedicado aos *balhos*, há registo de uma quadra, recolhida na ilha das Flores, dando conta da transmutação da velha para a nova Chamarrita: "Minha Chamarrita nova/

Quem te trouxe lá do Rio?/ Foi um velho marinheiro/ Na proa do seu navio (Corte-Rodrigues in Pavão Júnior, 1981, 126).

Com uma forte implantação no Rio Grande do Sul e Paraná (Aguiar e Perrini, 2005), a Chamarrita estendeu-se ao Uruguai e ao litoral da Argentina fronteira com o Brasil, abarcando toda a região de Entre Rios e Corrientes. Em meados do século XIX, em Buenos Aires, a Chamarrita ganhou duas novas denominações - Chamamé e a Campera - inovações nominais que se refletiam em variantes musicais (Flores, 1949). A forte presença da chamarrita no Uruguai, também não é de estranhar. Aliás, o musicólogo uruguaio Lauro Ayestarán confirma que, até ao primeiro quartel do século XIX, no departamento de Canelones o português era quase tão falado quanto o castelhano. Ou seja, portugueses e brasileiros, ao circularem pelo Uruguay, contribuíram decisivamente para a disseminação da Chamarrita que o musicólogo uruguaio caracterizou como uma canção dançada ao passo de polca, integrando uma série de danças do chamado *fandango riograndense*, nome dado a bailes campesinos do século XIX entre os quais também se incluíam, para além da Chamarrita, a Tirana de Dois, o Anú, o Tatú, a Meia Cana, o Feliz-Amor, o Balaio, o Benzinho-amor, o Feliz Meu-Bem, o Pega-Fogo, o Serraballo e muitas mais. Aliás, Ayestarán (1948) recolheu várias espécies do fandango riograndense pelo Uruguai. Pese a má reputação do fandango, a chamarrita sapateada, também chamada Chimarrita-balão, tinha elevado estatuto entre os dançarinos: "A chimarrita-balão/ Não é pra todos dançar/ É pra quem tem o pé leve - ai, meu bem!/ Pra quem sabe sapatear" (Cortês, 1958: 64).

O galgar de fronteiras da Chamarrita do Brasil para a Argentina e o Uruguai poderia ser justificado por efeito da Guerra da Triple Aliança com o Paraguai entre 1864 e 1870, dada a confraternização dos soldados brasileiros com argentinos e uruguaios, em aliança contra o Paraguai. Porém, já muito antes, desde o tempo das reduções jesuíticas, os portugueses se haviam espalhado por toda a região platina, incluindo o Paraguai (Schallenberger, 1997, Gardelha, 1980, Guitérrez, 1987). Com a colonização do Rio Grande do Sul, muitos açorianos deslocaram-se também para oeste em direção ao Uruguai e à Argentina, tendo tido uma notória presença na região de Entre Rios e no extremo sul de Corrientes, não apenas na Colônia de Sacramento mas em toda a bacia do Rio da Prata. Aliás, na primeira metade do século XVII, a preponderância comercial dos portugueses era de tal modo expressiva que o rio da Prata era conhecido como o "rio português" (Cababrava, 1944: 148). A fundação da colônia de Sacramento pelos portugueses em 1680, território que hoje faz parte do Uruguai, contribuiu decisivamente para a forte influência da cultura lusa na região. A colonização da região intensificou-se, no Uruguai, entre 1715 e 1760, com uma forte presença de famílias açorianas. Não espanta que, no Uruguai, a Chamarrita aparecesse cantada num castelhano

aportuguesado, típico de um sincretismo bilingue, próprio de socializações fronteiriças.

Há cerca de meio século, Fernando O. Assunção (1931-2006), historiador e antropólogo uruguaio, descendente de portugueses, num interessante artigo sobre a Chamarrita (Assunção, 1970), reproduzia uma importante ideia que a historiadora e ensaísta argentina Virginia Carreño (1912-2014) veiculou a propósito das origens da cultura rioplatense. Dizia ela, em seu livro *Estancias y Estancieros del Rio de la Plata*: "un enorme número de nombres, de modos, de usos, cuyos origenes buscamos complicadamente, tienen una sola, una misma explicación, son legado portugués". Foi por efeito desta colonização, inicialmente impulsionada por casais de famílias açorianas, que a Chamarrita chegou ao sul do Brasil, daqui alastrando para as províncias argentinas de Corrientes e Entre Ríos e também para o Uruguai e Paraguai. Curiosamente, enquanto no Rio Grande do Sul passou a designar-se chimarrita, no Uruguai, Corrientes e Entre Ríos manteve o nome original. Numa chamarrita do compositor argentino José Armando Pérez, de Entre Ríos, canta-se:

[...] Con sonidos del viento
En el suelo entrerriano
Nació la chamarrita
En un tiempo lejano.
De las Islas Azores
Trajo un alma nueva
por Brasil y Uruguay
feliz canto se eleva.

Também no Paraguai se dançava a Chamarrita na segunda metade do século XIX, não sendo de descartar a hipótese de entrecruzamentos com uma dança espanhola das Canárias com o nome de zamarrita ou zamarrila (Bugallho, 1996: 235-239).³ Independentemente das variantes diacrónicas e sincrónicas da chamarrita, tanto nos seus aspetos melódicos quanto coreográficos, o certo é que as coplas dirigidas à Chamarrita convergem em tomar a suposta Rita, que de tantos lados se chama, como uma mulher de vida fácil, disponível, acessível a qualquer chamamento.⁴ Esse atributo da chamarrita aparece em coplas que circulam, com a mesma letra, nos Açores, na Madeira e no Rio Grande do Sul:

A senhora Chamarrita
é uma santa mulher:
sai de manhã para a missa

³ Zamarra, em Espanhol, ou chimarra (samarra) em português, designa um casacão (campera, em espanhol) frequentemente com gola de pele de raposa.

⁴ Poucas são as chamarritas que fogem a este padrão. É o caso de uma chamarrita cantada pelo já falecido Noel Guarany, do Rio Grande do Sul. Trata-se da *Chamarrita Sem Frronteira*: "Conheci prenda Dominga/ Num comércio de carreira/ Vendedora de empanada/ Nas carpetas de primeira/ Esta é prenda Dominga/ Filha da china Ribeira/ Que fazia gulodícias/ Pra vender lá nas carreiras".

entra à noite quando quer.

Volta ó minha Chamarrita,
ó minha Chamarritinha;
se não tens a cama feita,
vem cá, deita-te na minha.

Chamarrita, chama, chama
já dormi na tua cama,
já tua boca beijei,
já gozei os teus carinhos
E outras coisas que eu cá sei.

Na região gaúcha do lado brasileiro encontrei outras variantes:

Chimarrita quando nova
Uma noite me atentou
Quando foi de madrugada,
Deu de rédea e me deixou!

A moda da chamarrita
quem seria que inventou?
Foi a mulher do padeiro,
no dia que ela casou.

O que ressalta das letras das chamarritas é a revelação de uma mulher que, por se entregar a qualquer um, acaba por ser alvo de chacota por esse facilitismo. Ou seja, o escárnio dirigido a uma mulher de conduta moralmente questionável acaba por acentuar a reprovação social dessa conduta, a ridicularização do seu carácter, como mulher de quem a quer: "A senhora Chamarrita/ é uma santa mulher/ dá os ossos ao marido/ come a carne com quem quer" (Câmara, 1980: 45).

Na região gaúcha do Brasil, a *chimarrita*, como é designada, também era chamada *china-rita*, sendo que *china*, na América gaúcha se referia a um mulher índia ou mulata escura, para além de designar uma prostituta (Callage, 1928, p.42-43). Tropeiros, gaúchos errantes, comerciantes, vadios e também soldados, principalmente na guerra da triple aliança contra o Paraguai (1864-1870), recorriam frequentemente às *chinas*. A reputação danificada da Chamarrita, por efeito da sua leviandade, aparece também na Argentina, principalmente Entre Rios e Corrientes: "*La chamarrita me dijo/ que la llevara p'al bajo/ le dije a la chamarrita/ que te lleve quien te traje*" (Assunção, 1970, 178).

3. Chamarrita e o seu primo chamamé

As origens do chamamé são mais difíceis de determinar do que os seus mitos de origem. Considerado, desde 2009, património cultural imaterial da Argentina, especialmente enraizado na região de Corrientes, há quem defenda a sua origem

guarani. Seria eventualmente uma dança cerimoniosa, de cariz religioso, de apoio aos sermões do chamán. Outros sugerem filiações à polka europeia e a outras danças cortesãs. Há também quem defenda que a dança foi trazida por escravos negros que chegaram a Corrientes, em inícios do século XVII. Há ainda os que consideram o chamamé uma variante da Chimarrita. Refutando as teses que defendem ser o chamamé descendente da polka europeia, da música guarani ou das danças cortesãs levadas para as Missões pelos jesuítas, o antropólogo e etnomusicólogo Rubén Pérez Bugallo inclina-se para uma filiação hispano-peruana do chamamé. Nesta perspetiva, o chamamé – num ritmo ternário, com acompanhamento de viola com toque rasgado - integraria uma matriz musical espanhola e acrioulada que se teria espalhado por grande parte do vice-reinado do Peru, abrangendo amplas parcelas da Argentina, Bolívia, Uruguai, Paraguai e Brasil. Desta matriz musical fazia parte o fandango, “o verdadeiro pai de esta família coreográfica”, seguindo a mesma trajetória do chamamé, desde o Peru até à região platina (Bugallo, 1996: 54 e 72). Aliás, depois de vários rodopios em torno de uma pretensa singularidade do chamamé, Bugallo acaba por admitir que o chamamé das primeiras décadas do século XIX “não podia ser outra coisa que uma variedade do *fandango*, valsado ou não, mas sem dúvida com *sapateados*” (Bugallo, 1996: 77).

Dadas as reconhecidas afinidades entre o chamamé e a chamarrita afandangada, e considerando a forte implantação desta última dança no sul do Brasil, sobretudo por influência açoriana, há também que considerar os possíveis influxos de disseminação da Chamarrita a partir do Brasil, confluindo no chamamé. É certo que entre Callao, porto da capital peruana, e a chamada região platina, envolvente da bacia do Rio Prata, se constituiu um eixo comercial importantíssimo, sob monopólio espanhol, que também incluía a cidade de Lima como centro distribuidor de produtos manufaturados na Europa. No entanto, os portugueses não estavam apartados destas importantes rotas comerciais, muito pelo contrário. Havia uma enorme atividade de contrabando, da qual, como o próprio Pérez Bugallo (1996: 23-24) reconhece, “os portugueses foram os seus mais conspícuos representantes”, a tal ponto que o vice-rei do Peru ordenou que se realizasse em 1643 um censo de portugueses desde as missões até Buenos Aires. A presença dos portugueses no Peru hispânico era bastante reconhecida e valorizada, ainda que constituísse uma ameaça para os interesses da monarquia espanhola. O historiador James Lockhart (1982: 169) chega mesmo a avançar que uma boa parte das mulheres estrangeiras no Peru eram provenientes de Portugal.

Aliás, o vice-reinado do Rio da Prata (1776-1810)⁵, com capital em Buenos Aires, foi criado por Carlos III, rei de Espanha, como estratégia de afirmação de poderio e

⁵ O vice-reinado do Rio da Prata, que se desmembrou do vice-reinado do Peru, abarcava os atuais territórios da Argentina, Bolívia, Uruguai, Paraguai, partes do sul do Brasil, do Norte do Chile e do

controle dos domínios sul-americanos da Coroa Espanhola, face ao avanço dos portugueses na região das Missões jesuíticas, região que abarcava a parte ocidental do atual Estado do Rio Grande do Sul e também parcelas dos Estados de Santa Catarina e Paraná, além de territórios do Uruguai e Paraguai. Antes, contudo, em 1680, já os portugueses haviam fundado a Colónia de Sacramento, no Uruguai, correspondendo aos interesses da burguesia mercantil. Na realidade, os portugueses dominavam as rotas de contrabando da região onde, a troco de prata, ouro e couro se comercializavam manufaturas europeias, escravos e produtos brasileiros como tabaco, algodão e açúcar. O transporte destas mercadorias, em muares de carga, era também liderado por portugueses, alguns deles bandeirantes e tropeiros que se faziam acompanhar de violas.

Se a palavra chamamé aparece como tradução do fandango no chamado *jopará* (Monjeau, 2015: 36-39; Bugallo, 1996: 77) - termo que, em guarani, significa a sua corruptela quando falado pelos espanhóis - então o chamamé traduz uma dança previamente existente, o fandango. Mas se é aceitável que o fandango tenha penetrado em território paraguaio e argentino, a partir do Peru (Bugallo, 1996: 72), não pode colocar-se de lado a influência que portugueses e brasileiros tiveram na disseminação do fandango em toda a bacia platina e regiões adjacentes. Entre 1864 e 1870, na guerra do Paraguai contra a tríplice aliança, envolvendo Brasil, Uruguai e Argentina, cantavam-se e dançavam-se chamarritas entre os soldados brasileiros. Alfredo Zitarrosa (1936-1989), um dos mais afamados compositores de música popular uruguaia, deixou-nos a conhecida *chamarrita de los milicos* [soldados]: "Chamarrita cuartelera/ no te olvides que hay gente afuera/ cuando cantes pa' los milicos/ no te olvides que no son ricos/ y el orgullo que no te sobre/ no te olvides que hay otros pobres." Terminado o conflito, continuaram a dançar-se chamarritas entre vencedores e vencidos da guerra. Como muitos dos soldados brasileiros que participaram na guerra da tríplice aliança eram afrodescendentes, não espanta que o léxico de origem africano também galgasse as fronteiras do Brasil, estendendo-se a outras regiões da América gaúcha (López e Coll, 2012). Por outro lado, no caso do Paraguai, algumas chamarritas eram cantadas numa mescla de espanhol e guarani, pondo em relevo como as trocas culturais atingiam a própria comunicação linguística: "Chamarrita, chamarrita/ chamarrita, 'el anguyá [o ratão]/ tenés el caracú [tutano] seco/ parecés cambá tuyá [preto velho]" (Bugallo, 1996: 95).

Como bem sustenta Ayestarán (1948), o mapa folclórico não coincide com o mapa político. As danças e canções populares galgam as fronteiras geográficas e políticas. A Chamarrita é um significativo exemplo desses transcursos ao ser encontrada no Uruguai, nas províncias argentinas de Entre Rios, Corrientes e Buenos Aires, no sul do Brasil (Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná), e

sudeste do Peru. A rota do contrabando atravessava o vice-reinado do Rio da Prata, do Alto Peru ao porto de Buenos Aires, passando pelo Paraguai. Veja-se Bentancur (1982).

também no Paraguai. Lauro Ayestarán sugere que se quiséssemos desenhar um mapa da pátria da Chamarrita teríamos de juntar os departamentos uruguaios nortenhos, o Estado brasileiro do Rio Grande do Sul e uma parte da província argentina de Corrientes. As línguas deste país folclórico seriam o Espanhol, o Guaraní e o Português. Em 1965, em Tacuarembó (Uruguai) ainda se ouviam chamarritas em Português, embora com termos brasileiros, como bunda: "Chimarrita mulher feia/ mulher de má condição/ Ela *cuando* sai à sala/ bate co a bunda no chão" (Assunção, 1970: 177).

Citando um folheto de 1851, de autoria de Alvares Pereira Coruja, "Coleção de Vocábulos e frases usadas na Província de S. Pedro de Rio Grande do Sul", Ayestarán informa que a Chamarrita aparece como uma das danças integradas no género de fandango. Esse documento aparece reproduzido num número da revista *Revista Trimensal do Instituto Historico e Geographico do Brazil*, publicado em 1852, do qual retiro uma definição de fandango que dá claramente acolhimento à chimarrita:

[...] baile campestre, ou antes usado da gente do campo, em que há arrastado de viola, e também toque rasgado: ao som da viola se cantam várias cantinelas alternadas com dança sapateada; e que se conhecem por vários nomes, como sejam: anú, bambaquerê, benzinho-amor, cará, candieiro, chamarrita, chará, chico-puxado, chico da ronda, feliz meu bem, João Fernandes, meia-canha, pagará, pega-fogo, recortada, retorcida, sarrabalho, serrana, tatú, tirana, e outros cujos nomes se ressentem da origem castelhana. (Coruja, 1852: 223).

As fontes e observações até agora reunidas sugerem que a boa convivência entre a Chamarrita e o chamamé tem um patrono comum, o fandango. A sua má reputação e a perseguição ou o desprezo de que foi alvo desde os tempos da colonização não nos obriga a que tenhamos de o menosprezar quando em discussão estão os trânsitos culturais.

4. Chamando à dança alguns passos teóricos e metodológicos

A pesquisa realizada foi impulsionada pelo desejo de uma brevíssima aproximação etnográfica ao fandango batido (sapateado) como expressão do folclore gaúcho. O desencontro com o fugidio fandango, por efeito da tensão entre a tradição e suas reinvenções, levou-me ao encontro do pezinho e da chamarrita, permitindo-me questionar a presença da cultura açoriana na América gaúcha. Nessas buscas etnográficas dei-me conta de que a interpretação dos registos obtidos no chamado trabalho de campo - desde logo a evasão do fandango batido - não seria possível sem necessárias incursões no tempo histórico, pois são elas que nos permitem uma compreensão antropológica desses trânsitos culturais, mesmo quando o tempo é invocado para se desmentir a si mesmo. Como acontece com outros legados culturais, a música tem o condão de estimular viagens imaginárias ao passado ainda

que emocionalmente ancoradas ao presente (DeNora, 2000). Mas se a cultura é incessantemente tecida nas malhas de um tempo feito de mudanças e persistências, convém explicar umas e outras no evoluir de um tempo ambivalente, ora evasivo ora encrustado em memórias que apenas sobrevivem nas gretas do esquecimento. Contudo, quando estão em jogo trânsitos culturais e conflitos sociais, o conceito de evolução é problemático.

Intrometendo-se nas querelas entre naturalistas e evolucionistas, Deleuze e Guattari (1994: 240, 315) reconheceram uma significativa diferença entre tais correntes. Enquanto os naturalistas propendem a estabelecer relações entre realidades diversas, os evolucionistas buscam elos de dependência entre essas realidades, usando para o efeito conceitos como os de genealogia, parentesco, descendência ou filiação. Mas, se existir é devir, como propunha Gabriel Tarde (2007), o que importa é saber como é que algo se transforma no que é. No caso em estudo, o desafio é o de saber explicar como é que a Chamarrita se transformou numa chama da cultura açoriana na América gaúcha. Para dar resposta a esta questão faz sentido convocar o conceito de devir (do latim *devenire*, chegar a ser). Para Deleuze e Guattari o devir não é uma evolução por descendência e filiação, ou só imaginariamente o seria. Se a evolução implica verdadeiros devires isso só acontece no domínio da simbiose. Atendendo a que qualquer simbiose corresponde a uma associação de géneros de distintas espécies podemos dizer que dificilmente haverá filiação possível entre entidades de diferentes escalas ou âmbitos. Assim, entre o lundu, a modinha e o fandango, por exemplo, não há propriamente qualquer relação de parentesco. Porém, dos seus encontros, por simbiose, surge um devir que pode ganhar o nome de fado.

A originalidade do neoevolucionismo advém de ter conseguido superar a evolução filiativa ou hereditária para admitir uma evolução de natureza essencialmente comunicativa. Os ambientes festivos, onde entra a música e impera a dança, são propensos a esses processos comunicativos. Por isso mesmo, em cenários festivos as danças não evoluem desgarradas umas das outras. Como vimos, há danças que convivem bem entre si, chamam-se umas às outras, como no caso do fado, do fandango e da chamarrita, tendo em conta a descrição da festa em homenagem ao Espírito Santo, na ilha de São Miguel dos Açores. Todos esses bailes (*balhos*) se cruzaram num mesmo universo cronotópico, tomando o conceito de cronotopo num sentido próximo ao do proposto por Bakhtin (1981: 84-258) em seus estudos literários, ou seja, como uma conexão de relações temporais e espaciais. O processo comunicativo entre as essas danças foi também agilizado pela partilha do mesmo suporte instrumental: a *violinha da terra*, as castanholas (*trincadeiras*) e as vozes *botando* cantigas. No entanto, como o passar do tempo, a *violinha da terra* açoreana e outras violas da mesma família, caracterizadas pelo seu toque rasgado,

como a viola caipira, haveriam de sucumbir com a invasão dos violões e acordeões, estes últimos consagrados pelo movimento tradicionalismo gaúcho.⁶

Deleuze e Guattari abandonaram o conceito de evolução a favor do conceito de involução, supostamente mais apropriado para dar conta dessa forma de evolução que se faz entre heterogêneos. No entanto, não é certo que os heterogêneos sejam necessariamente irreduzíveis entre si. Por outro lado, o conceito de involução acaba por ser equívoco, ao confundir com o de regressão. Por isso proponho o conceito de *circunvagação* por melhor sugerir movimentos erráticos onde a comunicação aparece como condição de possibilidade do devir. Aliás, a origem etimológica do conceito de *circunvagação* (do latim *circumvagāri*, espalhar-se por todos os lados) desprende do devir a ideia de disseminação. Os entrecruzamentos culturais não seriam possíveis sem disseminação, do mesmo modo que esta só é realizável num contexto de trânsitos. São trânsitos culturais frequentemente associados a processos migracionais, (como aconteceu com os açorianos), ou a trocas comerciais (como as que agitaram os Vice-reinos do Peru e do Rio da Prata), que explicam a existência de coplas muito semelhantes em lugares e tempos históricos diferentes. Dando um exemplo, enquanto numa Chamarrita dos Açores se canta "A senhora Chamarrita/ é uma santa mulher/ sai de manhã para a missa/ entra à noite quando quer", numa Petenera (dança flamenga) recenseada em Tixtla de Guerrero, no México, a toada picaresca repete-se, com alegorias semelhantes: "Dicen que la Petenera/ es una santa mujer/ que se va a lavar de tarde/ y vuelve al amanecer" (Assunção, 1970: 174). A circunvagação dá-se num campo de comunicações - intersectáveis, transversais, rizomáticas. Nesta aceção, as transmissões culturais saem fora dos circuitos da mera reprodução hereditária.⁷

Dito isto, e voltando à questão de partida atrás anunciada - como é que a chamarrita aparece como uma chama da cultura açoriana na América Latina - o caminho que segui foi o de ir na pegada do devir, tomando como bússola metodológica o conceito de circunvagação. Foi com essa bússola que me achei ante um processo complexo de disseminações, carreando distintas heranças culturais, sempre reinventáveis, como no caso das tradições gaúchas. Os trânsitos culturais ocorrem frequentemente em territórios de fronteiras instáveis entre o dado, o recriado e o evadido. Assim aconteceu na região platina. Daí que, nas circunvagações, tenhamos que valorizar os cruzamentos rizomáticos entre

⁶ Valdir Verona, prestigiado compositor de Caxias do Sul, é um dos defensores da viola caipira, abandonada com a chegada de novas levas de imigrantes europeus - principalmente de Itália, Alemanha e Polónia - que com eles trouxeram o violão a gaita de teclas (acordeão) que rapidamente se impuseram no lugar da viola caipira. O senhor Jorge, de Crúuva, mantém, todavia, em sua venda a sua velhinha viola na qual faz despertar, de vez em quando, vivos acordes rasgados e improvisadas melodias.

⁷ No caso dos instrumentos musicais é diferente. Aí podemos muito mais facilmente falar em evoluções hereditárias. Os instrumentos musicais podem ser classificados e em cada um deles registam-se evoluções de natureza hereditária.

cronotopos de *encontro* e de *caminho* (Bakhtin, 1981; Pais, 2018). Ao vislumbrarmos na chamarrita uma chama da cultura açoriana na América gaúcha, o que manteve acesa essa chama foi um fenómeno de polinização, um processo de fecundações cujos principais agentes foram os emigrantes açorianos, mas também tropeiros, contrabandistas, marinheiros, fandangeiros, ciganos, *milicos* e *chinas*. Eles foram os protagonistas de culturas de encontro e de caminho que permitiram a sobrevivência da Chamarrita e a emergência do chamamé. Pelo caminho perderam-se os fandangos de sapateado frenético e as umbigadas lascivas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiar, Carlos Roberto Zanello de (Macaxeira) & Perrini, Edival (2005). *Fandango do Paraná: Olhares*. Curitiba: HSBC.
- Andrade, Mário de (1962). *Ensaio sobre a música brasileira*. Brasília: Martins.
- Assunção, Fernando O. (1970). *La chamarrita e el caranguijo*. Montevideo: Tall. Graf. Barreiro y Ramos (Separata del Almanaque del Banco de Seguros del Estado del Uruguay), pp. 161-190. Disponível em: http://historiadelatinoamerica.com/el-origen-de-la-chamarrita-entrerriana/#identifiser_O_236. Acesso em 26 de agosto de 2017.
- Ataíde, Luís Bernardo Leite de (2011 [1936]). *Etnografia, arte e vida antiga dos Açores*, Volume III. São Miguel: Presidência do Governo/ Direção Regional da Cultura.
- Ayestarán, Lauro, (1948). "La chimarrita". *El Día*, año XVII, nº 811. Montevideo. Disponível no Centro Nacional de Documentação Musical Lauro Ayestarán: <http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-Chimarrita-1948.pdf>. Acesso em 26 de agosto de 2017.
- Bakhtin, Mikhail M. (1981). *Forms of time and chronotope in the novel, in The dialogic imagination* (Ed: Michael Holquist). Austin e Londres: University of Texas Press, pp. 84-258.
- Baudot, Georges & Méndez, María Agueda (1997). *La Palabra condenada en el México de los virreyes*. México: Siglo Veintiuno Editores
- Bentancur, Arturo Ariel (1982). *Contrabando y contrabandistas: Historias coloniales*. Montevideu: Arca.
- Boléo, Manuel de Paiva (1945). "Filologia e história: A emigração para o Brasil (com documentos inéditos)", Separata da *Biblos*, vol. XX, Coimbra.
- Brito, Maria de Lourdes da Silva (org.) (2003). *Fandango de mutirão*. Curitiba: Editora Gráfica Mileart.
- Bugallo, Rubén Pérez (1996). *El chamamé: Raíces coloniales y des-orden popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Cababrava, Alice Piffer (1944). *O Comércio português no Rio da Prata (1580-1640)*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Callage, Roque (1928). *Vocabulário gaúcho*. Porto Alegre: Livraria do Globo.
- Câmara, J. M. Bettencourt da (1980). *Música tradicional açoriana: A questão histórica*. Venda Nova: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Cascudo, Câmara (1999 [1954]). *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Corte-rodrigues, Armando, *Cancioneiro Geral dos Açores* (Inédito), vol. XX - Balhos. Cit. por José de Almeida Pavão Júnior, *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*. Dissertação doutoramento em Filologia Românica. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981.
- Cortês, J. C. Paixão e Barbosa, Lessa (1955). *Manual de danças gaúchas*. São Paulo e Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores.
- Cortês, J. C. Paixão (1994). *Danças tradicionais Rio-Grandenses: Achegas*. Passo Fundo, Rio Grande do Sul: Gráfica e Editora Padre Berthier.
- Cortês, J. C. Paixão (1985). *O Gaúcho. Danças, trajes, artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja.
- Coruja, Antonio Alvares Pereira (1852). *Collecção de vocabulos e frases usados na provincia de S. Pedro do Rio Grande do Sul. Revista Trimensal do Instituto Historico e Geographico do Brazil*, tomo XV, n. 6, Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, pp. 210-240. Disponível na Biblioteca Digital Curt Nimuendaju: http://biblio.etnolinguistica.org/coruja_1852_collecao. Acesso a 25 de abril de 2018.

- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1994 [1980]). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos,
- DeNora, Tia (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Flores, Joaquín López (1949). *Danzas tradicionales argentinas*. Buenos Aires: Record.
- Gardelha, Regina (1980). *As missões jesuíticas do Itatim: Um estudo das estruturas sócio econômicas do Paraguai, século XVI e XVII*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Georges e méndez, María Agueda (1997). *Amores prohibidos: La palabra condenada en el México de los virreyes*. Madrid: Siglo XXI.
- Goyena, Héctor & Ilraz, María Leonor (1999-2002). "Chamarra [chamarra, chimarra, chimarrita, China Rita, simarrita]", in RODICIO, Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, Tomo III.
- Gutiérrez, Ramón (1987). *As missões jesuíticas dos guaranis*. Rio de Janeiro: UNESCO.
- Jacques, João Cezimbra (1883). *Ensaio sobre os costumes do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Tipografia de Dundlach & Comp.
- Lockhart, James (1982). *El Mundo Hispanoperuano (1536-1560)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López, Laura Álvarez e Coll, Magdalena (2012). *Una historia sin fronteras: Léxico de origen africano en Uruguay e Brasil*. Stockholm: Stockholm University. Disponível em: <http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:561971/FULLTEXT01.pdf>. Acesso em 15 de outubro de 2018.
- Meyer, Augusto (1975 [1951]). *Guia do folclore gaúcho*. Rio de Janeiro: Editora Presença.
- Monjeau, Eugénio (2015). "Chamamé for dummies. A listening guide to the music of Corrientes". *ReVista. Harvard Review of Latin America*, Cambridge (Ma): David Rockefeller Center for Latin American Studies, vol. XIV, nº 3, Spring, pp. 36-39.
- Pais, José Machado (2008 [1985]). *A prostituição e a Lisboa boémia do séc. XIX aos inícios do séc. XX*. Porto: Âmbar.
- Pais, José Machado (2012). O Fado dançado do Brasil: trânsitos culturais. *Pensar a Prática*, Goiânia, v. 15, n1, Janeiro/Março, pp. 6-21.
- Pais, José Machado (2018). Fados do fado: enredos, cronotopos e trânsitos culturais. *Etnográfica*, vol. 22 (1), pp. 219-235. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/etnografica/5210>>. Acesso em 16 agosto 2018.
- Pavão júnior, José de Almeida (1981). *Aspectos do cancioneiro popular açoriano. Dissertação doutoramento em Filologia Românica*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- Rosa, Alejandro Martínez de la (2013). Las mujeres bravas del fandango: Tentaciones del infierno. *Revista Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Michoacán, México, nº 133, pp. 117-139.
- Schallenger, Ernesto (1997). *A integração do Prata no sistema colonial: Colonialismo interna e missões jesuíticas do Guairá*. Toledo: Editora Toledo.
- Tarde, Gabriel (2007 [1893]). (Organização e Introdução de Eduardo Viana Vargas). *Monadologia e Sociologia e Outros Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify.
- VV. AA. (2007 [1845]). *El fandango*. Sevilla: Extramuros Edición.

José Machado Pais. Investigador Coordenador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e Professor Catedrático Convidado do ICSTE - Instituto Universitário de Lisboa. Av. Prof. Aníbal Bettencourt 9, 1600-189 Lisboa, Portugal. E-mail: machado.pais@ics.ulisboa.pt. ORCID: 0000-0003-2229-3345.

Receção: 21-08-2018

Aprovação: 09-09-2018

Citação:

Pais, José Machado (2018). Chamarrita: uma chama da cultura açoriana na América gaúcha. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), pp. 11-29. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n2a1

PRIX LITTÉRAIRES ET CRISES IDENTITAIRES: L'ÉCRIVAIN A L'ÉPREUVE DE LA GLOIRE⁸

PRÉMIOS LITERÁRIOS E CRISES IDENTITÁRIAS: O ESCRITOR NO TESTE DA GLÓRIA

LITERARY AWARDS AND IDENTITY CRISES: THE WRITER AT THE TEST OF GLORY

PRECIOS LITERARIOS Y CRISIS DE IDENTIDAD: EL ESCRITOR EN LA PRUEBA DE GLORIA

Nathalie Heinich

Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) e Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) da Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Paris, França

RÉSUMÉ: Parmi les différentes façons d'accéder à la gloire, les prix littéraires offrent au chercheur plusieurs avantages. Ils opèrent tout d'abord un changement massif et quasi instantané de statut, que prolonge et matérialise le support du livre bien au-delà du lieu et du moment de l'événement : ce qui n'est pas le cas par exemple des vedettes du sport, susceptibles elles aussi de devenir d'une minute à l'autre des héros, mais dont l'exploit ne peut circuler de main en main. En outre les sujets concernés font profession de s'exprimer, ce qui confère à leur témoignage une richesse et une précision exceptionnelles. Enfin, pour peu qu'on les étudie dans l'actualité, ils offrent cette spectaculaire intensification de l'épreuve de gloire qu'autorisent les moyens modernes de communication : photographie, téléphone, radio, télévision, qui amplifient et accélèrent l'accès à la notoriété. Aussi y a-t-il là l'équivalent d'un formidable laboratoire expérimental pour le chercheur désireux d'aborder, à travers cette épreuve identitaire qu'est l'accès à la gloire littéraire, la question plus générale des conditions de l'identité.

Mots-clés: prix littéraires, littérature, reconnaissance, consécration.

RESUMO: Entre as diferentes maneiras de se ascender à glória, os prémios literários oferecem várias vantagens ao pesquisador. Eles operam uma mudança massiva e quase instantânea de *status*, que estende-se e materializa o apoio do livro muito além do lugar e do momento do evento: o que não é o caso, por exemplo, das estrelas do esporte, também susceptíveis de se tornarem heróis de um minuto para outro, mas cujo feito não pode fluir de mão em mão. Além disso, os sujeitos em questão professam se expressar, o que dá ao seu testemunho uma riqueza e precisão excepcionais. Finalmente, se os estudarmos através das notícias, estas oferecem uma espetacular intensificação do teste de glória que são permitidos pelos modernos meios de comunicação: fotografia, telefone, rádio, televisão, atuam amplificando e acelerando o acesso a notoriedade. Portanto, há o equivalente a um formidável laboratório experimental para o pesquisador que deseja atacar, através desse teste de identidade que é o acesso à glória literária, a questão mais geral das condições de identidade.

Palavras-chave: prémios literários, literatura, reconhecimento, consagração.

ABSTRACT: Among the different ways to ascend to glory, literary prizes offer several advantages to the researcher. They operate a massive and almost instantaneous change of status, which extends and materializes the book's support far beyond the place and moment of the event: this is not the case, for example, of sports stars, become heroes from minute to minute, but whose feat can not flow from hand to hand. In addition, the subjects in question profess to express themselves, which gives their testimony an exceptional richness and precision. Finally, if we study them through the

⁸ Este texto foi originalmente publicado na revista *Recherches en communication*, n.º 6, (1996), sendo que Nathalie Heinich - a autora - e a referida revista cederam os direitos para a sua publicação no presente número da revista *Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira das Artes e Cultura*. (Nota das Editoras).

news, they offer a spectacular intensification of the test of glory that is allowed by the modern media: photography, telephone, radio, television, amplifying and accelerating access to notoriety. Therefore, there is the equivalent of a formidable experimental laboratory for the researcher who wishes to attack, through this test of identity that is access to literary glory, the most general question of the conditions of identity.

Keywords: literary prizes, literature, recognition, consecration.

RESUMEN: Entre las diferentes maneras de ascender a la gloria, los premios literarios ofrecen varias ventajas al investigador. Ellos operan un cambio masivo y casi instantáneo de status, que se extiende y materializa el apoyo del libro mucho más allá del lugar y del momento del evento: lo que no es el caso, por ejemplo, de las estrellas del deporte, también susceptibles de cambiarse en héroes de un minuto a otro, pero cuyo hecho no puede fluir de mano en mano. Además, los sujetos en cuestión profesan expresarse, lo que da a su testimonio una riqueza y precisión excepcionales. Finalmente, si los estudiamos a través de las noticias, éstas ofrecen una espectacular intensificación de la prueba de gloria que son permitidos por los modernos medios de comunicación: fotografía, teléfono, radio, televisión, que actúan amplificando y acelerando el acceso a la notoriedad. Por lo tanto, hay el equivalente a un formidable laboratorio experimental para el investigador que desea atacar, a través de esa prueba de identidad que es el acceso a la gloria literaria, la cuestión más general de las condiciones de la identidad.

Palabras-clave: premios literarios, literatura, reconocimiento, consagración.

La défaite de l'écrivain se trouva scellée: d'abord quelqu'un derrière lui l'appela et, se retournant involontairement, il se vit photographié; puis un homme habillé de noir lui barra le chemin, leva l'index et proclama: «votre littérature, je la suis pas à pas!»; enfin il y en eut un qui, sans le regarder, exigea: «un autographe pour mon enfant!» Pendant qu'il s'exécutait (souhaitant, il est vrai, avoir pour cela un troisième bras, mécanique) il lui sembla ne plus être du tout un écrivain, contrairement à ce qu'il avait éprouvé pendant l'heure qui avait suivi le travail, mais d'en jouer seulement le rôle, ridicule et contraint; avoir eu besoin de réfléchir avant de signer pour que son nom lui revienne, n'en était-ce pas la marque? Par ailleurs, se dit-il, c'était bien fait pour lui, c'est lui qui avait permis qu'on connût son visage. Mais s'il avait la possibilité de recommencer son métier, il ne devait plus y avoir un seul portrait de lui. (Handke, 1987: 47).

1. Introduction

Vol de sa propre image, de ses faits et gestes, de son temps, de ses mots; réduction à l'état de machine, de pantin, de comédien malgré soi; oubli de son nom, de son identité même d'écrivain, en même temps que perte de son anonymat, de son intimité; dépersonnalisation de celui qui fait l'objet du désir d'autrui non pour ce qu'il est mais pour ce qu'il représente ou, pire, ce qu'il n'est pas: voilà à quelle «défaite» - selon les propres mots de Peter Handke - peut exposer cette paradoxale victoire qu'est la célébrité. Car la gloire est un privilège mais aussi une épreuve, dont le sujet néanmoins ne peut guère témoigner: parce que ses désagréments sont souvent d'ordre intime, et parce que ses avantages sont par contre si manifestes qu'ils rendent difficile l'énoncé d'une plainte, à peine acceptable étant donné l'évidence du privilège dont elle est la contrepartie. Celui qui témoignerait d'une souffrance imputable à la gloire s'exposerait au soupçon de mauvaise foi, d'ingratitude ou de cynisme.

Même en tant que privilège, d'ailleurs, la gloire ne se raconte guère: effet probable du discrédit qui pèse sur la «nature du renom» et, plus précisément, sur la célébrité lorsqu'elle est notoriété (dans l'espace, du vivant de l'auteur) et non pas postérité (dans le temps, après sa mort)⁹. De ce discrédit témoigne par exemple l'ambiguïté du statut accordé aux passages à la télévision dans les milieux intellectuels, partagés entre l'expression de l'envie et le rabaissement ironique. Guère meilleur est le sort réservé à cette question par les sciences sociales: rares sont les travaux qui étudient les modalités de l'accès au renom en reconstituant les trajectoires des vedettes de la chanson, du sport, de la politique, de la recherche ou de la création; encore tendent-elle à le faire, dans la perspective ouverte par la «sociologie critique» de Pierre Bourdieu, en réduisant les actes à des stratégies (intéressées) et les mérites à des privilèges (indus), c'est-à-dire en rabaisant ce qui a été grandi par la glorification. Plus rares encore sont les tentatives pour analyser,

⁹ Sur le «monde du renom», cf. Boltanski & Thévenot, 1991. Sur sa place dans le milieu littéraire, cf. Heinich, 1990. Sur l'opposition entre notoriété et postérité, cf. Heinich, 1991.

hors critique ou hagiographie, les effets de l'accès au renom. C'est dans cette voie peu frayée que nous nous proposons d'étudier l'incidence de la gloire littéraire sur le sentiment d'identité.

Parmi les différentes façons d'accéder à la gloire, les prix littéraires offrent au chercheur plusieurs avantages. Ils opèrent tout d'abord un changement massif et quasi instantané de statut, que prolonge et matérialise le support du livre bien au-delà du lieu et du moment de l'événement: ce qui n'est pas le cas par exemple des vedettes du sport, susceptibles elles aussi de devenir d'une minute à l'autre des héros, mais dont l'exploit ne peut circuler de main en main. En outre les sujets concernés font profession de s'exprimer, ce qui confère à leur témoignage une richesse et une précision exceptionnelles. Enfin, pour peu qu'on les étudie dans l'actualité, ils offrent cette spectaculaire intensification de l'épreuve de gloire qu'autorisent les moyens modernes de communication: photographie, téléphone, radio, télévision, qui amplifient et accélèrent l'accès à la notoriété. Aussi y a-t-il là l'équivalent d'un formidable laboratoire expérimental pour le chercheur désireux d'aborder, à travers cette épreuve identitaire qu'est l'accès à la gloire littéraire, la question plus générale des conditions de l'identité¹⁰.

2. De la guerre du Nobel au désastre du Goncourt

Lorsqu'on lui demande quel sentiment il retire de son expérience du Nobel, Claude Simon évoque la guerre où, dit-il, «la fatigue permet de supporter la peur». «Je vis avec la renommée ou la gloire à travers la fatigue», dit-il encore - et les mots «martyre», «boulet», «effrayant», «atroce», «abominable», «un enfer» reviennent dans ses réponses, même s'ils lui paraissent après coup quelque peu exagérés. Quelle est donc la nature de cette épreuve, à la limite du dicible, qui accompagne l'accession au sommet d'un statut d'écrivain?

L'individu ainsi désigné à l'admiration générale fait l'objet d'un multiple agrandissement: agrandissement de son audience d'écrivain, par l'augmentation progressive et mesurable du nombre de ses lecteurs; agrandissement de sa notoriété, par l'augmentation - soudaine elle, et guère mesurable - de ceux qui ont «entendu parler de lui»; agrandissement de sa visibilité, par l'augmentation spectaculaire de ceux qui, bien au-delà du cercle des proches et des relations, sont capables de le reconnaître, c'est-à-dire d'identifier son visage en y associant son nom.

¹⁰ Les données analysées ici proviennent d'un entretien avec Claude Simon (prix Nobel de littérature 1985), réalisé en 1986; de l'ouvrage de Jean Carrière (prix Goncourt 1972), *Le Prix d'un Goncourt* (Paris, Laffont et Pauvert, 1987); d'un entretien avec Jean Rouaud (prix Goncourt 1990), réalisé en 1992. Que Claude Simon et Jean Rouaud trouvent ici l'expression de ma gratitude, pour avoir accepté l'entretien et autorisé la publication de son analyse, dont cet article présente les principaux extraits. Je remercie également les organisateurs du colloque sur "La gloire" (fondation Noesis, Calaceite, juillet 1992) de m'avoir invitée à y présenter l'intégralité de ce travail.

Cet agrandissement de son espace relationnel - celui en lequel on existe pour autrui - ne concerne donc pas seulement son identité d'écrivain, même si c'est en tant que tel qu'il en bénéficie. Les choses se compliquent en effet d'un paradoxe bien connu, et souvent dénoncé dans les milieux cultivés mais, pour cela même, rarement analysé: à savoir que ce n'est pas seulement à travers son œuvre que le créateur est célébré, mais également à travers sa personne (Heinich, 1997). Celle-ci fait l'objet de multiples demandes: demandes d'interviews, de conférences, de rencontres, appelant sa présence; demandes de lettres, signatures, dédicaces, autographes, appelant cette petite relique qu'est la trace du corps laissée sur le papier par la plume (Fraenkel, 1992); demandes de pétitions, appelant cette part immatérielle de soi qu'est le nom.

A ces diverses sollicitations, il ne lui est guère possible de se dérober. Car pour ne pas se trouver trop en reste de ces dons d'amour que sont les demandes de manifestation de soi, il lui faut *donner*: donner son temps, son énergie, sa voix, sa plume, sa présence. Plus exactement il lui faut payer, de sa personne: car à ces sollicitations auxquelles il ne peut *que* répondre, fût-ce partiellement, il ne peut répondre *qu'en personne*. N'étant pas sollicité en temps qu'écrivain (auquel cas il suffirait à ses admirateurs de le lire) mais en temps que personne, c'est sur son corps même (ou, à défaut, ses traces) que pèsent les dons d'amour et les demandes de présence: son corps, c'est-à-dire sa santé, et son temps. La sur-occupation, génératrice de stress, a elle-même des répercussions sur les ressources corporelles: il avait perdu quatre kilos à son retour de Stockholm. Aussi la dépense de soi requise par la gloire de l'écrivain constitue-t-elle non une valeur ajoutée à ses ressources et qui viendrait les augmenter mais, au contraire, une entrave, une forme de handicap. Ce résultat paradoxal s'ajoute à l'«impression de morcellement» engendrée par la démultiplication de l'espace relationnel («je ne sais plus où je suis», «je me sens en pièces détachées»), pour constituer une véritable épreuve identitaire. «C'est une grande chance», estime-t-il, d'avoir reçu le prix à l'âge qu'il a, car plus jeune il aurait risqué une forme de désintégration, une perte d'identité. Et s'il reconnaît en conclusion, «**je suis resté le même**», c'est bien qu'il a conscience, expérience faite, que le risque était grand d'être devenu un autre que lui-même - c'est-à-dire, au sens propre, aliéné.

Beaucoup plus encore qu'une épreuve, c'est un véritable désastre que semble avoir vécu Jean Carrière à travers le prix Goncourt reçu pour *L'Epervier de Maheu*, auquel il n'hésite pas à imputer, depuis «ce 21 novembre maléfique», «une avalanche de déboires dont c'est à peine si je vois la fin»: mort du père, maladie de sa femme, divorce et, finalement, dépression nerveuse, lui paraissent participer de ce «prix d'un Goncourt» - le «prix», donc, à payer pour le prix.

Il est cependant une autre catégorie de souffrances imputables au Goncourt, que Carrière évoque mais sans les désigner comme telles: c'est la souffrance identitaire

engendrée par cette épreuve particulière qu'est le brutal changement de sa propre dimension, l'agrandissement et la diversification de son espace relationnel, la perte des repères familiers dans l'orientation et l'évaluation de sa propre place, l'écart potentiellement creusé entre l'image qu'on a de soi-même, celle qu'on donne et celle que renvoie autrui. C'est l'impression d'être étranger à ce qu'on est, à ce qu'on vit; le sentiment de ne plus maîtriser ce qui arrive, au point de perdre même l'évidence de son propre nom; la sensation de dépersonnalisation, provoquée par l'accumulation répétitive des situations où l'on est exposé passivement à des masses anonymes, et non pour ce qu'on est *en personne* mais pour sa seule qualité - éphémère - de lauréat du Goncourt; l'impression de dédoublement et, pire, d'irréalité, où l'on n'est plus qu'un double de soi-même, réduit à l'état de fantôme; et c'est, enfin, le sentiment confus, à peine argumentable, d'être la victime en même temps que l'instigateur d'une sorte de supercherie identitaire ou, selon l'expression de l'auteur, une «entourloupette d'état civil», qui «nous crédite d'une identité illusoire, usurpée, à laquelle nous croyons les yeux fermés alors que ce n'est qu'un repère sans existence réelle».

Ce n'est pas seulement sur sa personne que s'exerce cette violence identitaire, mais aussi sur son identité d'écrivain, puisque dans cette dimension fondamentale de lui-même il va se sentir littéralement pris pour quelqu'un d'autre, devenu l'objet d'une attente à la fois multiple et déplacée: objet de «légende», il se sent non seulement, en tant que personne, «aimé pour ce qu'il n'est pas» mais aussi, en tant qu'écrivain, lu pour ce qu'il n'a pas écrit. D'où un malentendu proprement littéraire, qui aux problèmes de définition de soi - de l'homme ordinaire à la vedette - vont ajouter des problèmes d'ajustement de l'écriture - de l'auteur discret à l'auteur à succès. C'est donc d'un amour à la fois excessif et déplacé, dirigé pour ainsi dire à côté de lui-même, que souffre le sujet affecté de cette bizarre maladie identitaire: tels ces «enfants doués» analysés par Alice Miller, victimes d'un amour parental indéniable mais sans objet réel, sans rapport avec la réalité de l'enfant ainsi réduit à n'être qu'un support de projections narcissiques (Miller, 1983). Cet amour, ce désir même manifesté au lauréat du prix Goncourt, est celui-là même qui compliquait tant l'existence de Claude Simon devenu prix Nobel: sa femme doit se transformer en standardiste tandis que s'accumulent les lettres, les invitations à l'étranger, les demandes de reportages, de conférences, de préfaces de catalogues, de conseils éditoriaux. Comme pour ces «big men» des sociétés primitives analysés par les anthropologues, la grandeur de l'écrivain se mesure à la distance à parcourir pour atteindre les nombreux points du globe où sa présence est appelée (Bonnemaison, 1979), où des êtres cherchent avec lui un lien de personne à personne, multipliant les offrandes à l'écrivain célébré comme le font les fidèles envers le saint vénéré - lorsque le charisme de l'écrivain n'appelle pas la sollicitation explicitement érotique.

Comme pour le prix Nobel, cette accumulation des dons d'amour est difficilement soutenable par celui qui en est l'objet: parce que si c'est bien sa personne qui est sollicitée (son nom, son visage, sa présence), ce n'est pas lui *en personne*, mais le lauréat d'un prix, au même titre que celui de l'année précédente ou de la suivante; parce que ces dons appellent un minimum de retour pour éviter à leur bénéficiaire la culpabilité de ne pas les honorer, avec comme seule issue la fuite dans l'isolement ou dans la dépression; et parce que ces témoignages d'admiration, de gratitude, n'ont de sens qu'à récompenser une vertu équivalente: ce que l'écrivain a donné par son travail, les admirateurs le lui rendent par leur amour. Encore faut-il que l'écrivain se sente à la hauteur de tels hommages; et plus ils sont grands, plus lui-même doit s'estimer grand pour les mériter, jusqu'au point de non-retour où la perception qu'il a de ses qualités est insuffisante à soutenir une image aussi élevée de lui-même. C'est, alors, une autre forme de culpabilité qui se profile: celle, non plus de ne pas récompenser les dons à leur juste mesure, mais de ne pas les avoir mérités, autrement dit d'avoir usurpé la place qui lui est attribuée - usurpation qui peut se vivre sur le mode de la supercherie identitaire évoquée à l'instant. C'est ce qui advint à Jean Carrière, qui n'en était qu'à son deuxième roman chez un petit éditeur et n'avait pas derrière lui, comme Claude Simon, l'assurance d'une carrière longue et reconnue pour soutenir la reconnaissance dont il bénéficie trop soudainement pour ne pas l'exposer au soupçon qui pèse sur l'ascension des «nouveaux riches».

Les pires coups toutefois ne sont pas ceux dont les autres vous accusent, mais ceux qu'on ne se pardonne pas à soi-même: car la culpabilité se retourne indéfiniment de soi à soi, au lieu de se circonscrire à la malveillance d'autrui ou à l'expiation par un châtement mérité. Pour qui ne s'autorise pas à être ce que les autres font de lui, il n'est d'autre châtement que celui qu'il s'inflige à lui-même, nulle autre malveillance que la mésestime en laquelle il se tient. La gloire, en un mot, lui apparaît imméritée, il ne se sent pas digne du don qui lui en est fait - au point qu'il ne parvient même pas à bien dépenser l'argent ainsi gagné. Se sentant trop petit pour la taille qui lui est accordée sans qu'il l'ait demandé, il se voudrait plus petit, plus misérable encore, affligé d'un handicap bien visible qui viendrait publiquement démentir le mensonge d'une identité frauduleusement magnifiée. Seule l'action politique, accompagnée d'un sérieux appui neuroleptique, parviendra à le rendre quitte de son privilège, dont il pourra faire ainsi bénéficier autrui, comme une dette qu'il serait enfin en mesure de régler.

Contrairement à Claude Simon, qui a pu «payer le prix» du prix en payant de sa personne, parce que la perception qu'il avait de sa propre valeur d'écrivain n'était pas trop disproportionnée à l'opinion d'autrui, Jean Carrière a payé ce prix d'une dette interminable, impossible à honorer: effet du sentiment de culpabilité dû au décalage entre ce qui lui fut donné et ce qu'il s'estimait en droit de recevoir. Et c'est

cette culpabilité face à une gloire pour ainsi dire mal acquise qu'il lui faudra assumer en la déplaçant sur tous les malheurs survenus autour de lui, dont il s'imputera la responsabilité comme pour se punir d'une faute dont nul autre que lui ne songe à l'accuser, car nul autre que lui ne l'estime à ce point indigne de sa propre gloire. Mort du père, maladie de l'épouse, divorce, ne sont que les écrans sur lesquels projeter le malheur indicible de n'être pas soi-même - en attendant la dépression, première étape de l'aveu de souffrance que viendra clore, quinze ans après, l'ouvrage auquel nous devons cet exceptionnel témoignage.

3. Pour une théorie de l'épreuve identitaire

Ainsi, dans le cas de Jean Carrière, le prix Goncourt ouvre un écart insurmontable entre la désignation comme grand écrivain et une auto-perception beaucoup moins gratifiante: écart qui ne pourra se vivre, puis se résoudre, que dans la dépression. Dans le cas de Claude Simon par contre, l'agrandissement par la notoriété ne semble guère avoir affecté l'auto-perception, déjà solidement confortée et ancrée dans un long passé d'écrivain très reconnu par un petit groupe de spécialistes et un public de lecteurs avertis: aussi la soudaine reconnaissance internationale procurée par le Nobel n'ouvre-t-elle d'écart qu'entre la désignation par autrui et la représentation de lui-même que l'écrivain est disposé à donner, de façon à protéger sa vie littéraire et sa vie privée contre les intrusions de la vie publique, sans pour autant être trop en reste des dons qui lui sont faits. On constate donc à travers ces deux cas, très contrastés, qu'il existe à la fois d'importantes différences, et un certain nombre de constantes, dans la façon de vivre les effets d'une accession soudaine à la notoriété par un prix littéraire de haut niveau. Elles vont nous permettre de dégager les premiers éléments d'une théorie de l'identité.

On observe tout d'abord des variations dans la *taille* des «actants», entre grandeur et petitesse, excellence et misère; on constate également la pluralité des *régimes d'existence* (privé, familial, littéraire, public), avec le déplacement du centre de gravité identitaire de l'un à l'autre; enfin, on voit à l'oeuvre les trois *moments* du travail identitaire: auto-perception, représentation, désignation, pouvant donner lieu à des écarts générateurs de crises et d'ajustements plus ou moins réussis (Heinich, 1995). Ce ne sont là que quelques-uns des instruments susceptibles de contribuer à une théorie de l'identité, qui se donnerait pour objectif de penser la question identitaire non à travers ses manifestations anormales, comme dans les cas d'aliénation mentale, mais à travers ses manifestations normales (fussent-elles exceptionnelles, comme l'est le brusque accès à la notoriété): autrement dit, en les détachant de la psychiatrie pour en faire un objet à part entière de la sociologie. Dans une telle perspective, la question de la singularité devient centrale, puisqu'elle tend à contredire ou, du moins, à mettre en évidence par la négative les conditions nécessaires à la construction d'une identité collective: c'est le cas, notamment, des

artistes et des écrivains, d'autant plus lorsqu'ils bénéficient ou souffrent d'une importante notoriété, autrement dit d'un haut degré de singularisation.

4. Une étude de cas: la seconde naissance de Jean Rouaud

Observons à présent, dans cette perspective et à la lumière de ces outils, le cas de Jean Rouaud, prix Goncourt 1990. Là, la brutale extension de sa notoriété, et le déplacement de son centre de gravité identitaire - de la vie privée à la vie à la fois publique et littéraire -, ouvrent un écart considérable entre la désignation qui lui est renvoyée de lui-même, en tant que grand écrivain, et la représentation qu'il s'est longtemps résigné à en donner, en tant que marchand de journaux. Mais cet écart, contrairement à Claude Simon, implique un agrandissement de lui-même si évident et si désiré, que les tensions et les contraintes associées à la notoriété peuvent être assumées sans regrets, voire avec plaisir. Il est probable en outre que, contrairement à Jean Carrière, cet agrandissement vient conforter une auto-perception partiellement conforme à cette image magnifiée, qu'il ne pouvait vivre auparavant que dans l'ambivalence, se sentant promis à un grand avenir littéraire tout en étant momentanément incapable de fournir les preuves susceptibles d'en persuader autrui et, vraisemblablement, lui-même: de sorte que le prix littéraire, loin d'ouvrir un écart insupportable entre une intériorité misérable et une extériorité grandiose, donc imméritée, vient au contraire suturer l'écart, combler la béance entre une extériorité très pauvre et une intériorité riche de potentialités. D'où le caractère à la fois extrême et positif de la crise d'identité consécutive à la gloire.

«Jean-Louis Bory, déclarait Jean Carrière, m'avait un jour avoué qu'il avait mis vingt ans à se remettre du prix Goncourt»: pour Jean Rouaud, sa vie entière ne sera peut-être pas de trop pour assimiler ce qui fut une rupture totale avec sa vie antérieure au prix Goncourt. La rupture en effet fut à la fois professionnelle, puisqu'il cessa de travailler dans le kiosque où il était marchand de journaux; financière, puisqu'il accéda au statut de propriétaire et rentier; relationnelle, parce qu'une partie des liens antérieurs ne survécurent pas à l'éloignement (statutaire d'abord, géographique ensuite), et que la plupart des connaissances apportées par le prix furent sans lendemain; sentimentale, avec une séparation et un mariage. Ce fut aussi une rupture de grandeur, avec l'extraordinaire agrandissement de son renom, accompagné d'une forte visibilité consécutive aux apparitions télévisées et aux tournées dans les librairies; une rupture spatiale, avec la mobilité lui permettant de voyager, ainsi que le départ de Paris et l'installation en province; une rupture temporelle, avec la possibilité de donner tout son temps à l'écriture, ainsi que l'instauration dans le cours de sa vie d'un «avant» et d'un «après» l'événement.

Avant, après: c'est le rapport au temps qui se trouve d'abord affecté par le double avènement au statut d'écrivain, grâce à la publication, et d'écrivain largement reconnu, grâce au prix. L'épisode-Goncourt peut ainsi donner lieu à un

récit ou, comme dirait Ricoeur, une «mise-en-intrigue». Les deux moments initiaux, mentionnés dans l'entretien (le premier pour le calcul de l'âge au moment du second), en sont la naissance du sujet et, trente-sept ans plus tard, l'acceptation du manuscrit par l'éditeur: deux événements identitaires marquant l'entrée physique dans le monde, puis l'entrée symbolique dans le monde des écrivains. Par contre ce récit ne comporte pas de clôture: le «après» se dilue dans une temporalité indéterminée, dont le sujet n'est pas encore sorti et dans laquelle il peut être replongé dès lors qu'on s'adresse à lui en tant que «prix Goncourt» - ce qui fut le cas lors de l'entretien.

L'année, le mois, le jour, l'heure: les marques temporelles mettent en évidence les phénomènes d'accélération et d'intensification de la temporalité par l'irruption d'un événement. Le propre en effet de tout événement, qui se distingue du cours ordinaire de l'existence, c'est qu'il *fait date*, au sens propre du terme: du mois (novembre) au jour de la semaine (lundi), puis à l'heure (midi) - lundi 19 novembre 1990, à midi. Quant à la taille de l'événement, elle se mesure au nombre de personnes pour lesquelles il fait date: le degré zéro de l'événement étant la naissance (qui fait date pour le sujet et, éventuellement, ses proches); l'événement maximum étant la naissance du grand personnage (le messie, tel Noël pour les catholiques), ou bien encore le bouleversement politique affectant l'ensemble d'une nation (révolution: 14 juillet 1789; fin d'une guerre: 11 novembre 1918). Un prix Goncourt est, dans cette perspective, un événement moyen à l'échelle collective (il occupe les médias durant quelques heures), mais majeur à l'échelle individuelle.

Les moments spontanément datés dans le cours de l'entretien sont, par ordre chronologique: le 30 août, jour de la parution du livre, marquant l'affirmation publique d'une identité d'auteur; le 15 septembre, jour de la première émission de télévision en direct, marquant le premier accès à une large visibilité; le 19 novembre, jour du prix Goncourt, marquant la consécration littéraire à court terme; et le 15 janvier, jour de son installation en province, marquant un changement radical dans sa vie privée. Voilà donc désignés, par la logique spontanée des marqueurs temporels, les moments forts de cette histoire - ou du moins ceux des moments forts qui sont accessibles à l'énonciation à un tiers, à la vie publique.

Mise en récit, accélération et instauration d'une rupture entre «avant» et «après»: le temps est une dimension essentielle de cette épreuve identitaire. Il en est d'autres, et notamment les gens, que nous appellerons ici, comme les sémioticiens, des «actants»: ceux qui interviennent dans l'histoire. Nous allons ainsi observer la dimension actantielle de l'événement, avec l'élargissement brutal et massif de l'espace relationnel par la multiplication et la diversification des actants. Déjà, la publication avait considérablement contribué à cet élargissement: grâce à elle le sujet s'était mis à exister pour un éditeur, des pairs-aînés (une lettre de Jules Roy), des critiques, des lecteurs. Le prix Goncourt renforcera encore cet élargissement:

autres pairs (membres du jury, concurrents), davantage de critiques, journalistes, libraires, davantage de lecteurs. Il se produit donc un déplacement du centre de gravité relationnel, une ouverture du monde du côté des moins proches: ce dont témoignait déjà Claude Simon, avec la réduction de la place accordée au cercle étroit de relations au profit d'un cercle élargi mais, du même coup, moins personnel et moins anciennement investi.

Le degré de proximité des actants se mesure ici à l'usage du nom propre, réservé à l'éditeur, aux pairs et aux critiques (compte non tenu de la compagne et la mère, évoquées dans le récit non par leur nom mais par leur place vis-à-vis du sujet); par contre les journalistes demeurent anonymes, comme l'ensemble du «milieu littéraire, éditorial», des «libraires», des lecteurs («70 000 exemplaires avant le prix») et des non-lecteurs. Ces derniers sont représentés par les clients du kiosque: «J'avais énormément de turfistes qui n'en avaient rien à foutre». Et ce contact avec les non-lecteurs par l'exercice d'une activité professionnelle permet de contrebalancer, en en relativisant l'importance, le poids du milieu littéraire dans cet agrandissement brutal et massif de l'espace relationnel: «Quand vous êtes de plain-pied dans le réel comme ça, il y a des choses qui vous passent par-dessus ce kiosque me ramenait toujours à une espèce de principe de réalité, je trouvais ça comique de rentrer en courant de *France-Culture* pour vendre des journaux, ça m'amusait, c'est quelque chose qui m'amusait. C'était beaucoup plus difficile de se prendre au sérieux». Ainsi l'équilibre interne du sujet, menacé par le déplacement de son axe de gravité, se maintient par cet équilibrage extérieur, où le contact gardé avec des actants proches dans l'espace physique mais très éloignés dans l'espace relationnel compense le rapprochement de nouvelles catégories d'actants.

Ce degré de proximité des actants se manifeste par une autre dimension essentielle de l'identité: les objets, supports de médiation avec autrui. Ils sont d'autant plus immatériels que la proximité est grande, d'autant plus pesants et présents qu'autrui est lointain: cela va des paroles échangées avec l'éditeur (elles ne laissent guère de traces), aux articles des critiques lus dans les journaux (on les découpe), et aux piles de livres dans les librairies où se rendent les lecteurs (elles pèsent leur poids, mais baissent à l'oeil nu). Ces objets peuvent faire l'objet d'un appareillage technologique plus ou moins lourd, du simple stylo du journaliste au studio de télévision; ils peuvent aussi être plus ou moins familiers, du téléphone à la caméra. La matérialité, l'encombrement, la complexité, l'étrangeté des supports de médiation sont donc proportionnels à l'élargissement de l'espace relationnel par la diversification et l'extension des contacts avec autrui, dont ils sont la concrétisation au présent. Voilà qui, là encore, contribue à entamer l'immédiateté du rapport au monde, la familiarité avec les choses et les gens, l'évidence qui caractérise d'ordinaire les interactions. D'un jour à l'autre, le «ça-va-de-soi» peut se rompre,

l'opacité peut gagner le rapport avec les hommes comme avec les choses, avec les étrangers comme avec les proches - voire le rapport à soi.

Après le temps, les humains et les objets, abordons la dimension de l'espace: non pas seulement l'espace géographique (celui-ci également s'agrandit, par les voyages), mais aussi ces espaces immatériels que sont les univers de référence entre lesquels se déplacent les actants. Appelons-les des «régimes», et remarquons qu'au régime ordinaire de la vie privée (vie de couple, vie de famille) et de la vie professionnelle (le kiosque) s'ajoutent le régime de la vie littéraire (très investie par le sujet, qui parle avec émotion de quelques grands auteurs) puis de la vie publique. Celle-ci, quasi inexistante jusqu'alors, s'ouvre à présent à l'espace public des inconnus; elle est représentée ici par les journalistes et les photographes, mentionnés avec indifférence - sauf Robert Doisneau, rencontré à l'occasion d'une photo de groupe des candidats au prix. Le prix Goncourt amène donc la fermeture de l'ancien régime professionnel, en même temps que l'ouverture à deux nouveaux régimes - littéraire et public - dont le sujet était jusqu'alors exclu.

Il se produit dès lors un resserrement de ces régimes, puisque vie littéraire, vie publique et vie professionnelle sont désormais portées par une seule et même activité: l'écriture, qui naguère appartenait au seul régime de la vie privée. La cohérence de soi est, de ce fait, mieux assurée qu'elle ne l'était «avant». Mais l'écriture se trouve du même coup investie d'un rôle fondamental, puisque sur elle repose à la fois les ressources matérielles procurées précédemment par la vie professionnelle, et les ressources identitaires: d'abord, celles que permet la reconnaissance par les pairs et les spécialistes, qui assurent la place dans la vie littéraire; et secondairement, la reconnaissance par «le public». Aussi l'écriture devient-elle l'objet d'un surinvestissement qui, s'ajoutant à ses difficultés propres, engendre des tensions intérieures qui excèdent largement les problèmes techniques, et sont de ce fait aussi peu contrôlables que peu communicables.

La rencontre entre ces différents régimes d'existence, rendue inévitable par l'extension de l'espace relationnel et l'accélération du temps vécu, est génératrice d'émotions spécifiques: parfois un simple amusement, exprimé par l'anecdote; parfois un affect, exprimé par une description ou une analyse; parfois encore une tension, exprimée par la plainte. La tension naît par exemple de la rencontre entre vie littéraire et vie publique: «Quand vous écrivez, la question il y a quelques années, dès que quelqu'un savait que vous écriviez», c'était, «alors, quand est-ce que tu passes chez Pivot? «Alors c'est lourd, c'est lourd...!». Ici c'est l'inversion de grandeur commise par autrui, subordonnant la vie littéraire à la vie publique, qui provoque la tension. Celle-ci peut également provenir de la rencontre entre vie privée et vie publique: ainsi la rupture sentimentale ne fut pas seulement consécutive à la publication et au prix, mais leur fut aussi en partie imputable, en raison du brusque écart de grandeur ainsi introduit entre les éléments du couple.

De l'ordre du simple affect, et non plus d'une véritable tension, relève cet autre cas de figure qu'est la rencontre entre vie privée et vie littéraire, avec la superposition du personnage de l'éditeur à la figure du père, explicitement évoquée: «Moi qui n'avais pas eu de père, de tomber comme ça sur l'image du père sévère, je n'avais pas de réponse, j'avais toujours récusé les pères et soudain j'avais la statue du commandeur!». L'émotion naît ici de l'association entre deux figures de référence fortement investies mais appartenant à des temporalités distinctes - le passé et le présent -, et à des moments différents de la vie - l'enfance et l'âge adulte. Enfin, c'est de l'amusement que provoque la rencontre anecdotique entre vie professionnelle et vie publique, lorsque les journalistes viennent l'interviewer au kiosque: «J'ai vu commencer à arriver les journalistes et tout ça, alors j'envoyais tout le monde au kiosque... ça les amusait! J'en ai mis à vendre des journaux de temps en temps». Ces deux régimes étant également peu investis par le sujet (au contraire de la vie littéraire et de la vie privée), leur confusion est délibérée et vécue comme un jeu.

Ces expériences et ces déplacements plongent le sujet dans différents types d'états émotionnels: l'état d'attente ou de contre-attente, l'état d'insatisfaction ou de satisfaction, l'état d'investissement et de trouble ou l'état de détachement et d'indifférence. L'attente engendrée par l'acte de publication peut concerner autrui (par exemple les critiques à qui l'on envoie le service de presse), aussi bien que le sujet lui-même, face à un idéal de soi à satisfaire, comme lorsqu'il reçoit une lettre admirative d'un écrivain admiré: «Je me suis dit, un type comme ça, ça m'embêterait de le décevoir». A l'opposé, la contre-attente inverse une situation d'attente normale, par exemple l'espoir d'être sélectionné: «Lindon me dit, «pour le Goncourt ce n'est pas la peine, on ne l'a jamais, ça ne sert à rien»!»; elle a l'avantage d'être toujours satisfaite: soit que le réel se révèle conforme à la contre-attente (ne rien obtenir), soit qu'il la déçoive en apportant satisfaction (obtenir ce qu'on s'interdisait d'attendre). Ici, la contre-attente proposée par l'éditeur a été - heureusement pour l'éditeur comme pour l'auteur - démentie par les faits.

Issue négative de l'attente, l'insatisfaction peut porter sur autrui ou sur soi-même: ainsi, dans ce dernier cas, le sujet fait retour sur son attitude envers le Goncourt et la juge trop désinvolte («à la limite maintenant je me dis que je n'ai pas été bien!»), ou bien sur son comportement lors de la première émission télévisée, où il se perçoit inférieur à ce qu'il attendait de lui-même: «Sur *Caractères*, quand je me suis revu, je me suis dit Mon Dieu quelle horreur! Qu'est-ce que c'est que ce vieil adolescent là, j'ai trouvé ça odieux». Quant aux insatisfactions à l'égard d'autrui, elles concernent notamment le milieu littéraire et les écrivains, qui refusent de lui parler lorsqu'ils se rencontrent: c'est l'issue négative d'une attente de reconnaissance par les pairs.

Mais il y a aussi des satisfactions, issues positives de l'attente, nées des retours émanant des différents actants - lecteurs, journalistes, membres du jury, critiques. Ainsi: «Dès que les premiers articles sont parus, j'ai été rassasié!», ou encore: «Avec

cet article-là je me suis dit bon, tu as bien fait ton travail, adviene que pourra, le contrat est rempli». Mais autrui peut être aussi un médiateur entre soi et soi, c'est-à-dire entre le soi attendu (bien faire son travail, bien se comporter) et le soi réalisé, tel que le désignent les autres: «Entre temps j'avais été mis en confiance, à travers les critiques, et le courrier après, c'est très important». Ce sont ces autres en qui l'on a confiance (un grand écrivain, un critique perspicace) qui vont contribuer à mettre le sujet en confiance, justement, à l'égard de lui-même, en le délivrant du doute sur soi: leur jugement réduit la distance entre ces deux moments de soi-même que sont l'avant et l'après, l'auteur potentiel (qui ne l'est, au mieux, que pour lui-même) et l'auteur consacré par les autres. Ici, une lettre et un article ont plus fait pour cette mise en confiance de soi que le prix Goncourt attribué par un jury de pairs, ramené à un simple «quand même»: «C'est pour ça, quand je suis arrivé sur le plateau - et puis bon, je venais quand même d'avoir le prix - j'étais bien».

Plus qu'une simple satisfaction, l'émotion attachée à l'issue positive d'une attente peut faire l'objet d'un «investissement» affectif, au sens où Norbert Elias l'opposait au «détachement» (Elias, 1993). Intense, la situation investie fait facilement l'objet d'un récit, où figurent presque toujours des noms propres: c'est que l'investissement est ici fortement attaché à la rencontre, même médiatisée par un article ou une lettre, avec une personne - écrivain, critique, photographe. Dans le cas des libraires et des lecteurs, la rencontre investie est évoquée sans noms propres; mais le sujet, dans la situation, compensait cet anonymat en «personnalisant les dédicaces», selon ses propres termes, c'est-à-dire en rétablissant la parité de personne à personne que sa propre notoriété tendait à annuler en faisant de lui un «personnage», et de ses interlocuteurs des individus noyés dans la masse des lecteurs.

Dans tous les cas, l'investissement émotionnel est très fortement associé à un lien de personne à personne. Il peut même aller jusqu'au trouble, amorce d'un déséquilibre psychique ou d'une inadaptation à la situation. Ici, le trouble advient sur le plateau de télévision où l'auteur est interviewé en direct immédiatement après l'annonce du prix (il «vacille» intérieurement), puis juste après, lorsqu'il se trompe en composant le numéro de téléphone de sa mère: «Juste à la sortie du plateau j'ai demandé à téléphoner à ma mère... je fais deux fois le numéro, et deux fois je tombe sur la station de pompage de Saint-Nazaire!». Tout se passe comme si l'univers familial de la vie privée, enracinée dans le passé, ne trouvait plus sa place avec cette plongée brutale dans la vie publique, si intensément vécue au présent. De ce décalage naît une sensation de «flottement» («j'ai flotté encore pendant une heure»), autrement dit de désajustement entre les différentes dimensions de sa propre personne, entre les différents régimes d'existence.

A l'opposé de l'investissement, le détachement ici touche essentiellement les éléments de la vie publique, dont relève l'attribution du prix: documents, photos, rumeurs. La conscience de l'existence parallèle d'une vie littéraire très investie

(Beckett) ainsi que d'une vie professionnelle très présente (le kiosque), facilitent le relatif effacement de cette vie publique, ainsi relativisée, rétablie au niveau de valorisation que le sujet entend lui accorder en dépit des circonstances qui tendent à la surévaluer. Ce détachement au présent envers la vie publique semble un écho d'une attitude plus ancienne, partagée avec d'autres membres de sa génération, envers ce qu'il appelle la «reconnaissance sociale», c'est-à-dire tout ce qui est perçu comme extérieur et collectif, donc inauthentique eu égard à la valeur individuelle de l'intériorité, dont la vie littéraire est un support privilégié (Todorov, 1996).

De même que l'investissement peut aller jusqu'au trouble, de même le détachement peut aller jusqu'à un état d'indifférence quasi ostentatoire: «J'ai pris ça un peu goguenard, quoi!». Il y est aidé par son éditeur, qui limite la participation à certaines manifestations publiques. C'est cette indifférence ou cette non-réciprocité aux hommages d'autrui que le sujet tend même à se reprocher après-coup comme une forme d'injustice, d'iniquité envers l'investissement d'autrui sur lui-même. Cet investissement d'autrui, enfin, rehausse a contrario le détachement du sujet: «exaltation» de l'inconnu qui vient lui apprendre les résultats du prix, «quasi-émeute» de lecteurs présents pour une signature, ou encore inquiétude et calculs d'un rival, précédent favori pour le prix: «Apprendre que Labro était complètement malade à l'idée qu'il pourrait passer à côté, c'était quelque chose! Moi je m'en fichais, quoi!». Ainsi est malicieusement soulignée la double défaite du concurrent, qui non seulement n'a pas eu le prix mais n'a pas su cacher à quel point il y accordait du... prix.

L'épreuve identitaire, qui fait intervenir du temps, des actants, des supports, des régimes, des états, peut se résumer par l'interrelation entre trois «moments» de l'identité: l'autoperception du sujet, la représentation qu'il donne à autrui de ce qu'il est, la désignation de lui-même qu'autrui lui renvoie. Or le brutal agrandissement de l'espace relationnel et le passage à une vie publique provoquent une distorsion, un écart plus ou moins troublant entre ces moments de l'identité: diversifié et démultiplié, le regard d'autrui affecte la cohérence du sentiment d'identité, qui perd de son évidence, cesse d'aller de soi.

La *désignation* du sujet comme grand écrivain s'opère par les articles, les lettres, l'intérêt des jurés du Goncourt et des journalistes. Mais elle est en certains cas trop marquée pour qu'il puisse la reprendre à son propre compte, comme si l'écart de grandeur entre auto-perception et désignation interdisait la restitution intégrale des propos élogieux, sous peine de transgresser trop lourdement l'impératif de modestie - à ses propres yeux comme à ceux de l'interlocuteur. Ainsi ne parvient-il pas à énoncer les mots de Jules Roy que pourtant il a manifestement gardés en mémoire: «Par exemple j'avais reçu une lettre de Jules Roy! Jules Roy qui me dit, bon je recevais beaucoup de courrier et puis je vois cette petite écriture en pattes de mouche, presque illisible... et puis je commence à lire, et puis...» Comment faites-

vous pour écrire comme ça à votre âge, moi j'en étais bien loin... je suis... «il terminait en disant...» «Vous êtes le...» - enfin quelque chose d'incroyable, je ne me souviens plus, mais enfin c'était comme quoi, euh... euh... - enfin bon, des tas de choses plus que gentilles... Et il terminait en disant, «Je suis votre ardent célébrant»!... Et alors je... la signature était indéchiffrable. Et puis c'est quand j'ai vu «Vézelay» en en-tête, alors je me suis dit «Putain c'est Jules Roy!» - et c'était lui!».

A cette nécessaire modestie le rappelle par contre le regard distrait de ses clients, pour qui il n'est que le «p'tit gars» du kiosque. De cet écart entre les deux désignations - par le milieu littéraire et par le contexte professionnel - il peut parler avec amusement et détachement, sans ressentiment, parce que le contraste permet de rééquilibrer chacun de ces deux extrêmes, en limitant l'excès d'agrandissement («C'était beaucoup plus difficile de se prendre au sérieux dans ce cas-là: comme remède anti-chevilles qui enflent, c'était pas mal!») aussi bien que l'excès de rabaissement: il ne souffre pas de l'aveuglement des turfistes, proches de lui dans l'espace physique mais dont l'éloignement dans l'espace relationnel neutralise l'indifférence à son succès littéraire.

La distorsion entre le soi-pour-soi (accessible par la réflexivité de l'auto-perception) et le soi-pour-autrui (accessible par la désignation) se révèle dans le travail de *représentation* de soi: en temps ordinaire, elle relève d'une expérience si quotidienne (habillement, coiffure, cosmétique, élocution, gestes etc.) qu'on n'en a guère conscience; mais en certaines circonstances elle s'impose à la conscience sous la forme d'un dédoublement entre l'intériorité de l'être - associée à l'authenticité - et l'extériorité du paraître - associée au rôle, au masque, au mensonge ou au malentendu. Celui-ci renvoie à un passé proche où le sujet s'auto-percevait comme écrivain mais, faute d'être publié, n'était pas désigné comme tel, et ne pouvait même se représenter tel sauf à risquer la discréditation. Là, le dédoublement entre auto-perception et représentation était vécu comme douloureux, car le soi-pour-autrui était nettement inférieur («marchand de journaux») au soi-pour-soi («écrivain»). La seule possibilité de réduction de l'écart, de rehaussement de l'extérieur au niveau de l'intérieur, ou du paraître à l'être, était forcément renvoyée à un avenir littéraire plus ou moins probable¹¹.

Beaucoup moins pénible par contre est cette autre expérience de distorsion entre auto-perception et représentation qu'est la conscience de jouer un rôle, c'est-à-dire de n'être pas tout entier dans ce qu'on donne à percevoir de soi dans le moment présent. C'est ce qui se produit brusquement sur le plateau de l'émission de télévision en direct: «J'ai vu que je passais dans un autre ordre, qu'il ne s'agissait plus de moi mais de... que j'étais en représentation, que là on me demandait de jouer un rôle». Si l'expérience ne semble pas avoir été vécue comme

¹¹ Cette problématique a été explicitée in Heinich (1991: 83 et passim).

particulièrement pénible, c'est que le paraître n'était pas inférieur à l'être - le sujet étant alors en pleine gloire -, ni l'être trop inférieur au paraître - la grandeur conférée par la convergence sur soi des regards d'autrui pouvant être associée à la reconnaissance d'un mérite. Traité comme un personnage important, le sujet pouvait en jouer d'autant mieux le rôle qu'il avait le sentiment de l'être à *juste titre* ou, du moins, de façon point trop usurpée.

Particulièrement critique en cela est l'expérience de la télévision, surtout en direct, lorsque le présent est vécu dans l'intensification de multiples et invisibles regards, sans espoir de retour: la fixation de l'image de soi opère une confrontation brutale, irréversible, entre la représentation qu'on donne de soi-même à un autrui incommensurable, et l'auto-perception qu'on en tire à se regarder après-coup - confrontation à laquelle s'ajoute l'effet de désignation par les multiples commentaires des proches. La première fois, peu après la parution du livre, l'expérience est vécue très négativement, comme une révélation au regard de tous d'une réalité intérieure en laquelle le sujet ne se reconnaît pas ou plus: «Ce que je voyais, c'était ça quoi! C'était le vieil adolescent qui arrivait, qu'on repêchait in extremis, et qui allait se noyer!». Deux mois après par contre, elle est vécue sans douleur, et même avec une certaine satisfaction: «Quand j'ai revu la cassette du journal d'*Antenne 2*, là je trouve que j'ai été bien, oui... Juste, quoi! J'avais l'impression de m'y reconnaître, de *me* reconnaître». Et parce qu'elle est positive, cette dernière expérience permet de faire retour sur la première, dont la pénibilité est avouable dès lors que périmée: «*Caractères*, je savais que c'était moi, c'était vraiment moi, mais ça me renvoyait une image de moi tellement dure, que ça ne me réconciliait pas avec moi-même!».

C'est qu'entre la première émission comme jeune auteur et l'émission comme prix Goncourt, il y a eu le retour des diverses désignations comme grand écrivain: ainsi s'est réduit l'écart de grandeur entre une représentation de soi soudainement grandie par la télévision, et une auto-perception ancrée tout d'abord dans un passé obscur puis, deux mois plus tard, dans un présent chargé de tous les témoignages d'admiration. En septembre, l'écart est vécu dans la culpabilité d'une reconnaissance imméritée; en novembre, il n'y a plus de culpabilité parce qu'il n'y a plus d'écart: le sujet parvient à se percevoir à peu près comme il est perçu, il n'a donc plus le sentiment de s'approprier indûment une gloire qui ne lui revient pas. Il a le sentiment d'être «juste» - au double sens d'une justesse, d'un ajustement entre les moments de soi, et d'une justice, d'une équité entre ce qui lui est donné et ce qu'il mérite par ce qu'il a donné en écrivant. Ainsi se sent-il «acquitté», par le regard d'autrui, de cette faute que constituerait la prétention à se présenter comme plus grand qu'on n'est, ou de cette tromperie consistant à se représenter à autrui comme plus grand qu'on ne se perçoit soi-même: faute, ou plutôt sentiment de culpabilité

diffus parce que non indexé à une faute effectivement commise: «Si j'étais autant sur la défensive c'est que forcément je devais me sentir coupable».

L'admiration d'autrui, c'est-à-dire l'agrandissement de soi par autrui, vient suturer l'écart qu'ouvre l'épreuve du succès entre les trois moments de l'identité; elle est ce qui permet au sujet de reconstruire une nouvelle cohérence identitaire en se construisant une identité renouvelée et, en l'occurrence, agrandie, par l'accès au statut d'écrivain digne de la plus large reconnaissance. C'est donc, en même temps qu'une nouvelle vie, une nouvelle identité qui advint à Jean Rouaud avec le prix Goncourt, et ce non par le reniement ou l'effacement de la première, mais par son extension à des dimensions qui jusqu'alors relevaient de la vie rêvée: écrivain, talentueux, riche, célèbre, envié, admiré, aimé. Aussi est-ce une sorte de seconde naissance qu'il s'est ainsi offert à lui-même, par la seule ressource de l'écriture: l'écriture qui lui a permis, par le récit de la mort de son père, de devenir, comme on dit, fils de ses propres œuvres.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Boltanski, Luc & Thévenot, Laurent (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard.
- Bonnemaison, Joël (1979). Les voyages et l'enracinement. *L'Espace géographique*, n. ° 4, pp. 303-318.
- Elias, Norbert (1993). *Engagement et distanciation. Contribution à la sociologie de la connaissance*. Paris: Fayard.
- Fraenkel, Béatrice (1992). *La Signature. Genèse d'un signe*. Paris: Gallimard.
- Handke, Peter (1987). *Après-midi d'un écrivain*. Paris: Gallimard.
- Heinich, Nathalie (1990). *Etre écrivain*. Paris: Centre National des Lettres.
- Heinich, Nathalie (1991). *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Minit.
- Heinich, Nathalie (1995). Façons d'être écrivain: l'identité professionnelle en régime de singularité. *Revue Française de Sociologie*, XXXVI, 36-3 pp. 499-524.
- Heinich, Nathalie (1997). Entre œuvre et personne: l'amour de l'art en régime de singularité. *Communications*, 64, pp. 153-171.
- Miller, Alice (1983). *Le Drame de l'enfant doué. A la recherche du vrai soi*. Paris: PUF.
- Todorov, Tzvetan (1996). *La Vie commune. Essai d'anthropologie générale*. Paris: Le Seuil.

Nathalie Heinich. Diretora de pesquisa (classe excepcional) no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), membro do Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) da Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), e membro associado ao Laboratoire d'anthropologie et d'histoire sur l'institution de la culture (LAHIC). 9 Chemin des Sautières, 43400 Le Chambon-sur-Lignon, France. E-mail: nathalie.heinich@ehess.fr. ORCID 0000-0002-1897-9160.

Receção: 21-11-2017

Aprovação: 09-02-2018

Citação:

Heinich, Nathalie (2018). Prix littéraires et crises identitaires: l'écrivain à l'épreuve de la gloire. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), pp. 30-48. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n2a2

“BURRO SEM RABO”: UMA ETNOGRAFIA DOS RESÍDUOS DIGITAIS DO HAPAX

“BURRO SEM RABO”: AN ETHNOGRAPHY OF DIGITAL RESIDUES BY HAPAX

“BURRO SEM RABO”: UNE ETHNOGRAPHIE DES RESIDUS DIGITALES D’HAPAX

“BURRO SEM RABO” UNA ETNOGRAFIA DE LOS RESIDUOS DIGITALES DE HAPAX

Tatiana Bacal

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,
Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: A partir da performance “Burro sem rabo” do coletivo Hapax, que consiste em uma série de performances de deriva urbana com objetivo de ocupar espaços marginalizados de grandes centros urbanos e intervir na paisagem sonora da cidade, proponho uma etnografia dos resíduos: registros sonoros, escritos e audiovisuais. Estes registros, que são criações em si mesmas, passam a ter o poder de inventar uma nova experiência, operando como ‘pessoas estendidas’ das performances originais. Com esta abordagem, é possível refletir sobre a relevância dos registros para as performances e sobre a própria internet como espaço fundamental para uma etnografia dos resíduos.

Palavras-chave: identidade, performance, deriva urbana, coletivo Hapax.

ABSTRACT: The performance “Burro sem rabo”, by Hapax collective, consists in a series of performances of urban drift aiming to occupy marginalized spaces of big urban centers and intervene in the soundscape of the city. By examining this performance I derive an ethnography of residues: sound recordings, written and audiovisual material. These recordings, that are in themselves creations, have the power to invent a new experience, operating as ‘extended persons’ of original performances. With this approach it is possible to reflect on the relevance of these records to performances and about the internet as a fundamental space for an ethnography of residues.

Keywords: identity, performance, urban drift, Hapax collective.

RÉSUMÉ: La performance “Burro sem rabo”, du collectif Hapax, consiste en une série de performances de déplacements urbains visant à occuper les espaces marginalisés des grands centres urbains et à intervenir dans le paysage sonore de la ville. À partir de l’examine de cette performance, je propose une ethnographie des résidus: enregistrements sonores, matériel écrit et audiovisuel. Ces enregistrements, qui sont des créations en eux-mêmes, ont le pouvoir d’inventer une nouvelle expérience, fonctionnant comme des ‘personnes étendues’ des performances originelles. Cette approche permet de réfléchir à la pertinence de ces enregistrements pour les performances et à l’Internet en tant qu’espace fondamental pour une ethnographie des résidus.

Mots-clés: identité, performance, dérivation urbaine, collectif Hapax.

RESUMEN: A partir de la performance “Burro sem rabo”, del colectivo Hapax, que consiste en una serie de performances de deriva urbana con el objetivo de ocupar espacios marginalizados de grandes centros urbanos e intervenir en el paisaje sonoro de la ciudad, propongo una etnografía de los residuos: registros sonoros, escritos y audiovisuales. Estos registros, que son creaciones en sí mismos, tienen el poder de inventar una nueva experiencia, operando como ‘personas extendidas’ de las performances originales. Con esta perspectiva concepto es posible una reflexión sobre la relevancia de los registros para las performances y sobre la propia internet como espacio fundamental para una etnografía de los residuos.

Palabras-clave: identidad, performance, deriva urbana, colectivo Hapax.

Hapax significa a instantaneidade do instante. Pelo Aurélio, “palavra de uma língua extinta de que se possui um só exemplo: (forma abreviada do grego)”

hápax legomenon “coisa dita uma única vez.”.
(www.hapax.com.br)

1. Introdução

O Hapax foi criado em 2001, no Rio de Janeiro, pelos artistas Daniel Castanheira, Ericson Pires, Ricardo Cutz e Leonardo Póvoa¹². Suas obras têm o objetivo de transitar entre diversas linguagens, como poesia, música, performance, artes visuais, engenharia, cartografia e logística, sempre criando um forte diálogo com os vários sentidos de tecnologia. Os trabalhos do coletivo, os tipos de socialidade que produzem e as performances e “objetos” que criam estabelecem uma estreita relação entre expressividade e tecnologia ao conjugar “interferência urbana” e performance.

Uma das apresentações do coletivo, denominada “Burro sem rabo”, consiste em uma série de performances de deriva urbana que objetiva ocupar espaços marginalizados de um grande centro urbano e intervir na paisagem sonora da cidade. O coletivo se propõe uma série de relações entre tecnologia, espaço urbano e modos de criação a partir da experiência de enfrentar a cidade com um grande carro metálico de carga que gera e coleta sons por onde passa e que cria desenhos digitais a partir de Global Positioning System (GPS). Enquanto realizam a performance, há um público que acompanha o surgimento do desenho numa plataforma digital em exibição.

Partindo desse projeto do Hapax, gostaria de propor uma etnografia dos resíduos a partir dos registros sonoros, escritos e audiovisuais, presentes nos sites do coletivo, sites individuais, em teses e artigos dos integrantes, além de em CDs gravados profissionalmente ou não. Esses registros passam a ter o poder de inventar uma nova experiência, cada um funcionando como uma “capacidade expandida” (Strathern, 1991) dos outros. Cada registro/suporte possibilita uma nova experiência em conjunto com uma metodologia para adentrar aos polissêmicos sentidos de sonoridades e tecnologias.

Contudo, apesar de trabalhar no “âmbito” das artes, há uma forte crítica ao domínio da arte-instituição (inclusive às galerias e às salas de estar), pois, em razão dos tipos de materiais com os quais trabalham, o coletivo tem uma enorme dificuldade de expor suas obras: muitas vezes, suas “esculturas sonoras”, compostas de detritos achados na rua, “sujos”, “feios”, “degradados” não combinam “com a cor da cortina da sala burguesa”, como afirma Daniel Castanheira. Além

¹² Ericson Pires, falecido em 2012, atuava como professor adjunto de artes visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UERJ) e como poeta, Ricardo Cutz trabalha como produtor de som para cinema e Daniel Castanheira trabalha como professor, músico e editor de som.

disso, a relação do coletivo com “o mercado da arte” parece estar sempre em tensão.

Em seus respectivos trabalhos acadêmicos, é possível verificar que os integrantes do Hapax inscrevem a sua ação artística em três diferentes cenários. Ricardo Cutz configura os trabalhos do coletivo dentro do quadro conceitual da Arte Sonora, enquanto Ericson Pires realça uma cena de arte e performance no marco geracional da década de 1990, e Daniel Castanheira relaciona os projetos do coletivo no interior de uma conceituação própria à cidade¹³. A modo de uma primeira apresentação conceitual do coletivo, apesar das especificidades, nota-se que há duas noções-chave que reverberam nos diferentes estudos de autoria de seus criadores: uma primeira diz respeito ao *instantâneo*. Hapax, a performance instantânea da cidade. Nessa intensa preocupação com o instantâneo, instaura-se “a potência de realização de um outro real”; “o instante viabiliza à ação a liberdade de atuação do acaso e da dispersão, transformando a experiência em processo de experiência coletiva”. Essa “experiência coletiva” leva para a segunda noção-chave: a *desobediência*. Com o agenciamento do instante, rompem-se a “acumulação” e “o controle”; e, nesse sentido, a atividade de desobediência seria “pensada aqui como uma posição política a favor da afirmação dos processos de singularização e diferença”¹⁴. A desobediência pelo *enfrentamento* entre o *público* e o *privado*, o *high-tech* e o *low-tech*, o *som* e o *ruído*.

Assim, a partir da proposta metodológica de etnografar os resíduos, pretendo me aproximar de alguns elementos ético-estéticos do coletivo, ressaltando conceitos como as dimensões da cidade e da deriva, o próprio objeto “Burro sem rabo”, a experiência sonora da deriva e a brasilidade hapax. A pergunta que rege este artigo é, portanto, a agência dos resíduos derivados da performance “Burro sem rabo”: os vídeos (de poucos minutos criados para a divulgação do coletivo), uma faixa sonora (que integra a dissertação de Daniel Castanheira), as teses, ensaios, artigos e falas acerca da deriva.

2. A obra-resíduo. Considerações de método

Ricardo Cutz afirma sua dissertação de mestrado, ao terminar a descrição do coletivo que:

¹³ Convém mencionar que há um material considerável escrito pelos próprios integrantes do coletivo sobre essas múltiplas elaborações. Na verdade, torna-se aparentemente difícil dizer algo sobre eles, pois eles próprios parecem já ter dito “tudo” sobre as atividades que exercem. Essa sensação indica a dificuldade do estatuto do antropólogo como aquele que “representa o outro”, nas afirmações de Goldman (2009) e Otávio Velho (2008). Há vários artistas, muitos ligados à arte conceitual, que elaboraram uma série de textos sobre a sua obra. No caso dos hapaxers, no entanto, esse falar de si ganha institucionalização nas Universidades, aliada a bolsas outorgadas para a produção de conhecimento. Atualizam, assim, um contínuo diálogo entre a criação do conceito na forma de objetos ou performances e na forma escrita.

¹⁴ Os excertos com aspas são retirados das respectivas teses dos três integrantes do coletivo.

o Hapax se colocou dentro da cena como um objeto errante, não deixando nada, apenas registros em vídeo e som. Não efetivaram uma passagem para o mercado de arte como produtores de objetos. Seus ambientes sempre dependeram de sua presença física ativa. Só faltou ao Hapax uma legenda: “Não tente isto em casa” ou “Feito por profissionais” (Cutz, 2008:112).

Uma vez que não deixaram “nada”, apenas “resíduos”, como afirma Cutz, não somente os sonoros como audiovisuais, disponibilizados no *site* do coletivo e na página da comunidade www.vimeo.com de Ricardo Cutz, mas também em suas elaborações acadêmicas, e já que eu não vi “nada” (referindo-me especificamente às suas performances no tempo da pesquisa de campo), decidi realizar uma etnografia dos resíduos: registros sonoros, escritos e audiovisuais que estão presentes nos sites do coletivo, dos integrantes individuais, em teses e artigos dos integrantes e em CDs. Uma etnografia de resíduos tem ressonância com o método indiciário ou abduutivo, um instrumento que, segundo Bateson (1989), consiste em extrair de fenômenos de diferentes campos aquilo que eles têm em comum.

Esta etnografia dos resíduos conta com textos dos três integrantes do coletivo, encontros com Daniel, uma entrevista com Ricardo Cutz e registros de performances disponíveis no site do Hapax e do www.vimeo.com de Ricardo Cutz. Assim, a própria qualidade da etnografia tem um deslocamento de uma vivência no ato da performance para uma vivência com os registros sonoros e visuais, afirmando com isso também a potência de uma etnografia nos espaços virtuais e *no som* (Feld, 2004).

Esses registros passam a ter o poder de inventar uma nova experiência para aqueles que não participaram da performance, e funcionam como “pessoas estendidas”, como afirma Gell (1998), com autonomia e relação com as performances originais. A partir de uma série de exemplos sobre idolatria e feitiçaria simpática, o autor nos mostra como os ídolos, a floresta, os bonecos, dependendo de seus contextos etnográficos, seriam dotados de uma agência, ou seja, de uma ‘psicologia intencional’. Não seriam meros recipientes inanimados, importantes por terem sido fabricados por seres humanos, mas eles próprios seriam agentes intencionais, não meramente passivos, pois, da mesma maneira que pessoas se relacionam com outras pessoas, elas igualmente se relacionam com objetos que por isso devem ser tratados como pessoas. A noção de “pessoa distribuída” de Gell proporia uma “teoria da pessoa” estendida às criações artísticas. Como ele observa, “as obras de arte vêm em famílias, linhagens, tribos, populações, assim como as pessoas. Eles se relacionam entre si e com as pessoas que os criam e circulam como objetos individuais. Eles se casam e têm filhos que carregam a marca de seus antecessores. Os objetos são manifestações de cultura como um fenômeno coletivo, eles são, como as pessoas, seres aculturados” (Gell, 1998:153).

Essa ideia se articula com um estudo sobre a proveniência da agência (a atribuição de uma mente) aos objetos¹⁵, e assim, a partir dessa metodologia é possível refletir sobre a relevância dos registros para as performances e sobre a própria internet como espaço fundamental para uma etnografia dos resíduos, resíduos que são criações em si mesmas.

Se encararmos esses elementos como expressivos, partimos do pressuposto de que esses objetos são seres privilegiados e dotados de autonomia etnográfica, importantes, portanto, para a constituição relacional na socialidade¹⁶ em que eles se inserem. Como diz Bruno Latour, “Agora é muito mais fácil não considerar o ator como um sujeito dotado de alguma interioridade primeva, que dirige seu olhar para um mundo objetivo feito de coisas brutas às quais se deve resistir, ou a partir das quais se pode extrair alguma mistura simbólica”. (Latour, 2005: 208).

A teoria da agência nos abre a possibilidade de dar autonomia a cada um desses objetos: não havendo nenhuma obra completa em exposição em lugar algum, somente fragmentos dispersos, destruídos, em diferentes espaços e em casas de amigos pela cidade, *os resíduos constituem a obra*.

O *Naven* de Bateson foi um experimento para seu autor porque ele diz que o livro acabou sendo sobre métodos de pensar os problemas antropológicos. O autor acaba chegando à conclusão de que o ethos, o eidos e a estrutura social são pontos de vista e que cada fragmento de comportamento tem sua significação etológica, eidológica, estrutural e sociológica. “Remixando” Bateson, tirando todos os elementos de seu contexto, podemos pensar que cada um desses resíduos/registros conferem um ponto de vista à experiência do Burro sem rabo, cada registro, em sua autonomia etnográfica confere uma camada de significação e identidade para a obra *Burro sem rabo*, como na metáfora das camadas da cebola, segundo Gell e também Latour.

¹⁵ Para Gell, o agenciamento dos objetos não se explicaria por meio de uma visão puramente “externalista”, ou seja, no ato expressivo de relacionamento humano-objeto, como no caso da sociologia de Bourdieu. Mas tampouco se explicaria por uma perspectiva “internalista”, na atribuição de um “eu a priori” desses objetos, como no caso da psicologia cognitiva.

¹⁶ Para Roy Wagner (1974), este conceito funciona como uma alternativa ao conceito de sociedade que no seu emprego já predispõe o sentido de que esta se trata de um fenômeno maior do que as relações que a compõem. O termo socialidade, por outro lado, sugere uma subordinação teórica do conceito de “sociedade” ao contexto culturalmente específico onde é forjado.

2.1. *Burro sem rabo*: redesenhar a cidade através da deriva



Figura 2.1. *Transitantes*. Centro de Arte Hélio Oiticica. Novembro de 2008

Fonte: <http://hapax.com.br/>.

O projeto *Burro sem rabo* foi apresentando em quatro performances. Duas delas sem o GPS e outras duas com o uso desse dispositivo. A imagem que vemos acima é parte da exposição que fizeram no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica/CMAHO no final de 2008, já com sua versão em GPS, percebida pela tela ao fundo, onde consta o desenho do percurso que realizaram pela cidade. Vejamos como Daniel explica o conceito do *Burro sem rabo*:

A performance “Burro sem Rabo” [é] parte do que poderíamos chamar de repertório do grupo. Ela acontece enquanto realiza-se um percurso que atravessa um território selecionado da cidade, divulgado anteriormente, construindo uma situação de tensão sócio-econômico tecnológica. Um carro popular de carga, de tração humana, batizado no Rio de Janeiro como *Burro sem Rabo*, é preparado para gravar, processar e transmitir sons, a partir de diversas mídias. Assim, durante uma deriva urbana, catamos sons pelas ruas, pelos becos, viadutos e bueiros, muitas vezes

transmitidos por nós, e justapostos aos ruídos da cidade, durante o percurso para, no ponto final estabelecido, remixarmos esse material ao vivo numa apresentação sonora/musical (Castanheira, 2009:69-70).

Segundo Cutz, a primeira versão do *Burro sem rabo* foi realizada em 2006. Essa “performance de deriva urbana” tinha como objetivo “ocupar virtualmente espaços marginalizados de uma metrópole” e interferir na paisagem sonora da cidade. Consistiu na criação de um burro sem rabo, preparado com mesa de som, alto-falantes, um tocador de MP3, um gravador portátil digital, um *notebook*. Nessa primeira vez, realizaram a performance no Rio de Janeiro, saindo da Rodoviária Novo Rio até o Centro Cultural Oi Futuro, no Catete (cf. Cutz, 2008: 109). A segunda performance foi realizada incorporada à programação do festival de mídias móveis *Arte.mov* em Belo Horizonte. Nessa segunda versão, fizeram a performance com um localizador GPS, um celular GSM e completaram com uma instalação audiovisual.

Olhemos para a descrição de Ricardo Cruz:

Em sua segunda versão, o *Burro sem rabo* foi realizado de forma mais complexa, sendo acoplado à performance um localizador GPS que, acoplado a um celular GSM, permitia recuperar em tempo real e transmitir dados sobre a localização, velocidade e distâncias do grupo enquanto ele derivava por Belo Horizonte. Nessa versão, o conjunto GPS/GSM permitiu ao grupo controlar remotamente um software de produção musical. A partir de suas coordenadas e velocidade, o grupo manipulava uma composição a distância via satélite. Nessa apresentação de *Burro sem rabo*, co-titulada *A cidade será Tocada*, desenvolveu-se o mesmo aparato performance/deambulação-difusão gravação-performance musical da primeira versão, com a adição de uma instalação audiovisual composta de uma imagem renderada em tempo real do circuito que o grupo realizava em Belo Horizonte, somado ao software controlado remotamente (Cutz, 2008: 112).

No site <http://vimeo.com>, de Ricardo Cutz, e no site do coletivo, há pequenos cliques que variam entre três a doze minutos e contêm *flashes* de diversas performances realizadas pelo grupo ao longo dos anos, mas utilizarei unicamente como referência as imagens relacionadas às derivas do *Burro sem rabo*, no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, porque foi dessas derivas que Daniel colheu material para o seu *remix*.

Nos cliques disponibilizados das performances do Hapax, os três integrantes alternam o uso de dois “uniformes” do grupo. Daniel conta que o mais simples foi confeccionado por eles próprios, e a modelagem segue a forma de um traje de jogador de futebol, de cor amarelo-vivo, com o nome do grupo na frente da camiseta, e o número do jogador atrás, de preto. São as cores do Volta Redonda. Daniel diz gostar dessa camiseta e esporadicamente a utiliza em seu cotidiano. O segundo uniforme surgiu em um momento que Daniel considera “mais midiático” do Hapax, um momento em que “tinham assessoria de imprensa”. Esse uniforme,

mais elaborado e menos usado, foi criado pelo OEstudio, e consiste de uma calça e um casaco. A roupa é preta, de mangas compridas com pequenos detalhes em amarelo e veste rente ao corpo. O Nobu (estilista Nobuyuki Ogata do coletivo OEstudio) já havia feito alguns trabalhos de VJ¹⁷ para eles e confeccionou a indumentária que costumam utilizar em situações de performance mais “institucionalizadas”. Assim mesmo, frisa que a própria lógica do uniforme é subvertida. Nas poucas vezes em que optam pelo segundo traje, Daniel diz que não usa a calça, pois prefere vestir uma parte de baixo mais confortável, como um bermudão de skate. Ricardo, habituado a ficar atrás do computador, também não costuma portar a parte de baixo. Em um dos vídeos, vemos que Daniel e Ricardo usam o uniforme “comum” e Ericson, o mais customizado.



Figura 2.2. Hapax – Lapa. Série de performances de intervenção urbana realizadas ao longo de oito meses sob os arcos da Lapa, entre a Mem de Sá e Riachuelo

Fonte: <http://hapax.com.br/>.

Conversando com Daniel, ele explica que o uniforme nasceu como parte da necessidade de oferecer uma sensação de coesão, de “time” do grupo, no momento de “enfrentamento com a cidade”. Ele descreve as situações de performance como sempre à “beira do enfrentamento”. Principalmente em relação ao material com o qual trabalham - pesado, perigoso - ao saírem com o Burro sem rabo, é comum se cortarem, e depois terem que tomar a vacina antitetânica. Inclusive para se proteger, cada um costuma usar um rolo de esparadrapo nas mãos a fim de amenizar possíveis (e esperadas) lesões. Como ele comenta,

O VJ ou *video jockey* é um criador de imagens em tempo real. O seu instrumento é usualmente um computador e sua arte é em geral combinada com outros aspectos performativos, como a música e o som. Se este é um artista que nasce nas discotecas, assim como o DJ, sua atuação se estende atualmente às galerias de arte e salas de concerto.

O Hapax era um assalto urbano e na rua os “bichos” são soltos. Todo tipo de gente (“entidade”) passava por ali. Isso ajudava a diferenciar quem estava responsável pela jogada. Causava um respeito de alguma forma. Trata-se de uma experiência anárquica, violenta muitas vezes, perigosa. Sempre puxamos gato de eletricidade, o carro é pesado, leva a energia para um lado violento, de quebrar de jogar, parar o trânsito, polícia. Um enfrentamento.

O uniforme seria um acessório importante na hora de dar visibilidade ao grupo durante uma performance no meio do espaço urbano, já aberto a interpretações e desentendimentos: o traje informaria que há algo “fora do comum”. Daniel esclarece que “o figurino é fruto de uma necessidade de se destacar numa situação de enfrentamento coletiva e caótica, anárquica, urbana, e se proteger. Na hora, quem cuida? Se um cara quiser bater no outro, se um cara se jogar na frente...” Por outro lado, ele afirma gostar do destaque que a mídia deu aos esparadrapos que utilizam nas mãos, sempre pedindo para ressaltar as mãos enfaixadas estendidas. Esta atitude preventiva acabou sendo uma marca “estética” do grupo. Ele afirma que o uniforme se inspira no Jaspion (um personagem de quadrinhos japoneses dos anos 80). Insistiu que, mais recentemente, com o crescente uso do GPS em suas performances, eles se interessam pela lógica do *game*, do *puzzle*. Andam muito inspirados pelo autor francês Georges Perec e pela maneira como muitas das performances de GPS *art* têm se desenvolvido, por meio de se impor “tarefas urbanas” ou criando um “pique-pega urbano” ou em pensar a “deriva como *game*”.

Janice Caiafa (2007) considera que a “cidade teria uma aventura própria, uma autonomia em relação ao procedimento do Estado e do capitalismo”. Ao funcionar como ímã (campo de atração), a cidade, em sua origem, já denota um “movimento”, um “deslocamento”. “São fluxos que vêm de fora e que vão criar um nomadismo propriamente urbano, constituir a cidade como lugar de circulação e dispersão” (Caiafa, 2007:118). E continua:

A cidade se constitui como exterioridade, como exposição, acolhendo estrangeiros, fazendo desse estrangeirismo um dever. Há uma constante mobilização, que é em parte física, mas envolve uma transformação mais forte, um investimento na diferença e na singularização. Gera-se uma inquietude, característica dos meios urbanos, que nos faz desejar ir além do reconhecimento das pequenas vizinhanças, *sair à rua, experimentar novos lugares e enfrentar os riscos do imprevisível (ibidem:119 – minha ênfase)*.

Ao mesmo tempo, para a autora, a variedade das cidades não cria uma alteridade necessariamente: “A diversidade nem sempre produz diferença, ela pode ser pacificada, disciplinada em guetos pessoais ou geográficos” (*ibidem:121*). Esta advertência se dá a partir de sua preocupação de que as novas mídias “não garantem a alteridade” (*ibidem:24*). Segundo Caiafa, “essa primeira baixa na cidade privatizada não é compensada pela forma fantasmática de acesso que eles geram. O que parece passar, ao contrário, é que a ilusão de alteridade produzida nesses

modelos não cessa de agravar mais e mais a privatização e o despovoamento das cidades” (*ibidem*). Assim, ela avalia que,

A ocupação urbana é a nossa garantia. É a mistura urbana, a *concentração* e a *circulação*, o contágio em plena rua que garantem a nossa presença e a nossa liberdade de circular e, portanto, a nossa relação ativa com a cidade. Se uma organização da comunicação hoje acompanha e promove novas formas de dominação que só recentemente e a duras penas vamos aprendendo a distinguir, talvez essas estratégias espaciais sejam uma forma possível de resistência. Como espaço do heterogêneo e do coletivo, a experiência urbana pode ter a força de revidar com uma aventura própria [contra o Estado] que em algum grau desafie esses novíssimos poderes (Caiafa, 2007:25).

Essa preocupação de Janice Caiafa parece encontrar um verdadeiro eco na construção conceitual do Hapax. Ao “sair à rua” com o Burro sem rabo, o Hapax se propõe a “experimentar novos lugares” ao redesenhar a cidade através da *deriva* (a deriva se opõe ao direcionamento do andar, à restrição dos movimentos *sedentários*), ao se ambientar propositalmente, talvez ritualisticamente, ao enfrentamento dos “riscos do imprevisível”. Assim, o uniforme integra a performance informando àqueles que ocupam a metrópole e o seu cotidiano *estriado* que ali há um nomadismo sendo encenado. Eles fazem o corpo integrar a vivência, eles se tornam objetos de exposição. Essa andança se faz visível e se ritualiza numa experiência estética a partir da própria estetização dos seus corpos cobertos por uniformes.

2.2. O burro sem rabo objeto performer

Se a vestimenta funcionaria como uma espécie de advertência estética é porque a sua escultura móvel, o Burro sem rabo, os coloca numa situação de risco em situações inadvertidas. Nos pequenos vídeos, a câmera capta essa grande escultura. É possível sentir seu peso e seu grande porte porque tirar o aparato do frete ou do carro aberto, ou mesmo sair de casa diretamente, já implica um trabalho de força que deve ser equilibrado por duas ou três pessoas. Tirar de um caminhão, adicionar o equipamento de som e a partida. O próprio Daniel informa que eles alternam entre si carregar o Burro sem rabo durante a *deriva* por causa do peso que devem sustentar.



Figura 2.3. Burro Sem Rabo. A teatralidade do humano. Oi Futuro 2006
Fonte: <http://hapax.com.br/>.

Há também uma grande ênfase na chegada final do Burro sem rabo. Daniel narra uma situação de *enfrentamento* numa ocasião em que realizaram a performance no contexto de um evento patrocinado pelo Centro Cultural Oi Futuro em que o tema focava a relação entre o artista e a cidade, chamada “A teatralidade do Humano”. Como a deriva sempre termina em algum lugar específico para culminar numa performance-mixagem final, nesse dia, depois de cinco horas perambulando pela cidade, chegaram à porta do Centro Cultural Oi Futuro “sujos” e “suados”, e não havia ninguém da produção esperando por eles. Daniel conta (e também se vê no registro em vídeo) que eles entraram apesar das “caras feias” dos seguranças. Ainda por cima, fazia parte da performance colar com goma (fabricada por eles com soda cáustica) uns cartazes que distribuíam pelo chão do Oi Futuro, causando desconforto também pela sujeira que a goma causava. Pediam energia para plugar o Burro, mas só recebiam silêncio. Acabaram subindo de elevador com o *mobile* “à força”, “naquele lugar asséptico, tecnológico”, “sujos e cheios de fios”. A performance final foi realizada para uma plateia de cerca de sessenta pessoas, número que Daniel considera significativo em termos de quantidade média de público das performances do Hapax. Outros momentos de *enfrentamento* se dão quando o Burro atrapalha o trânsito, quando se encontra com a polícia. A forma como Daniel cria uma oposição entre o seu aparato tecnológico e o ambiente tecnológico do Oi Futuro não se limita a uma provocação, mas afirma uma concepção própria à ideia que inventam de tecnologia, algo que veremos mais adiante.

Se a deriva com o Burro sem rabo tem momentos claros de enfrentamento e risco, ao mesmo tempo Daniel ressalta os elementos lúdicos dessa deriva. O Burro sem rabo é também uma espécie de *soundsystem* ambulante que pode parar em um lugar e agrupar pessoas. Ele se torna um evento que cria aglomeração, mesmo que pequena, curta e temporária, como lembra Caiafa (2007), e, ali parado, vira uma “central de difusão”, que pode ser desmembrado quando chega a algum lugar e aceita outras mídias. Tem gente que se aproxima para brincar com suas buzinas, com *samples*, com os alto-falantes. É possível botar um CD, há microfone. O Burro *mobile* chama a atenção de quem passa porque não é discreto, dependendo do lugar onde para.

E eles próprios se divertem ao longo do caminho: tomam cerveja, param para descansar e chegam “alterados” ao final do percurso. Daniel inclusive diz que parar no bar e tomar cerveja muitas vezes funciona como estratégia para conseguirem energia para fazer um “auê” (uma pequena apresentação momentânea em um ponto da deriva). Ele também assegura que, particularmente entre os integrantes do grupo, gosta de se relacionar com os “vários” da cidade; fazer um *approach* que para ele beira o “*limite de uma antropologia urbana*” em que se coloca a relação “sujeito-objeto” ou o que ele chama de “espelho – arco e flecha”. Nesse sentido eles se *apresentam* como possibilidade de agenciarem diferenciação para os outros.¹⁸ Eles se revelam de modo performático como *Outrem*, encarnando a diferenciação do outro. Daniel narra um momento em que um grupo imenso de alunos de uma escola pública entrara no ônibus, e ele se aproximou com o Burro, levantou o microfone para o alto e pediu para as crianças gritarem alguma coisa. Ele diz que os amigos riem dele; “ih! Tá fazendo antropologia”. Na realidade, há que se pensar em termos de uma andança *com* o Burro. Ele é o agente de curiosidade, atração e repulsa (agressiva ou indiferente) que causa nomadismo por sua própria condição nômade, um burro sem rabo subvertido e invertido. Em vez de um trabalhador ambulante *cotidiano*, os transeuntes se deparam com um objeto outro, e o catador usual é subvertido por esse curioso “time”. A câmera capta as reações dos itinerantes que passam, ou dos que estão sentados no horário do chope, depois do trabalho, no Largo dos Telles; ou, como mostra outro vídeo, as expressões dos visitantes do Museu de Arte Moderna/ MAM. Pergunto como se dá o encontro com os catadores *cotidianos*, e Daniel responde que se estabelece de maneira “bem carioca”, com cumprimentos amistosos.

Por outro lado, há um sentimento forte de uma experiência própria do Hapax *contra* a cidade. O estabelecimento de relação (mesmo que curta) com os personagens das derivas (tomar cerveja no bar para curtir e para conseguir energia,

¹⁸ Schneider e Wright sugerem que, apesar dos diferentes usos antropológicos e artísticos, o trabalho de campo, no seu “sentido expandido do paradigma” para [a antropologia e para a arte contemporânea], é “uma área que envolve uma radical experimentação” (2010:16).

o encontro com as crianças e a captação do som) faz emergir uma metaforização de antropologia como uma *aventura própria* do grupo, até mesmo enfatizada ou performatizada em seu sentido “modernista” do eu-subjetivo (espelho) com o outro-objeto (arco e flecha).

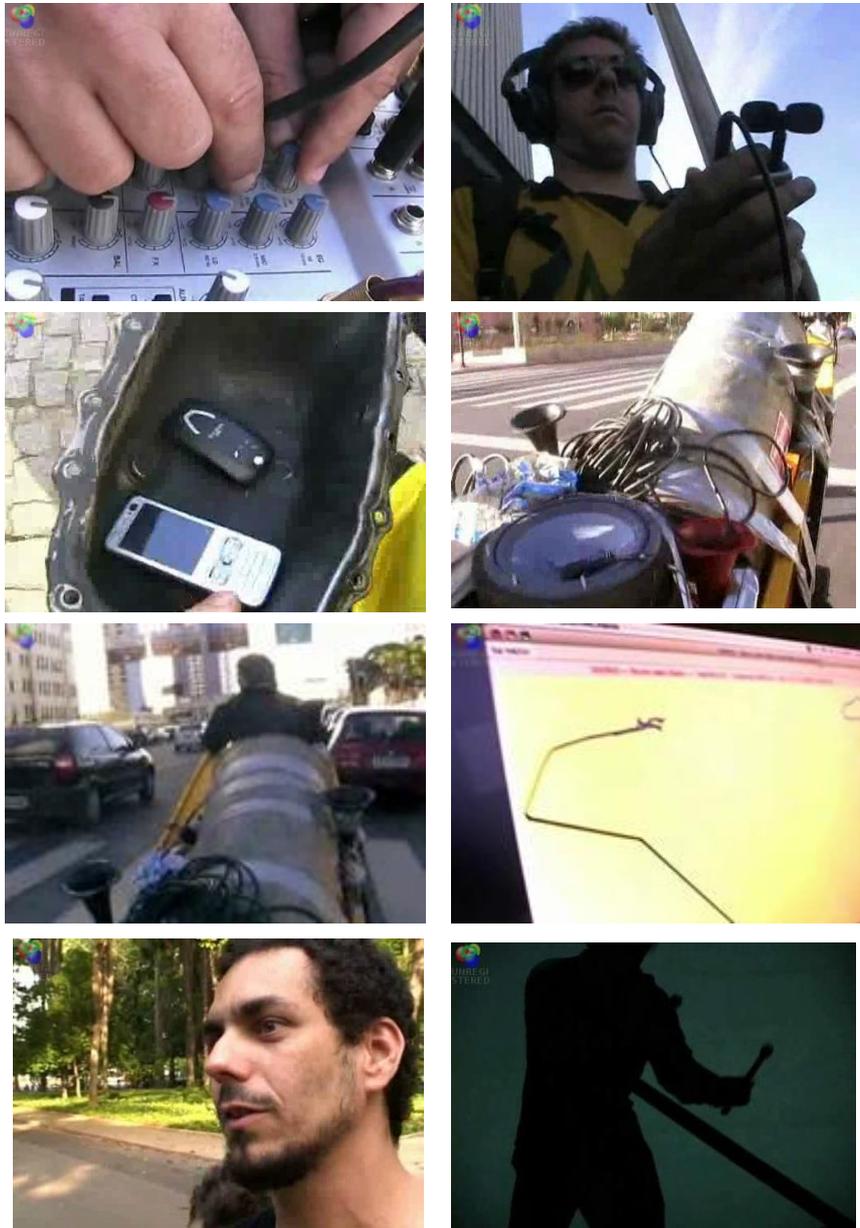


Figura 2.4. Imagens do vídeo institucional gravado por Cesar Oiticica e editado por Ricardo Cutz da performance do Hapax em Belo Horizonte para o evento Art. MOv

Fonte: <http://hapax.com.br/>.

Mas Daniel também chama atenção para uma outra metaforização de antropologia, quando relata que, apesar de não se constituir como um “trabalho do antropólogo”, afirma terem “um cuidado com o objeto no olhar”. E isso se traduz no “respeito” de “levar em consideração a prática do objeto que estamos parodiando ou apropriando”. Nesse aspecto, diz que “a eficácia do trabalho de um catador de burro sem rabo depende de sua discricção. Ele não sai por aí fazendo o maior auê”, já

que é um personagem “silencioso”, que passa debaixo do viaduto, no bueiro, “catando até o que não deveria”. A fase do Burro sem rabo se constitui para ele como “uma fase mais discreta do Hapax”, em relação a trabalhos anteriores. Nesse particular, a metaforização de antropologia surge num sentido maior de identificação com o “objeto”. Em sua deriva, assim como os catadores, eles captam os sons que ninguém quer ouvir ou que deixaram de ouvir. Como coletores de sons urbanos, eles catam até o que “não devem” catar. Talvez a recorrência de uma vivência antropológica surja em diversos momentos porque há, com toda essa empreitada, uma tarefa antropológica de captar os sons urbanos. Nesse sentido, a sua deriva se produz como projeto, tarefa, coletar os ruídos de uma cidade. Enquanto *pesquisa*, em muitos momentos, esses sons remetem a encontros com estranhos que perguntam, esbravejam, ou ignoram a sua indagação sonora.

Existe um claro desejo de causar estranhamento. Uma apropriação consciente do nomadismo. E nesse aspecto, o procedimento estético do Hapax tem algo em comum com os *ready-mades* de Marcel Duchamp. O Burro é um *ready-made* e todas as peças que o compõem também funcionam como *ready-mades*. E a maneira como são amarrados os diferentes apetrechos, principalmente as imagens dos fios para fora e a as imagens da fita isolante, os ferros velhos ao lado do *ipod* e do sequenciador se constrói através de uma estética do feio criando uma linha horizontal entre esses equipamentos *high-tech* e *low-tech*. Daniel observa que eles criam um “anarquismo tecnológico. Estamos cruzando o *high-tech* e o *low-tech* artesanal”. Ele diz, inclusive, que o GPS que usaram nas performances era bem “vagabundo”. A ideia “é tirar o pedestal da tecnologia de ponta” ao criar uma horizontalidade entre tecnologias.



Figura 2.5. Legenda. Imagens do vídeo institucional gravado por Cesar Oiticica e editado por Ricardo Cutz da performance do Hapax em Belo Horizonte para o evento Art. MOv
Fonte: <http://hapax.com.br/>.

No clipe da performance de Belo Horizonte, eles andam com o celular e o GPS dentro de uma vasilha de metal que faz lembrar o mictório de Duchamp ou a cristaleira na mão do maestro Rogerio Duprat, na capa do disco *Tropicália*, de 1968. Daniel assegura que eles têm uma comadre e um compadre cromados “belíssimos”,

e que há uma “canalização” positiva de Duchamp no trabalho deles. Também se filiam às propostas de Hélio Oiticica e Ligia Clark, na ideia da arte como um elemento fortemente sensorial.

Como podemos ver nos vídeos, um ponto importantíssimo do Hapax é que as suas ferramentas são também objeto de arte. Na maneira como amarram ferro velho e *Ipod*, *mixer* e alto-falante, ferrugem e assepsia, essas ferramentas de criação e captação de som são também expostas como obras. E assim, criam uma “armadilha”¹⁹ para o público, já que, como afirmam Gell (1998, 2001) e Lagrou (2007), na arte conceitual não podemos dissociar objeto instrumental e objeto artístico. Essa não dissociação afasta o “critério de beleza” como valor absoluto na arte conceitual. Os vídeos estão mais preocupados em mostrar as especificidades do Burro sem rabo como obra. Os responsáveis por produzir um registro privilegiaram o Burro como Obra/alteridade. Também há que se levar em consideração que as edições dos vídeos são realizadas para mostrar o Hapax e aquilo que fabricam; por isso também são postadas no vimeo.com.

2.3. 33’38: um experimento de antropologia no som

O CD gravado para a dissertação de Daniel, resulta numa experiência de escuta que dura 33 minutos e 38 segundos contínuos em uma faixa sonora. Trata-se de um *remix* feito a partir de três demonstrações diferentes do Burro sem rabo. Duas foram realizadas em datas e bairros diferentes, no Rio de Janeiro, e uma terceira, a deriva, feita em Belo Horizonte para o evento Art. Mov, em 2007. Essa “proposta sensorial de audição”, pondera Castanheira (2009), é um exercício de “registro”, “tradução” e “interpretação”.

A minha experiência de uma etnografia no som se inspira em Steven Feld e sua proposta de pensar analiticamente tanto sobre a materialidade e como a socialidade do som (Feld, 2004). Esta experiência foi construída a partir de uma apreensão própria dessa escuta, acrescida (como contraponto ou como complemento) de comentários de Daniel acerca dos elementos que me chamaram a atenção, e de como ele fabricou essa experiência, de modo bem semelhante ao trabalho com os vídeos. Há também uma interessante diferença entre o que Daniel julgou como arquetípico de suas performances e o que os vídeos consideram como arquetípico de suas “derivas”. Os elementos para os quais Daniel chama a atenção em seu

¹⁹ A ideia de “armadilha” remete ao ensaio de Gell sobre a curadoria da exposição Arte/Artefato, em que a curadora Susan Vogel, junto com outras obras de arte conceitual, exhibe uma rede de pesca Zande. A propósito da experiência de curadoria de Susan Vogel, analisada por Alfred Gell, Els Lagrou argumenta que Gell se interessou em saber o quanto a “ideia de armadilha e as engenhosas formas que assume em diversas sociedades se aproxima do conjunto de intencionalidades complexas postas em operação em torno de uma obra de arte conceitual. Ou seja, melhor do que procurar aproximar povos não ocidentais da nossa arte através da apreciação estética de uma máscara ritual seria identificar o que têm em comum muitos artistas contemporâneos trabalhando com o tema da armadilha (...) e as armadilhas indígenas, dando mostra de um mesmo grau de inventividade, complexidade e dificuldade” (Lagrou, 2007:44).

registro auditivo, a sua recuperação do ocorrido e do que constitui a performance do grupo são bem diferentes do que se ressaltou nos vídeos.

Em suas palavras:

Trata-se de uma modulação de frequências nos moldes narrados, a partir de um conteúdo musical bastante executado por DJs em pistas de dança daquele período – entre o *tecno* e o *minimal* – mixados aos sons captados durante a deriva da performance. Trata-se, enfim, de um *landscape* complexo, em movimento, entre registro, tradução e interpretação: gravação dos sons do percurso; tradução do percurso topograficamente inscritos pelo *software*, em modulações das frequências sonoras; interpretação ao vivo da mistura desses resultados numa performance. Todos sobrepostos numa faixa sonoro-musical de 33’38” (Castanheira, 2009:73).

Steven Feld, em “From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest” (1994), se interroga sobre qual seria a voz da antropologia nos estudos de *soundscape* (paisagem sonora) ou “ecologia acústica”. Nesse caminho pessoal que diz ter trilhado da etnomusicologia para a acustemologia, ele afirma que, enquanto a “etno” sempre remete à alteridade, a concepção de “eco” traduz uma ideia de “presença, uma noção reverberante do passado no presente e do presente no passado” (Feld, 1994:3). A segunda passagem, da musi-cologia para a muse-ecologia, se efetua no constante interjogo entre inspiração, imitação e incorporação dos sons ambientes, e as expressividades criativas: “Uma maneira de escutar o mundo se realiza no ato da interação, mas também na imaginação deste mundo como “padrões que conectam” (no sentido empregado por Bateson): “um padrão de coevolução estética e ecológica” (*ibidem*). Ao aliar os termos acústica (fazer som) e epistemologia (conhecimento), esse seria o estudo do som como método de conhecimento do mundo (Feld, 2015).

Entre outras possibilidades de designação, paisagem sonora diz respeito à variedade de sons presentes em um “ambiente imersivo” e também à experiência da gravação, ao criar a sensação de vivenciar um ambiente sonoro. Tem um elemento importante a ser levado em consideração: o fato de que, na evocação descritiva da faixa sonora de Daniel, se presentificam como “eco” elementos da própria performance. A construção da narrativa de Daniel sobre a maneira que compõe a sua paisagem sonora envolve diretamente uma conversa sobre as performances. Nessa descrição de Feld sobre a acústica ecológica local ser considerada “um padrão de *coevolução* estética e ecológica”, a presença do *tecno* poderia ser vista como uma expressividade da ecologia estética da época, ou, como Daniel afirma: “um conteúdo musical bastante executado por DJs em pistas de dança dessa época”. Assim, poderíamos dizer que há vários ecos presentes naquele *soundscape*: um eco de sua vivência pela cidade com o objeto/obra Burro sem Rabo, ou seja, a

presentificação da performance; em segundo lugar, há um eco da ecologia ambiente, pois o que *fazem* é captar os sons da cidade, os ruídos/música, a orquestração da cidade; em terceiro lugar, a presentificação de uma estética eletrônica que encontra ressonâncias com uma ecologia eletrônica; e, por último, como Daniel reitera, há o eco da criação do GPS enquanto máquina. Os sons que foram criados pelo GPS não foram alterados por Daniel.

Sobre a composição de sua faixa, Daniel acredita que organizou as diferentes *camadas sonoras* de uma maneira que ele não tocasse no resultado eletrônico aleatório controlado por GPS. Em relação às derivas, ele afirma que foi editando “mais ou menos, deixando um pouco como é”. Mas esclarece que se tratou de um “exercício de *soundscape*”, ao privilegiar os momentos “mais arquetípicos de um *soundscape*, aqueles momentos mais “figurativos”, “*pop*”, que ilustram a diversidade das experiências vividas: “amostras as mais díspares dos nossos sons na rua e dos sons da rua, como, por exemplo, os sons de um baile charme *Black Power*, uma orquestra, as pessoas falando, o texto do Ericson falado na rua quando pega o microfone”. Aqui ele retoma mais uma metaforização da antropologia, quando declara que tentou “dar conta da variedade de experiências do que se coletou em campo (para falar no seu [referindo-se a mim] jargão)”. Nesse sentido, apesar de privilegiar os encontros de sua *aventura da cidade*, ele também quis dar conta “dos momentos em que não acontece nada, com apenas o barulho dos carros passando”. Nesta criação de uma experiência que se configura como registro, reaparece a prevalência dos “arquetípicos”.

O *remix* tem início com uma batida de *tecno* que é sobreposta imediatamente a uma voz no microfone que em tom potente (e que aparenta ser do Daniel) fala “Alô”, como se estivesse testando o som. Em seguida, apresenta, já com um áudio mais abafado, o início da performance: “Burro sem Rabo, diretamente de Belo Horizonte...” E, quando termina essa primeira apresentação, entra uma camada de sons percussivos em metal junto com batidas de *tecno* e *minimal*, e de novo aparecem sons de vozes. Essas vozes ganham maior ou menor potência ao longo da composição. Apesar disso, são um elemento contínuo e presente na faixa, e por isso merecem uma atenção analítica. Ao longo da jornada, em alguns momentos, as vozes que surgem (elas entram e saem de uma forma semelhante àquela do submergir e emergir na água) são ilustrações de interações com o público, como na ocasião em que Ricardo pede para gravar um som ambiente e explica a um transeunte como funciona o gravador de sons. Em outros casos, são os próprios integrantes do grupo fazendo algum comentário sobre as questões técnicas relativas ao percurso, os risos deles, as piadas internas que se ouvem, traduzindo o aspecto lúdico da experiência. As vozes também aparecem em um sentido mais formal, no uso performático que fazem do alto-falante, incluindo as experiências poéticas de voz realizadas por Ericson. De modo repetitivo, em formato de eco, ele

diz: “desobedeça, desobedeça”; “por acaso”. “Pobre, por acaso, rico por acaso. Não há nenhum inocente. Por acaso”. “Não há um inocente”.²⁰ Em outro instante, a voz de Ericson aparece alta: “Sobre a silhueta dos prédios à luz da manhã”. “Eu odeio o Leblon”. As vozes não devem ser chamadas de letra ou *rap*, pois elas compõem a faixa especificamente como vozes. As vozes são ruído, são som, são barulho. Por vezes incompreensíveis, mas sempre presentes, como parte do ruído urbano captado, da interação com o ambiente, entre os próprios *performers* e aqueles criados como repertório da *performance*. Quando se escutam perfeitamente, as vozes aparentam tratar de encontros, mesmo que remixados, como quando Daniel mixa uma reclamação de uma voz masculina que deve estar num carro, e que diz: “Pô, para com essa porra, cara. Porra, maior trânsito”, com a voz de Ericson: “Não há um inocente”. Ou quando chegam perto do baile *Black*, e surge uma voz feminina que avisa: “aqui rola preconceito contra branco”. As outras vozes que compõem a ecologia sonora de Daniel são diferentes e insistentes: barulhos de motores de carros, buzinas, chiados. Por vezes, ouvimos as batidas *minimal* e o passar de carros.

Entre os gêneros da eletrônica, o *minimal tecno* se caracteriza por frisar a repetição e as pequenas diferenças. Alguns críticos não consideram esse gênero como voltado para a pista de dança, e o caracterizam mais por seus aspectos “mentais” do que “corporais”. Os *samples* de *minimal* sobrepostos às buzinas do trânsito de carros passando, do vento soprando, apontam para uma experiência de contemplação sonora, até porque o volume da sonoridade eletrônica em relação aos outros elementos auditivos é bastante equilibrado; os sons da rua não são pequenos elementos de uma faixa de *minimal*. A escuta se constrói através de uma dosagem de volume entre esses dois elementos. Apesar de praticamente contínuo ao longo de toda a faixa, o ritmo chega a ter um volume baixo em diversas ocasiões. Mas não deixa de haver pequenos momentos “pista de dança” que duram propositalmente pouco. E Daniel comenta: “é aleatório, mas tem momentos em que cola: O momento em que a orquestra se junta com a sonoridade eletrônica fica lindo”. Daniel afirma que, apesar do Hapax ter tocado em diversas pistas de dança de festas de música eletrônica, mesmo lá “não são muito bem-vindos”, “até lá é ruído”. Não obstante serem “máquina e eletrônico”, eles não constroem uma “narrativa”: “de repente, cansamos, perdemos o tempo, destruimos tudo e vamos para outro momento”. Aliado a esse comentário sobre uma narrativa do ruído, Daniel, em seguida, reconhece que houve casos de “catástrofe”, em que o equipamento quebrou no meio de uma performance no Circo Voador. Neste encontro entre uma recusa de uma narrativa linear e uma atitude performática há

²⁰ Utilizadas durante a *performance* como frases, são estrofes da letra de música “Por acaso” do CD *O que está acontecendo*, único CD do Hapax, lançado em 2005. Há pouco tempo, através do *site*, licenciaram quatro faixas desse CD pelo Creative Commons, como eles falam: “Free to use, Free to remix, mas sem direito a uso comercial. Remixe, divirta-se e compartilhe” (www.hapax.com.br). Pedem também que aqueles que remixarem as suas faixas disponibilizem a informação no seu *site*.

mescla de uma postura *punk*, seja no modo de exibição como no de composição. “Assim mesmo”, arremata Daniel (para não perder a ambiguidade), “há momentos em que fazemos as pessoas vibrar”.

Sobre as sonoridades *tecno*, diz-se que elas levam durante a festa a uma viagem de intensidades. Pelo modo como o DJ costura os sons e as batidas, para que direcionem o público ao movimento contínuo. No caso da experiência sonora de Daniel, esta seria melhor traduzida como um passeio por sonoridades. Sem dúvida, trata-se de uma jornada sonora, por entre diversos espaços de sons. Se a proposta inicial de traduzir a experiência vivida da performance Burro sem rabo para uma outra auditiva, esta é bem realizada em sua intenção. As diferentes sonoridades não levam a uma escuta direcionada no sentido de uma narrativa de sons, nem a uma fusão. A escuta é essencialmente desestabilizadora. Leva para diferentes ambientes, porém não em termos de viagem, mas de dispersão. Não é uma faixa que convida a uma experiência sonora narrativa contínua. Ela é descontínua e, por isso, o seu caráter é marcado pelo ruído.

Uma sinalização do fim da performance é dada quando começamos a ouvir os rapazes retornar ao parque de onde saiu e aonde chegaria o Burro sem Rabo. Parecem ser perguntas ou avisos de que estão chegando. Mas a faixa não termina com o fim da apresentação, essa sinalização não é um marco definitivo de que terminou. Ela poderia continuar durante muito tempo. Na gravação de Daniel, esta segue um modelo característico das produções de música eletrônica, em que o início e o fim parecem como que cortados de uma faixa maior, já que começam e terminam de maneira imprevista. E isto diz respeito também ao fato de que é um registro que tem uma duração de mais de meia hora, fugindo aos padrões do formato da canção. No fim, somente o som da rua. “Vamo nessa”, “vamo nessa”, diz alguém, com umas batucadas de samba a sinalizar o final da faixa.

Gostaria de chamar a atenção para um elemento importante do trabalho com o *software* que o Hapax desenvolve para o GPS. Como vimos acima, Cutz dissera que o “GPS opera como um DJ”, já que, quando dão uma freada brusca ou viram numa curva durante a deriva, o GPS muda o ritmo. Assim, é como se o GPS estivesse “tocando” os movimentos do Hapax como um toca-discos. Daniel também deixou claro que em seu *remix* ele não “mexeu na parte criada pelo GPS”, que deixou a “sua criação” como estava. Com essa operação, o Hapax desenvolve um interessante comentário a respeito do estatuto da máquina digital como máquina-ferramenta.

Sem pretender fazer uma conclusão formal, gostaria de retomar o ponto inicial do artigo afirmando uma autonomia etnográfica dos registros em todos os casos, na narração de Daniel e Ricardo, nos trabalhos acadêmicos, nos vídeos gravados,

editados e postados e na experiência de criação da faixa sonora. São camadas (ou diferentes perspectivas) que nos permitem acessar o hapax com a ausência consciente de não ter etnografado a performance *in actu*. A pergunta que orientou inicialmente a etnografia era se a possibilidade de etnografar seria inviabilizada por essa ausência? Em vez de fechar-me à possibilidade desse campo, parti dessa ausência para pensar a positividade dos resíduos, que em si próprios, deixam de ser restos, se tornam em indícios e em obras autônomas num sentido ético, estético e etnográfico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bacal, Tatiana (2016). O produtor como autor: o digital como ferramenta, fetiche e estética. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Bateson, Gregory (2008). Naven. Um exame dos problemas sugeridos por um retrato compósito da cultura de uma tribo da nova Guiné, desenhado a partir de três perspectivas. São Paulo: UNESP.
- Bateson, Gregory (2000). *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books.
- Caiafa, Janice (2007). *Aventura nas Cidades. Ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: FGV Editora.
- Castanheira, Daniel (2009). Transfaces. O movimento forjado em música. Lilian ZAREMBA (Org.). *Entre ouvidos. Sobre rádio e arte*. Rio de Janeiro: Soarmec Editora,.
- Clifford, James (1988). *The Predicament of Culture. Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Massachusetts, and London: Harvard University Press.
- Clifford, James (1998). Sobre o surrealismo etnográfico. In: J. R. S. GONÇALVES (org.). *A experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,.
- Coelho, F. O.; Gaspar Filho, M (2006). Invasores de corpos - Manifesto Sampler. *Transdições*, v. 1.
- Couchot, Edmond (2003). A tecnologia na arte. Da fotografia à realidade virtual. UFRGS.
- Cutz, Ricardo (2008). *Arte Sonora: entre a plasticidade e a Sonoridade um estudo de caso e pequena perspectiva histórica*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Feld, Steven (1994). From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest". *The Soundscape Newsletter*, N° 8,.
- Feld, Steven e Brenneis, Donald (2004, Nov). Doing anthropology in sound. *American Ethnologist*. Vol. 31. No.4.
- Feld, Steven e da Silva, Rita de Cácia Oenning (2015). Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld. *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, v.58, no.1.
- Ferreira, Pedro Peixoto (2006). *Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Tese de doutorado Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas..
- Ferreira, Pedro Peixoto (2004, junho). *O analógico e o digital: a politização tecnoestética do discurso dos DJs*. Comunicação apresentada na 24ª ABA, Olinda-Brasil.
- Finnegan, Ruth (1992). Observing and analyzing performance. Ruth Finnegan (Ed.), *Oral traditions and the verbal arts*. London: Routledge.
- Foster, Hal (1995). The Artist as Ethnographer. G. Marcus & F. Meyers (Eds.), *The Traffic in Culture: refiguring Art and Anthropology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Foucault, Michel (1979). What is an Author?. Josué V. Harari (Ed.), *Textual Strategies. Perspectives in post-structuralist criticism*. New York: Cornell University Press.
- Geiger, Amir (2008). Posfácio. Leila Amaral e Amir Geiger (Eds.). In *vrito, in vivo, in silício*. Ensaios sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado. São Paulo: Attar.
- Gell, Alfred (2001). A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Revista do Programa em Artes Visuais*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Gell, Alfred (1988). Technology and magic. *Anthropology Today*, Vol. 4, No. 2. April..
- Gell, Alfred (1998). *Art and Agency. An anthropological theory*. New York: Oxford University Press.
- Ginzburg, Carlo(1989). Sinais. Raízes de um paradigma indiciário. Carlo Ginzburg . *Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia Das Letras.
- Goldman, Marcio (2009). Políticas e Subjetividades nos 'Novos Movimentos Culturais'. *Ilha. Revista de Antropologia*, volume 9, números 1 e 2.

- Gonçalves, Marco Antonio (2008). *O Real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora.
- Gonçalves, Marco Antonio e Head, Scott. "Introdução". IN: Marco Antonio Gonçalves e Scott Head. *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*". Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- Haraway, Donna (2000). Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Tomaz Tadeu da Silva (Ed.). *Antropologia do Ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Ingold, Tim (2000). *The Perception of the Environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London and New York: Routledge.
- Jackson, Michael (2002). Familiar and Foreign bodies: a phenomenological exploration of the human-technology interface. *Royal Anthropological Institute*.
- Lagrou, Els (2007). A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks Editora..
- Latour, Bruno (2008). O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n.29.
- Latour, Bruno (1994). *Jamais fomos modernos. Ensaios de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Latour, Bruno (2005). *Reassembling the social. An introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press .
- Latour, Bruno (2002). Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches. Bauru, SP: EDUSC.
- Marcus, George E. & Meyers, Fred R. Introduction. G. Marcus & F. Meyers (Eds.), *The Traffic in Culture: refiguring Art and Anthropology*. California: University of California Press.
- Meyer, James (2000). Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art. Alex COLES (Ed.). *Site-Specificity: the ethnographic turn*. Vol. 4. London: Black Dog Publishing.
- Pires, Ericson (2007). *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Schneider, A.,C. Wright. (2010). *Between Art and Anthropology*. Oxford: Berg.
- Strathern, Marylin (1991). *Partial Connections*. Maryland: Rowan & Littlefield Publishers Inc.
- Velho, Otávio (1995). *Besta-Fera. Recriação do Mundo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Velho, Otávio (2008). A persistência do cristianismo e a dos antropólogos. Otávio Velho. *Mais Realistas do que o Rei: Ocidentalismo, Religião e Modernidades Alternativas*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Wagner, Roy (1974). Are there Social Groups in the New Guinea Highlands?. M. Leaf. (Ed.). *Frontiers of Anthropology*. New York: D. Van Nostrand.
- Wagner, Roy (1981). *The Invention of Culture. Revised and expanded Edition*. Chicago: The University of Chicago Press.

Tatiana Bacal. Professora Adjunta do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Largo São Francisco de Paula, 1 - Centro, Rio de Janeiro - RJ, 20051-070, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: tatiana.bacal@gmail.com. ORCID: 0000-0001-5885-9246.

Receção: 15-09-2018

Aprovação: 20-12-2018

Citação:

Bacal, Tatiana (2018). "Burro sem rabo": uma etnografia dos resíduos digitais do Hapax. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), pp. 49-69. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n2a3

O MUNDO DA ARTE URBANA EMERGENTE: CONTEXTOS E ATORES

THE EMERGENT URBAN ART WORLD: CONTEXTS AND ACTORS

LE MONDE DE L'ART URBAIN EMERGENT: CONTEXTES ET ACTEURS

EL MUNDO DEL ARTE URBANO EMERGENTE: CONTEXTOS Y ACTORES

Ricardo Campos

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, Lisboa, Portugal

Ágata Sequeira

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, Lisboa, Portugal

RESUMO: A partir da década de 90 do século passado, o fenómeno do *graffiti* passou a fazer parte da paisagem das cidades portuguesas. O *graffiti* emergente neste período derivava de uma manifestação cultural com cerca de duas décadas de vida, tendo por origem as cidades de Filadélfia e Nova Iorque. Nos últimos anos a tolerância social a estas manifestações de índole popular e informal foi aumentando, o que resultou, em paralelo, numa crescente legitimação e institucionalização destas práticas. Convivendo com o *graffiti* na cidade deparamo-nos, hoje, com um conjunto de outras expressões estéticas e artísticas que derivam deste fenómeno. No discurso comum e especializado encontramos recorrentes alusões à *street art* ou arte urbana. Neste artigo argumentamos que a arte urbana se tem vindo a constituir enquanto um mundo da arte (Becker, 2010) ou um campo de produção artística emergente (Bourdieu, 1996). A nossa reflexão parte de um projeto atualmente em curso na Área Metropolitana de Lisboa, em que se procurou entrevistar um conjunto variado de atores sociais associados a este campo.

Palavras-chave: arte urbana, *graffiti*, *street art*, mundo da arte, campo artístico.

ABSTRACT: From the 1990's, the graffiti phenomenon became a part of the landscape of Portuguese cities. The graffiti that emerged in that period resulted from a cultural manifestation about two decades old, with its origins in the cities of Philadelphia and New York. In recent years, social support to these manifestations of popular and informal nature has been increasing, which also has as a result a crescent legitimation and institutionalization of these practices. Coexisting with graffiti in the city, we nowadays observe a set of other aesthetic and artistic expressions that stem from this phenomenon. In the common discourses, as well as in the specialized ones, we find recurrent allusions to street art or urban art. In this article, we defend that urban art has been constituting itself as an artworld (Becker, 2010), or a field of emergent artistic production (Bourdieu, 1996). Our reflection on the subject comes from a research project that is currently taking place in the Metropolitan Area of Lisbon, in which we have been conducting interviews to a varied set of social actors connected to this field.

Keywords: urban art, graffiti, street art, artworld, artistic field.

RÉSUMÉ: À partir des années 1990, le phénomène du *graffiti* s'est installé dans le paysage des villes portugaises. Le *graffiti* émergent dans cette période provenait d'une manifestation culturelle âgée d'environ deux décades, ayant son origine dans les villes de Philadelphie et New York City. Dans les dernières années la tolérance sociale envers ces manifestations de caractère populaire et informel s'est répandue, ce qui a abouti, parallèlement, à une croissante légitimation et à un croissant encadrement institutionnel de ces pratiques. Pendant que le *graffiti* en ville nous devient familier, aujourd'hui, nous trouvons par hasard un ensemble d'autres expressions esthétiques et artistiques issues de ce phénomène-là. Dans le discours commun et spécialisé nous trouvons de fréquentes allusions au *street art* ou à "l'art urbain". Dans cet article nous soutenons que l'art urbain s'est graduellement constitué comme un "monde de l'art" (Becker, 2010) ou comme un champ de

production artistique émergente (Bourdieu, 1996). Notre réflexion eut son point de départ dans un projet actuellement en cours dans l'Aire Métropolitaine de Lisbonne, par lequel on a essayé d'interviewer un ensemble varié d'acteurs sociaux avec rapports à ce domaine.

Mots-clés: art urbain, *graffiti*, *street art*, monde de l'art, champ artistique.

RESUMEN: Desde los años 90 del siglo pasado, el fenómeno del *graffiti* se ha convertido en parte del paisaje de ciudades portuguesas. El *graffiti* emergente en este período derivaba de una manifestación cultural con cerca de dos décadas de vida, teniendo por origen las ciudades de Filadelfia y Nueva York. En los últimos años la tolerancia social a estas manifestaciones de índole popular e informal fue aumentando, lo que resultó, en paralelo, en una creciente legitimación e institucionalización de estas prácticas. Conviviendo con el *graffiti* en la ciudad nos encontramos hoy con un conjunto de otras expresiones estéticas y artísticas que derivan de este fenómeno. En el discurso común y especializado encontramos recurrentes alusiones al *street art* o arte urbano. En este artículo argumentamos que el arte urbano se ha venido a constituir como un mundo del arte (Becker, 2010) o un campo de producción artística emergente (Bourdieu, 1996). Nuestra reflexión parte de un proyecto actualmente en curso en el área metropolitana de Lisboa, que trató de entrevistar a una amplia gama de actores sociales relacionados con este campo.

Palabras-clave: arte urbano, *graffiti*, *street art*, mundo de la arte, campo artístico.

1. Introdução

Nos anos 1990 do século passado os meios urbanos nacionais começaram a conviver com o fenómeno do *graffiti* que, paulatinamente, passou a fazer parte da paisagem da cidade contemporânea. O *graffiti* emergente neste período correspondia a uma expressão cultural com cerca de duas décadas de vida, tendo por origem as cidades de Filadélfia e Nova Iorque (Campos, 2010). O impacto desta expressão de rua é tal, que hoje em dia é improvável que imaginemos a cidade sem a presença destes símbolos desenhados a aerossol ou marcador. Independentemente dos juízos de valor que podemos estabelecer em torno, quer desta prática, quer dos conteúdos produzidos neste âmbito, algo que é inegável é a importância sociológica do fenómeno, que tem vindo a ser debatido e analisado pelas ciências sociais ao longo de décadas (Castleman, 1982; MacDonald, 2001; Snyder, 2009; Ross, 2016). A literatura sobre a matéria, apesar de relativamente escassa em termos nacionais, tem vindo a avolumar-se (Campos, 2010; Sequeira, 2016; Ferro, 2016), em resposta ao papel significativo que esta e outras expressões informais de rua têm vindo a adquirir.

Convivendo com o *graffiti* encontramos hoje um conjunto de outras expressões estéticas e artísticas que derivam deste fenómeno. Nos últimos anos a tolerância social a estas manifestações de índole popular e informal foi aumentando, o que resultou, em paralelo, numa crescente legitimação e institucionalização destas práticas. Daí que não seja estranho que o discurso comum seja recorrentemente marcado por alusões à *street art* ou arte urbana como correntes artísticas legítimas. A transformação de alguns destes artistas em estrelas em ascensão do firmamento da arte contemporânea em muito contribuiu para esta situação. O impacto daquilo que tem sido denominado de “efeito Banksy”²¹ (Schiller, 2007) é evidente. No contexto nacional artistas como Vhils, Bordalo II ou Mais Menos têm vindo a assumir protagonismo, com um papel de destaque também no panorama internacional²².

Mas o debate em torno destas questões não se pode resumir apenas à cidade e ao impacto que estas manifestações têm ao nível dos usos do espaço público e da transformação da paisagem. É um facto que estas têm adquirido um papel fundamental na decoração e valorização do espaço público, facto que é reconhecido pelos poderes locais que têm apostado no seu patrocínio através da

²¹ Termo cunhado por Max Foster, jornalista da CNN em 2006, e posteriormente utilizado pelo conhecido coletivo dedicado à arte urbana, Wooster Collective, em 2007, num *post* de Marc Schiller (<http://www.woostercollective.com/post/the-banksy-effect>).

²² A título de exemplo, Miguel Januário (Mais Menos) foi considerado um dos 100 artistas revelação na publicação *Guide de l'art contemporain Urbain* de 2018 (<https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/offrez-a-l-art-urbain-son-guide-annuel> 2018/*tabs/description*); Bordalo II é capa do recente número da revista internacional *GraffitiArt* nº42 (<http://www.graffitiartmagazine.com/index.php?post/Graffiti-Art-42%3A-sortie-le-10-Janvier>); Tal como estes artistas também Vhils, distinguido com o prémio “Personalidade do Ano” da Associação de Imprensa Estrangeira em Portugal, tem vindo a inaugurar diversas exposições em nome próprio por vários pontos do mundo.

realização de eventos, festivais, etc. – com propósitos diversos. Deste modo, a arte urbana tem vindo a ser instrumentalizada como uma mais-valia para as cidades, o que justifica uma progressiva turistificação destas expressões (Campos e Sequeira, no prelo; Campos, 2018; Sequeira, 2018). Mas o debate tem de se centrar, também, na paulatina inclusão destas expressões na galeria e no museu, bem como na sua integração no mercado da arte. Algo que se tem tornado evidente é, então, uma transformação radical do contexto das expressões visuais e informais de rua. Ou seja, se no caso do *graffiti* encontramos um universo avesso à comercialização, caracterizado por uma prática transgressiva em que se busca o reconhecimento interno sem compensação financeira; no caso da arte urbana podemos falar de um contexto com valor económico, o que abre possibilidades de construção de carreiras profissionais. As expectativas de carreira artística neste campo são não apenas viáveis, como têm sido francamente promovidas por um conjunto de atores sociais com um papel central na dinamização deste campo emergente.

Neste artigo pretendemos, portanto, mostrar de que forma a arte urbana se tem vindo a constituir enquanto um “mundo da arte” (Becker, 2010) ou um “campo” de produção artística emergente (Bourdieu, 1996), dando conta da sua crescente complexificação. A nossa reflexão parte de um projeto atualmente em curso²³. Este é um projeto de natureza qualitativa, recorrendo à observação no terreno e a entrevistas aprofundadas a um conjunto de atores sociais (artistas, galeristas, curadores, colecionadores, técnicos de autarquias, etc.). Neste artigo procuramos desenvolver uma primeira reflexão em torno da constituição deste campo, tendo por base uma análise das entrevistas e a observação de terreno que se tem vindo a realizar ao longo dos últimos dois anos.

2. Do *graffiti* à arte urbana

Nesta primeira secção pretendemos destrinçar e contextualizar do ponto de vista histórico e social os campos do *graffiti*, da *street art* e da arte urbana, na medida em que entendemos serem universos fortemente interligados, mas distintos. Em primeiro lugar, estão interligados do ponto de vista historiográfico, na medida em que os dois últimos derivam do primeiro, tendo-lhe sucedido enquanto campos sociais com relativa autonomia. Ou seja, *street art* e arte urbana sucedem ao *graffiti* em termos históricos, embora não o substituam, o que implica que, na atualidade, estes três campos coexistam. Em segundo lugar, estão ligados do ponto de vista dos contextos sociais e das práticas expressivas, na medida em que muitos destes atores têm pertenças múltiplas, circulando entre estes universos. Um olhar sobre a biografia de alguns destes artistas é elucidativo, relativamente a pertenças múltiplas e passagens entre estes campos.

²³ “TransUrbArts” - *Emergent Urban Arts in Lisbon and São Paulo*, (IF/01592/2015). Este projeto é apoiado por fundos nacionais através da FCT/MEC. CICS.NOVA – FCSH-UNL é também apoiado por fundos nacionais através da FCT/MEC (UID/SOC/04647/2013).

Entendemos que estes conceitos remetem para campos sociais e culturais distintos (Bourdieu, 2001). Falamos de campos compostos por um conjunto de atores, com posições determinadas, que desenvolvem certas práticas de natureza expressiva, em que se produzem bens de índole visual, que são socialmente classificados de forma distinta. São campos que, apesar de específicos, se entrecruzam e sobrepõem. A forte associação entre estes campos significa que são, por vezes, confundidos, principalmente no discurso comum, contaminado pelas abordagens dos média, fortemente responsáveis pela banalização e disseminação de certas representações sociais. Todavia, mesmo entre a literatura especializada, existe alguma controvérsia relativamente à definição destes termos, até porque alguns são relativamente recentes e equivalem a campos em construção, com fronteiras relativamente diluídas. Como tal, consideramos importante contribuirmos para o debate, avançando com a nossa definição dos termos.

Começamos, então, pelo *graffiti*. A literatura sobre *graffiti* aponta para a sua índole subversiva que está, desde as origens, relacionada com uma série de elementos: é uma prática não autorizada no espaço público, serve muitas vezes para escarnecer e atingir o poder, é realizada na sombra e, tantas vezes, sob anonimato (Ferrell, 1996; Figueroa-Saavedra, 2006).

Aquilo que caracteriza este fenómeno urbano, que muitos têm abordado como correspondendo a uma subcultura juvenil (MacDonald, 2001; Campos, 2010) é, então, o desenvolvimento de uma prática comunicacional de índole ilegal, no espaço público urbano. Ou seja, inscrever o *tag*, fazer um *throw-up* ou pintar um *hall of fame*, são diferentes práticas expressivas, com as suas regras e técnicas peculiares, desenvolvidas por um conjunto de atores que, assim, adquirem um determinado reconhecimento e posicionamento no seio desta comunidade. Logo, estamos a falar de um campo social relativamente fechado. Daí que seja tido como uma subcultura, que foi construindo internamente um conjunto de ações, técnicas expressivas, valores, modelos de conduta ou vocabulário. Todavia, se é comum falarmos de *graffiti* como correspondendo a um universo homogéneo, em termos de práticas e expressões, na realidade deparamo-nos com um meio heterogéneo que se tem vindo a complexificar ao longo do tempo.

O *graffiti* original deu origem a uma bifurcação simbólica entre duas realidades que, não sendo independentes, foram adquirindo algum nível de autonomia. Falamos, por um lado, do “*graffiti* de assinatura” (vulgo *tagging* ou *bombing*) (Figura 2.1.) e, por outro lado, do “*graffiti* artístico” (Figura 2.2.). Se o primeiro continua a ser cunhado como o mais primordial dos gestos do *graffiti* urbano, o segundo foi-se destacando como uma prática expressiva crescentemente legitimada e socialmente valorizada. Tal facto está, obviamente, associado à natureza e intuito de ambas as práticas, sendo que a primeira aponta para a transgressão e disrupção, enquanto a segunda privilegia o apuramento estético (Campos, 2010). Logo, a primeira



Figura 2.2. Graffiti artístico.
Fonte: Foto de Ágata Sequeira (2018).

O termo “arte” está, como sabemos, fortemente imbuído de normatividade. Este rótulo é facultado a práticas e obras que são socialmente valorizadas (Melo, 2012; Moulin, 1997; Heinich, 2004). Estamos a falar da credibilização e legitimação de pessoas e obras que são classificadas por determinados atores sociais, como detendo valor estético, cultural ou patrimonial, de acordo com critérios socialmente instituídos. É neste sentido que, como sugere Melo (2012) propor uma definição de arte seja um exercício problemático:

“Do conjunto de práticas sociais concretas que mobilizam a noção de arte, tal como a experimentam a diversidade dos agentes que interagem numa determinada sociedade, não pode resultar um conceito geral de arte – já que (...) o facto de todas essas experiências comparadas da noção de arte, quando consideradas duas a duas, terem algo em comum indica-nos que é possível traçar uma rede de semelhanças familiares entre todas elas, mas não nos indica que exista algo de comum a todas elas que legitime a definição de um conceito geral.” (Melo, 2012: 131).

Porém, a associação das práticas do *graffiti* à noção de arte foi um momento simbolicamente marcante, que abriu um conjunto de novas possibilidades aos seus praticantes. De um modo geral, o reconhecimento do seu potencial e riqueza pictórica permite que este percorra um caminho comercial que aponta genericamente em duas direções. Por um lado, este passa a ser considerado um formato ornamental urbano, com capacidade para ser catalogado enquanto “arte pública”, podendo ser empregue em processos de embelezamento de espaços

públicos ou privados. Por outro lado, há a possibilidade de, nalguns casos específicos, fazer a transição para o mundo da arte, convertendo-se em obra de arte comerciável.

O termo *street art* é mais recente e corresponde a uma nova vaga de expressões que apesar de ter muitas proximidades ao *graffiti*, representa um campo autónomo (Figura 2.3.). De alguma forma surge como corolário da gradual legitimação e institucionalização do *graffiti* artístico, convertendo a prática da intervenção estética informal de rua num campo razoavelmente legitimado para a produção artística contemporânea. Logo, a emergência da *street art* nos anos 1990 surge num contexto em que socialmente existia uma maior propensão ao acolhimento de obras que apesar de ilícitas, eram reconhecidas como esteticamente significativas. Deste modo, entendemos que as mutações que se verificaram no campo do *graffiti*, bem como o surgimento da denominada *street art* e da “arte urbana” enquanto movimentos estéticos reconhecidos e legitimados, resultam de um conjunto de alterações sociais, culturais e económicas que criaram as condições para que estes campos florescessem.



Figura 2.3. Exemplo de street art.
Fonte: Foto de Ágata Sequeira (2017).

Uma das mais importantes alterações diz respeito à representação social destas expressões de rua informais, que foram sendo lentamente distinguidas pelos média e pelas autoridades públicas enquanto expressões meritórias, sendo que as suas qualidades (riqueza estética, plástica e conteúdos) se sobrepuseram aos seus

deméritos (ilicitude do ato). Os media internacionais conferiram, ao longo deste período, maior visibilidade a criadores cujas obras foram sendo legitimadas por diversas instâncias. Para tudo isto contribuiu o chamado *Banksy effect* (Schiller, 2007), que converteu este artista anónimo e as suas obras num fenómeno mediático, que abalou o mundo da arte e transformou o modo como se passou a olhar para as intervenções de rua, como a seguinte citação mediática ilustra: “Outrora nas margens contraculturais, os artistas de *street art* forçaram a sua presença no *mainstream*. Liderados por figuras reconhecidas como Banksy e Shepard Fairey, tornaram-se ícones da cultura *pop* e heróis do mundo da arte.”²⁴

A principal característica da *street art* é o ecletismo de técnicas e expressões plásticas, bem como o facto de empregar uma linguagem mais abrangente e inclusiva, permitindo estabelecer um diálogo com o espectador. Como salienta Waclawek (2011), estabelecendo um paralelo entre o *graffiti* ilegal e a *street art*:

“Enquanto o *graffiti* de assinatura é uma afirmação do *self* numa rede de iniciados, a *street art*, apesar de também poder representar o seu autor, geralmente comunica uma variedade de ideias. Satírica, política, figurativa e divertida, a *street art* opõe-se ao *graffiti* na sua inclusividade. As tradições do *graffiti* de assinatura estão tão fortemente bem guardadas e frequentemente associadas a travessura e vandalismo, que não constituem um verdadeiro ponto de acesso aos ‘não-iniciados’, sendo tipicamente concebidas como expressões crípticas.” (Waclawek, 2011:123).²⁵

Esta inclusividade da linguagem da *street art*, utilizando códigos mais acessíveis, converte-a num produto com maior potencial de valorização e aceitação por parte da comunidade, não gerando a aversão imediata que o *graffiti* mais puro origina.

O mercado artístico e as instituições das artes começaram a prestar maior atenção a autores emergentes, provenientes do campo do *graffiti* e da *street art*, e as expressões estéticas de rua passaram a ser celebradas como algo de fresco e inovador. Diversos museus e galerias de renome foram, durante este período, acolhendo exposições e mostras de muitos destes jovens criadores. Dos eventos realizados a partir do início do milénio, há um conjunto deles que merece destaque: *Spank the Monkey*, que esteve patente entre 2006 e 2007 no *BALTIC Centre for Contemporary Art Gateshead*; a exposição *Street Art*, de 2008 na Tate Modern; a exposição de Banksy em 2009 no *Bristol City Museum*; a exposição da Fundação

²⁴ Tal como aparece na notícia sobre a abertura recente de uma exposição que se pretende como retrospectiva de 40 anos de arte urbana. *Art From the Streets*, no Art Science Museum, Singapura. Tradução dos autores. <https://www.channelnewsasia.com/news/lifestyle/beyond-banksy-40-years-of-street-art-at-artscience-museum-9855502>.

²⁵ Tradução dos autores.

Cartier *Born in the Streets—Graffiti*, entre 2009 e 2010; e a exposição *Art in the Streets*, no *Museum of Contemporary Art* em Los Angeles (MOCA) em 2011²⁶.



Figura 2.4. Exemplo de arte urbana comissionada.

Fonte: Foto de Ágata Sequeira (2015).

No que respeita à definição de *street art*, encontramos autores que optam por uma abordagem mais ampla, envolvendo um conjunto de técnicas e expressões visuais que têm lugar na rua, mas também fora dela, o que inclui práticas de natureza ilegal, mas também oficial e comissionada (Figura 2.4.). A aproximação às instituições e a inclusão destas expressões no mundo arte é algo marcante, sendo destacado por diversos autores. Dickens (2010) considera que a *street art* é um universo mais conscientemente posicionado entre a arte e o comércio. Bengtsen (2014), no mesmo sentido, entende a *street art* como um “mundo da arte” (Becker, 2010) em consolidação, que se constrói entre dois polos: a rua e a galeria. Segundo Wells (2016) no contexto do mercado de arte, a *street art* é concebida como um movimento criativo com influências na arte de rua informal, transportando um certo *ethos* DIY associado à rebeldia, à juventude e ao ativismo urbano. Podemos assim afirmar que este é um movimento que, lentamente, encontrou aceitação no mundo da arte e que constitui hoje um nicho de mercado. Todavia, a definição que aqui avançamos aponta para uma abordagem mais restrita, que circunscreve a *street art*

²⁶ Mais recentemente, *Street Art – Banksy & Co*, em Bolonha em 2016, ou a exposição *Art From the Streets*, em Singapura, em 2018. Também é de notar a abertura do maior museu exclusivamente dedicado aos *street artists*, o *Urban Nation*, em Berlim.

a intervenções de rua informais e/ou ilegais, à semelhança da definição avançada por Ross (2016:1):

“A *street art* refere-se aos *stencils*, *stickers* e imagens ou posters não comerciais que são afixados em superfícies e objetos (como caixas de correio, caixotes do lixo ou sinais de trânsito) onde o dono da propriedade (pública ou privada) não deu permissão ao autor. Assim, no mínimo, na maior parte dos países e graças à sua natureza ilegal, o *graffiti* e a *street art* são legalmente considerados atos de vandalismo.”²⁷

Bengtsen (2014), por exemplo, distingue arte urbana de *street art*, considerando a primeira enquanto uma categoria que abrange as técnicas e expressões pictóricas que são produzidas no âmbito comercial, dirigidas preferencialmente ao mercado da arte e às galerias. Isto leva-nos, então, ao termo “arte urbana”, recorrentemente e, em nosso entender erroneamente, entendido como sinónimo de *graffiti* (artístico) e de *street art*. A nosso ver essa equivalência não faz sentido, quer do ponto de vista histórico, quer do ponto de vista da integridade identitária destes movimentos culturais. Em seguida detalharemos, então, a nossa abordagem à arte urbana.

3. Arte urbana enquanto mundo da arte emergente

Consideramos que a arte urbana é um conceito que serve para caracterizar um movimento artístico reconhecido enquanto tal, surgido num contexto histórico específico. A arte urbana incorpora certas vertentes do *graffiti* artístico e da *street art*, representando o corolário do processo de institucionalização e mercantilização destas práticas, devendo ser compreendida neste âmbito. Como tal, entendemos aqui arte urbana, enquanto campo tendencialmente legitimado e sancionado por um conjunto de instâncias sociais.

Neste quadro, o campo de atuação dos artistas não é apenas o espaço público urbano, mas também o espaço privado, as galerias e os espaços comerciais. Podemos até afirmar que a arte urbana se constitui como uma expressão que extravasa o domínio estrito da rua e do espaço público, estando fortemente presente no espaço mais elitista da galeria e do museu, mas também nos domínios mais populares e democráticos da internet, da televisão, da publicidade ou da imprensa escrita. A arte urbana rompe, então, com uma visão algo hierarquizada da cultura (Lima dos Santos, 1988) em que a arte é entendida como um universo fechado e elitista, assumindo o seu lado popular, democrático e acessível. Daí que não seja de estranhar que, por exemplo, Vhils, um artista consagrado no campo da arte urbana e contemporânea, seja o mentor de um festival de cultura urbana (“Iminente”) ou participe na realização de um videoclip dos U2²⁸. Pela mesma ordem de ideias, não estranhemos que o Bordalo II esteja presente numa campanha

²⁷ Tradução dos autores.

²⁸ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=uAVzIXo_Lw8

publicitária²⁹, ou que a marca de cerveja “Coruja” tenha recorrido a um golpe de marketing envolvendo a arte urbana (Oliveira e Rua, 2018; Oliveira e Lopes, 2018)³⁰. As fronteiras entre a arte contemporânea mais erudita, a arte popular, as indústrias culturais e o consumo capitalista tendem a cruzar-se neste campo híbrido e paradoxal. Assim, podemos dizer que este é um contexto que se pode caracterizar por um conjunto de processos ainda em curso, alguns dos quais já foram aflorados. Se por um lado, tivemos uma paulatina artificação e mercantilização do *graffiti* e da *street art*, por outro lado, deparamo-nos com uma crescente turistificação³¹, festivalização³², patrimonialização e musealização³³ destas expressões que são incluídas no campo da arte urbana. É neste sentido que Banet-Weiser (2011) considera a arte urbana como um exemplo atual da “cultura de convergência”, no sentido em que há diversos fatores, entidades, atores e sectores que contribuem para os processos de transformação identificados.

A emergência e complexificação do campo da arte urbana a que temos vindo a assistir, está intimamente ligada a um conjunto de atores sociais que contribuem para o desenvolvimento de diversos processos em torno desta atividade, e que se movem em torno dos atores centrais – os artistas. Encontramos, por um lado, atores que foram assumindo um novo posicionamento perante estas expressões, adquirindo um protagonismo que não detinham. Por outro lado, deparamo-nos com a consolidação deste campo, o que dá origem ao surgimento de novas oportunidades e de um conjunto de atores associados a novas práticas e profissões.

É esta variedade de atores que permite que possamos considerar a arte urbana como um “mundo da arte”, no sentido que Howard Becker (2010) conferiu à expressão partindo de Arthur Danto (1964), ou seja, de cooperação entre um grande número de pessoas que, nas suas diferentes atividades em torno do trabalho artístico, contribuem para produzir um determinado resultado. Um mundo da arte compreende, então, “todas as atividades necessárias para que uma obra de arte se possa apresentar enquanto tal” (Becker, 2010:30) e, naturalmente, os atores que desenvolvem essas atividades. Há em Becker um aspeto essencial nesta conceptualização dos mundos da arte – a ideia de que se transformam, estão

²⁹ Para um automóvel, cujo vídeo da campanha pode ser acedido em <https://www.facebook.com/smartpt/videos/257708501766350/>.

³⁰ <https://www.superbockcoruja.pt/artes/>.

³¹ O número de empresas dedicadas em parte ou exclusivamente aos roteiros de arte urbana tem vindo a crescer na cidade de Lisboa. Por outro lado, as entidades públicas, como o Turismo de Portugal, colocam a arte urbana como uma mais-valia das cidades portuguesas (ver: <https://www.visitportugal.com/pt-pt/content/arte-urbana-em-portugal>).

³² O número de festivais de arte urbana também tem vindo a multiplicar-se pelas cidades portuguesas.

³³ De destacar o facto de estar anunciado para breve a abertura do Museu de Arte Urbana e Contemporânea de Cascais, um dos poucos museus no mundo dedicados a este movimento artístico, o que diz bem do processo de institucionalização em curso.

sujeitos às mudanças sociais que vão ocorrendo. Surgem assim novos mundos da arte, ao passo que outros deixam de existir:

“Os mundos da arte vivem transformações incessantes, por vezes graduais, e outras decididamente brutais. À medida que novos mundos vão surgindo, outros envelhecem e desaparecem. Nenhum mundo é capaz de se proteger durante muito tempo ou completamente contra as forças de mudança, quer exteriores, quer provenientes de tensões internas.” (Becker, 2010:249).

Daqui decorre o nosso argumento de que a arte urbana constitui, de facto, um novo mundo da arte, com autonomia, mas que se cruza e converge com o mundo da arte contemporânea mais estabelecido. Peter Bengtsen (2014) considera igualmente a existência de um “mundo da *street art*”, cujo sistema de distribuição comercial é distinto do da arte contemporânea. Se por um lado, os *street artists* usam a rua como forma de expor o seu trabalho, o que o autor considera como uma forma de dispensar o “circuito da galeria” e as convenções simbólicas do mundo da arte contemporânea em termos do que é tido como um percurso esperado para os artistas, por outro lado muitos artistas de rua começam agora a expor em galerias e a abraçar um circuito comercial mais convencional, no que podemos considerar como uma hibridez que caracteriza este mundo da arte em formação. De notar, no entanto, que neste artigo analisamos o “mundo da arte urbana” e não o da *street art*, sendo que nesta distinção pressupomos uma maior abrangência das práticas em que nos focamos, entre comissionadas e ilegais, comerciais ou não.

No mundo da arte urbana coexistem artistas e seus auxiliares, programadores e mediadores culturais, curadores, galeristas (e responsáveis por outros espaços expositivos), compradores e colecionadores, entidades públicas e privadas que tornam a quantidade de eventos a que temos vindo a assistir possível. Acrescentaríamos outro tipo de atores (como os guias de tours e os entusiastas de arte urbana que a procuram e documentam), que também contribuem para que este meio se tenha vindo a tornar progressivamente mais complexo. Deste modo, e tal como Becker sugeriu (2010), a compreensão de um mundo da arte parte da análise das categorias em que os seus diversos atores trabalham, com vista à produção da obra de arte. E, convém ressaltar, a ideia de mundo da arte inclui também os seus públicos e apreciadores, não se remetendo aos profissionais (Bengtsen, 2014).

Não obstante o nosso recurso à ideia de Becker (2010) de mundo da arte enquanto forma coletiva de cooperação para produzir um produto final – a obra de arte, consideramos igualmente útil a noção de Bourdieu de “campo”, que remete para um âmbito em que há tensões e relações de poder sobre as instâncias que constituem o campo, e que ditam as suas regras. No seu trabalho sobre o campo literário, Bourdieu (1996) distingue três fases de emergência de um campo, que cremos serem válidas para uma abordagem ao momento presente da arte urbana. A

primeira é a “conquista da autonomia”; a segunda, “a emergência de uma estrutura dualista”; e a terceira, “o mercado dos bens simbólicos”.

Na primeira fase, da subordinação estrutural a campos e instâncias de poder previamente definidos, o novo campo desenvolve-se em busca da sua própria especificidade, em que as redes de relações e afinidades entre os novos criadores do campo vão contribuindo para o delimitar, chegando eventualmente ao ponto de ruptura necessária com as estruturas que anteriormente o acolheram. No caso da arte urbana enquanto campo emergente, podemos considerar esta primeira fase como o desenvolvimento de circuitos de produção onde os mesmos artistas se vão encontrando e trocando experiências (como eventos vários que são também momentos de encontro), formando relações de afinidade entre si, ao passo que vão sendo criadas oportunidades para que o seu trabalho seja progressivamente mais visível e a sua especificidade cada vez mais evidente. Por outro lado, vai-se construindo um discurso que tende a distinguir a singularidade destas expressões, justificando a sua existência enquanto campo específico, que se autonomiza face ao *graffiti* ou à arte contemporânea, por exemplo.

A segunda fase refere-se aos posicionamentos dos atores do campo em relação à economia, por um lado, e à vontade de experimentação artística, por outro. Estes dois polos, não sendo necessariamente antagónicos, tendem a seguir direções opostas, e estão na base dos posicionamentos diferenciados dos artistas. Neste momento, no campo da arte urbana, é possível observar as várias tensões entre ambos, particularmente no que refere aos posicionamentos dos diversos artistas e das características do seu trabalho, como no que diz respeito aos contextos de produção de arte urbana, do mais experimental (e eventualmente ilegal) ao menos exigente do ponto de vista interpretativo – pendendo por vezes para o decorativo.

Finalmente, a terceira fase refere-se ao estabelecimento de lógicas de mercado subjacentes à produção do campo, à formação de um mercado específico. No caso da arte urbana, encontra-se em desenvolvimento, mas é já possível observar que, de facto, começa a crescer o mercado para os trabalhos dos seus artistas. Existem galerias dedicadas à arte urbana, a sua presença em feiras internacionais e a emergência de colecionadores a nível global são dois aspetos que o indicam. Dada a complexidade do campo, não caberá neste artigo fazer uma análise e sistematização completa dos diferentes atores intervenientes no campo, mas antes detalhar aqueles que se podem considerar como os principais responsáveis pela gradual transformação do campo, no sentido de garantir atualmente a existência de oportunidades de carreira e de profissionalização. Defendemos, porém, que a criação de condições de sustentação profissional acompanha um processo social de credibilização e valorização destas expressões, sendo estes dois elementos indissociáveis.

3.1 Contextos e atores

As obras de arte urbana são produzidas por pessoas que, independentemente da posição que ocupam no meio, desenvolvem uma determinada prática artística que as enquadra nesta categoria. São vários os critérios que se podem entender como válidos para classificação destes artistas. Os critérios estão associados à obra produzida (linguagem, técnicas, materiais, suportes, etc.), à sua trajetória artística e profissional e ao contexto em que atuam (rua, galeria). Facto é que, de acordo com o que pudemos apurar através das nossas entrevistas, existem perfis muito diferenciados de artistas neste meio. Os perfis derivam de trajetórias académicas e sociais distintas, mas também dos contextos de prática artística e das oportunidades surgidas. A carreira é, em grande medida, construída com base na capacidade para aproveitar as oportunidades ou criar espaço para que estas aconteçam.

Para a consolidação deste mundo da arte e, conseqüentemente, para a construção de carreiras neste campo, foram fundamentais, em diversos momentos históricos um conjunto de atores sociais que mantêm uma relação particular, por vezes não direta, com os artistas e as suas obras. Sucintamente, e como esquematizado pela Figura 3.1., podemos considerar enquanto grupos de atores os Poderes Públicos, os Media, as Entidades Comerciais, o Mundo da Arte Contemporânea, a Academia e os Programadores, empreendedores e público. Debruçar-nos-emos sobre cada conjunto de novos atores nas secções seguintes.



Figura 3.1. Os novos atores no mundo da arte urbana.
Fonte: Elaboração própria.

Os artistas

Como referimos, é neste momento possível a construção de carreiras artísticas no mundo da arte urbana. Verificamos que as trajetórias académicas e profissionais são muito variadas e que esta é uma carreira que, em grande medida, nos remete para a ética DIY (Bain e Mclean, 2012; Bennett, 2018; Oliveira, 2018; Reitsamer, 2011)³⁴, colhendo oportunidades de trabalho nos diferentes (e variados) contextos em que agora elas existem. As carreiras neste mundo dependem, em grande medida, dos contextos e dos constrangimentos e oportunidades que estes oferecem. Ora, defendemos que a emergência e expansão da arte urbana não seriam possíveis sem uma alteração dos contextos, traduzidos num gradual aligeirar dos constrangimentos que, por seu turno, dá lugar a novas oportunidades. São precisamente essas novas oportunidades que permitem capitalizar recursos e técnicas desenvolvidas, originalmente, em contextos informais, lúdicos e desprovidos de valor económico.

Poderees públicos

No conjunto de atores com peso no mundo da arte urbana, podemos destacar as entidades públicas, determinantes para a regulação e representação de certas práticas e universos sociais. Desta forma, a sua atuação é central para o desenvolvimento de determinados campos culturais, na medida em que podem contribuir decisivamente para a sua ampliação e crescimento ou, pelo contrário para a sua estagnação ou obscuridade. Falamos dos poderes públicos, locais ou nacionais, que através de distintas entidades oficiais podem favorecer uma política de promoção de certas práticas culturais e artísticas. Neste quadro podemos destacar as autarquias, com um papel preponderante, mas também várias entidades nacionais tuteladas por diferentes ministérios, que regulam o campo das artes, da cultura ou do turismo.

A forma como se posicionam em relação à arte urbana tende, neste momento, para a considerarem enquanto uma mais-valia para a promoção das cidades, na medida em que lhe associam um determinado conjunto de significados que remetem para a ideia de contemporaneidade, juventude, criatividade e dinamismo. Esta imagem positiva pode ser associada a diferentes valias e tendencialmente no âmbito do discurso recorrente em torno das “cidades criativas” (Schacter, 2014). A arte urbana surge, então, como forma de tornar as cidades mais apelativas a investimentos a diversos níveis, sendo que a nível discursivo são também recorrentes ideias de como a arte urbana pode ter um papel significativo a nível social, por meio de possíveis valias no âmbito da requalificação estética de

³⁴ À noção de DIY (*do-it-yourself*) associa-se uma forma de produção (ou de construção) de natureza amadora ou semiprofissional, assente em várias redes de suporte e colaborações.

edificado, sobretudo no que se refere a intervenções em zonas periféricas e com uma imagem mediática negativa³⁵.

Media

Outro grupo de atores sociais com um papel central é o dos media, na sua versão mais clássica (televisão, rádio, imprensa escrita, etc.) ou emergente (os chamados novos média). Estes são particularmente importantes não pelo seu aspeto regulador e pela criação de oportunidades, mas fundamentalmente pelo papel que exercem ao nível da construção de representações sociais acerca da realidade. Ou seja, o seu papel é determinante pela visibilização que dão a certos fenómenos e pelos imaginários e avaliações que sobre estes pendem. Aquilo que tem vindo a acontecer, particularmente na última década, é um olhar cada vez mais atento dos media à arte urbana e aos artistas em ascensão. De alguma forma, os media *mainstream* foram decisivos na fabricação de uma imagem positiva destas expressões, convertidas em formatos com valor cultural, estético e comercial. É claro que toda esta atividade em torno da arte urbana não seria de todo possível se não coincidissem temporalmente com um fenómeno profundamente transformador da contemporaneidade: o advento da internet e das novas tecnologias digitais (Campos, 2012; Bengtson, 2014; Molnár, 2018). Autores como Virág Molnár (2018) argumentam que estas transformações criaram de facto um “ecossistema” que permitiu que a arte urbana não só se transformasse num fenómeno global, como penetrasse noutros contextos, anteriormente adversos a expressões criativas de rua, já que a tornaram mais visível e permitiram novas formas de partilhar as imagens que dela são criadas:

“A crescente visibilidade e apelo da *street art* têm sido fomentadas pelos novos usos das tecnologias digitais. As novas tecnologias mediáticas têm ajudado a disseminar formas de documentar inteiramente novas, partilhando e promovendo *street art* que até então era limitada pela sua natureza efémera e inserção em locais específicos. A emergência desta nova ecologia digital não só acentuou a diferença entre *street art* e formas anteriores de arte *pop* ou *graffiti*, como também despertou o interesse do mercado e abriu caminho para diversas aplicações comerciais.” (Molnár, 2018: 3).³⁶

A proliferação de imagens – quer por via de media digitais, quer por via de media físicos – é um fator essencial na visibilidade do trabalho dos artistas, que assim vão conseguindo maior reconhecimento do seu trabalho. Além do mais, muitas peças de arte urbana são pensadas para produzirem boas imagens, visando a sua partilha na internet. Neste sentido, o papel das redes sociais, e da intensa distribuição de

³⁵ De que são exemplos os projetos *Muro* no Bairro do Padre Cruz e em Marvila (promovido pela Câmara Municipal de Lisboa através da GAU – Galeria de Arte Urbana) e *O Bairro i o Mundo* na Quinta do Mocho (promovido pela Câmara Municipal de Loures através da GAP – Galeria de Arte Urbana).

³⁶ Tradução dos autores.

imagens que qualquer pessoa pode recolher a partir do seu telemóvel ou câmara fotográfica, é absolutamente incontornável.

Entidades comerciais

Um outro conjunto de atores que importa listar como sendo importante na constituição da arte urbana enquanto mundo artístico é o que se prende com a vertente mais comercial. Falamos de entidades comerciais que, atentas à visibilidade do fenómeno da arte urbana, procuram recorrer à sua imagética e ao trabalho dos seus artistas para as associar a produtos, levando a cabo campanhas comerciais e de *marketing*, por exemplo. Estas empresas e as agências de publicidade e *marketing* que com elas trabalham estão bem conscientes do poder de *branding* que determinados artistas de arte urbana manifestam. Este é, aliás, um aspeto que é característico dos artistas de arte urbana – a capacidade de *branding* associada ao seu trabalho e nome, e que, argumenta Molnár (2018), estabelece o elo entre os aspetos comerciais e artísticos do seu trabalho, ao passo que sublinha o sentido empreendedor de cada artista. É aliás sintomático desta questão que mesmo artistas urbanos reconhecidos continuem a associar o seu trabalho a marcas. Deste modo, é cada vez mais comum a participação de artistas de arte urbana em campanhas publicitárias, de que são exemplo a campanha de Bordalo II para o Smart³⁷, ou as de Vhils para a Seat³⁸ ou para a Hennessy³⁹, por exemplo⁴⁰. No entanto, esta vertente comercial não se esgota nas grandes empresas. Inclui também empresas de menor escala e particulares que recorrem ao trabalho de artistas de arte urbana, para projetos de decoração (pintura de fachadas ou de interiores de habitações, bares, restaurantes, lojas, etc.).

Mundo da arte contemporânea e a universidade

Ainda neste quadro, não podemos ignorar o papel regulador e simbólico assumido por atores ligados ao mundo das artes e ao mundo académico. Estes atuam num campo especializado e mais seletivo com uma função de legitimação social de certas práticas, obras e pessoas, o que tem consequências para o nível de sucesso profissional dos mesmos. Este conjunto de atores sociais mencionado foi ganhando um protagonismo crescente no mundo da arte urbana, tendo vindo a alterar o seu posicionamento relativamente a estas práticas. Neste caso falamos de críticos,

³⁷ <https://www.facebook.com/smartpt/videos/257708501766350/>

³⁸ <https://www.seat.pt/empresa-seat/noticias-auto/eventos-seat/seat-vhils-obra-arte-suv-arona.html>

³⁹ <https://www.businesslive.co.za/fm/life/food/2018-08-10-hennessy-is-anything-but-old-fashioned/>

⁴⁰ Há também exemplos internacionais de colaborações entre artistas urbanos e marcas, como é o caso da Adidas e NeochaEDGE em 2013, para o lançamento de uns ténis (<https://www.widewalls.ch/10-best-street-art-ads/adidas/>), ou da Converse e vários artistas como Andrew Schoultz, Buff Monster, Mike Shine, IDT Crew, Charles Munka, Alex Horne, 123 Klan e David Ellis (<https://www.widewalls.ch/wall-to-wall/>) ou ainda da Playstation e o berlinense Superblast (<https://www.widewalls.ch/artist/superblast/>).

curadores, galeristas, académicos, etc. que intervêm na construção de discursos e dos circuitos de consumo de arte.

É interessante notar que, retomando a Bourdieu (2001), é nas relações entre o campo da arte contemporânea e o da arte urbana que se podem observar as tensões pela legitimação das representações vigentes sobre o que pode ou não ter o seu acesso validado enquanto arte. Se, por um lado, há neste momento galerias de arte especificamente dedicadas aos trabalhos de artistas de arte urbana (como a Underdogs⁴¹), é também um fenómeno relativamente recente a entrada de artistas de arte urbana em galerias convencionais, participando em exposições individuais ou coletivas⁴². No entanto, este é um processo pleno de resistências das estruturas de legitimação e validação vigentes, que se manifesta na renitência de outras galerias em considerar a arte urbana como tendo um lugar dentro da arte contemporânea.

Não obstante, neste momento há também museus que, através dos seus curadores e comissários, apostam em artistas de arte urbana, quer fazendo grandes exposições, como nos casos da de Vhils na Fundação EDP / Museu da Electricidade⁴³ ou de Os Gêmeos no Centro Cultural de Belém⁴⁴, quer comprando peças para integrarem as coleções dos museus – como as de Miguel Januário, que existem na coleção Cachola (Museu de Elvas), ou a de Edis One que está na coleção Berardo (Museu Berardo).

Importa ainda, neste ponto, referir a importância dos colecionadores privados, já que é através deles que se valida a existência de um mercado específico da arte urbana. Este, de facto, tem vindo a crescer, havendo de momento a participação de galerias de arte urbana internacionais em feiras de arte contemporânea, bem como art dealers especializados neste tipo de arte, e que fazem a mediação entre artistas e colecionadores. Além do mais, os trabalhos de artistas de arte urbana têm inclusivamente vindo a penetrar no mercado de arte secundário, o relativo às leiloeiras, onde grandes somas de dinheiro são trocadas por peças destas novas estrelas – fenómeno a que não é alheia alguma visibilidade pública, também por parte da capacidade mediática de artistas como Banksy⁴⁵.

⁴¹ <http://www.under-dogs.net>

⁴² Como os casos das exposições de Vhils na Galeria Vera Cortes, ou as de Bordalo II ou Edis One na Arte Periférica, por exemplo.

⁴³ <http://vhils.com/exhibitions/dissecao-dissection-edp-foundation-lisbon-portugal/>

⁴⁴ <https://www.publico.pt/2010/05/17/culturaipilon/noticia/do-museu-a-ceu-aberto-para-o-museu-berardo---os-gemeos-256771>

⁴⁵ Referimo-nos ao *stunt* que este artista recentemente elaborou, em que uma sua peça, vendida em leilão pela Sotheby's, foi, segundos depois da venda, parcialmente destruída por um aparelho inserido dentro da moldura: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/06/banksy-sothebys-auction-prank-leaves-art-world-in-shreds-girl-with-balloon>

Finalmente, é importante mencionar o papel que a Universidade tem vindo a ter enquanto instância de legitimação deste mundo da arte. De facto, nos últimos anos a atividade de investigação em todo da arte urbana tem vindo a crescer consideravelmente, havendo agora um conjunto de investigadores de diversas áreas – tais como a sociologia, antropologia, estudos artísticos, etc. - com um trabalho sólido de investigação na área, bem como diversos trabalhos publicados, o que contribui para um debate muito vivo sobre estas questões.

Novos atores: programadores, empreendedores e público

Por último, não podemos ignorar os novos atores que surgem especificamente a partir da ampliação deste campo e das oportunidades que daí decorrem. Falamos, por isso, de atores que se constituem no âmbito das redes, relações e circuitos económicos despoletados pela arte urbana. A grande mais-valia destes atores é o seu grau de especialização neste campo que pode ser entendido como um capital simbólico relevante para o seu sucesso pessoal. Referimo-nos a empreendedores culturais com diferentes valências, tal como organizadores de festivais de arte urbana que criam associações com esse propósito; bem como guias turísticos especializados em tours de arte urbana, etc. Estes programadores e empreendedores, dependendo da sua maior ou menor ligação ao meio específico da arte urbana, podem inclusive servir de mediadores entre artistas, e entre artistas e instituições, ou ainda entre estes e o público comprador. De destacar, igualmente, o público e os aficionados desta expressão cultural que se constituem enquanto grupo em paralelo à emergência deste campo cultural. Falamos das pessoas que participam nas tours de arte urbana, que vão aos festivais de arte urbana, que estão atentas aos trabalhos dos seus artistas preferidos (podendo ou não comprar peças suas), que partilham as fotos que tiram dos seus trabalhos pelas ruas das cidades, e que assim também têm um papel fundamental para a construção da visibilidade destes trabalhos.

4. Conclusão

A arte urbana está cada vez mais presente na paisagem das cidades. Esta maior presença no espaço físico significa, igualmente maior visibilidade na esfera pública, nos debates e discussões que ora acontecem por via dos media, ora se registam em nichos mais reduzidos, como sejam os do campo da academia ou da arte contemporânea. Há quem afirme que a arte urbana está na moda. De facto, a cada nova peça ou performance executada por Banksy, a explosão de notícias nos media e o incremento das conversas em torno destas questões é uma evidência.

Neste artigo, procurámos desenvolver uma primeira reflexão em torno da constituição da arte urbana enquanto mundo da arte emergente, recorrendo a uma análise preliminar dos dados entretanto recolhidos num projeto em curso, tendo por base o contexto nacional. Procurámos apontar algumas vias de análise deste campo

a partir daquilo que definimos como os atores sociais que intervêm direta, ou indiretamente, na construção deste mundo da arte. Concluimos que estes atores contribuem, de forma distinta para vários processos que passam pela criação de oportunidades para o desenvolvimento e expansão do campo, pelo suporte económico ao desenvolvimento das carreiras dos artistas ou pela valorização simbólica do campo e das suas produções. Na verdade, aquilo que encontramos são diferentes processos que se cruzam e que têm sido salientados por diferentes especialistas, que passam pela artificialização das expressões informais de rua, pela institucionalização das mesmas, pela mercantilização da arte urbana ou pela sua crescente turistificação e patrimonialização. Estes atores desempenham um determinado papel, nalgum ou em vários destes processos. O que realizámos foi uma primeira análise preliminar e esperamos, no futuro, desenvolver em maior profundidade estas linhas de pesquisa, detalhando de forma mais exata a articulação entre estes distintos atores e a promoção das carreiras profissionais dos artistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bain, Alison e MacLean, Heather (2013). The artistic precariat. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, 6, pp. 93-111.
- Banet-Weiser, Sarah (2011). Convergence on the street - Rethinking the authentic/commercial binary. *Journal Cultural Studies* Volume 25, 2011 - Issue 4-5: Rethinking Convergence/Culture, pp. 641-658.
- Becker, Howard (2010). *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Bengtson, Peter (2014). *The street art world*. Lund: Almendros de Granada Press.
- Bennet, Andy (2018). Youth, Music and DIY Careers. *Cultural Sociology*, Vol. 12(2), pp. 133-139.
- Bourdieu, Pierre (1996). *As regras da arte – Gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença.
- Bourdieu, Pierre (2001). *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.
- Campos, Ricardo (2010). *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século.
- Campos, Ricardo (2012). A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, Vol. 19 (2), pp. 543-566.
- Campos, Ricardo (2018). Arte urbana enquanto património das cidades. <https://streetartcei.com/index.php/investigacao>. Artigo online. Acesso em janeiro de 2019.
- Campos, Ricardo e Sequeira, Ágata (no prelo). Urban art, heritage and tourism. In: Sarmento, Clara e Pascoal, Sara (orgs.). *Routes of Tourism and Heritage in Portugal*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Castleman, Craig (1982). *Getting Up – subway graffiti in New York*. Massachusetts: MIT Press.
- Danto, Arthur (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.
- Dickens, Luke (2010). Pictures on walls? Producing, pricing and collecting the street art screen print. *City*, 14: 1, pp. 63-81.
- Ferro, Lúcia (2016). *Da rua para o mundo – Etnografia comparada do graffiti e do parkour*. Lisboa: ICS.
- Figueroa Saavedra, Fernando (2006). *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Madrid: Ediciones Minotauro Digital.
- Heinich, Nathalie (2004). *La sociologie de l'art*. Paris: La Découverte.
- Lima dos Santos, Maria de Lourdes (1988). Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas). *Análise Social*, nº 101-102, vol. XXIV, pp.689-702.

- Macdonald, Nancy (2001). *The graffiti subculture: Youth, masculinity and identity in london and new york*. New York: Palgrave Macmillan.
- Melo, Alexandre (2012). *Sistema da arte contemporânea*. Lisboa: Documenta.
- Molnár, Virág (2018). The business of urban coolness: Emerging markets for street art (artigo em impressão). *Poetics*, <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.09.006>.
- Moulin, Raymonde (1997). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Oliveira, Ana (2018). Sons para lá do Palco. Estratégias para a gestão de carreiras DIY na cena musical independente portuguesa. *Revistas Todas as Artes*, Porto, Vol. 1, n.º 1, pp. 131-142.
- Oliveira, António Monteiro e Rua, Orlando Lima (2018). Evidências da barreira oportunista nas indústrias criativas/culturais. *Atas da Conferência CIEM - Conferência Ibérica de Empreendedorismo 2018* (Salamanca, 2018).
- Oliveira, António Monteiro e Lopes, Helena (2018). When a brand replaces the street artist - Coruja's unacceptable commodification. *Atas da Conferência Relational Forms IV - Literature and the Arts since the 1960s: Protest, Identity and the Imagination* (Porto, 2018).
- Reitsammer, Rosa (2011). The DIY Careers of Techno and Drum 'n' Bass DJs in Vienna. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 3(1), pp. 28-43.
- Ross, Jeffrey Ian (ed.) (2016). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. London & New York: Routledge.
- Schiller, Marc (2007). The Banksy effect. <http://www.woostercollective.com/post/the-banksy-effect>. Artigo online. Acesso em janeiro de 2019.
- Sequeira, Ágata (2016). *A cidade é o habitat da arte: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*. Tese de Doutoramento em Sociologia. Lisboa: ISCTE-IUL.
- Sequeira, Ágata (2018). Do subterrâneo ao turístico: Representações e apropriações da arte urbana. <https://streetartcei.com/index.php/investigacao> Artigo online. Acesso em janeiro de 2019.
- Schacter, Rafael (2014). The ugly truth: Street art, graffiti and the creative city. *Art & the Public Sphere*, Volume 3, Number 2, 1 December 2014, pp. 161-176(16).
- Shapiro, Roberta (2012). Avant-Propos. In Shapiro, Roberta & Heinich, Nathalie (orgs.) *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (pp.20-21). Paris: EHESS.
- Snyder, Gregory (2009). *Graffiti lives: Beyond the tag in New York's urban underground*. New York: New York University Press.
- Waclawek, Anna (2011). *Graffiti and street art*. London: Thames&Hudson.
- Wells, Maya Morgan (2016). *Graffiti, street art, and the evolution of the art market*. In: Ross, Jeffrey Ian (ed.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art* (pp.464-474). London & New York: Routledge.

WEBGRAFIA

- Belanciano, Vítor (2010). Do museu a céu aberto para o Museu Berardo - Os Gémeos. <https://www.publico.pt/2010/05/17/culturaipilon/noticia/do-museu-a-ceu-aberto-para-o-museu-berardo---os-gemeos-256771>. Artigo no jornal Público, 17 de maio de 2010. Acesso em janeiro de 2019.
- Braun, Maximilian (2014). 10 Best Street Art Ads. <https://www.widewalls.ch/10-best-street-art-ads/adidas/>. Artigo do website Widewalls, 18 de março de 2014. Acesso em janeiro de 2019.
- Buitendach, Jo (2018). Hennessy is anything but old-fashioned. <https://www.businesslive.co.za/fm/life/food/2018-08-10-hennessy-is-anything-but-old-fashioned/>. Artigo do jornal Financial Mail. Acesso em janeiro de 2019.
- Campos, Ricardo (2018). Arte urbana enquanto património das cidades. <https://streetartcei.com/index.php/investigacao>. Artigo online. Acesso em janeiro de 2019.
- Clyde, Jacqueline (2016). Superblast. <https://www.widewalls.ch/artist/superblast/>. Artigo do website Widewalls, 29 de abril de 2016. Acesso em janeiro de 2019.
- GraffitiArt nº42 (2018). <http://www.graffitiartmagazine.com/index.php?post/Graffiti-Art-42%3A-sortie-le-10-Janvier>. Acesso em janeiro de 2019.
- Guide de l'art contemporain Urbain (2018). <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/offrez-a-l-art-urbain-son-guide-annuel-2018/tabs/description>. Acesso em janeiro de 2019.
- Johnston, Chris (2018). Banksy auction stunt leaves art world in shreds. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/06/banksy-sothebys-auction-prank-leaves-art-world-in-shreds-girl-with-balloon>. Artigo no jornal The Guardian, 6 de outubro de 2018. Acesso em janeiro de 2019.

- Kostov, Ana Bambic (2013). Wall to Wall Project - Converse x Juxtapoz Magazine. <https://www.widewalls.ch/wall-to-wall/>. Artigo do website Widewalls, 30 de dezembro de 2013. Acesso em janeiro de 2019.
- Martin, Mayo (2018). Beyond Banksy: 40 years of street art at ArtScience Museum. <https://www.channelnewsasia.com/news/lifestyle/beyond-banksy-40-years-of-street-art-at-artscience-museum-9855502>. Artigo do jornal Channel News Asia. 13 de janeiro de 2018. Acesso em janeiro de 2019.
- Molnár, Virág (2018). The business of urban coolness: Emerging markets for street art (artigo em impressão). *Poetics*, <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.09.006>. Acesso em janeiro de 2019.
- Schiller, Marc (2007). The Banksy effect. <http://www.woostercollective.com/post/the-banksy-effect>. Artigo do website Wooster Collective. Acesso em janeiro de 2019.
- Seat (2018). SEAT e Vhils apresentam obra de arte inspirada no SUV Arona. <https://www.seat.pt/empresa-seat/noticias-auto/eventos-seat/seat-vhils-obra-arte-suv-arona.html>. Acesso em janeiro de 2019.
- Sequeira, Ágata (2018). Do subterrâneo ao turístico: Representações e apropriações da arte urbana. <https://streetartcei.com/index.php/investigacao>. Artigo online. Acesso em janeiro de 2019.
- Smart (2018). Campanha publicitária para Smart EQ fortwo & forfour. <https://www.facebook.com/smartpt/videos/257708501766350/>. Acesso em janeiro de 2019.
- Super Bock (s/d). Website Coruja para as Artes. <https://www.superbockcoruja.pt/artes/>. Acesso em janeiro de 2019.
- Turismo de Portugal (s/d). Arte Urbana em Portugal. <https://www.visitportugal.com/pt-pt/content/arte-urbana-em-portugal>. Acesso em janeiro de 2019.
- U2 (2014). Videoclip *Raised by Wolves*. https://www.youtube.com/watch?v=uAVzIXo_Lw8. Acesso em janeiro de 2019.
- Underdogs (s/d). Website da galleria Underdogs. <http://www.under-dogs.net>. Acesso em janeiro de 2019.
- Vhils (s/d). Dissecção | Dissection solo exhibition. <http://vhils.com/exhibitions/disseccao-dissection-edp-foundation-lisbon-portugal/>. Acesso em janeiro de 2019.

Ricardo Campos. Investigador Integrado no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH/NOVA). Morada: Avenida de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa, Portugal. E-mail: rmocampos@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0003-4689-0144.

Ágata Sequeira. Investigadora Integrada no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH/NOVA). Morada: Avenida de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa, Portugal. E-mail: agatasequeira@fcs.unl.pt. ORCID: 0000-0002-3615-9457.

Financiamento: Este artigo publica resultados do projecto de investigação “*TransUrbArts*” - *Emergent Urban Arts in Lisbon and São Paulo*, (IF/01592/2015). Este projeto é apoiado por fundos nacionais através da FCT/MEC. O CICS.NOVA – FCSH-UNL é também apoiado por fundos nacionais através da FCT/MEC (UID/SOC/04647/2013).

Receção: 05-11-2018

Aprovação: 29-12-2018

Citação:

Campos, Ricardo & Sequeira, Ágata (2018). O mundo da arte urbana emergente: contextos e atores. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), pp. 70-93. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n2a4

CALEIDOSCÓPIO DE IMAGENS VIVIDAS: ENTRE FORMAS ARTÍSTICAS E MODOS DO CRER NA OBRA DE JOSÉ TARCÍSIO

KALEIDOSCOPE OF LIVED IMAGES: BETWEEN ARTISTIC FORMS AND WAYS OF BELIEVING INTO THE ARTWORK OF JOSÉ TARCÍSIO

KALEIDOSCOPE D'IMAGES VECUES: ENTRE FORMES ARTISTIQUES ET CROYANCES DANS L'ŒUVRE DE JOSE TARCISIO

CALEIDOSCOPIO DE IMÁGENES VIVIDAS: ENTRE FORMAS ARTÍSTICAS Y MODOS DE CREER EN LA OBRA DE JOSÉ TARCISIO

Kadma Marques Rodrigues

Universidade Estadual do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, Ceará, Brasil

Diego Soares Rebouças

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil

RESUMO: A abordagem de uma produção plástica que envolve trânsitos simbólicos e sociais entre arte, cultura e religiosidade, pode constituir objeto tanto da sociologia da religião, quanto daquela voltada à arte. Fundamentando-se nesta última, este artigo investiga exposições individuais do artista Zé Tarcísio, a partir de dois movimentos de convergência entre sua obra e representações do catolicismo popular. A partir da coleção de ex-votos do artista, o primeiro movimento parte de obras conceituais, àquelas materializadas em objetos; o segundo, de imagens que levam a experiência visual humana ao seu limite corpóreo, àquelas que conformam um olhar desmaterializado e sincrético, de temporalidade não-linear. A lógica compositiva e expositiva destas últimas, materializando o sagrado em geometrias caleidoscópicas, manifesta processos de subjetivação da crença, sobrepondo modos do crer e do ver.

Palavras-chave: artista, visão expandida, modalidade do crer, caleidoscópio, imagem.

ABSTRACT: The approach of a plastic production that involves symbolic and social transits between art, culture and religiosity, can be an object of both the sociology of religion and that of art. Based on this last one, this article investigates individual exhibitions of the artist Zé Tarcísio, from two movements of convergence between his work and representations of popular Catholicism. From the collection of ex-votos of the artist, the first movement starts from conceptual works, those materialized in objects; the second, of images that lead the human visual experience to its corporeal limit, to those that conform a dematerialized and syncretic view of non-linear temporality. The compositional and expositive logic of the latter, materializing the sacred in kaleidoscopic geometries, manifests processes of subjectivation of belief, overlapping ways of believing and seeing.

Keywords: artist, expended vision, modalities of belief, kaleidoscope, image.

RÉSUMÉ: L'approche d'une production plastique qui implique des transits symboliques et sociaux entre art, culture et religiosité peut être un objet de la sociologie de la religion et de celle de l'art. Sur la base de ce dernier, cet article examine les expositions individuelles de l'artiste Zé Tarcísio, issues de deux mouvements de convergence entre son travail et des représentations du catholicisme populaire. À partir de la collection d'ex-votos de l'artiste, le premier mouvement part d'œuvres conceptuelles, matérialisées par des objets; la seconde, celle des images qui conduisent l'expérience visuelle humaine à sa limite corporelle, à celles qui conforment une vision dématérialisée et syncrétique de la temporalité non linéaire. La logique compositionnelle et expositive de ce dernier, matérialisant le sacré dans les géométries kaléidoscopiques, manifeste des processus de subjectivation de la croyance, chevauchant des façons de croire et de voir.

Mots-clés: artiste, vision élargie, mode de croyance, kaléidoscope, image.

RESUMEN: El enfoque de una producción plástica que involucra tránsitos simbólicos y sociales entre arte, cultura y religiosidad, puede constituir objeto tanto de la sociología de la religión, como de aquella volcada al arte. Fundamentándose en esta última, este artículo investiga exposiciones individuales del artista Zé Tarcísio, a partir de dos movimientos de convergencia entre su obra y representaciones del catolicismo popular. A partir de la colección de ex votos del artista, el primer movimiento parte de obras conceptuales, a aquellas materializadas en objetos; el segundo, de imágenes que llevan la experiencia visual humana a su límite corpóreo, a aquellas que conforman una mirada desmaterializada y sincrética, de temporalidad no lineal. La lógica compositiva y expositiva de estas últimas, materializando lo sagrado en geometrías caleidoscópicas, manifiesta procesos de subjetivación de la creencia, sobreponiendo modos de creer y ver.

Palabras-clave: artista, visión ampliada, modo de creer, caleidoscopio, imagen.

1. Introdução

Dentre os domínios nos quais se especificam o discurso sociológico, este artigo adota aquele da sociologia da arte. Neste, coexistem ao menos três gerações cronológicas e epistemológicas: aquela da estética sociológica, cuja abordagem se volta para as relações entre elementos formais e a configuração virtual do amador da arte (arte e sociedade); aquela da história social da arte, que trata da força de relações contextuais na conformação da trajetória de artistas, de públicos e de obras (arte na sociedade); e aquela da sociologia de enquete, cuja produção científica tem adequado conceitos e métodos da sociologia à análise sincrônica de campos empíricos relativamente autônomos, que se configuram em instituições e práticas de produção, de circulação e de consumo da arte (arte como sociedade) (Heinich, 2008). Atualmente, se a especificidade da sociologia da arte tem levado a “grande sociologia” a testar a validade de suas próprias definições e limites, ela tem também sido desafiada a refinar a compreensão das estruturas, dos fenômenos e das experiências que conformam os universos artísticos.

Neste artigo, a problematização de uma produção artística particular, que tangencia o universo religioso, evidencia um objeto complexo por sua dupla pertença, o qual pode ser abordado tanto pela sociologia da arte, quanto pela sociologia da religião. Portanto, o objetivo adotado é o de analisar o percurso de elaboração formal do artista cearense Zé Tarcísio⁴⁶ a partir de um conjunto de exposições individuais por ele realizadas. Deste conjunto, sobressaem dois movimentos de elaboração de formas concebidas a partir de uma pesquisa plástica fundamentada em trânsitos simbólicos e sociais entre arte, cultura e religião. Tais movimentos não seguem lógicas estanques, antes se sobrepõem inclusive temporalmente, definindo-se mutuamente ao longo de sua trajetória social.

O primeiro, cuja base investigativa encontra-se na coleção de *ex-votos*⁴⁷ mantida pelo artista, pode ser percebido na passagem das obras de matriz conceitual àquelas que sobressaem por sua materialidade; o segundo, realiza-se a partir de obras que incitam à ampliação da experiência visual para além dos limites do olho humano, caracterizando um regime visual desmaterializado e sincrético. Este, aproxima modalidades do ver e do crer, mediante recurso à uma lógica visual (compositiva e expositiva) que multiplica e funde uma miríade de imagens e experiências do sagrado. Estas são extraídas do universo religioso católico, hindu e da cultura de massa, sendo integradas em geometrias caleidoscópicas.

⁴⁶ José Tarcísio Ramos (artista de codinome Zé Tarcísio) nascido em 8 de fevereiro de 1941, na cidade de Fortaleza, Ceará.

⁴⁷ Na região Nordeste do Brasil, os *ex-votos* consistem em uma manifestação de fé destinada a comemorar uma graça alcançada, bem como promessas ou votos cumpridos, tendo esta prática lugar privilegiado de realização na cidade de Canindé, interior do estado do Ceará.

Sobre sua trajetória social, é preciso considerar brevemente que José Tarcísio Ramos foi no passado o menino adotado por uma família católica, constituída apenas por mulheres que migraram em busca de trabalho, a partir de Viçosa – Ceará. Em Fortaleza, viveu a infância simples da Vila Diogo (conjunto de habitações operárias no centro da capital cearense). Habituada com as práticas religiosas, aquela família rezava novenas a São Benedito, padroeiro da igreja frequentada por Tarcísio. Acompanhar as mulheres da casa em suas atividades piedosas, participando de novenas, tríduos, procissões e outras devoções, pautava então seu cotidiano.

Eu fui (pra Canindé, pela primeira vez) com a Bibi, uma tia tipo “barata de igreja” ... Eu tava sempre no rabo da saia dela e isso pra mim era uma maravilha! Era uma diversão acompanhar Bibi às romarias, ao cemitério e a todos os lugares que a Bibi ia... (Na romaria) eu nunca tinha visto tanta gente na minha vida. Daí, comecei a ouvir um alto-falante que dizia: “venham senhores e senhoras. Venham ver a Telma, uma mulher linda, que vai se transformar num gorila”. Mas quando eu estava tentando ver Telma, ouvi a radiadora da igreja dizer: “atenção, Zé Tarcísio, sua tia lhe espera na Casa dos Milagres!” Eram pernas, braços, corações, sexo, tudo isso pendurado, fotografia, cabelo, mortalha, uma loucura... e isso foi um encantamento pra mim (José Tarcísio, documentário “Zé.com”, de Luiz Carlos Lacerda, 2007).

Para Zé Tarcísio, o impacto destes e de outros momentos que remetem à visualidade de um universo religioso particular ganhou maior relevo nos anos subsequentes, convertendo-se futuramente em matéria-prima simbólica de seus processos de criação artística. Assim, o rosário que frequentemente o artista carrega no pescoço, antes de indicar apenas adesão ao sagrado, manifesta de fato sua disposição para reelaborar pela arte aquelas manifestações da fé com as quais foi socializado desde a primeira infância.

Assim, o conjunto de sua obra assumiu como diferenciais temáticos o popular e a religiosidade. Tais elementos atravessam-na, à revelia de seu caráter múltiplo – com experiências criativas acumuladas em diferentes domínios da arte; e diversificado – perpassado por influências do campo artístico cearense, mas também de outros centros urbanos, sintonizados com correntes estilísticas internacionais.

2. Primeiro Movimento – do conceito materializado à dimensão estética da materialidade de “corpos vividos”

Antes de proceder à análise de obras e exposições realizadas por Zé Tarcísio, é preciso ultrapassar o contexto familiar e ampliar o foco para compreender de onde elas emergem. Deve-se considerar que no território brasileiro, alguns estados nordestinos sobressaem como pontos especialmente densos de manifestações da religiosidade popular católica. Dentre eles, o Ceará abriga os dois principais destinos de romarias e de oferta de ex-votos. São eles as cidades de Canindé, no

Sertão Central, e de Juazeiro do Norte, no Cariri. A frequência do culto religioso local respectivamente, a São Francisco e ao Padre Cícero, deu lugar a expressões de fé na forma de peregrinações para o pagamento de promessas.

Atualmente, integrando o circuito do chamado turismo religioso, a Romaria de Canindé converteu-se em um evento anual, durante o qual a cidade recebe cerca de 2,5 milhões de romeiros franciscanos de todo o país. A maior romaria franciscana da América Latina tem assim na Paróquia de Canindé, fundada em 1817, seu ponto final.

Foi nos anos 1950, dadas as práticas religiosas testemunhadas na casa da Vila Diogo, que Zé Tarcísio se iniciou nas romarias para Canindé. Naquela cidade de romeiros e devotos, a *Casa dos Milagres*, local onde transbordavam imagens da fé depositadas pelos peregrinos para pagar graças alcançadas, deixou marcas na memória do menino.

Por isso, não surpreende que a narrativa autobiográfica de Zé Tarcísio, no momento de sua primeira exposição individual, na Galeria G4 (RJ) em 1967, revele um artista que se apoia na gravura para evocar o olhar dos ex-votos (Figura 2.1.), mesmo vivendo um momento de influência da *pop art* norte-americana.



Figura 2.1. Obras de Zé Tarcísio apresentadas na exposição “Círculos”, na Galeria G4 no Rio de Janeiro.

Fonte: http://www.zetarcisio.art.br/sigami_zt/pesquisa/lista.php?cod_sg=AP.

Assim, composições com corpos fragmentados e/ou fundidos, foram recursos estéticos usados por ele para evidenciar a influência daquele universo moldado pelas expressões fisionômicas do povo nordestino. Afinal, ao lado da tia, ele presenciara a recorrência de gestos de devoção que, na materialidade de representações-réplicas ofertadas, manifestavam o sentimento de gratidão.

Segundo o curador Luiz Áquila⁴⁸, no documentário “Zé.com”, Tarcísio inicia sua trajetória alinhando-se às preocupações de gerações artísticas anteriores, a

⁴⁸ Luiz Aquila da Rocha Miranda é um pintor, desenhista, gravador e professor brasileiro conhecido principalmente por seu papel de orientador artístico da Geração 80, quando era professor na Caleidoscópio de imagens vividas: entre formas artísticas e modos do crer na obra de José Tarcísio ■ Kadma Marques Rodrigues e Diego Soares Rebouças **[98]**

exemplo da tradição neo-Dada, como mostra a obra *Movimento I* ou *Regador de Pedras* (Figuras 2.2.).



Figuras 2.2. e 2.3. Obras *Movimento I* ou *Regador de Pedras* (1974), e *Romaria*, em expositor que lembra a forma de um altar com os ex-votos da coleção do artista, respectivamente.

Fontes: <https://artsandculture.google.com/asset/movimento-i/7AHxZLrRqYMEaw?hl=PT-BR> e <http://www.zetarcisio.art.br/index.php/obras/item/9-romaria>.

(...) coisa rara na arte moderna brasileira, (Zé Tarcísio) traz essa relação com a religião e com os ofícios. Então, alguns artistas mais jovens têm abordado ou trabalhado esse tema. Mas no caso do Zé Tarcísio, que é mais velho do que esses artistas contemporâneos, é o primeiro talvez desses artistas brasileiros modernos, de depois da Segunda Guerra Mundial, que trabalha com a religião, porque a arte brasileira em geral, é ligada aos materiais e aos conceitos.

Posteriormente à fase mais marcadamente conceitual, ele inicia o retorno às suas experiências primeiras, apropriando-se de elementos da tradição cultural brasileira de matriz católica, corporificada na prática dos ex-votos. Encontra-se nesta dinâmica uma lenta, mas segura conversão ao flagrante respeito à religiosidade popular (Figura 2.3.), sem tornar-se por isso um adepto, um beato ou um profeta. Nesse sentido, talvez não seja descabido ressaltar certa coerência de formas e persistência temática. Assim, o popular encontra-se figurado, seja nos rostos presentes nos primeiros quadros que retratam membros de famílias numerosas ou os nativos do litoral cearense, seja na série denominada de “Peregrinos” (Figuras 2.4. e 2.5.).

Cativado por práticas e imagens que flexibilizavam os preceitos da religiosidade católica institucional, o artista precisava de forma recorrente “ver para crer”, lançando-se por anos em um processo de “garimpagem” de objetos da fé. Ao longo do tempo, o acúmulo de tais objetos em seu ateliê transformou-o em colecionador, permitindo-lhe fazer diversas apropriações plásticas dos ex-votos. Traduzidos em desenhos, pinturas, gravuras, colagens, esses objetos resultaram ainda em

Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Fonte: <https://www.anitaschwartz.com.br/artista/luiz-aquila/>).

instalações, conformando exposições que variavam da representação gráfica dos objetos da fé ao jogo compositivo que dialogava com a sua própria materialidade. É preciso lembrar, porém, que no âmbito do “sincretismo religioso popular, apesar de seu aspecto místico, o ex-voto é considerado como manifestação pagã. Sua aceitação pela Igreja aconteceu paulatinamente, mas os religiosos não dispensam caráter sagrado às peças”⁴⁹.



Figuras 2.4. e 2.5. Obras de Zé Tarcísio.

Fonte: <http://www.zetarcisio.art.br/index.php/obras/item/47-peregrinos>.

Tal dinâmica criativa evidencia o caráter imperativo da apropriação plástica desse repertório visual, permitindo a Zé Tarcísio transmutar igualmente a memória de sentimentos provocados pela imersão no universo da religiosidade popular em experiência de fruição estética calcada em um olhar empático em relação à cultura dos fiéis. Assim, por meio desse exercício, a arte permitiu a Zé Tarcísio transmutar a percepção daqueles modos de crer em experiência criativa de dar a ver.

Desse modo, em um dos documentários realizados acerca de sua trajetória artística, “Retalhos”⁵⁰, de Henrique Dídimo, Zé Tarcísio descreve elementos da religião católica numa perspectiva formal, atribuindo a eles significados que indicam uma interpretação muito particular do religioso. No documentário, o artista refere-se à influência da religiosidade em sua vida, a partir do filtro oferecido pela arte:

Então, isso tudo foi meu primeiro universo. Assim, essa coisa muito abstrata, o céu... E o céu é sempre uma coisa muito ‘light’, muito bonita, todos os santos são lindos, eles têm perfis bonitos... Jesus tem um cabelo... parece que usa o melhor xampu. Os cabelos dele são muito bonitos... os tons de pele, as fisionomias, tudo muito ‘raffiné’... Os guarda-roupas dos santos são coisas deslumbrantes. Maria, Nossa Senhora, por exemplo, tem um guarda-roupa imenso. A cada vez que ela aparece, é com uma roupa diferente... bordados, essa coisa toda (risos)... Então, isso tudo é uma ficção na minha cabeça, que me faz trabalhar com

⁴⁹ Ver: http://www.zetarcisio.art.br/sigami_zt/anexos/JT.VProf.AP.01.029.002.pdf.

⁵⁰ O documentário que fora realizado pelo diretor audiovisual.

esse material, não é? (2011, transcrição da fala do artista no documentário *Retalhos*).

De fato, são variadas e dispersas as experiências que favoreceram a formação dessa disposição que integra arte e religião, ambas reconfiguradas no momento de passagem da lembrança à narração do artista. Por meio de uma narração memorialística da infância, ele associa discursivamente o episódio da Casa dos Milagres ao momento inaugural do impulso de colecionar ex-votos como expressões da religiosidade popular, mas também da emergência da habilidade para o desenho artístico.

Para José Tarcísio, a multiplicidade de formas que o ex-voto (Figuras 2.6. e 2.7.) assumiu para ele ao longo do tempo converteu-se em incessante fonte de pesquisa. Assim, fosse o ex-voto em madeira, cera de vela ou gesso; fotografia ou estatueta; representando partes do corpo curadas ou objetos que revelam o sofrimento do devoto que alcançou a graça; e mais recentemente os ex-votos virtuais, sob a forma de mensagens e e-mails de agradecimentos expostos nas casas devocionais... todas essas manifestações interessam como expressões do universo popular.



Figuras 2.6. e 2.7. Ex-votos expostos.

Fonte: <http://www.fragatasurprise.com/2015/01/salvador-passeios.html>.

Em face desta profusão de formas, é preciso considerar que se as religiões por um lado orientam a percepção dos objetos ou coisas no mundo, por outro também condicionam sua criação (Berger, 2003). Nesse contexto, esses 'objetos da fé' emergem simbolicamente como mediação das ações dos indivíduos e de suas práticas religiosas, referendando a existência do sujeito na condição de fiel. Ao representar as dores de um 'corpo vivido', o ex-voto constitui-se em exemplo flagrante de objeto material ao qual foi atribuído caráter simbólico nas práticas religiosas – sobretudo naquelas ligadas ao cumprimento de promessas, à realização de votos e ao sentimento de gratidão.

Sobre a importância desses objetos particularizados pela devoção católica na cultura nordestina, o artista associa-os ainda à capacidade de resistência e

superação que se encontra de forma recorrente nos meios populares. Por um lado, a esperança na intervenção divina, na realização do milagre ou na obtenção da graça, fortalece a disposição de fé. Por outro lado, também são símbolos de tenacidade no sentido de terem obtido, pela força da persistência, um lugar de aceitação junto à Igreja, de vez que os ex-votos são considerados uma prática mundana e distante da liturgia de tradição romana. A ambiguidade desta aceitação pode ser evidenciada no seguinte episódio da infância, narrado pelo artista:

[...] Peguei um boneco (ex-voto), o Joãozinho, que se tornou meu amigo imaginário. Bibi disse ser pecado, não podia levar, pois dava azar. As lembrancinhas ela já havia comprado: medalhinhas, fitinhas. Chorei, pois não entendia, eu queria era o boneco. Todos os argumentos de Bibi foram em vão. Nessa peleja para a devolução do objeto, apareceu o Frei Teodoro, que eu conhecia da igreja do Otávio Bonfim. Falei que era de lembrança, então ele disse: “pode levar, mas enrole”. (Santos e Albuquerque, 2011, p. 134).

Os ex-votos colecionados por Zé Tarcísio, como objetos impregnados de vivências e transmutados em formas plásticas, foram expostos em diversos momentos: na ‘ECO-92’, no Rio de Janeiro; na mostra do descobrimento ‘Brasil 500 anos’, em São Paulo e mesmo no Japão, sob curadoria do crítico de arte Walmir Ayala.

Além das referências aos ex-votos presentes no ‘Almanaque do Zé’ (2011), publicação oficial que assinalou seus “70 anos de vida no planeta e 50 anos de teimosia na arte”, alguns vídeos testemunham esta ligação entre sua arte e a religiosidade nordestina: os já citados ‘Retalhos’, de Henrique Dídimo, e ‘Zé.com’, de Luiz Carlos Lacerda, além do documentário ‘Imaginários’, produzido pelo próprio artista de 1994 a 2000, o qual aborda a prática dos ex-votos em Canindé.

De fato, nas artes plásticas, Zé Tarcísio firmou-se em um domínio no qual teve produção mais expressiva em termos quantitativos, dando seguimento a importantes exposições individuais, dentre as quais destacam-se: em 2002, a instalação ‘Um olhar sobre Canindé’, em 2006, a exposição ‘Promessa paga’, e no mesmo ano, a exposição ‘Rogai’. Cada uma delas evidenciou aos olhos dos apreciadores do trabalho do artista, a presença marcante do imaginário católico, de feição popular, cultivado pelo artista ao longo de sua vida.

Há ainda a considerar como índice da presença do catolicismo popular no cotidiano e no trabalho do artista, a espacialidade imediata que o cerca, qual seja, seu ateliê ou oficina de trabalho criativo:

Pra um artista que lida com a repetição e com variações dos mesmos elementos é muito importante você conhecer o espaço no qual ele trabalha, porque esse lugar também é uma repetição da sua existência. Então, assim como ele varia aparentemente, sutilmente, em cada ex-voto,

em cada trabalho, o espaço e a existência do próprio Zé Tarcísio vai variando (Santos e Albuquerque, 2011, p. 134).

Sobre o ateliê, entendido como o lugar que resguarda a intimidade criativa do artista, a escritora Ana Miranda⁵¹ lembra que, ainda na década de 80, José Tarcísio instalou-o de forma pioneira no bairro Praia de Iracema. Aquele local, então degradado, converter-se-ia, no final da década de 90, nas imediações do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC). Naquele período, seguindo o exemplo de Tarcísio, vários artistas alugaram galpões e mudaram-se para o bairro, apostando na constituição de uma comunidade criativa em interação com o CDMAC.

(O ateliê) ficava numa casa antiga, de dois andares, com janelões que deixavam entrar umas luzes cambiantes, e uma escada antiga de madeira que rangia aos nossos pés. Havia quadros e espelhos nas paredes, esculturas espalhadas, flores secas, móveis antigos, tapeçarias, toda a força de uma produção incessante, uma vida de entrega e dedicação. Parecia entulhado, mas era tudo arrumado e comentado. E lá estavam eles, os ex-votos, os brinquedos do menino, fazendo parte das esculturas. Viraram arte⁵².

O ateliê serviu de cenário à exposição de sua coleção de ex-votos, em 2002, sediando a mostra 'Um Olhar Sobre Canindé'. Nesta, o artista converteu sua coleção em instalações que objetivavam envolver o público, fazendo-o assumir papel ativo na sucessão das experiências estético-espiritual propostas (Figuras 2.8., 2.9., 2.10. e 2.11.).

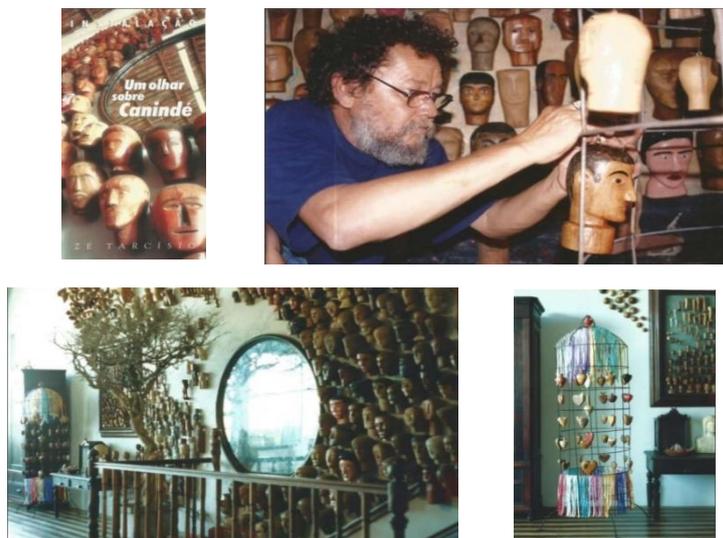
Ricardo Resende, ex-diretor do MAC do Centro Dragão do Mar, considera que o acervo de ex-votos de José Tarcísio, reunindo um conjunto de mais de mil peças, serviu de prisma que refratou sua apropriação de diversas correntes estilísticas modernas:

É uma busca de significantes naquelas imagens de fragmentos anatômicos rudemente esculpidos em madeira, e acumulados no percurso de sua vida, feita de deslocamentos e encontros. Zé tem o poder da transformação das coisas. Transforma um ex-voto em escultura, desenho, instalação. Esculturas de talhe refinado sobre a madeira, de linhas simples e que se assemelham a pureza das formas do mais célebre escultor das vanguardas modernas, Romero Constantín Brancusi (1876-1957). Estas figuras ou caras aparecem desde os desenhos e gravuras dos anos 1960. Surgem hoje como esculturas ou instalações totêmicas, em

⁵¹ Nasceu em Fortaleza, em 1951. Morou em Brasília, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Hoje vive no Ceará. Estreou como romancista em 1989, com *Boca do Inferno* (prêmio Jabuti de revelação). Foi escritora visitante em universidades como Stanford e Yale, nos Estados Unidos, e representou o Brasil perante a União Latina, em Roma (Fonte: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00343>).

⁵² Ver o artigo da escritora Ana Miranda: <https://www20.opovo.com.br/app/colunas/anamiranda/2014/01/25/noticiasanamiranda,3196484/nosso-ze-tarcisio.shtml>

uma organização que também lembra outro movimento artístico da primeira metade do século XX, o Futurismo. São também surrealistas (Santos e Albuquerque, 2011, p. 89 e 90).



Figuras 2.8., 2.9., 2.10. e 2.11. Em sentido horário, capa do folder da exposição; Zé Tarcísio trabalhando na montagem da mostra; Instalações em seu ateliê na Praia de Iracema – Fortaleza.

Fonte: http://www.zetarcisio.art.br/sigami_zt/pesquisa/lista.php.

Além de configurar-se a partir de elos formais, explicitados pelo discurso da crítica que liga produções plásticas atuais e precedentes, a atividade artística de José Tarcísio, como qualquer ação humana criativa, emerge de repertórios conformados pelo cruzamento de diversos processos de socialização. Estes se perpetuam ao longo da trajetória de vida de todo indivíduo, provocando reconfigurações permanentes de projetos e dos modos de realizá-los. Assim, segundo Bourdieu, cada artista,

(...) constrói seu próprio projeto criador em função de sua percepção das possibilidades disponíveis, oferecidas pelas categorias de percepção e de apreciação, inscritas em seu 'habitus' por uma certa trajetória e também em função da propensão a acolher ou recusar tal ou qual desses possíveis, que os interesses associados à sua posição no jogo de relações lhe inspiram (Bourdieu, 1996a, p. 64).

No caso de Zé Tarcísio, a exposição intitulada 'Promessa Paga' (2006) conformou um momento de síntese do percurso trilhado, desde a década de 1960, ao mesmo tempo em que fornecia nova base de realização de seu *projeto criador*. Porém, ao contrário da invenção moderna da singularidade excepcional do gênio criador (Elias, 1995), emerge desta trajetória um artista impregnado de referências coletivas, que embora deitem raízes em seu passado, não cessam de renovar suas referências, atualizando-se de modo não completamente premeditado ou consciente.

A exposição de 2006, à semelhança daquela mostra de 2002, emergiu do interior da coleção que ainda se encontra ao abrigo do ateliê do artista, porém difere dela por seu caráter deliberadamente retrospectivo. Convertido em matriz de formas plásticas, o conjunto aparentemente caótico de peças de madeira no formato de cabeças, membros e troncos, representava para o artista um suporte fundamental para processar de forma plástica a fisiologia do milagre no universo cultural nordestino.

O olhar retrospectivo celebrado nesta mostra talvez tenha sido fomentado pelo lançamento, em 2005, do CD-rom intitulado 'Zé Tarcísio: Arquivo'. Organizado pela arquivista Patrícia Menezes Maciel, a mídia trazia uma biografia do artista e um retrospecto ilustrado de seus principais trabalhos em diversas áreas, o elenco de suas obras mais famosas, nas artes plásticas, passando pelo teatro, rádio e fotografia, até o audiovisual.

Nesta mostra, os ex-votos, como objetos subtraídos de seu contexto original, onde materializavam a aliança entre dois mundos, perdem em caráter cultural-divinatório, mas ganham em potência estético-criativa. Assim, se a exposição 'Promessa Paga', revelou o ponto alto de um trabalho de criação plástica impregnado de sentidos culturais, ela também subsidiou um olhar retrospectivo sobre o percurso feito pelo artista e colecionador Zé Tarcísio.

Se a coleção subsidiou o processo de depuração cumulativa e sistemática do olhar do artista-pesquisador, a citada exposição fez sobressair seu empenho físico no artesanato de cada quadro, colagem e peça. Em sua faina criativa, Zé Tarcísio não só cortou papelões, pintou pedaços de linho, montou e emoldurou cada quadro, mas também incluiu na mostra a dimensão performática de envolvimento do público na realização de atos de fé: assim, as pessoas recebiam tanto fitinhas coloridas para amarrar nos pulsos, sendo convidadas a formular secretamente pedidos ao santo; quanto pôsteres, a serem colados para compor uma lista de santos, encabeçada por São Francisco de Assis e a Basílica de Canindé.

3. Segundo Movimento – modos de crer: da devoção como olhar expandido à visualidade ecumênica em caleidoscópio

A exposição 'Promessa Paga' (2006) representa o 'ajuste de contas' de José Tarcísio com seu projeto criador. Este envolvia a apropriação de objetos que, atravessando sua trajetória social, têm corporificado e dado expressão à fé popular com a qual estabelece interlocução, porém com isso não causa uma ruptura com a dimensão da religião 'oficial'. No que concerne à Igreja Católica, a exemplo de outras religiões institucionalizadas, é possível afirmar que ela se renova também em função da reafirmação de alianças entre o fiel e o sagrado. Tais alianças condicionam as ações e as visões de mundo da comunidade a elas associadas. Para tanto, a liturgia, à

semelhança das práticas populares, apoia-se não raras vezes em suportes materiais para a consecução da experiência do sagrado.

Para abordar a experiência do sagrado a partir da perspectiva da sociologia da arte, é preciso considerar que os efeitos do trânsito entre arte e fé popular que a obra de Zé Tarcísio provoca, não se restringem apenas à dimensão formal. Esta, desdobra-se socialmente até conformar no público uma experiência do sagrado análoga daquela vivida pelo artista, mediante à formação de uma visão sincrética ou ecumênica do mundo. Se num primeiro movimento de seu percurso artístico, percebe-se uma ligação com o religioso centrada na materialidade de objetos físicos intercambiados no campo da fé – os *ex-votos* –, no segundo movimento reconfigura-se a experiência do sagrado, de modo a evidenciar menos aquilo que se vê e mais o como se vê.

Ainda no que concerne ao caráter popular da religiosidade de matriz católica, deve-se considerar que práticas como a dos *ex-votos* descortinam dissimetrias na instituição religiosa, mediante hierarquia manifesta entre a condição de corpo organizacional unificado e instituído, e a multiplicidade das práticas populares da fé. Neste caso, tal multiplicidade aflora no seio do próprio exercício da doutrina oficial, traduzindo de modo mais evidente o aspecto inventivo das práticas do sagrado como experiência pessoal. Por ser um universo menos estabilizado pela inércia das normas, sendo fragilmente regulamentado, o catolicismo popular caracteriza-se por uma ‘lógica nebulosa’ no que tange aos limites impostos à entrada de novos fiéis, perpetuando-se como um conjunto de práticas com elevada adesão social.

Nesse sentido, o uso das imagens na religião católica apresenta frequentemente um caráter polissêmico, alvo de interpretações e de debates polarizados entre idolatria, de um lado, e veneração, de outro, indicando uma concorrência implícita entre formas de relação com as representações do sagrado.

Por isso, o emprego de imagens – que dão suporte aos atos de fé e aos ritos de maneira geral – não se traduz em um percurso retilíneo e progressivo de valorização destas últimas. Ao contrário, ele oscilou entre momentos históricos em que a imagem servia como instrumento recorrente de conversão (a exemplo da Bíblia Pauperum ou, mais antigamente, dos lenços e aventais do apóstolo Paulo, reconhecidos por seu poder de cura), àqueles em que elas foram alvo de atitudes iconoclastas (como a destruição de imagens e de inumeráveis obras de arte empreendida por Leão III ao considerar idolatria o culto a objetos sagrados, no século VIII)⁵³.

⁵³ Nesse contexto, é preciso considerar ainda, a distinção feita entre as imagens bidimensionais (simbólicas ou ilustrativas) e aquelas tridimensionais ou objetos (cujo “corpo” pode assumir a forma de estátuas, *ex-votos* esculpidos ou moldados, ou ainda relíquias).

A fim de contemplar esta abertura das imagens ao sagrado, exemplarmente presente na obra elaborada por José Tarcísio, mediante tratamento de imagens que viabilizam a passagem de 'o que' ao 'como' ver (e crer), a fé passa a ser entendida como categoria de interseção com outro domínio da pesquisa sociológica, aquele para o qual Georg Simmel produziu um dos textos inaugurais⁵⁴ – o campo da sociologia da religião. Nesse contexto, as imagens não só passam a ser abordadas como um fenômeno adequado às questões que balizam a sociologia da arte, mas também vinculam-se neste caso à dimensão espiritual do exercício da fé. Neste sentido, a sociologia da religião delinea-se como ramo especializado que “pressupõe a coexistência de variados domínios na sociedade, em um regime de coexistência e simultaneidade, mas ao mesmo tempo de diferenciação – o que já formula de imediato uma questão para a sociologia” (Waizbort, Peres & Klein, 2006, p. 112).

Essa concomitância de esferas da vida social considerada por Simmel o faz abordar a religiosidade não como um domínio social específico, mas “como parte de um diagnóstico do presente, em que a religião perde importância no mundo objetivo e radica-se crescentemente nos domínios do mundo subjetivo. Por essa razão, interessam-lhe menos as igrejas e instituições, e mais a personalidade” (ibidem).

Assim, este artigo busca evidenciar as exposições individuais realizadas por Zé Tarcísio como índices de processos de subjetivação da fé, os quais fundamentam o entrelaçamento mais ou menos evidente entre o delineamento consciente de seu projeto criador e as expressões da religiosidade católica popular cearense, que embora não seja a única, revela parte considerável de seu trabalho como artista.

No que toca às trocas que se estabelecem entre cultura, arte e vida, tendo a dimensão da religiosidade como fio condutor (Guerra, 2017), José Tarcísio assinala que entende essa dinâmica como traço contínuo em sua obra. No entanto, seus efeitos parecem emergir de forma mais ostensiva na série de trabalhos plásticos apresentados na primeira parte deste artigo, enquanto que em outros a religiosidade, ao converter-se em experiência do sagrado, aparentemente diluiu-se como elemento central. Este é o caso da série 'Kaosmos' (Figuras 3.1. e 3.2.), exposta ao público pela primeira vez em 1993, mas que, segundo o artista, já vinha sendo concebida desde 1988, durante sua viagem pela América do Sul, momento em que ele começou a explorar símbolos latinos que poderiam ser agregados ao seu processo criativo.

A nova fase do artista expressava um momento em que esteve, como ele próprio considera, mergulhado em um processo de “reflexão e renascimento”. Naquela

⁵⁴ O texto de Simmel é 'Zur Soziologie der Religion', de 1898.

época de autorreflexão, Zé Tarcísio diminuiu consideravelmente a circulação em grandes metrópoles – exceto Fortaleza, onde manteve seu ateliê – tendo fixado moradia no interior do estado: foi assim que ele “pousou” na cidade litorânea de Aracati – Ceará, desde os primeiros anos da década de 1980.



Figuras 3.1 e 3.2. Imagens da Série *Kaosmos* de José Tarcísio.
Fonte: http://www.zetarcisio.art.br/sigami_zt/pesquisa/index.php.

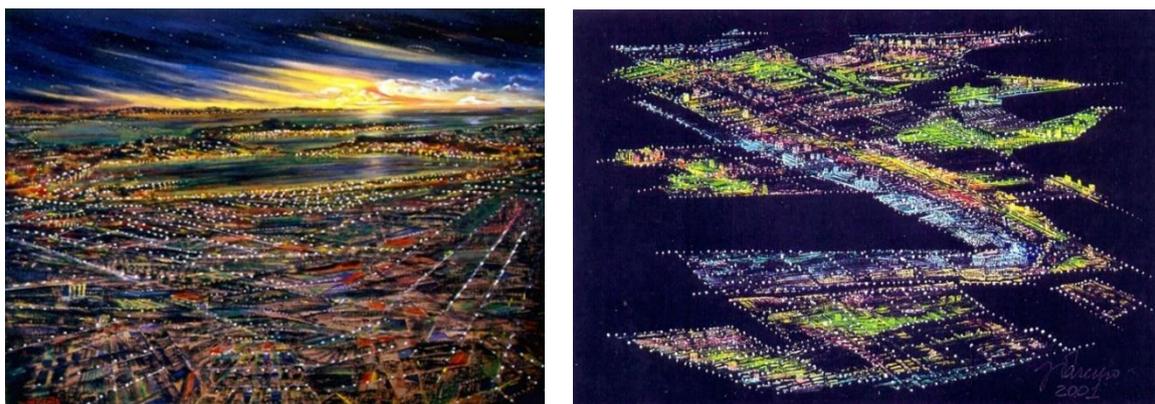
José Tarcísio apresenta, em ‘Kaosmos’, um olhar acumulado de vivências, com uma leitura do universal na arte, sem a perda da dimensão regional, manifesta na presença de símbolos que podem ser identificados. Compartilha, sobretudo, a adoção de uma perspectiva que não é mais a do material, do tátil, do próximo e do familiar, como outrora, mas se torna aquela portadora de uma ordem visual alargada, que se assume como desejo de consciência abrangente, pois conduz a experiência estética a uma forma de devir carregada da sensação de onisciência. Uma visão do espaço aberto que parece aproximar-se, por um lado, da experiência demiúrgica, e por outro lado, daquela do fiel desencarnado, que goza de uma experiência de desprendimento do mundo tangível. Em ‘Kaosmos’, o público é convidado a uma viagem, sendo conduzido ao plano extraterreno, partilhando com o artista uma experiência de visão expandida, distanciada das vicissitudes do mundo material.

Definir ‘Kaosmos’, porém, não é tarefa fácil. O nome saiu de uma afirmação do escritor Carlos Walter Porto⁵⁵, quando visitava o atelier do artista na Praia de Iracema. Eram registros de elementos mega urbanos, reminiscências pop, feiras livres, pinturas de carrocerias de caminhões, elementos indígenas arquivados na memória do artista quando visitou vários países latino-americanos. Tudo isso levou o pintor à fixação de um

55 Doutor em Geografia e Professor do Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense. Foi presidente da Associação dos Geógrafos Brasileiros (1998-2000). Membro do Grupo de Assessores do Mestrado em Educação Ambiental da Universidade Autônoma da Cidade do México. Ganhador do Prêmio Chico Mendes em Ciência e Tecnologia em 2004. Autor de diversos artigos e livros publicados em revistas científicas nacionais e internacionais (Fonte: <https://editoracontexto.com.br/autores/carlos-walter-porto-goncalves.html>)

tema sideral que o colocou a bordo de uma astronave que leva sua imaginação e criatividade a outras estações⁵⁶.

Outra série que dialoga com a visualidade instituída por 'Kaosmos', explorando uma perspectiva distanciada, diagonal e aérea são as obras designadas como 'Vãos Noturnos' (Figuras 3.3. e 3.4.) apresentando 34 pinturas realizadas durante o ano 2000, com impressões visuais de cidades sobrevoadas à noite; e 'Voos Rasantes' (Figuras 3.5. e 3.6.), conjunto de 26 obras apresentadas em 2004 como desdobramento da série anterior. As duas séries na verdade encerram o ciclo 'Kaosmos', iniciado um pouco antes dos anos 1990.



Figuras 3.3. e 3.4. Imagens da Série Voos Noturnos de José Tarcísio.

Fonte: http://www.zetarcisio.art.br/sigami_zt/pesquisa/index.php.



Figuras 3.5. e 3.6. Imagens da Série Voos Rasantes de José Tarcísio.

Fonte: http://www.zetarcisio.art.br/sigami_zt/pesquisa/index.php.

Entretanto, este momento de produção artística, o qual opera de maneira diversa daquele fixado pela estética dos ex-votos, não revela uma simples troca de influências. A superação da evidente cultura regional que se impôs como temática privilegiada, aponta antes a maturidade do acúmulo existencial e profissional que abre pistas para reconfigurações do ver e do crer em um percurso de criação artística que depura a espiritualidade que o cercou desde a primeira socialização.

56 http://www.zetarcisio.art.br/sigami_zt/anexos/JT.VProf.AP.01.018.003.pdf.

Se historicamente a constituição de um conjunto de imagens creíveis passou obrigatoriamente pelo crivo institucional da Igreja Católica, a visualidade produzida por Zé Tarcísio parece coincidir com reconfigurações do campo religioso no Brasil (Miranda, 2016). A multiplicação de imagens, traduzindo a diversidade atual nas expressões da fé, indica a complexidade e a indefinição daquilo que a literatura aceita no âmbito da sociologia da religião e designa como processos de desinstitucionalização e singularização dos atos de fé.

Nesse sentido, segundo Miranda (2016), a simplicidade da perspectiva de recuo do sagrado fundamentada apenas em estatísticas que apontam a diminuição da religiosidade institucional e o aumento no número dos sem religião, pode encontrar um contraponto interessante na ampliação inventiva de modalidades do crer (Hervieu-Léger, 2005). Assim, a arte de Zé Tarcísio apresenta-se como meio refratário pelo qual cultura e religiosidade católica popular são incessantemente reelaboradas ao longo de sua trajetória social e percurso profissional. No que concerne a este ponto, o artista dá um testemunho exemplar:

Tudo que vivi se incorporou, automaticamente, ao meu acervo de experiências vitais, estando de uma ou outra forma, expresso em meus trabalhos. Tem gente que passa por um processo de dissociação entre o passado e o presente. Minhas experiências pelo contrário, se misturam todas, entre o sonho e a realidade, entre o que eu quis ser e o que sou. E dessa mistura renasço a cada dia e a cada trabalho criado, inteiramente liberto para viver tudo de novo, mas com uma predisposição diferente, sentindo que tudo me amadurece e me prepara para o exercício destas duas coisas maravilhosas: a vida e a arte, as duas tão entrelaçadas que já não sei onde acaba uma e começa a outra (Santos e Albuquerque, 2011: 111).

Este depoimento evidencia, para-além da representação do próprio artista acerca da relação entre percurso de vida e maneiras de fazer arte, a recusa em romper com um passado imerso em experiências da ordem do espiritual. As posições e os processos sociais pelos quais passou no decorrer de sua vida foram modelando sua matriz intelectual e refletindo-se de forma direta e afirmativa em sua obra. A presença dos *ex-votos* – e os desdobramentos que esses objetos proporcionaram na tradução de um olhar espiritualizado – conformam de forma cumulativa um modo original de apreender e professar a fé. Nesse sentido, é elucidativo a perspectiva bourdieusiana (1986),

a análise crítica [destes] processos sociais (...) conduz à construção da noção de trajetória como uma série de posições ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) em um espaço ele mesmo em devir e submetido a incessantes transformações. Tentar compreender uma vida como uma série única e suficiente em si mesma de eventos sucessivos sem outra ligação que a associação a um “sujeito” cuja constância é apenas aquela de um nome próprio é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a

estrutura da rede, ou seja, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. (Bourdieu, 1986: 71).

Assim, parece pertinente a seguinte questão: na passagem do primeiro para o segundo movimento que caracteriza a obra de José Tarcísio, qual o sentido do processo de dissolução plástica dos ex-votos, como materialidade, mas também como representação? É possível pensar que, depurados de sua função votiva, a apreensão fervorosa do mundo incarnada nos ex-votos, internalizou-se, convertendo-se em um modo de ver que também se configura como um modo particular de crer? De que forma esta experiência do olhar expandido possibilitado pelas formas revelaria aspectos da multiplicidade de práticas própria de uma “modernidade religiosa” (Hervieu-Léger, 2005), que se assenta, sobretudo, no movimento de subjetivação e de individualização da crença?

Nesse caso específico o que parece estar em curso é um momento de inflexão do modo de olhar. Assim, se os personagens facilmente identificados no primeiro movimento – pagadores de promessa, peregrinos, grupos de romeiros, vigários e seus crucifixos – corporificavam a conversão do conjunto de objetos que se encontrava na chamada “casa dos milagres” em uma estética de materialidade ostensiva; se tais formas foram simbolicamente depuradas em experimentos que desencarnavam e expandiam o olhar nas séries ‘Kaosmos’, ‘Voos Rasantes’ e ‘Voos Noturnos’, assinalando uma forma diversa de incorporação do sagrado; se no processo de expansão do olhar, a dimensão performática das formas elaboradas por Zé Tarcísio enreda o público que se projeta no infinito artificial que estrutura, por exemplo, a instalação ‘Ilusão’, de 2001 (Figuras 3.7. e 3.8.); todos estes parecem momentos transitórios e estruturantes em um processo de ressignificação da experiência do sagrado.



Figuras 3.7. e 3.8. Instalação *Ilusão*, na passarela do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.
Fontes: <http://static.panoramio.com/photos/large/15100412.jpg> e <http://1000dias.com/ana/?p=81>.

Esta realiza-se como lógica compositiva e expositiva que não apenas apresenta ao público a série de mandalas ou caleidoscópios que prepararão a recepção da

exposição 'Rogai', de 2006 (Figuras 3.9., 3.10., 3.11. e 3.12.), mas instaura uma dinâmica prática de apreciação das obras na qual o público se confunde com o fiel, enquanto as obras veneradas / admiradas erigem-se em vias de acesso à dimensão divina internalizada.



Figuras 3.9., 3.10., 3.11. e 3.12. Alguns dos backlights do trabalho 'Rogai'.

Fonte: http://www.zetarcisio.art.br/sigami_zt/pesquisa/lista.php.

Impressionantes, e belíssimos, são seus caleidoscópios. Uma tentativa pungente de organizar o caos do mundo, em capelas sistinas do sertão. Imensos, foram feitos alguns para o teto, cobrindo uma superfície que se usa mais em igrejas, porque é nas igrejas que se pintam tetos. Os caleidoscópios de Tarcísio parece que condensam a vida, o tempo, o deslumbre da infância, ocidente e oriente. Também a fé, quando a imagem básica que se fragmenta mil vezes é a de um santo, ou a de uma

macumba, de um Cristo Redentor, formando mandalas e mandalas dentro de mandalas⁵⁷...

Instalados no teto do Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – CDMAC, os trabalhos criados por Zé Tarcísio para esta exposição, levam o público não somente à uma nova incursão no universo fundado pela experiência de visualidade expandida, proposta e partilhada pelo artista nas séries anteriores, mas à conversão do olhar de apreciação estética em prática do olhar devoto que se ergue em êxtase ou súplica para o alto.

Para o colecionador e galerista Max Perlingeiro⁵⁸, trata-se neste caso de “um caleidoscópio de brasilidade que jamais viu (...) Um ‘quê’ de religioso, um ‘quê’ de pagão, mas muito brasileiro (...) uma constelação de cores e formas que emociona”⁵⁹. Esse experimento geométrico de pinturas digitais, resultado das pesquisas plásticas de José Tarcísio, torna-se um trabalho artístico inusitado para os públicos do CDMAC. Por serem ‘backlights’ situados nas claraboias do museu, as imagens fixadas eram assim atravessadas pela luz natural da cidade, proporcionando efeitos diferentes a cada hora do dia, em uma espécie de brincadeira com o tempo aplainado.

Por seu turno, como elemento mediador da recepção estético-encantada dos trabalhos de Zé Tarcísio, o folder da exposição assim apresenta a mostra, enfatizando o papel fundamental dos recursos expográficos para a execução da instituição de uma plástica que transfigura a realidade temporal da vida cotidiana:

Tais imagens desta grandiosa instalação, criam também nas salas do museu uma atmosfera dicotômica entre o divino e o profano que ao iluminar com cores fortes vindas do teto celestial as paredes e o chão, criam um ambiente poético de transcendência cósmica entre o sincretismo religioso e a arte⁶⁰.

Percebe-se que neste momento alquímico, o ver e o crer se conjugam harmoniosamente. Do mesmo modo que o público e o crente não se distinguem, as figuras coloridas que se repetem por meio de uma visualidade caleidoscópica, entrelaçam-se no mesmo espaço. Dispostas por meio de uma lógica compositiva e

⁵⁷ Ver:

<https://www20.opovo.com.br/app/colunas/anamiranda/2014/01/25/noticiasanamiranda,3196484/nosso-ze-tarcisio.shtml>

⁵⁸ Editor e empresário no setor de cultura. Diretor das empresas Pinakothek Cultural, Rio de Janeiro, RJ, Pinakothek São Paulo, SP, e Multiarte em Fortaleza, CE. É especialista na administração de relevantes coleções particulares no Brasil. Membro do Conselho do Museu da Imagem e do Som e Paço das Artes de São Paulo, SP, e membro associado do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, SP. Fonte: <http://www.premiopipa.com/pag/max-perlingeiro/>.

⁵⁹ Excerto extraído do folder da inauguração da mostra. Ver:

http://www.zetarcisio.art.br/sigami_zt/anexos/JT.VProf.AP.01.030.004.pdf

⁶⁰ Ver: http://www.zetarcisio.art.br/sigami_zt/anexos/JT.VProf.AP.01.030.005.pdf

expositiva não-hierárquica, em um movimento ecumênico e sincrético de apagamento da linearidade temporal cotidiana, as 'divindades' católicas, as de matriz hindu e mesmo aquelas geradas pela cultura de massa – a exemplo da figura da modelo brasileira Gisele Bündchen – cativam seus fiéis. Estes, recém-convertidos, são conduzidos a experiência inusitada de um olhar espiritualizado lançado sobre si mesmos e sobre o mundo, menos por meio do que veem do que pelo como veem.

4. À guisa de considerações finais...

Na perspectiva da sociologia da arte, qual pode ser o potencial heurístico das análises que partem da trajetória social de um artista nominalmente identificável e das obras por ele elaboradas para compreender realidades tão universais quanto trânsitos simbólicos entre as dimensões da arte, da cultura e da espiritualidade? A fim de responder a esta questão é preciso reconhecer as possibilidades e os limites da análise da sociologia da arte, articulando-a a chaves de interpretação do social formuladas por outros domínios de pesquisa conexos, a exemplo daquele oferecido pela sociologia das religiões.

Considerar que a obra de José Tarcísio guarda traços afirmativos de sua trajetória é apontar um caminho metodológico da produção artística que, embora encarne uma espécie de afinidade específica em relação às artes plásticas, não lhe nega certa autonomia. Esta, revela-se no trânsito por diferentes atividades artísticas, as quais subsidiam a apropriação feita de certos temas cristãos, indo da utilização de ex-votos às imagens de santos.

O processo de constituição de referências visuais de José Tarcísio a partir das práticas de expressão da fé ligadas ao universo católico popular conforma assim a elaboração de um *projeto criador* com forte possibilidade de objetivação sociológica. Os dados colhidos na pesquisa a partir do cruzamento entre dados biográficos e processo de elaboração plástica, esclarecem então os caminhos que conduzem ao modo particular como, na obra de José Tarcísio, fundem-se experiência estética e do sagrado.

Nesse sentido, a interpretação amplamente debatida no âmbito da sociologia das religiões acerca do processo de desinstitucionalização das práticas de religiosidade católica e de subjetivação da crença ganha novo entendimento na aliança com a perspectiva fornecida pela sociologia da arte. Tal aliança revela o modo como a visualidade provocada pela religiosidade católica popular se reinventa ao encontrar na arte um meio refratário, o qual converte elementos culturais em lógicas formais.

A produção de José Tarcísio comporta questionamentos acerca dos limites que a institucionalização do sagrado impõe ao fiel, visto que as práticas da religiosidade católica estão subordinadas a códigos, como instrumentos fundamentais para

garantir a coesão e o controle estruturado das práticas dos fiéis. Entrementes, o próprio objeto 'ex-voto' é a prova da força inventiva das manifestações de fé que a Igreja passou a abrigar no contexto nordestino. De fato, a instituição católica busca gerir esse movimento de fé que não pode, mesmo hoje, ser controlado por abrir-se continuamente, às vozes e aos gestos de uma crença com traços do coletivo, do popular.

É preciso destacar que a conversão pelo olhar, no caso da obra de José Tarcísio, passa por caminhos inusitados (do conceito à matéria; da visão expandida ao olhar sincrético e ecumênico) fundindo lógicas (compositivas e expositivas), posturas (do apreciador de arte e do fiel), êxtases (estético e religioso), experiências do sagrado (que unificam o ver e o crer em novas modalidades de exercício da espiritualidade).

Acompanhar as transformações do projeto criador de José Tarcísio, evidencia ainda que o prisma oferecido por seu trabalho de criação artística pode abordar a experiência do sagrado recriando imagens consagradas pelo universo religioso. Por um processo permanente de socialização da fé e de refinamento do olhar, o artista não só reelabora sua própria experiência de vida, mas propicia subsídios à reinvenção coletiva do sagrado, por meio da temporalidade espiritualizada dos públicos de suas obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berger, Peter Ludwig (2003). *O dossel sagrado: Elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Paulus.
- Bourdieu, Pierre (1996a). *Razões práticas - sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papyrus.
- Bourdieu, Pierre (1996b). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, Pierre (1986). L'illusion biographique *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Vol. 62-63, juin 1986, pp. 69-72.
- Bueno, Maria Lúcia (2010). Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. *Revista de Ciências Sociais*, V. 41, N. 1, pp. 27-47.
- Elias, Norbert (1994). *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Elias, Norbert (1995). *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Guerra, Paula (2017). A canção ainda é uma arma: ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise. In Nascimento, Francisco de Assis de Sousa; Silva, Jaison Castro; Ferreira da Silva, Ronyere (orgs.). *História e arte: teatro, cinema, literatura*. Teresina: EDUFPI, pp. 149-172.
- Heinich, Nathalie (2008). *A sociologia da arte*. Bauru: EDUSC.
- Hervieu-Léger, Danièle (2005). *O peregrino e o convertido: a religião em movimento*. Lisboa: Gradiva.
- Miranda, Júlia (2016). Elementos para uma cartografia da fé: usos religiosos do espaço urbano e interpelação da laicidade. *Revista Numen*, v. 19, n. 2, pp. 86-110.
- Oliveira, Gerciane Maria da Costa (2010). *Chico da Silva: estudo sociológico sobre a manifestação de um talento artístico*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.
- Rodrigues, Kadma Marques (2011). *As cores do silêncio: habitus silencioso de pinturas em Fortaleza (1924-1958)*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora.
- Santos, Núbia Agostinha & Albuquerque, Aline. (2011). *Almanaque do Zé*. Fortaleza.
- Schmitt, Jean Claude (2007). *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru, SP: EDUSC.

WEBGRAFIA

SEM Título (2018). In *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. SP: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra21395/sem-titulo>>. Acesso em: 03.06.18. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Retalhos, de Henrique Dídimo (2010). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bPyG519EHMs>. Acessado em: 12/09/2010 às 16:31 hr.

Documentário "ze.com", de Luiz Carlos Lacerda. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UOXlvqmojzU>. Acessado em: 12/09/2010 às 16:34 hr.

Kadma Marques Rodrigues. Professora Adjunta do Curso de Ciências Sociais e membro efetivo do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Estadual do Ceará (UECE). E-mail: kadmamarques@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0002-7310-958X.

Diego Soares Rebouças. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM / UFC). E-mail: diego Soaresreboucas@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9891-4999.

Receção: 15-08-2018

Aprovação: 20-09-2018

Citação:

Rodrigues, Kadma Marques & Rebouças, Diego Soares (2018). Caleidoscópio de imagens vividas: entre formas artísticas e modos do crer na obra de José Tarcísio. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), pp. 94-116. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n2a5

ESPAÇOS LITERÁRIOS E TRAJETÓRIAS INTELLECTUAIS NA BAHIA (1880-1920)

LITERARY SPACES AND INTELLECTUAL TRAJECTORIES IN BAHIA (1880-1920)

ESPACES LITTÉRAIRES ET TRAJECTOIRES INTELLECTUELS À BAHIA (1880-1920)

ESPACIOS LITERARIOS Y TRADICIONES INTELLECTUALES EN BAHIA (1880-1920)

Cecília Sepúlveda

Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador da Bahia, Brasil

Paulo Cesar Alves

Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador da Bahia, Brasil

RESUMO: O artigo tem por principal objetivo explorar o significado de “espaço literário” como um componente fundamental do “mundo da literatura” (diferentes práticas sociais que possibilitam o fenômeno literário). Esses espaços são constituídos através de redes de sociabilidade, cujos membros compartilham certos interesses comuns. Conferem “visibilidade social” aos escritores e geram diferentes públicos, com morfologias, comportamentos, motivações e emoções específicas. Mais especificamente, analisamos a trajetória de cinco intelectuais/literatos baianos nos espaços criados em Salvador na passagem do século XIX para o XX: Manuel Querino, Xavier Marques, Anna Ribeiro Bittencourt, Silva Lima e José Manuel Cardoso de Oliveira.

Palavras-chave: espaço intelectual/literário, trajetórias literárias, modernidade baiana.

ABSTRACT: The paper aims to explore the meaning of “literary space”, as a main component of the “the world of literature” (different social practices that enable the literary phenomenon). Literary spaces are constructed through networks of sociability whose participants share certain common interests. They grant social visibility to writers and generate different publics, characterized by specific morphologies, behaviours, motivations and emotions. The concept of literary space is used here to analyse the trajectory of five Bahian intellectuals/writers in the city of Salvador during the turn of the 19th century: Manuel Querino, Xavier Marques, Anna Ribeiro Bittencourt, Silva Lima e José Manuel Cardoso de Oliveira.

Keywords: literary/intellectual space, literary trajectories, Bahian modernity.

RÉSUMÉ: L’objectif principal poursuivi dans cet article est d’exploiter la signification du terme “espace littéraire” en tant que composant fondamental du “monde de la littérature” (différentes pratiques sociales qui engendrent le phénomène littéraire). Ces espaces sont constitués par le biais de réseaux de sociabilité, dont les membres partagent certains intérêts. Ils pourvoient les écrivains d’une « visibilité sociale” et donnent naissance à différents publics aux morphologies, comportements, motivations et émotions spécifiques. Nous analysons plus particulièrement la trajectoire de cinq intellectuels/écrivains bahianais au sein des espaces créés à Salvador au tournant des XIXème et XXème siècle : Manuel Querino, Xavier Marques, Anna Ribeiro Bittencourt, Silva Lima et José Manuel Cardoso de Oliveira.

Mots-clés: espace intellectuel/littéraire, trajectoires littéraires, modernité bahianaise.

RESUMEN: El artículo tiene como objetivo principal explorar el significado de “espacio literario” como un componente fundamental del “mundo de la literatura” (diferentes prácticas sociales que hacen posible el fenómeno literario). Esos espacios son constituídos por medio de redes de sociabilidad, cuyos miembros comparten algunos intereses comunes. Otorgan “visibilidad social” a los escritores y generan diferentes públicos, con morfologías, comportamientos, motivaciones y emociones específicas. Más específicamente, analizamos la trayectoria de cinco

intelectuales/literatos bahianos en los espacios creados en Salvador entre finales del siglo XIX e inicios del XX: Manuel Querino, Xavier Marques, Anna Ribeiro Bittencourt, Silva Lima e José Manuel Cardoso de Oliveira.

Palabras-clave: espacio intelectual/literario, trayectorias literarias, modernidad bahiana.

1. Introdução

A partir dos fins do século XX, parte significativa das pesquisas na área da sociologia da literatura tem tomado como seu objeto de estudo o que podemos denominar de “mundo da literatura”⁶¹. Utilizamos aqui esse termo para designar as associações construídas entre autores, recepção, público, agrupamentos, divulgação e mercantilização da obra literária. Assim, o “mundo da literatura” é constituído por diferentes práticas, significados, estilos cognitivos e materialidades que compõem o fenômeno literário. O foco de atenção da sociologia da literatura não se limita, portanto, a questões de “textualidade”, de enunciados contidos no texto como um produto acabado, uma sequência verbal investida de sentido e sintaticamente completa (como tradicionalmente tem sido estudada pela filosofia, semiologia ou pela crítica literária). Como argumenta Nathalie Heinich (2008: 56), a sociologia rompeu “com a ideia primitiva de uma exterioridade do ‘social’ em relação à ‘arte’, que eximiria os próprios artistas de qualquer preocupação que não a estética”.

Sendo constituído por movimentos específicos de associação entre práticas heterogêneas - práticas que são perpassadas por interesses, abastecidas por discursos, retóricas, relações de poder, que sofrem os efeitos de acontecimentos diversos - o “mundo da literatura” se constitui pelo envolvimento de diferentes fluxos de competência, instrumentos, estratégias, investimentos e mediações (tudo o que intervém entre uma obra e sua recepção). Um mundo essencialmente plural, resultado de múltiplos efeitos de redes sócio-técnicas que envolvem fluxos de comunicação, públicas, convenções, controvérsias, recursos mobilizados, espaços de atividades intelectuais para criação e divulgação de cultura, vigências intelectuais (de costumes, modismos, valores, ideias). Nesse sentido, pesquisar o “mundo da literatura” requer uma atenção especial às constituições de vínculos sociais, às práticas e suas repercussões.

Um componente importante no “mundo da literatura” diz respeito à constituição de “espaços literários”, como associações, confrarias, academias, jornais, livrarias. O conceito de “espaço literário” não está restrito à ideia de extensão, de aproximações e afastamentos entre sujeitos ou coisas, como no sentido euclidiano, mas a uma esfera de relação (“práticas encaixadas”) ou coexistência entre diferentes trajetórias de atores ligados por interesses “intelectuais e literários”. Conexões entre sujeitos heterogêneos que podem estar distantes em termos de

⁶¹ O termo “mundo da literatura” é de Mary Rogers. Conforme Rogers (1991), esse conceito diz respeito aos processos intersubjetivos de comunicação e ação social produzidos pelos escritores e seus leitores. O foco de interesse volta-se para “as variedades de linguagem, formas e ações sociais que fazem a literatura um mundo cujos participantes exibem diferentes estilos cognitivos” (1991: 14). Howard Becker utilizou o termo “mundo da arte” para significar “a rede de pessoas cuja atividade cooperativa, organizada através de seu conhecimento conjunto dos meios convencionais de fazer coisas, produz o tipo de trabalhos artísticos que caracterizam o mundo da arte” (Becker, 2008:10).

espaço euclidiano. Assim, em vez de tratar o espaço como entidades/identidades já constituídas, a geógrafa inglesa Doreen Massey (2013) define espaço a partir de três proposições básicas. A primeira é a de que todo espaço é produto de interações e, portanto, está sempre em construção. Logo, a formação e manutenção de um espaço é um processo temporal. A segunda proposição parte do princípio de que o espaço, sendo inseparável da multiplicidade, está baseado na existência da pluralidade. Assim, precisamente por ser produto de relações, por exigir negociação, o espacial é sempre político (terceira proposição).

Os espaços intelectuais-literários são, portanto, fluídos e instáveis. São “abertos” e nos quais novas relações estão sempre a surgir (seja pelo acréscimo, subtração, reposicionamentos de elementos já existentes). Esses espaços constituem redes de sociabilidade, cujos membros compartilham certos interesses comuns. São grupos de apoio e de choque entre rivais. Conferem “visibilidade social” aos escritores e geram diferentes públicos, com morfologias, comportamentos, motivações e emoções específicas. São justamente nesses processos de aparição que o literato desenvolve conhecimentos, discute sua obra, comenta acontecimentos, dialoga com outros. Em síntese, o conceito de “espaço intelectual-literário” nos revela as formas pelas quais os literatos atuam perante o público. Fundamentalmente, nos revela os processos de institucionalização do imaginário literário, construído e consumido por um público específico.

O objetivo do presente artigo é identificar alguns dos principais espaços intelectuais-literários da Bahia (Brasil) nas três primeiras décadas do século XX. Nesse período, as confrarias e os seus critérios de distinção (como os grêmios literários, as Ligas Católica), a Academia Baiana de Letras, o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, as Faculdades de Direito e Medicina, os jornais e editores, conferiram aos escritores auditórios, públicos e prestígios intelectuais. Mais especificamente, procuramos analisar as trajetórias de cinco intelectuais/literatos baianos por esses espaços. São eles: o médico Silva Lima (1826-1910); Anna Ribeiro Bittencourt (1844-1930), filha de aristocrata açucareiro; o licenciado em Desenho Geométrico, político e afrodescendente, Manuel Querino (1851-1923); o jornalista e político Xavier Marques (1861-1942); o advogado e diplomata José Manuel Cardoso de Oliveira (1865-1962).

Esses cinco autores baianos tiveram vidas bastante distintas, tanto em termos das suas origens étnica e social, como em termos de suas trajetórias profissionais e intelectuais. Compartilharam, contudo, de experiências relacionadas ao movimento intelectual da época, à modernização urbana e às transformações sociais ocorridas com a abolição da escravidão e inícios da República. As suas obras literárias, tecidas nas primeiras décadas do século XX, tratam, direta ou indiretamente, da Bahia do século XIX. Através das suas memórias, ensaios e romances, esses escritores intervêm, ponderam e criticam questões da “modernidade”, legitimando

posições políticas (e não necessariamente teóricas). Nesse aspecto, foram “portavozes” da opinião pública.

2. Cenários e espaços literários

Nos fins do século XIX, o Brasil vivenciou o advento da República, a transição da economia escravista para o regime de trabalho livre, o crescimento populacional, a urbanização, a imigração, a modernização institucional, o incremento tecnológico (transporte públicos, correio, telégrafo, iluminação elétrica, imprensa). Nesse contexto, como observa Sepúlveda (2014: 18):

A República nasceu como uma incógnita, para a qual confluíam projeções diversas: ora espelhava os anseios de igualitarismo e cidadania vislumbrados no rompimento da estrutura aristocrática — última barreira à mobilidade social dos excluídos que seriam agora agraciados com o acesso à educação e aos modos de inclusão, através do trabalho assalariado — ora encarnava a manifestação viva da modernidade e da civilização, estágio inevitável da evolução determinada pela lei da História — a superação da cultura colonial que se perpetuara no Império em práticas e rituais mestiços, forjados na acomodação do catolicismo ibérico popular às apropriações sincréticas da religiosidade africana e ameríndia, e pela permeabilidade de um processo de dominação que previa a assimilação da cultura do dominado, mesmo que na posição de subalterno. A República prolonga a dinâmica de modernização conservadora (aberta pelo projeto civilizatório do Império) que articulou o desenvolvimento do meio urbano à hierarquização social de base aristocrática. Além do mais, a Primeira República (1889-1930) quebra o projeto nacional hegemônico e unificador do Estado, em favor de um consórcio de poderes regionais.

Rio de Janeiro, capital do país, inicia o século XX com reformas urbanas promovidas pelo presidente Rodrigues Alves (1902-1906). As propostas reformistas prosseguem em alguns outros centros urbano, como Salvador. Nas primeiras três décadas do XX, a Bahia (Salvador, principalmente) passou por um processo significativo de transformações no cenário urbano. Emergem novas formas de sociabilidades, novas paisagens, novos espaços. As principais reformas urbanas em Salvador foram feitas na segunda década desse século, no governo de J.J. Seabra, eleito em 1912 após tumultuada disputa política, em cujo desfecho ocorre um bombardeio a própria cidade. Com as reformas vêm as demolições, as desapropriações e remoção da população pobre para áreas distantes do centro da cidade, a especulação imobiliária (Pinheiro, 2002; Cardoso, 1991). Salvador passa a tomar feições de uma “metrópole”, um marco fundamental no processo civilizatório (progresso), no qual Paris foi um emblema. Parafrazeando Figueiredo Pimentel, “Salvador civilizava-se”⁶².

⁶² Figueiredo Pimentel (1869-1914) foi poeta, romancista, professor e jornalista. Era o exemplo do “homem civilizado”. Elegante; atento a última moda. Vestia roupas cortadas pela alfaiataria do

Espaços literários e trajetórias intelectuais na Bahia (1880-1920) ■ Cecília Sepúlveda e Paulo Cesar Alves **[121]**

As mudanças sociais ocorridas na época possibilitaram e incentivaram aplausos, desafios ou confrontos com as questões da “modernidade”. Os intelectuais-literatos baianos, contudo, não se mostravam em pleno acordo ao diagnosticar as transformações urbanas que ocorriam em Salvador, vistas como um misto de admiração, louvor, assombro, intranquilidade, melancolia, incertezas. Exemplos são as memórias de Silva Lima, *A Bahia de há 66 anos: reminiscências de um contemporâneo* (publicadas em 1907) e de Anna Bittencourt, *Longos Serões do Campo* (caderno escrito por volta de 1920, quando a autora tinha aproximadamente 80 anos e publicado em livro em 1992); os estudos históricos e de tradições baianas produzidos por Manuel Querino (como *A Bahia de outrora*, serie de crônicas do Jornal de Notícias, de março de 1913 a dezembro de 1915, reunidas em livro publicado em 1916) e, no campo da ficção, “*Boto e Cia*” (1897), republicado em 1922 como *O Feiticeiro* de Xavier Marques e *Dois Metros e Cinco: costumes brasileiros* (1905) de José Manuel Cardoso de Oliveira. Todas essas obras lidam com questões relacionadas à herança arquitetônica e urbanística da colônia; às construções deterioradas de casas e ruas; aos aspectos pitorescos ou positivos da cidade; aos hábitos, interações e práticas existentes; aos eventos e diversões populares e religiosas (alguns deles já extintos ou que perderam a sua importância a partir do processo de modernização desencadeado nos inícios da República). Rememoram acontecimentos do passado, os quais são usualmente vistos como sinais de “grandeza”.

Daí a elaboração de narrativas de memória e de história que mostravam a Bahia a desempenhar um papel decisivo nos momentos cruciais da história nacional; a exercer uma importante função econômica, contribuindo regularmente – em certos contextos, inclusive com primazia – para a riqueza da nação (Leite & Freitas, 1996: 399). É importante também observar que a incorporação de princípios evolucionistas (um pressuposto filosófico subjacente na produção intelectual da época) sustentou o entendimento de que seria necessário imprimir maior velocidade para alcançar o progresso, a civilização, e para superar o atraso e as desigualdades. Assegurar um lugar proeminente na corrida pelos trilhos do progresso requeria o desenvolvimento de um “olhar científico”, do “refinamento dos costumes” e da mobilização das vontades coletivas capaz de superar o “passado” e de estabelecer uma modernidade homogeneizadora. Há, nessas obras, um ideal de “conquista”, de “esforço civilizatório”. E o literato é visto, por amplos setores da sociedade, como “porta-voz” desses novos ideais (Velloso, 1996).

Na passagem do século XIX para o XX, embora houvesse um grande número de analfabetos (mais de 70% da população), a palavra escrita passou a assumir, cada

Almeida Rabelo (rua do Ouvidor), calçava-se no “Incredible”, usava camisas da “Casa Coulon” e praticava o “Five-o-clock – tea” nas rodas elegantes em Botafogo e Laranjeiras (Rio de Janeiro). Além do seu estilo e comportamento, ficou também famoso pela frase “O Rio civiliza-se”, criada na sua coluna social “Binóculo”, na prestigiosa Gazeta de Notícias (Meade, 1997).

vez mais, um papel importante na vida social. Setores médios da população passaram a ter maior acesso à produção escrita. Encontraram na literatura um meio mais ameno para satisfazer seus desejos, adquirir hábitos mais “civilizados” e estar mais afinados com a moda internacional. A literatura alcançou um prestígio significativo na Bahia dos princípios do século XX. E, como acontecia em outros grandes centros urbanos do país, o literato passou a ser visto, cada vez mais, como um intrépido defensor do “progresso”, um agente social preocupado com questões relativas aos valores, à busca de sentido para as ações e acontecimentos humanos (Machado Neto, 1973; Miceli, 2001; Needell, 1993). O literato estava comprometido com uma “missão” (Sevcenko, 1995).

A popularidade da literatura em Salvador pode ser avaliada pelo número de agremiações, associações estudantis, academias, reuniões, revistas, jornais, torneios poéticos e o uso rotineiro de formas literárias nos convites, nos álbuns de família, nas propagandas, reclames ou “a pedidos” nos jornais. São criados vários espaços intelectuais-literários: a Faculdade Livre de Direito (1891); o IGHB - Instituto Geográfico Histórico (1894); a ALB - Academia de Letras da Bahia (1917); as agremiações literárias, como a “Tertúlia das Letras (1900), “Nova Cruzada” (1901) e “Ateneida Baiana” (1906). Espaços onde podia-se ver e ser visto; onde os comentários sobre acontecimentos e novidades eram entrelaçados com elogios e polêmicas, até mesmo com sátiras e perfídias. Locais em que se instituíam tanto uma estética literária quanto uma ética de conduta. Locais onde se consumia uma literatura de sociabilidade, usualmente preocupada com os modismos, em cultuar prestígios e legitimar estilos e gostos literários. Mas, é importante observar, são fundamentalmente agrupamentos sempre em processos de realização, instáveis, fluídos, cuja condução requer ação, trabalho, investimento por parte de seus membros.

Formados por agrupamentos entre diferentes atores, esses espaços propiciavam um “clima de debate” e, com isso, “criavam” um público - um agrupamento de pessoas que compartilhavam valores e se sentiam expressos pelos discursos e condutas dos seus porta-vozes (Dewey, 2004). Público, como observou Gabriel Tarde em “A opinião e a multidão” (publicado originalmente em 1901), “é, juntamente com a simultaneidade da sua convicção ou da sua paixão, a consciência que cada um possui de que uma ideia ou uma vontade é partilhada no mesmo momento por um grande número de outros homens” (Tarde, s/d: 12).

O prestígio desses agrupamentos – principalmente o jornalismo, o IGHB, a ALB – assegurava aos seus membros honrarias relacionadas ao saber e à cultura letrada. Espaços, portanto, que possibilitavam a promoção pessoal e a projeção intelectual. Nesse sentido, facilitavam o acesso ao jornal como um veículo para a publicação dos seus trabalhos literários. O jornal era um espaço privilegiado tanto para a afirmação do trabalho intelectual quanto para a consolidação profissional do

escritor, embora auferisse pouco ganhos financeiros. Em uma época em que o número de editoras de obras literárias era escassa, o jornal ocupava uma posição importante como principal meio de divulgação do produto literário. Geralmente, antes de estabelecerem os elos necessários para publicar suas obras em formato de livro, os literatos conseguiam pautas nos jornais. Muitas das suas obras foram inicialmente publicadas nos “folhetins”. Nesse aspecto, o escritor “testava” a recepção dos seus trabalhos pelo público, obtendo com isso abertura para as casas editoriais. Como chama atenção Machado Neto (1973: 90), o jornal foi o primeiro *mass media* experimentado em nosso meio intelectual. Inaugurou um público mais denso, mais extenso, mais palpável.

O crescimento do jornal deu maior visibilidade a palavra pública, acarretou uma maior diversificação do público consumidor, ampliou o número de pessoas que estavam convictas de possuir ideias e valores compartilhados por outros. Como observa Gabriel Tarde (s/d: 48):

Desde os progressos da imprensa, é cada vez menos com pessoas determinadas, e cada vez mais com as colectividades a que se dirigem os jornais, que estabelecemos relações de todo o tipo, que nos deixamos comprometer comercialmente pela publicidade, politicamente pelos programas eleitorais.

O leitor de um jornal, diz Tarde (s/d: 23) “dispõe mais da sua liberdade de espírito que o indivíduo perdido e arrastado na multidão. Tem tempo para refletir sobre o que lê (...) Por outro lado, o jornalista procura agradar-lhe e cativá-lo (...)”. No início do século XX, circulavam em Salvador vários jornais, muitos deles vinculados às causas políticas, outros de caráter mais “noticioso”. A grande maioria, contudo, teve vida efêmera. A imprensa baiana caracterizava-se principalmente por impulsionar a arte de discussão, de formar opinião sem pretender ocultar diferenças ou partidarismos. Com isso, estabelecia, em certa medida, um terreno comum de comunicação com o seu público leitor. É o caso, por exemplo, de dois periódicos fundados por Manuel Querino - “O Trabalho” (1882) e “A Província” (1887) - os quais levantaram polêmicas com a questão social da escravidão.

A imprensa profissional, de maior circulação e longevidade, produzida por uma lógica mais empresarial, onde o “repórter” (e, com ele, um determinado “estilo” de linguagem voltado à transmissão rápida e concisa de informação) passou a ocupar uma posição proeminente. É o caso do “Diário da Bahia” (fundado em 1856), “Diário de Notícias” (1875) e o “Jornal de Notícias” (1879), os três mais importantes em termos de tiragem e circulação. Esses jornais, contudo, não conseguiram sobreviver à modernização gradativa da imprensa, às inovações sucessivas no maquinário. Pouco antes de 1920, começaram a ser suplantados por outros jornais tidos como “independentes” ou “noticiosos”, como “A Tarde” (1912). O “Jornal de Notícias” (fechado em 1920) é um exemplo do jornalismo profissional desenvolvido na Bahia

dos fins do século XIX e princípios do XX. Caracterizou-se pelas suas reportagens diversas (futebol, campeonato de regatas, festas populares, fatos da vida policial, eventos religiosos, temas relativos as atividades profissionais), além de comentários opinativos sobre política e acontecimentos locais, nacionais e internacionais (como a cobertura da Primeira Guerra na Europa, ocupando a partir de agosto de 1914 a primeira folha do jornal com ilustrações, fotos e clichês). Foi também o jornal que cedeu maior espaço à produção literária, através da publicação de folhetins⁶³ e divulgação de palestras e textos, a exemplo das tertúlias organizadas pelo Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (Carvalho Filho, 2008). Contudo, a partir de 1915, o “Jornal de Notícias” perdeu seu pendor literário e os assuntos referentes à literatura foram agrupados em uma página distinta, concorrendo com notícias mais voltada ao “público feminino” (moda, colunas sociais). Pedro Calmon (1949: 127) observa: “Foi quando o jornal se deslocou da gravidade do artigo de fundo para a vivacidade do noticiário; o imperativo da informação dominou as especulações doutrinárias; a notícia e a crônica superaram o registro frio ou o telegrama incolor; e se dividiu entre o político e o repórter”.

3. Trajetórias

De uma maneira geral, podemos inicialmente agrupar os literatos baianos do período em questão em duas grandes categorias. A primeira reúne literatos provenientes de camadas média baixa da sociedade (como no caso de Manoel Querino e Xavier Marques). O jornalismo, seus “apadrinhamentos” e suas atuações nos espaços intelectuais foram elementos importantes para a compreensão dos trajetos desenvolvidos por muitos escritores para a publicação dos seus trabalhos literários. Os outros três (Anna Bittencourt, Silva Lima e Oliveira Cardoso) são filhos de camadas sociais mais altas. Não necessitaram de “apadrinhamentos” para obter seus meios de subsistência e tampouco dependeram do jornalismo como fonte de recurso, embora tenham colaborado regularmente com artigos ou ficção nos jornais. As obras literárias desses três autores são atualmente quase desconhecidas e, conseqüentemente, pouco estudadas pelos críticos e historiadores da literatura brasileira.

Francisco Xavier Ferreira Marques (1861-1942), nasceu em Itaparica, em um lar de classe média baixa. Foi um dos escritores baianos que, na sua época, gozou de grande prestígio nacional (Salles, 1977). Escreveu vários contos e romances, sendo o mais conhecido “Boto e Cia” (1897), republicado em 1922 com o título “O Feiticeiro”. Foi dos pioneiros a trazer, nas suas obras (publicadas entre 1886 a 1936), as paisagens e personagens características de Salvador, de Itaparica e do Recôncavo Baiano. Foi um autodidata. O primário, em Itaparica, foi o seu único curso formal.

⁶³ Em 1913, o Jornal de Notícias, cujos exemplares já possuíam 12 páginas, chegou a publicar simultaneamente dois folhetins, um tomando a parte inferior da primeira página (*O Conde de Monte Cristo* de Alexandre Dumas) e outro, na última folha, *Angustias* (de autoria não encontrada).

Como primogênito, obteve um investimento familiar na sua formação. Assim que completou a maioridade (21 anos), foi enviado à capital baiana. Através da amizade com o cônego Francisco Bernadino de Souza, conseguiu lecionar em escolas primárias. Foi integrante de vários grupos literários baianos, compondo a primeira diretoria da Academia de Letras da Bahia (fundada em 1917) e membro da Academia Brasileira de Letras (em 1920).

A sua atividade cotidiana como jornalista, iniciada por volta dos 24 anos (em 1885) quando torna-se redator do Jornal de Notícias, prolonga-se por mais de trinta anos (Diário da Bahia, Gazeta do Povo, entre outros). Viveu praticamente do jornalismo e do cargo de oficial na Câmara. O jornal foi a porta de entrada para a sua publicação literária (poesias, contos, romances, críticas). Suas primeiras obras – a coletânea “Simples Histórias” (de 1886) e o romance “Uma Família Baiana” (de 1888) – saíram pela tipografia do Jornal de Notícias. Esses dois trabalhos, seguindo a trilha de Aluizio de Azevedo, exploram alguns dos pressupostos do naturalismo, como o documentarismo sensualista e desenvolvimento de teorias deterministas aplicadas à análise das relações familiares e sociais. Afeito às pugnas na imprensa, os artigos de Xavier Marques provocavam polêmicas literárias e críticas aos inícios da República, instalada em 1889. Conforme Eugênio Gomes (1969: 195), Xavier Marques definia seu papel de escritor como o de um missionário: “o escritor é um homem público. Tem uma função e um dever social”. As suas atividades jornalísticas serviram de ponte a cargos públicos, chegando a ser eleito Deputado Estadual (1915 a 1921) e Deputado Federal (1921 a 1924). Trajetória esta que contou com o apoio de influentes políticos, como o Severino Vieira (governador do Estado de 1900 a 1904) e Octávio Mangabeira (membro da Academia Brasileira de Letras e governador da Bahia entre 1947 a 1951). Em 1916, então Deputado Estadual, torna-se diretor do jornal “O Democrata”, sob a orientação de J.J.Seabra. Como observa Sepúlveda (2014: 90):

Traçar a progressão de Xavier Marques pela imprensa baiana é um caminho interessante para percorrer o cenário do jornalismo local e a analisar a importância deste como meio de subsistência, ainda que secundário, dos escritores brasileiros do período – única forma possível de conciliar necessidades pecuniárias com o exercício da atividade de escritor, intelectual. Anna Bittencourt (1844-1930) também fez uma importante incursão na imprensa baiana, mas, diferente de Xavier Marques, não dependeu do jornalismo como meio de subsistência. Filha de grande proprietário de terras, nasceu (1844) na Fazenda Retiro, em Itapicuru. Com dois anos de idade é transferida para um engenho, no município de Catu, aonde viveu toda a infância e a maior parte de sua juventude. Em 1907 (aos 53 anos de idade), já viúva, mudou-se definitivamente para a Capital, passando a colaborar regularmente com a imprensa diária (“A Bahia”, “Gazeta do Povo” e “Diário da Bahia”) e órgãos católicos, como “A Paladina do Lar”, “O Mensageiro da Fé” e “A Voz”, da Liga das Senhoras

Católicas. Com exceção de dois romances – “A Filha de Jephthe” (1882) e “Letícia” (1908) – suas obras literárias foram inicialmente publicadas em folhetins, antes de saírem em formato de livro.

Esquecida após a sua morte (em 1930), Anna Bittencourt é “redescoberta” em 1992, quando saiu publicado em livro, “Longos Serões do Campo”, seus cadernos de memórias da família escritos por volta de 1920, aos 80 anos de idade. Sua trajetória como literária ilustra aspectos importantes da participação feminina no mundo das letras dominado por associações e círculos destinados apenas à audiência masculina. Buscando cativar um público específico - as moças da aristocracia e da burguesia em ascensão - Anna Bittencourt desenvolveu um estilo de “romance de formação para a mulheres” (Oliveira, 2007). Seus contos e romances eram dirigidos principalmente às moças de famílias abastadas. São textos com pretensões pedagógicas, prescrevendo a manutenção dos valores familiares da sua geração, contrapondo-se muitas vezes com as novas formas de sociabilidades (e modismos estrangeiros) que surgiam nos inícios do século XX, as quais abriam possibilidade à maior exposição da mulher no espaço público. Anna Bittencourt utilizou-se amplamente das orientações pedagógicas contidas no livro “A Educação de Cora”, escrito pelo médico Lino Coutinho (1786-1836), professor da Faculdade de Medicina.

Manoel Querino nasceu em 1851 (Santo Amaro da Purificação, Bahia). Afrodescendente, órfão aos quatro anos de idade, foi criado na capital do Estado, sob os cuidados da família do bacharel Manuel Correia Garcia (professor aposentado da Escola Normal), seu tutor, conforme decisão do então juiz dos órfãos, o Conselheiro Manuel Pinto de Souza Dantas (1831 – 1894), que se tornou seu padrinho e protetor durante toda a vida⁶⁴. Em 1872 ingressou no curso de Humanidades no Liceu de Artes e Ofícios (do qual foi aluno fundador e, mais tarde, professor) e, em 1882, diplomou-se em desenho pela Academia de Belas Artes, sendo nomeado nesse mesmo ano membro do júri da exposição da Escola de Belas Artes. Segundo Antônio Vianna (1928), Gonçalo de Athayde Pereira (1932), Pedro Calmon (1949) e Maria das Graças Leal (2009), Manuel Querino entra na vida pública através da política, após o seu regresso à Bahia em 1870, quando foi desincorporado do contingente do quartel onde servia como escriturário no Rio de Janeiro. Foi militante do Partido Liberal, através do qual obteve visibilidade na vida pública através da sua militância à causa abolicionista. Sua entrada na política está muito provavelmente relacionada com a ligação que mantinha com o seu padrinho, Conselheiro Dantas. As causas republicanas e abolicionistas congregaram

⁶⁴ Liberal e abolicionista, o Conselheiro Dantas foi ministro no Império e presidente da Bahia entre 1865 e 1866. O professor, político e advogado Manuel Correia Garcia, o tutor de Querino, foi um dos principais fundadores do Instituto Histórico da Bahia, fundado em 1856 por um reduzido número de integrantes da elite local. Foi fechada em 1877. Dezesete anos depois (1894), surge o ICHB, Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

personalidades influentes nos meios intelectuais e políticos. Querino conviveu com figuras proeminentes no cenário baiano e atuantes no jornalismo, como Virgílio Damásio, Lelis Piedade, Spinola Athayde, Frederico Marinho e Augusto Guimarães, Aloísio de Carvalho (imortalizado como Lulu Parola). Mas, cabe também destacar, a sua militância trouxe-lhe inimizades políticas que bloquearam, inclusive, a sua ascensão social, seja como político ou como funcionário público.

Aos 24 anos de idade, Querino já ocupava um papel de liderança na incipiente classe operária. Contribuiu para a fundação da Liga Operária Baiana (1874), uma das primeiras cooperativas de trabalho existentes no Brasil; participou da fundação do Partido Operário em 1890, de vida curta, e pelo qual foi indicado como candidato a Deputado Federal e representante no Congresso Operário Brasileiro, realizado no Rio de Janeiro. Foi também membro fundador do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB). A luta abolicionista, a causa republicana, a militância operária e a participação no IGHB foram suas principais vias de acesso às páginas da imprensa. Como chama atenção Guimarães (2005-2006), a participação política de Querino influenciou como via de promoção social, mas o seu reconhecimento intelectual foi mediado principalmente pela atuação nas principais páginas da imprensa e no IGHB. Sua produção literária estava voltada principalmente para descrever hábitos e costumes da classe trabalhadora, os divertimentos e práticas da faixa mediana da população, a qual ele se referia com expressões como “homens do povo”, “a gente de pouco recursos e humilde condições”, etc.

Manoel Querino teve uma participação menos intensa no periodismo que Xavier Marques. Algumas das suas obras literárias, contudo, saíram inicialmente em colunas de jornais. É o caso, por exemplo, da série “A Bahia de Outrora”, publicada esporadicamente entre março de 1913 a dezembro de 1915 no Jornal de Notícias. Dentro os cinco escritores da nossa amostra, Manoel Querino teve maior atuação no IGHB, onde grande parte da intelectualidade baiana do período passou em sua trajetória pelo mundo das letras. Fundado em 1894, o IGHB tinha por principal objetivo inserir a Bahia no cenário nacional, através da história e dos saberes produzidos pela instituição. Um espaço identificado com o cultivo das letras. Segundo Silva (2006), o esforço em manter uma instituição exclusivamente dedicada ao saber representava a aptidão do Estado para engajar-se no projeto civilizatório republicano. O IGHB era visto como uma legítima representação da modernidade nacional em curso. Como salienta Schwarcz (1991), Os Institutos Históricos Geográficos fundados em vários Estados brasileiros entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, dependiam do Estado, principalmente na forma de ajuda financeira. Com o federalismo republicano, tornou-se mais simples a cata de subsídios públicos, mediante negociação com os governos dos Estados. Entre seus associados, o IGHB contava com Severino Vieira (um dos

fundadores do Partido Republicano Federalista e governador da Bahia em 1900), o Arcebispo da Bahia e diversos membros da Igreja Católica.

Constituindo-se como um espaço elitista no contexto da sociedade baiana, o IGHB foi, até finais dos anos de 1940, uma das mais importantes instituições aglutinadora da intelectualidade baiana. Possibilitava aos seus membros o reconhecimento social advindo da sua identificação como elite intelectual. Nesse sentido, pertencer ao IGHB era um sinal de prestígio, de projeção intelectual, e que possibilitava excelentes contatos profissionais. Assim, atraía famílias tradicionais, algumas delas empobrecidas, que viam na filiação ao instituto uma forma de afirmar ou recompor o status individual, familiar. Embora fosse membro fundador do IGHB, Manuel Querino – negro, líder sindical, professor de desenho e funcionário público – só começou a participar na revista dessa instituição em 1905 (aos 54 anos de idade), onze anos depois da sua fundação⁶⁵. Até o ano de sua morte (1923), publicou um total de 12 artigos. Conforme Bacelar (2009), a trajetória de Querino o aproxima da figura do “mestiço cultural” que, para ocupar um lugar de destaque na sociedade, precisa forjar um universo próprios de reconhecimento social, ocupando um nicho intersticial entre a cultura de elite e a cultura popular.

José Francisco de Silva Lima, português, nasceu em 1826 e chegou à Bahia aos quatorze anos de idade. Dedicou-se inicialmente ao comércio. Depois iniciou os estudos em medicina, tornando-se uma figura muito conceituada como clínico e pesquisador de “doenças tropicais”. Juntamente com Otto Wucherer (1820-1873) e John Paterson (1820-1882), Silva Lima foi um dos pioneiros da medicina tropical no Brasil. Fundador e editor, até a sua morte em 1910, da “Gazeta Médica da Bahia”, principal veículo para a divulgação dos trabalhos desenvolvidos na Escola Tropicalista Baiana e na Faculdade de Medicina da Bahia (Carvalho Filho, 2008). Casou-se com a filha de Manuel Victorino Pereira, médico e vice-presidente da República no mandato de Prudente de Moraes (1894 – 1898). Colaborou nos jornais da cidade com artigos sobre assuntos médicos e sanitários. Foi sócio benemérito e palestrante do IGHB. Solicitado por um dos principais diretores do “Jornal de Notícias”, Silva Lima publicou em 1907 (três anos antes do seu falecimento) suas recordações dos tempos imperiais – “A Bahia de há 66 anos: reminiscências de um contemporâneo” – reeditadas em 1908 pelo IGHB. Nessas memórias, onde é forte a presença do evolucionismo spenceriano, Silva Lima se prendeu, basicamente, às impressões que a cidade de Salvador lhe ofereceu na década de 1840, quando veio de Portugal para o Brasil. Dentro dos cinco perfis intelectuais aqui estudados, ele foi o único que compreendeu a sociedade baiana do período colonial como um estágio superado da história, despertando com isso polêmicas entre críticos e público. Nesse aspecto, se distancia de certo saudosismo de Xavier Marques, da defesa aos

⁶⁵ Querino ocupou alguns cargos (secundários) como sócio do IGHB. Foi membro das comissões de Filatelia, Numismática e Cerâmica; Biografia; Manuscritos e Autógrafos.

valores tradicionais de Anna Bittencourt e da idealização positiva do passado como contraponto às injustiças sociais e a superficialidade da vida urbana de Salvador na Primeira República (Manoel Querino).

José Manuel de Oliveira Cardoso nasceu em Salvador (1865) e formou-se pela Faculdade de Direito de Recife (1885). Seguiu carreira diplomática, chegando a ser Embaixador em Lisboa (1922 – 1931), onde foi agraciado com a Grã-Cruz da Ordem Militar de Portugal (1923) e de Santiago da Espada (1927). Residiu no exterior por muitos anos; participou do círculo literário formado em torno do Itamaraty, liderado pelo Barão do Rio Branco, sendo amigo de Aluísio Azevedo, Joaquim Nabuco e Graça Aranha. A viabilização da sua escrita como autor de ficção, poeta, biógrafo, não dependeu dos periódicos baianos, dos grêmios literários, dos Institutos Histórico e Geográfico (embora tenha sido membros dos IHG do Pará, de Pernambuco e da Bahia). Foi genro do pintor Pedro Américo, de quem fez a biografia. Sua obra literária principal foi o romance “Dois metros e Cinco” (1905), escrita e Londres e editada pela prestigiosa casa editorial de H. Ganier (Berbert de Castro, 1955). Hoje praticamente esquecida (teve apenas duas edições, 1909 e 1936), mas que obteve grande repercussão na época entre a juventude de Salvador (Oliveira, 2007).

4. Remate

O presente artigo teve como objeto principal discutir uma questão do “mundo da literatura”: os “espaços intelectuais-literários”. Enquanto um trabalho situado no campo da sociologia da literatura, procuramos chamar atenção para uma questão que requer maiores considerações analíticas. São nos espaços intelectuais-literários que os escritores exercem a sua missão crítica, estabelecem redes (in)formais de comunicação. São lugares de encontro e de confluências biográficas, onde se é possível dar vazão aos anseios intelectuais, onde o literato pode manter um contato mais pessoal com vários outros atores. Nessas pequenas “repúblicas atomizadas”, a vida e arte se fundem, onde se instituem tanto uma estética literária quanto uma ética de conduta.

Mais especificamente, voltamos a nossa breve análise para a construção de alguns espaços intelectuais-literários na Bahia (Salvador) entre os fins do século XIX e princípios do XX. Procuramos compreendê-los através das trajetórias de cinco intelectuais baianos, de diferentes origens sociais e étnicas, que se constituíram como “homens de letras”. Em Salvador, no período em questão, esses espaços se instituíam em um mundo urbano que se “modernizava” em termos institucionais e tecnológicos, desencadeando nas elites uma febre de mundanismo, da qual se alimentava a vida literária. Nos fins do século XIX, o literato caracteriza-se por uma simbiose com a vida dos salões, dos cafés, das conferências e reuniões de associações intelectuais. O tipo boêmio-romântico entra em decadência e a

ascende novos tipos, como o *flâneur* e o *bom homme*. O mundo da literatura destaca-se nesse cenário. O jornal e a revista foram espaços privilegiados para a afirmação do trabalho intelectual. Em uma época marcada por altos índices de analfabetismo e com reduzido número de editoras, o jornal ocupava uma posição importante como principal meio de divulgação do produto literário. Poucos foram os escritores que publicaram suas obras literárias em formato de livro, antes de serem “testados” pelos jornais, pela recepção de seu público.

Todos os cinco intelectuais-literatos da nossa pequena amostra atuaram, de diferentes formas, em jornais. Xavier Marques é o exemplo do “homem de letras” que mais se envolveu com o jornalismo. Foi uma das suas principais fontes de subsistência. Manoel Querino – afro-brasileiro, abolicionista, republicano, militante operário – teve reconhecimento intelectual pela atuação nas principais páginas da imprensa e no IGHB. Os outros três são provenientes de camadas sociais mais altas e tiveram suas fontes de subsistência na medicina (Silva Lima), na diplomacia (Manuel de Oliveira Cardoso) ou filha de família rica (Anna Bittencourt). Para estes, a literatura tem um caráter mais diletante. São figuras já consagradas publicamente que investem nas páginas dos jornais para apresentar suas obras literárias. A partir da década de 30, muitos dos espaços intelectuais-literários instituídos nos fins do século XIX e princípios do XX perdem muito a importância que mantinham no cenário cultural baiano. Na década de 1940, a universidade passa a ocupar um espaço cada vez mais privilegiado no “mundo da literatura”. Mas, esse já é um outro assunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Atayde Pereira, Gonçalo (1932). *Prof. Manuel Querino: sua vida e suas obras*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado.
- Bacelar, Jefferson (2009). De Candomblés e Negros Ilustres. In Jaime Nascimento; Hugo Gama (orgs). *Manuel R. Querino: seus escritos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*. Salvador: IGHB.
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial
- Berbert de Castro, Renato (1955). Dous Metros e Cinco. *Revista da Academia de Letras da Bahia*. Salvador, v.16: 16-21.
- Calmon, Pedro (1949). *História da Literatura Bahiana*. Salvador: Publicação da Prefeitura Municipal de Salvador Comemorativa do IV Centenário da Cidade.
- Cardoso, Luiz Antonio Fernandes (1991). *Entre Vilas e Avenidas: Habitação proletária em Salvador, na Primeira República*. Dissertação de Mestrado (Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Urbanismo e Arquitetura: Salvador da Bahia.
- Carvalho Filho, Aloísio (2008). Jornalismo na Bahia: 1875-1960. In L.G. Tavares (ed.). *Apontamentos para a história da imprensa na Bahia*. Salvador: Academia de Letras da Bahia
- Dewey, John (2004). *La opinión pública y sus problemas*. Madrid: Ediciones Morata
- Gomes, Eugênio (1969). *Xavier Marques*. Salvador: GRD.
- Guimarães, Antonio Sérgio Alfredo (2004). *Manoel Querino e a formação do “pensamento negro” no Brasil, entre 1890 e 1920*. REVISTA USP, São Paulo, n.68: 156-167.
- Heinich, Natalie (2008). *A sociologia da arte*. Bauru, SP: Edusc.
- Leal, Maria das Graças (2009). *Manuel Querino entre letras e lutas Bahia: 1851 – 1923*. São Paulo: Annablume.

- Leite, Rinaldo César (2012). *A rainha destronada. Discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas*. Feira de Santana: UEFS Editora.
- Leite, Rinaldo César (1996). *E a Bahia Civiliza-se... ideais de civilização e cenas de anti-civilidade em um contexto de modernização urbana em Salvador*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador da Bahia.
- Massey, Doreen (2013). *Pelo espaço. Uma nova política de espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Machado Neto, Antônio Luiz (1973). *Estrutura Social da república das Letras: sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930*. São Paulo: Grijalbo, Ed. Da Universidade de São Paulo.
- Meade, Teresa (1997). *"Civilizing" Rio. Reform and resistance Iná Brazilian city, 1889-1930*. Pensilvânia: The Pennsylvania State University Press.
- Miceli, Sérgio (2001). *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras.
- Needell, Jeffrey (1993). *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura da elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Oliveira, Marcelo Souza (2007). Uma Senhora de Engenho Intelectual: Literatura, história e tipologia social em Anna Ribeiro de Góes Bittencourt (1843-1930). *Gláuks* v. 7 (1): 119-148.
- Petit Pinheiro, Eloisa (2002). *Europa, França e Bahia: difusão de modelos urbanos*. Salvador: EDUFBA.
- Rogers, Mary (1991). *Novels, novelists, and readers*. Nome Iorque: State University of New York Press.
- Salles, David (1977). *O Ficcionista Xavier Marques: um estudo da 'transição' ornamental*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Schwarcz, Lilia (1991). *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras.
- Silva, Aldo José Morais (2006). *Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Bahia, Salvador da Bahia.
- Velloso, Mônica P. (1996). *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas.
- Sepúlveda, Cecília A. S. (2014). *O progresso, a cidade e as letras: o intelectual e a transformação do século XIX para o XX em Salvador da Bahia*. Paris: Atelier National de Reproduction des Thèses.
- Sevcenko, Nicolau (1995). *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense.
- Tarde, Gabriel de (s/d). *A opinião e a multidão*. Portugal: Publicações Europa-América.
- Vianna, Antônio (1928). Manoel Querino. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*. Salvador, v.54: 305-316.

Cecília Sepúlveda. Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia em cotutela com EHESS-Paris e Pesquisadora dos projetos: *O Imaginário Social e a Popularização da Medicina no Brasil*, UFBA-CNPq; e Investigação Colaborativa sobre *Materiais Curriculares e Educativos para as Relações Étnico-raciais baseados na História do Racismo Científico* UEFS/UFBA-CNPq. Estrada de São Lázaro, 197, Salvador-Bahia. E-mail: sepulvedacica@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-2227-6046.

Paulo Cesar Alves. Doutor em *Social And Environmental Studies Sociology* pela University of Liverpool e Professor Titular da Universidade Federal da Bahia. Estrada de São Lázaro, 197, Salvador-Bahia. E-mail: paulo.c.alves@uol.com.br. ORCID: 0000-0002-2802-7382.

Receção: 18-11-2018

Aprovação: 24-12-2018

Citação:

Sepúlveda, Cecília & Alves, Paulo César (2018). Espaços literários e trajetórias intelectuais na Bahia (1880-1920). *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), pp. 117-133. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n2a6

REGISTOS DE PESQUISA



CRIATIVIDADE E IMPROVISACÃO CULTURAL DEZ ANOS DEPOIS: UMA ATUALIZAÇÃO⁶⁶

CREATIVITY AND CULTURAL IMPROVISATION TEN YEARS ON: AN UPDATE

CRÉATIVITÉ ET IMPROVISATION CULTURELLE DIX ANS PLUS TARD: MISE À JOUR

CREATIVIDAD E IMPROVISIÓN CULTURAL DIEZ AÑOS DESPUÉS: UNA ACTUALIZACIÓN

Tim Ingold

University of Aberdeen, Department of Anthropology, School of Social Science, School of Social Science, Scotland, UK

Elizabeth Hallam

University of Oxford, School of Anthropology and Museum Ethnography; and Department of Anthropology, School of Social Science, Aberdeen, Scotland, UK

Tradução de Patricia Reinheimer

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: Mais de dez anos se passaram desde que escrevemos a introdução para o livro *Criatividade e Improvisação Cultural*. Tinha sido uma tarefa assustadora, não apenas por causa do caráter variável das nossas palavras-chave. Se era muito difícil definir o conceito de cultura; a definição dos conceitos de criatividade e de improvisação era quase impossível. Estes últimos termos, no entanto, colocaram desafios diferentes. Notamos, em 2007, que o conceito de criatividade atraía muito mais atenção crítica do que o conceito de improvisação, e esse continua sendo o caso. A literatura sobre criatividade explodiu, embora mais fora do que dentro da antropologia, em áreas como psicologia cognitiva, inteligência artificial, educação e administração. Discussões sobre improvisação, por outro lado, permanecem em grande parte confinadas a estudos de desempenho experimental, situados na música, no teatro e na dança. Distribuídos entre domínios disciplinares separados, cada um ainda é discutido isoladamente passados 10 anos.

Palavras-chave: cultura, criatividade, improvisação cultural, antropologia.

ABSTRACT: More than ten years have passed since we wrote the introduction to the book *Cultural Creativity and Improvisation*. It had been a frightful task, not just because of the variable character of our keywords. If it was very difficult to define the concept of culture; the definition of the concepts of creativity and improvisation was almost impossible. The latter terms, however, put different challenges. We noted in 2007 that the concept of creativity attracted much more critical attention than the concept of improvisation, and this remains. The literature on creativity has exploded, even more so than within anthropology, in areas such as cognitive psychology, artificial

⁶⁶ Este registo de pesquisa contém a tradução para o português de dois relevantes escritos de Tim Ingold e Elizabeth Halletm. Começa com um texto inédito que os autores escreveram especialmente para esta edição, revendo a *Introdução* – designada pelos próprios autores como *Creativity and cultural improvisation ten years on: an update* - de sua autoria à coletânea *Creativity and Cultural Improvisation* (Hallam, Elizabeth; Ingold, Tim, (orgs.), 2007, Oxford, New York: Berg). O segundo texto é a tradução da referida *Introdução* da coletânea de 2007, intitulada *Criatividade e Improvisação Cultural: uma Introdução*. Com o incentivo e apoio de Lígia Dabul, Patrícia Reinheimer e Camila Damico Medina assumiram a tradução dos trabalhos de Ingold e Hallam. As editoras agradecem a todos a oportunidade de publicar os referidos textos no Volume 1, número 2 da revista *Todas as Artes* – Revista Lusófona de Sociologia da Cultura e das Artes (Nota das Editoras).

intelligence, education, and administration. Discussions about improvisation, on the other hand, remain largely confined to experimental performance studies in music, theater, and dance. Distributed between separate disciplinary domains, each is still discussed in isolation after 10 years.

Keywords: culture, creativity, cultural improvisation, anthropology.

RÉSUMÉ: Plus de dix ans ont passé depuis que nous avons écrit l'introduction du livre *Créativité et Improvisation Culturelle*. La tâche avait été ardue, pas uniquement à cause du caractère variable de nos mots clés. S'il était très difficile de définir le concept de culture; la définition des concepts de créativité et d'improvisation était presque impossible. Ces derniers termes posaient cependant des problèmes différents. Nous avons noté en 2007 que le concept de créativité attirait beaucoup plus l'attention critique que le concept d'improvisation, et cela reste le cas. La littérature sur la créativité a explosé, plus encore que dans l'anthropologie, dans des domaines tels que la psychologie cognitive, l'intelligence artificielle, l'éducation et l'administration. Les discussions sur l'improvisation, par contre, restent largement confinées aux études de performance expérimentale en musique, théâtre et danse. Répartis entre différents domaines disciplinaires, chacun de ces domaines fait encore l'objet d'une discussion isolée après 10 ans.

Mots-clés: culture, créativité, improvisation culturelle, anthropologie.

RESUMEN: Más de diez años han pasado desde que escribimos la introducción para el libro *Creatividad e Improvisación Cultural*. Había sido una tarea aterradora, no sólo por el carácter variable de nuestras palabras clave. Si era muy difícil definir el concepto de cultura; la definición de los conceptos de creatividad y de improvisación era casi imposible. Estos últimos términos, sin embargo, plantearon desafíos diferentes. En 2007, observamos que el concepto de creatividad atraía mucho más atención crítica que el concepto de improvisación, y ese sigue siendo el caso. La literatura sobre creatividad explotó, aunque más fuera de lo que dentro de la antropología, en áreas como psicología cognitiva, inteligencia artificial, educación y administración. Las discusiones sobre improvisación, por otro lado, permanecen en gran parte confinadas a estudios de performance experimental, situados en la música, en el teatro y en la danza. Distribuidos entre dominios disciplinarios separados, cada uno todavía se discute aisladamente después de 10 años.

Palabras-clave: cultura, creatividad, improvisación cultural, antropología.

Mais de dez anos se passaram desde que escrevemos nossa introdução para o livro *Criatividade e Improvisação Cultural*. Tinha sido uma tarefa assustadora, não apenas por causa do caráter variável de nossas palavras-chave. Se a cultura era difícil o suficiente de definir, criatividade e improvisação eram quase impossíveis. Estes últimos termos, no entanto, colocaram desafios diferentes. Notamos, na época, que o conceito de criatividade atraía muito mais atenção crítica do que o conceito de improvisação, e assim continua. A literatura sobre criatividade explodiu, embora mais fora do que dentro da antropologia, em áreas como a psicologia cognitiva, a inteligência artificial, a educação e a administração. As discussões sobre a improvisação, por outro lado, permanecem em grande parte confinadas a estudos de desempenho experimental, como na música, no teatro e na dança. Distribuídos entre domínios disciplinares separados, cada um ainda é discutido isoladamente um do outro. O objetivo principal no volume, no entanto, era unir criatividade e improvisação, mostrar que a improvisação é, em essência, criativa e a criatividade, necessariamente, improvisada, e mostrar, além disso, que nesse acoplamento reside a dinâmica fundamentalmente generativa da vida social e da produção cultural.

Ambos os termos, criatividade e improvisação, foram alvo de muitas críticas. Muitos antropólogos sugeriram que a ideia de criatividade, em particular, tornou-se tão comum e mercantilizada nos discursos que seria melhor negá-la, ou pelo menos tratá-la como um objeto de reflexão crítica, ao invés de incorporá-lo em nosso próprio *kit* de ferramentas conceituais. Nós também nos colocamos essas perguntas muitas vezes. Não há nada novo, claro, sobre a ideia de criação, no sentido de trazer algo - ou mesmo um *mundo inteiro* - à existência. O problema está na inflexão gramatical que leva da "criação" ao "criativo" e conseqüentemente à "criatividade". Pois, se o primeiro movimento atribui a origem das coisas ao atributo de qualificação de um agente, o segundo transforma esse atributo numa capacidade interior, da qual as coisas criadas são apenas manifestações exteriores. De fato, a criatividade tem sido amplamente considerada como um misterioso fator-X, escondido em algum lugar dentro do cérebro de alguns, ou de todos, indivíduos humanos, alimentando uma verdadeira explosão de expressão cultural. Assim como a inflexão que leva da "produção" ao "produtivo" e daí à "produtividade", o apelo à criatividade revela uma lógica de mercantilização que julga um processo pela novidade dos seus produtos (Ingold, 2014).

É possível falar de criatividade sem evocar tal lógica? Enquanto a criatividade for equiparada à inovação, a resposta é não. Pensar na criatividade como improvisação, no entanto, oferece uma alternativa. Aderindo ao desempenho, e não a uma capacidade ou seus produtos, o conceito de improvisação é menos vulnerável à acusação de mercantilização. Em vez disso, ajuda-nos a nos afastar da obsessão com a novidade dos produtos criados, tão característica de nossa cultura de

consumo orientada para o mercado, para nos concentrarmos nas atividades e nos processos que as originam. Com a improvisação, encontramos a criatividade desses processos não nos projetos colocados antes deles, mas nos compromissos com ferramentas, com materiais e com as outras pessoas que eles envolvem (Ingold, 2013). Os produtores, sentindo seus caminhos no cumprimento de suas tarefas, são obrigados a atender e a responder às condições em constante mudança do trabalho à medida que ele se desenrola. Atenção e resposta estão no coração disso. Mas também a liberdade. Como nos esforçamos para mostrar, há liberdade real na improvisação. Essa liberdade, no entanto, não se opõe à necessidade, como a liberdade individual à predeterminação mecânica, mas nasce da necessidade de atender – no sentido de escutar, assistir, cuidar – às coisas e às maneiras pelas quais elas acontecem. É a liberdade que liga todo praticante a umnexo de relações em constante desdobramento com os outros. Como tal, a liberdade de improvisar é uma condição tanto para a continuidade social quanto para a renovação cultural.

Os inovadores começam com ideias em mente, supostamente sem precedentes. Lançando seus projetos sobre o mundo, é como se eles estivessem acima da luta, fora das ações que as suas intenções colocaram em movimento. Os improvisadores, pelo contrário, estão sempre *dentro* da ação. O que eles alcançam também é alcançado neles. Eles estão infinitamente a criar-se a si mesmos, tanto quanto o mundo do qual fazem parte. Não há uma separação clara, entre fazer e gerar, ou entre fabricar e ser “submetido a”. Tem sido uma convenção pensar no fazer como a imposição proativa do design, como na manufatura de artefatos, e na geração como o que acontece organicamente, por conta própria, como no crescimento de animais e de plantas. Nós pensamos na fabricação na voz ativa, e no “ser submetido a” na voz passiva. Mas e se o fazer fosse abrangido na geração, ou o fabricar fosse abrangido no “ser submetido a”? E se fazer coisas fosse participar de dentro da autogeração do mundo? E se nossos atos não pertencessem a nós individualmente, mas à história? Como esperamos ter mostrado, arrancar a criatividade da sua conexão com a inovação e juntá-la à improvisação, é também mudar o *locus* da própria criatividade dentro das cabeças dos indivíduos para o nexorelacional no qual eles estão necessariamente imersos. Criatividade, em suma, não é uma função de proeza cognitiva individual. É bastante equivalente ao potencial gerativo de uma ecologia de relações.

Desde 2007, quando nossa introdução à *Creativity and Cultural Improvisation* foi publicada, novos trabalhos apareceram nas disciplinas das artes e das ciências sociais, explorando a questão da criatividade nos campos da música e do desempenho (Clarke & Doffman, 2017, Heble & Caines, 2015), arte (Giuffre, 2016), design (Julier & Moor, 2009; Darbellay, Moody & Lubart, 2017) e filosofia (Krausz, Dutton & Bardsley, 2009). Dentro da antropologia, estudos recentes sobre criatividade têm-se preocupado, por exemplo, com a produção cultural (Svašek &

Meyer, 2016), colaboração (Ravetz, Kettle & Felcey, 2017), negócios (Moeran, 2016) e práticas em escolas de arte (Chumley, 2016). Na nossa própria pesquisa, continuamos a desenvolver o trabalho em torno da criatividade como um modo de improvisação que, como argumentamos em nossa introdução de 2007, é *generativo, relacional e temporal*. Com base nesses *insights* e nos capítulos de nosso volume que destacaram a dinâmica criativa das formações culturais ao longo do tempo - como escrever, sonhar, dramatizar, dançar, política e fotografia -, passamos a trazer processos de criatividade como improvisação cultural para o foco através de explorações dos processos inter-relacionados de fazer e criar⁶⁷. Propusemos a noção de "antropo-ontogenético" para capturar a generatividade dos processos implicados na emergência de formas e pessoas, que cortam as distinções entre o que é feito e o que é cultivado, ou entre artefatos e organismos (Ingold & Hallam, 2014: 5; ver também Ingold, 2015: 120-4). Dentro dessa ecologia de relações, a criatividade está emaranhada em processos de composição e desintegração - da produção e dissolução de formas - que necessariamente atraem componentes não-humanos, assim como humanos. Além das dimensões generativa, relacional e temporal da improvisação cultural, poderíamos agora adicionar uma quarta dimensão, a *material*.

Embora a nossa introdução de 2007 aponte para a importância dos materiais dentro dos processos de improvisação cultural, não demos muita atenção a isso na época. Desde então, no entanto, as dimensões materiais e sensoriais do mundo vivido tornaram-se focos-chave de interesse antropológico (ver Ingold, 2012, 2013; Hallam, 2016; Harvey *et al.*, 2013, Pink, 2010). Na época argumentamos que a criatividade é o que "os seres vivos sofrem enquanto fazem seu caminho através do mundo" e que isso está acontecendo 'todo o tempo, nas circulações e fluxos dos materiais que nos cercam e dos quais nós somos feitos' (Ingold e Hallam, 2007:11). Como observamos em *Making and Growing* (2014), e como passamos a discutir em nosso trabalho subsequente, esses processos destroem as divisões claras entre o interno e o externo e envolvem os mortos tanto quanto os vivos. Os movimentos, as misturas e as capacidades criativas dos materiais em si constituem um terreno fértil para as nossas futuras explorações e fundamentaram muitos trabalhos recentes sob a rubrica do "novo materialismo" (Coole & Frost, 2010).

Outro aspecto importante da criatividade como improvisação cultural que identificamos em 2007 é a *maneira como funcionamos*, tanto em nossa vida cotidiana quanto na prática da antropologia. A atenção reflexiva na prática antropológica e as possibilidades abertas pelos modos experimentais de pesquisa foram trazidas à tona em nosso volume (por exemplo, Ravetz, 2007, Mafrá, 2007), especialmente na seção do livro sobre a criatividade do ensino antropológico.

⁶⁷ No sentido de cultivar plantas, criar crianças e outros animais não-humanos (Nota da Tradutora).
Criatividade e improvisação cultural dez anos depois: uma atualização ■ Tim Ingold, **[139]**
Elizabeth Hallam, Patricia Reinheimer e Camila Damico Medina

Prefigurado em um desenho na capa do livro (que recebeu comentários posteriores em Strathern & Stewart, 2016), chamamos a atenção para diferentes formas de trabalhar em antropologia e avançamos em várias direções antropológicas com experimentos com desenho (ver Ingold, 2011), exposições (ver Gunn, 2009), instalações (Hallam, no prelo) e publicações que reúnem práticas de design, imagens e texto de maneira produtiva (ver Hallam, 2015, Ingold, 2017). Além disso, como mostraram Schneider e Wright (2013), as formas como os antropólogos trabalham continuam a se desenvolver e mudar através de colaborações com artistas, por exemplo, e através de intervenções criativas com uma variedade de mídias. Revisitando o nosso trabalho, dez anos depois, vemos até onde é possível levar o conceito e a prática da improvisação cultural, mas também vemos que ainda há muito a ser feito. Com esta nova tradução, esperamos que a nossa introdução de 2007 continue a gerar respostas produtivas e críticas no mundo da antropologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chumley, Lily (2016). *Creativity class: Art School and culture work in Postsocialist China*. Princeton: Princeton University Press.
- Clarke, Eric, & Doffman, Mark (2017). *Distributed creativity: Collaboration and improvisation in contemporary music*. Oxford: Oxford University Press.
- Coole, Diana, & Frost, Samantha (2010). *New materialisms: Ontology, agency, and politics*. Durham: Duke University Press.
- Darbellay, Frédéric, Moody, Zoe, & Lubart, Tood (eds.) (2017). *Creativity, design thinking and interdisciplinarity*. Singapore: Springer.
- Giuffre, Katherine (2016). *Collective Creativity: Art and society in the South Pacific*. London: Routledge.
- Gunn, Wendy (Ed.) (2009). *Fieldnotes and sketchbooks: Challenging the boundaries between descriptions and processes of describing*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Hallam, Elizabeth (ed.) (2015). *Designing bodies: Models of human anatomy from wax to plastic*. London: Royal College of Surgeons of England.
- Hallam, Elizabeth (2016). *Anatomy museum: Death and the body displayed*. London: Reaktion.
- Hallam, Elizabeth (in press). Objectspaces? Sensory engagements and museum experiments. In Peter Bjerregaard (ed.). *Exhibitions as Research: Experiments in Museums*. London: Routledge.
- Hallam, Elizabeth & Ingold, Tim (eds.) (2014). *Making and growing: Anthropological studies of organisms and artefacts*. Farnham: Ashgate.
- Harvey, Penelope et al. (eds.) (2013). *Objects and materials: A Routledge Companion*. London: Routledge.
- Heble, Ajay, & Caines, Rebecca (eds.) (2015). *The improvisation studies reader: Spontaneous acts*. London: Routledge.
- Ingold, Tim (ed.) (2011). *Redrawing anthropology: Materials, movements, lines*. Farnham: Ashgate.
- Ingold, Tim (2012). Toward an Ecology of Materials. *Annual Review of Anthropology*, 41, pp.427-442.
- Ingold, Tim (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge.
- Ingold, Tim (2014). The Creativity of Undergoing. *Pragmatics and Cognition*, 22, pp. 124-139.
- Ingold, Tim (2015). *The life of lines*. London: Routledge.
- Ingold, Tim (2017). *Correspondences*. Aberdeen: University of Aberdeen.
- Ingold, Tim & Hallam, Elizabeth (2007). Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction. In Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford: Berg, pp. 1-24.
- Ingold, Tim & Hallam, Elizabeth (2014). Making and growing: an introduction. In Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.). *Making and growing: Anthropological studies of organisms and artefacts*. Farnham: Ashgate, pp. 1-24.
- Julier, Guy & Moor, Liz (eds.). (2009). *Design and creativity: Policy, management and practice*. Oxford: Berg.
- Criatividade e improvisação cultural dez anos depois: uma atualização ■ Tim Ingold, [140] Elizabeth Hallam, Patricia Reinheimer e Camila Damico Medina

- Krausz, Michael, Dutton, Dennis & Bardsley, Karen. (eds.) (2009). *The idea of creativity*. Leiden: Brill.
- Mafra, Clara (2013). A world without anthropology. In Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.) *Creativity and cultural improvisation*. Oxford: Berg, pp. 307-20.
- Moeran, Brian. (2016). *The business of creativity: Toward an anthropology of worth*. London: Routledge.
- Pink, Sarah. (2010). The future of sensory anthropology/the anthropology of the senses. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, 18, pp. 331-340.
- Ravetz, Amanda (2007). From documenting culture to experimenting with cultural phenomena: Using fine art pedagogies with visual anthropology students. In Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford: Berg, pp. 247-65.
- Ravetz, Amanda, Kettle, Alice & Felcey, Helen (eds) (2017). *The collaboration of craft*. London: Bloomsbury.
- Schneider, Arnd & Wright, Chirstopher (eds.) (2013) *Anthropology and art practice*. London: Bloomsbury.
- Strathern, Andrew, & Stewart, Pamela (2016). Art: Performance, identity, and ownership – Preface. In Katherine Giuffre (eds.). *Collective creativity: Art and society in the South Pacific*. London: Routledge, pp. xi-xvi.
- Svašek, Maruska, & Meyer, Birgit (eds.) (2016). *Creativity in transition: Politics and aesthetics of cultural production across the globe*. Oxford: Berghahn.

Tim Ingold. Professor Emérito de Antropologia Social da Universidade de Aberdeen, e Membro da British Academy e da Royal Society de Edimburgo. Morada: Department of Anthropology, School of Social Science, University of Aberdeen, Aberdeen AB24 3QY, Scotland, UK. E-mail: tim.ingold@abdn.ac.uk. ORCID 0000-0001-6703-6137.

Elizabeth Hallam. Investigadora Associada da Escola de Antropologia e do Museu de Etnografia da Universidade de Oxford. Investigadora Sênior Honorária no Departamento de Antropologia da Universidade de Aberdeen. Morada: Department of Anthropology, School of Social Science, University of Aberdeen, Aberdeen AB24 3QY, Scotland, UK. E-mail: elizabeth.hallam@anthro.ox.ac.uk. ORCID 0000-0001-6703-6137.

Patricia Reinheimer. Professora do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Morada: Rodovia BR 466 Km 07, Zona Rural Seropédica RJ 23890-000, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: patriciareinheimer2007@gmail.com. ORCID 0000-0003-4779-244X.

Receção: 21-12-2018

Aprovação: 09-01-2019

Citação:

Ingold, Tim & Hallam, Elizabeth (2018). Criatividade e improvisação cultural dez anos depois: uma atualização. Tradução de Patricia Reinheimer. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), pp. 135-141. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n2r1

CRIATIVIDADE E IMPROVISACÃO CULTURAL: UMA INTRODUÇÃO⁶⁸

CREATIVITY AND CULTURAL IMPROVISATION: AN INTRODUCTION

CRÉATIVITÉ ET IMPROVISATION CULTURELLE: UNE INTRODUCTION

CREATIVIDAD E IMPROVISIÓN CULTURAL: UNA INTRODUCCIÓN

Tim Ingold

University of Aberdeen, Department of Anthropology, School of Social Science, School of Social Science, Scotland, UK

Elizabeth Hallam

University of Oxford, School of Anthropology and Museum Ethnography; and Department of Anthropology, School of Social Science, Aberdeen, Scotland, UK

Tradução de Patricia Reinheimer

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Brasil

Tradução de Camila Damico Medina

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: A partir do pressuposto de que a "vida social e cultural não possui roteiros fixos", os autores apontam e desenvolvem os quatro pontos principais daquilo que entendem por improvisação: improvisação generativa, a improvisação relacional, a improvisação temporal e a improvisação como o modo como funcionamos. Assim entendida, a improvisação é crucial para a maneira pela qual se atua na vida social, e ainda na reflexão sobre ela que se expressa na arte, na literatura e na ciência.

Palavras-chave: improvisação generativa, improvisação relacional, improvisação temporal, improvisação como agência.

ABSTRACT: From the assumption that "social and cultural life has no fixed itineraries," the authors point out and develop the four main points of what they mean by improvisation: generative improvisation, relational improvisation, temporal improvisation, and improvisation as the way we worked. Thus understood, improvisation is crucial to the way in which one acts in social life, and also in the reflection on it expressed in art, literature, and science.

Keywords: generative improvisation, relational improvisation, temporal improvisation, improvisation as agency.

RÉSUMÉ: Partant de l'idée que "la vie sociale et culturelle n'a pas d'itinéraires fixes", les auteurs soulignent et développent les quatre points principaux de ce qu'ils entendent par improvisation: improvisation générative, improvisation relationnelle, improvisation temporelle et l'improvisation en tant que mode de fonctionnement. Ainsi comprise, l'improvisation est cruciale pour la manière dont on agit dans la vie sociale, ainsi que dans la réflexion à ce sujet exprimée dans l'art, la littérature et la science.

⁶⁸ Tradução do original *Creativity and cultural improvisation: an introduction* In Hallam, Elisabeth & Ingold, Tim (org.) (2007). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford, New York: Berg.

Mots-clés: improvisation générative, improvisation relationnelle, improvisation temporelle, improvisation en tant qu'agence.

RESUMEN: A partir del supuesto de que la "vida social y cultural no tiene guiones fijos", los autores apuntan y desarrollan los cuatro puntos principales de aquello que entienden por improvisación: improvisación generativa, la improvisación relacional, la improvisación temporal y la improvisación como el modo como corrimos. Así entendida, la improvisación es crucial para la manera en que se actúa en la vida social, y en la reflexión sobre ella que se expresa en el arte, la literatura y la ciencia.

Palabras-clave: improvisación generativa, improvisación relacional, improvisación temporal, improvisación como agencia.

1. Introdução

A vida cultural e social não possui roteiros. As pessoas precisam fazer as coisas acontecer enquanto seguem seus caminhos. Numa palavra, elas precisam *improvisar*. Com o objetivo de introduzir os temas do livro *Creativity and Cultural Improvisation* (2007), gostaríamos de comentar quatro pontos sobre improvisação. Primeiro, que ela é generativa⁶⁹, no sentido em que faz emergir as formas fenomênicas da cultura de acordo com o que está sendo vivido por aqueles que estão vivendo destes fenômenos ou de acordo com eles. Segundo, ela é *relacional*, por estar continuamente em adaptação e em resposta à performance dos outros. Terceiro, ela é *temporal*, ou seja, ela não pode ser contida em um instante, ou mesmo em uma série de instantes, mas incorpora uma determinada duração. Por fim, improvisação é o *modo como funcionamos*, não apenas na forma banal como conduzimos nossa vida cotidiana, mas também nas reflexões sobre estas vidas nos campos da arte, literatura e ciência. Nos próximos parágrafos iremos desenvolver cada um destes pontos.

Antes de começarmos, contudo, precisamos fazer uma observação. O título deste volume, *Criatividade e Improvisação Cultural*⁷⁰, é o mesmo do congresso no qual os capítulos foram desenhados. Ao longo do congresso ouvimos abundantemente sobre o conceito de criatividade. Suas possíveis definições, usos e abusos, e ressonâncias no mundo contemporâneo foram discutidos exaustivamente. O conceito de improvisação, em contraste, praticamente não foi debatido. Apesar de ter se imiscuído aqui e ali como um termo pouco marcado, a palavra não capturou a atenção de nenhum dos participantes da conferência da mesma maneira que o conceito de criatividade, nem foi contemplado como especialmente problemático ou de necessário desdobramento. Enquanto “criatividade” parecia conter uma verdadeira cornucópia de sentidos dentre as suas manifestações, a “improvisação” parecia um livro aberto.

Apesar desse desequilíbrio nos ter surpreendido no momento, em retrospectiva os motivos parecem-nos bastante óbvios. Como explica John Liep, introduzindo uma coletânea de artigos antropológicos sobre o tema, a criatividade está na *boca do povo*. Aparentemente, há sempre mais a ser dito (Liep, 2001: 5)! Num mercado global de *commodities* com apetite insaciável por coisas novas, em que cada

⁶⁹ Uma das proposições da epistemologia proposta por Ingold é que as habilidades não são nem inatas, nem adquiridas, mas são cultivadas, incorporadas no organismo humano através de prática e treinamento no ambiente. O autor propõe que se compreendam as dinâmicas de geração de habilidades a partir de um engajamento ativo com o ambiente. Portanto, generativa aqui tem o sentido de algo próprio à concepção, à fertilidade da improvisação em seu vínculo com a criatividade. Ver Ingold 2000 (dar referencia completa) (Nota das Tradutoras).

⁷⁰ Este texto é a introdução do livro *Creativity and Cultural Improvisation*, como já referimos, cujo corpo é composto das sessões temáticas da *Conference of the Association of Social Anthropologists of the Commonwealth*, realizada em abril de 2005 no King's College, University of Aberdeen. (Nota das Tradutoras).

aspecto da arte e da vida é passível de ser convertido em um objeto de fascinação e de desejo a fim de ser apropriado e consumido, a criatividade passou a ser vista como principal motor de prosperidade econômica e desenvolvimento de bem-estar social. Um rápido exame nos livros recentemente publicados que têm “criatividade” em seus títulos, em qualquer catálogo de livraria, revelará que a maioria é dos campos de negócios ou administração, onde a criatividade é entendida como a chave para o sucesso comercial, e na seção de educação, onde ela supostamente produz os tipos de indivíduos criativos que terão sucesso em uma economia baseada no conhecimento.

A antropologia, argumenta Liep, não pode escapar dos processos nos quais está emaranhada, da comoditização da cultura e da conseqüente estetização da vida cotidiana. Portanto, não surpreende que a preocupação com a criatividade afete a vida e o pensamento dos antropólogos tanto quanto a de todos os outros (Liep, 2001: 4). De facto, o próprio Liep segue a corrente, junto com os seus colegas colaboradores, ao associar criatividade com a produção de novidade *em oposição* a uma “forma convencional de exploração de possibilidades dentro de um quadro específico de regras” (Liep, 2001: 2; Ver também Schade-Poulsen, 2001: 106). No primeiro, ele emprega o termo *inovação* – que ele contempla como sinônimo virtual de criatividade – enquanto relega o termo *improvisação* para o último. Mesmo que a improvisação, indubitavelmente em nossa prática cotidiana, em todo lugar e o tempo todo, possa parecer estar ligada a uma noção de criatividade, isso se trataria, ele nos afirma, de apenas uma “criatividade convencional”, uma distinta atribuição da “verdadeira criatividade” que se destaca em esparsos momentos, demarcando situações particulares de radical disjunção. Uma abordagem antropológica sobre a criatividade, Liep interpela, seria mais precisa ao contemplar apenas a última definição citada.

Nós discordamos. A partir de nossa percepção, a antropologia tem mais a contribuir para o debate ao desafiar – ao invés de reproduzir – a polaridade entre novidade e convenção, ou entre a dinâmica inovadora do tempo presente e o tradicionalismo do passado, que há muito constitui uma poderosa tendência subliminar nos discursos sobre modernidade. Nesse sentido, nossa abordagem se aproxima àquela que Edward Bruner (1993) utiliza em seu epílogo de uma coleção anterior de ensaios sobre antropologia e criatividade. Bruner observa que as pessoas em todo lugar “constroem cultura ao longo de suas trajetórias e na medida que respondem às contingências da vida” (Bruner, 1993: 326). Nesse processo elas são compelidas a improvisar, não por estarem operando dentro de um corpo estabelecido de convenções, mas porque nenhum sistema de códigos, regras e normas consegue antecipar toda e qualquer circunstância. No máximo, se consegue prover linhas gerais de atuação ou regras cujo valor está, justamente, na sua imprecisão ou em sua inespecificidade. A lacuna entre estas diretrizes não-

específicas e as condições específicas de um mundo que nunca é o mesmo de um momento para outro não apenas abre espaço para improvisação, mas também demanda por ela, se as pessoas esperam responder a essas condições com diligência e precisão. “Improvisação”, como coloca Bruner, “é um imperativo cultural” (Bruner, 1993: 322).

A diferença entre improvisação e inovação, então, não é que uma trabalha dentro de convenções estabelecidas enquanto a outra rompe com elas, mas sim que a primeira caracteriza a criatividade através de seus processos e, a última, pelos seus produtos. Entender criatividade como inovação é, por assim dizer, olhá-la retrospectivamente, em termos dos seus resultados, ao invés de prospectivamente, em termos dos movimentos que lhe deram origem. Essa leitura retrospectiva, sintomática da modernidade, encontra na criatividade não tanto um poder de ajuste e resposta às condições de um mundo-em-formação, mas como uma libertação dos constrangimentos de um mundo já formado. É uma leitura que celebra a liberdade da imaginação humana – nos campos de empreendimentos artísticos e científicos – para transcender tanto as determinações da natureza quanto da sociedade. Nesta interpretação, a criatividade está não apenas do lado da inovação contra a convenção, como também do indivíduo excepcional contra a coletividade, do momento presente contra o peso do passado, e da mente e da inteligência contra a matéria inerte.

Ao atrelar nossa compreensão sobre a criatividade à improvisação ao invés de à inovação, nós propomos uma interpretação prospectiva que recuperaria os processos produtivos que foram negligenciados nos estudos culturais devido a sua atenção quase exclusiva aos produtos de consumo (Friedman, 2001: 48). A criatividade improvisadora da qual falamos é aquela de um mundo em crescimento ao invés de criado; que está “sempre sendo feito” (Jackson, 1996: 4) ao invés de já pronto⁷¹. Porque a improvisação é generativa, não está condicionada aos julgamentos da inovação ou a quaisquer outros procedimentos implicados. Por ser relacional, não opõe o indivíduo contra a natureza ou a sociedade. Por ser temporal, é inerente às progressivas propulsões da vida ao invés de rompê-las, como um novo presente de um passado que já acabou. E por ser como funcionamos, a criatividade de nossas ponderações imaginativas é inseparável de nossos engajamentos performativos com os materiais que nos rodeiam. Nos quatro sentidos, nosso foco na improvisação desafia a leitura retrospectiva da modernidade.

Consideramos cada um desses sentidos a seguir. Grosso modo, correspondem respectivamente aos quatro temas abordados no livro. Assim, na penúltima parte

⁷¹ O jogo do autor é com a expressão *ready-made* que, para além da expressão literal “já pronto”, faz referência, na história da arte, à atuação de Duchamp de retirada de objetos do cotidiano e a transformação de seus estatutos ao inseri-los em novo contextos, sujeitos à perspectiva estética (Nota das Tradutoras).

deste capítulo introdutório, colocamos alternadamente, no contexto da história das ideias, as leituras prospectiva e retrospectiva sobre criatividade, mostrando como, ao acompanhar sua longa coexistência, a emergência da modernidade inclinou a balança para a última. Por fim, mapeamos brevemente a estrutura temática do volume como um todo, deixando que os autores das introduções de cada seção discutam mais detalhadamente os capítulos contemplados.

2. A improvisação é generativa

Um famoso arquiteto moderno projeta um prédio como o mundo nunca havia visto antes. Ele é celebrado pela sua criatividade. No entanto, seu *design* não irá além da prancheta de desenho ou de um portfólio até que os construtores trabalhem para realizá-lo. A construção não é simples. Demanda tempo, durante o qual o mundo não espera parado: quando o trabalho estiver completo, o edifício estará em um ambiente que pode não ter sido imaginado quando a obra começou. Precisa de materiais, que têm suas próprias particularidades e que não estão predispostos a se adaptar a formas e configurações deles requeridas, muito menos se conformar a estas indefinidamente. Também precisa de pessoas, que devem contribuir com o máximo de suas habilidades e experiências a fim de submeter os materiais ao que o arquiteto quer. Para acomodar o projeto inflexível às realidades de um mundo volúvel e inconstante, os construtores têm que improvisar. Há uma dobra, escreve Stewart Brand (1994), entre o mundo e a ideia que o arquiteto tem dele: “a ideia é cristalina, o fato, fluído” (Brand, 1994: 2). Construtores habitam esta dobra.

Porque é que, então, não celebramos a criatividade de seus trabalhos, assim como fazemos com o arquiteto? Porque, da mesma forma, também não celebramos a criatividade daqueles que irão subsequentemente utilizar o prédio no decorrer de suas vidas? A realidade é que, nenhum edifício se mantém inalterado – como o arquiteto deseja –, mas tem que ser continuamente adaptado e transformado a fim de atender a propósitos múltiplos e incessantemente renovados. Ao mesmo tempo, é constantemente fustigada por diversos elementos, pelas forças do uso, a visita de pássaros, roedores, aracnídeos e fungos, todos convocando ações igualmente improvisadas de pessoas de diversas áreas – encanadores, marceneiros, limpadores de janela, especialistas de telhado e muitos outros –, apenas para evitar sua destruição. Eles também não estão, junto com os moradores que seguem a linha do “faça-você-mesmo”, fazendo sua parte na contínua criação do edifício? Como admite o renomado arquiteto português Álvaro Siza, ele nunca foi capaz de projetar, muito menos construir uma casa *de verdade*. Com isso ele quer dizer, “uma máquina complicada na qual cada dia se quebra uma coisa” (Siza, 1997: 47).

Um mistério similar surge quando passamos de estruturas artificialmente construídas para sistemas orgânicos. Onde quer que haja vida, componentes sólidos, líquidos ou gasosos estão reagindo para formar tecidos orgânicos

Criatividade e Improvisação Cultural: uma Introdução ■ Tim Ingold, Elizabeth Hallam, **[147]**
Patricia Reinheimer e Camila Damico Medina

maravilhosamente complexos. Seres humanos estão tão envolvidos neste processo como criaturas de qualquer outro tipo. O que pode ser mais criativo que o crescimento de um bebê humano – “entretecido”, nas poéticas palavras do salmo bíblico (citado por Jeanette Edwards, 2007), no ventre de sua mãe? A maioria dos biólogos, entretanto reluta em reconhecer a criatividade da vida orgânica. Ficam compreensivelmente enervados já que qualquer admissão de criatividade pode causar acusações de criacionismo. Se eles mencionam a palavra criatividade, é em relação a origem e diversificação das espécies, ou seja, a uma filogenia evolucionista ao invés de um desenvolvimento ontogenético. A evolução, pontuam eles, é o resultado da seleção natural, e a primeira coisa a se compreender sobre seleção natural é que ela explica como a criatividade pode ocorrer em um mundo habitado por criaturas vivas, na *ausência* de um criador.

Mas se paramos para nos perguntar sobre o que foi criado, a resposta acaba sendo não o organismo em si, mas o *design* para o organismo, supostamente codificado em materiais hereditários. De fato, uma das ironias existentes na disputa entre os biólogos darwinistas evolucionistas e os advogados do dito ‘*design inteligente*’ é que, se existe um aspecto que todos subestimam, é que tal *design* existe, no âmago de cada ser vivo e expressa todo seu desenvolvimento. A questão em jogo é simplesmente se a inteligência deste *design* é a da Ciência refletida no espelho da natureza, ou a Teodicéia refletida no espelho de Deus. Só um fio de cabelo separa essas duas posições. De todo modo, pressupõe-se que toda forma orgânica resulta direta e simplesmente de um *design* pré-concebido. Para compreender esta forma, bastaria ‘ler retrospectivamente’ até localizar o *projeto* do qual ela seria a expressão, apesar das suas adaptações às circunstâncias ambientais. Assim como no edifício, o que essa consideração exclui é a miríade de improvisações táticas na qual todo organismo vivo co-opta sejam quais forem as possibilidades que seus ambientes possam oferecer para se enredar no emaranhado do mundo. Nem a seleção natural, nem um designer *inteligente* podem construir um organismo *de verdade*, tanto quanto um arquiteto não pode construir uma casa *de verdade*.

A crença de que na edificação de uma casa ou no crescimento de um organismo – ou, de modo mais abrangente, de que nas atividades que todos os seres vivos de todos os gêneros, humano ou não-humano, se utilizam para se sustentar em seu ambiente – nada tenha sido criado sem ter sido previamente projetado, preexistindo virtualmente em processos que lhe dão forma, está enraizada profundamente no pensamento moderno. É esta crença que nos incita a olhar as inovações do *design* como fonte geradora de toda criação. Estamos inclinados a dizer que algo é criado apenas quando é *novo*, o que não indica que tenha sido recentemente produzido, mas que é o resultado manifesto de um projeto, fórmula, programa ou receita recentemente inventado. Todo o resto é uma cópia. Não obstante o esforço, a

dedicação e as soluções que acompanham todo e qualquer processo de reprodução de um modelo, o processo de copiar – por essa lógica – está *isento de criatividade*. Pode apenas replicar algo que já está lá. Uma oposição fundamental é então estabelecida entre criatividade e imitação. Desafiamos esta polaridade, assim como muitas das contribuições desse livro.

Copiar ou imitar não é, argumentamos, um simples gesticular mecânico de replicação como normalmente é considerado, de produção de duplicatas a partir de um modelo, mas constitui um alinhamento complexo e contínuo de observação do modelo com ação no mundo. Nesse alinhamento reside o trabalho da improvisação. A semelhança formal entre a cópia e o original é o *resultado* deste trabalho, não um dado pressuposto. É um horizonte a ser alcançado, a ser julgado retrospectivamente. De fato, quanto mais rigidamente os critérios são observados, maiores serão as demandas de improviso depositadas nos produtores para ‘acertarem’. Precisão – como Felicia Hughes-Freedom (2007) mostra em seu estudo sobre dança Javanesa, e Fuyubi Nakamura (2007) no seu relato sobre a caligrafia japonesa – demanda uma extrema responsividade que, para os praticantes realmente hábeis, pode ser verdadeiramente libertadora. É por isso que há criatividade mesmo em e especialmente na manutenção de uma tradição estabelecida. Assim como uma edificação que não é mantida e reparada logo desaparece, tradições precisam ser trabalhadas a fim de se manterem. A manutenção de uma tradição não se deve a sua inércia passiva, mas a sua regeneração ativa – na tarefa de *dar continuidade*.

Por essa razão, a metáfora da transmissão deve ser empregada com bastante cuidado. Em um sentido frouxo podemos falar de gerações passando suas habilidades e conhecimentos para seus sucessores. Tem havido uma tendência, entretanto, em interpretar a metáfora um tanto literalmente, apesar de que, no ato de performar a tradição, as pessoas não exatamente emulam seus predecessores copiando suas ações, mas também atuam, ou ‘convertem em um modo de agir’, esquemas prototípicos que já foram copiados previamente em sua mente por um processo de replicação (Sperber, 1996: 61). Alguns antropólogos e psicólogos têm sido levados a chamar esses esquemas ‘*memes*’, nódulos carregados-de-informações que supostamente habitam a mente assim como genes habitam o corpo, de onde controlam o comportamento e o pensamento de seu portador. Para os estudiosos do “meme”, a criatividade reside não no que as pessoas fazem, mas no potencial de mutação e recombinação de seus determinantes meméticos (Aunger, 2000). Entretanto, assim como a seleção natural não pode construir um organismo *de verdade* tanto quanto um arquiteto não pode construir uma casa *de verdade*, não há jogo mimético, intencional ou não, que possa construir um ser humano *de verdade*. Pessoas reais, como os organismos vivos que são, estão

continuamente a criar a si mesmas e umas às outras, forjando suas histórias e narrativas à medida que seguem.

3. A improvisação é relacional

Estamos falando aqui do processo da vida social. Com isso queremos dizer a vida daquelas pessoas em relacionamentos mutuamente constitutivos que, na medida em que envelhecem juntas, continuamente participam no *vir-a-ser*⁷² uma da outra. Nós não nos referimos à vida de uma entidade hipostasiada, superorgânica – a saber, a “sociedade” – que se desvela para além do indivíduo solitário. É esta última definição que, na teoria social clássica, coloca a liberdade individual em rota de colisão contra as determinações externas da sociedade, e é reproduzida repetidamente sempre que o exercício da criatividade é associado ao talento e expressão individuais.

Supõe-se, usualmente, que o indivíduo criativo é aquele preparado e capacitado para quebrar convenções socialmente impostas. Isto pode levar a considerações paradoxais como aquelas observadas por Judith Scheele em seu estudo sobre a retórica política da revolução na Argélia. Quando a identidade coletiva é definida pelo compromisso revolucionário, a única forma de nadar contra a corrente é através da aderência às tradições! Pode ser não-convencional ser convencional, assim como pode ser tradicional a mudança. Mesmo o mais criativo indivíduo não poderia jamais escapar do que Friedman (2001) chamou de “jaula de ferro” do constrangimento social, já que sua inconformidade – se não for desmerecida como mera idiosincrasia – tem que “fazer sentido” dentro de um universo mais extenso habitado por significados, de acordo com suas convenções de comunicação. Criatividade, como pontua Kirsten Hastrup (2007), não pode estar totalmente alijada do todo social para que não seja compreendida como loucura.

Nessa luta imaginada entre indivíduo e sociedade, a estatura do primeiro parece proporcional à compostura da última. É preciso um gigante para mover uma montanha, e geralmente assume-se que, uma vez que a sociedade é uma totalidade de uma escala maior que os indivíduos que a formam, nenhuma pessoa comum seria capaz dessa façanha. É por isso que se tende a atribuir às pessoas criativas poderes extraordinários, de intelecto ou carisma. No epílogo de *Creativity/Anthropology*, a que já nos referimos, Bruner avança sobre a redução da sociedade a um peso morto e, na mesma consideração, reconhece que “mesmo pessoas comuns em sua rotina e cotidiano” podem mudar o mundo (Bruner, 1993: 321). A suposição, contudo, se mantém de que nesta “mistura de tradição e mudança” (Rosaldo, Lavie & Narayan, 1993: 5), criatividade está atrelada a mudança

⁷² A expressão original *coming-into-being* está referida ao debate de Ingold sobre a constituição processual e mútua do mundo que nos inclui (Ingold, 2000). (Nota das Tradutoras).

e, além disso, que sua fonte está nas iniciativas de indivíduos, em oposição à inércia da tradição induzida pelo condicionamento social. É precisamente esta suposição que procuramos desafiar.

Seguir uma tradição, como mostramos, não é replicar um padrão fixo de comportamento, mas *seguir adiante* com seus predecessores. A vida social é uma tarefa e, para aqueles engajados nela, a principal preocupação é seguir adiante, ao invés de se encontrar em um beco sem saída ou de se encontrar em uma repetição incessante de ciclos. Aqui não há oposição entre continuidade e mudança: mais propriamente, mudança é aquilo que observamos quando olhamos para trás percebendo o chão que caminhamos, comparando o presente estado de coisas com pontos particulares do passado (Ingold, 2000: 147). O movimento prospectivo de seguir a vida, no entanto, pode envolver um tanto de improvisação criativa, não diferente daquilo exigido dos pedestres em uma rua lotada que têm, continuamente, de negociar um trajeto através do que Michel de Certeau (1984: xviii-xix) chamaria de manobras táticas –, isto é, através de ajustes improvisados de postura, passo e atitude com que o movimento de alguém está sintonizado, de um lado, àqueles companheiros com quem gostaríamos de seguir lado a lado ou em fila, e, por outro, àqueles estranhos vindos de diferentes sentidos com quem não desejamos colidir (Lee & Ingold, 2006: 79-82). Essa sintonia não está limitada a outros humanos, pois precisa levar em conta outras presenças não humanas, tanto móveis como estacionárias. Não há razão, como observa Vokes (2007) (seguindo Latour, 1993), para limitar o escopo da vida social aos actantes humanos.

Improvisação é relacional, portanto, por pactuar com “modos de viver”, que estão emaranhados e mutuamente responsivos assim como os trajetos dos pedestres na rua. Do mesmo modo, a criatividade que a improvisação manifesta não está repartida em todos os indivíduos de uma sociedade como uma agência que todos supostamente deveriam possuir *a priori* – uma capacidade interna da mente que vem à tona com intenções e age sobre elas, causando efeitos no entorno (Gell, 1999: 16-17) – mas assenta no potencial dinâmico de uma rede inteira de relações para promover as pessoas nela situadas. Nós encontramos um precedente desta perspectiva nos escritos do teólogo H. N. Wieman (1961). É necessário, argumenta Wieman, distinguir dois sentidos de criatividade: “Um é um modo de fazer característico da pessoa humana. O outro é o que uma pessoa vivencia, mas não consegue fazer”. Um ser humano é criativo no primeiro sentido “quando constrói algo de acordo com um novo *design* previamente formulado em sua imaginação [...] O segundo sentido é o que *progressivamente cria personalidade em uma comunidade*” (Wieman, 1961: 65-66 – ênfase dos autores).

No primeiro sentido, os significados de criatividade e agência coincidem com a noção do que a pessoa “faz”. Entretanto, argumentamos que a criatividade da vida

social deve ser compreendida a partir do segundo sentido de Wieman. Como um de nós argumentou em dado momento, “a vida social não é algo que uma pessoa faz, mas, sobretudo, é algo que uma pessoa vivencia” – um processo no qual pessoas não “fazem as sociedades, mas ao viver socialmente, constroem-se a si mesmas” (Ingold, 1986: 247). Outro modo de dizer que as pessoas se produzem a si mesmas é dizer que elas não apenas *crecem*, mas também são *cultivadas*, no sentido de que elas vivenciam histórias de desenvolvimento e maturação em campos de relacionamentos estabelecidos através da presença e atividade de outros (Ingold, 2000: 144). Criticamente, este crescimento não é apenas em força e estatura, mas também em conhecimento, no trabalho da imaginação e da formação de ideias. Esse último, afinal, é tanto um corpo completo do entretecer coletivo de materiais e experiências quanto o anterior.

Retomando a analogia do viajante pedestre, toda ideia é como um lugar que você visita. Você pode chegar lá de uma ou várias maneiras, e permanecer por algum tempo antes de seguir adiante, talvez circular um pouco e voltar mais tarde. Toda vez que você revisita a ideia ela está um pouco diferente, enriquecida pelas memórias e experiências da sua estadia anterior. Ao guiar outros pelos mesmos caminhos, você pode compartilhar a ideia com eles, ainda que, como cada um carrega as particularidades de suas experiências prévias, não será exatamente o mesmo para um indivíduo ou para todos os outros. Contudo não haveria ideias, assim como não haveria lugares, se não fosse pelos diferentes movimentos das pessoas em direção, ao redor e para longe deles. Apenas quando olhar para trás, procurando pelos antecedentes das coisas novas, é que as ideias aparecem como criações espontâneas de uma mente isolada contida em um corpo, ao invés de estações ao longo de trilhas de seres vivos se movendo pelo mundo.

Talvez seja assim que devemos enxergar a criatividade daquele fictício arquiteto, apresentado na seção anterior, que elaborou um projeto para um edifício revolucionário. Seu projeto exemplificaria o que a filósofa e psicóloga Margaret Boden (1990), pioneira nos estudos sobre inteligência artificial, chama de uma “ideia criativa”. Ela argumenta que existem dois sentidos pelos quais as ideias podem ser consideradas criativas. Um dos sentidos é psicológico, enquanto o outro, histórico; ela os denomina, de forma sintética, como *P-criativo* e *H-criativo*. Basicamente, uma ideia é *P-criativa* quando é particularmente nova para a mente do indivíduo que a concebeu. É *H-criativa* quando é uma novidade em relação ao *todo da história humana* (Boden, 1990: 32). Portanto, nosso arquiteto, tendo elaborado um projeto totalmente inédito, poderia postular ser *H-criativo*. Esta não é uma reivindicação, todavia, de que seu projeto tenha se formado na corrente histórica da vida social, ou através de quaisquer outros engajamentos mundanos. Ao contrário, é uma reivindicação de total independência de qualquer influência externa! Relações sociais e engajamentos históricos, no mundo de Boden, estão ligados apenas ao

processo de disseminação e reconhecimento de ideias, não de sua geração. Em termos de ideias criativas, parece que toda mente está por conta própria, efetivamente alijada do mundo das pessoas, objetos e relações no qual ela necessariamente subsiste. Como Boden declara, um tanto categoricamente, “as criações da mente devem ser produzidas pelos recursos da mente” (Boden, 1990: 29).

Contudo, até mesmo os arquitetos são seres humanos. Eles frequentam os mesmos círculos que aqueles que andam pelas ruas das cidades que eles ajudaram a projetar. E é certamente nessas andanças, não em isolamento esplêndido, que suas ideias se formam. Pois, como observa Andy Clark (1997), a mente é notoriamente um “órgão fugidio” que se recusa a permanecer dentro do crânio, mas que desavergonhadamente se mistura com o corpo e o mundo na condução de suas operações, transformando qualquer coisa que encontra em recursos para resolução de seus próprios problemas (Clark, 1997: 53; Ver também Ingold, 2001: 138). Portanto, longe de ser uma estrategista, indiferente ao mundo material sobre o qual seus *designs* são inscritos, a mente, na prática, é uma incubadora de improvisações táticas e relacionais. A medida que se mistura ao mundo, a criatividade da mente é inseparável da matriz total de relações, na qual está incorporada e para a qual se estende, e cujo desvelamento é parte constitutiva do desenrolar da vida social.

4. A improvisação é temporal

De acordo com o que pode ser chamado da “perspectiva tradicional sobre a tradição”, sua promulgação é mais como a derivação de uma sequência de algoritmos que reiteram sua fórmula elementar. Com o passar desta fórmula de uma geração para outra como componente de um esquema ou código de conduta, seus destinatários estão fadados a replicar a mesma sequência. Contra este cenário, as inovações criativas se destacam como números primos: elas resistem à decomposição em ideias ou entidades, como os números primos que não são divisíveis por nenhum outro valor inteiro que não eles mesmos. Esse paralelo foi sugerido pelo historiador da arte George Kubler (1962: 39) em um ensaio no qual ele tenta relacionar a distinção entre resultados oriundos da rotina convencional, performance tradicional e produtos novos de *design* criativo com a percepção sobre o tempo e a história.

Nossa percepção atual sobre o tempo depende da regularidade recorrente de eventos, ao contrário da nossa percepção sobre a história, que depende da mudança e variedade imprevisíveis. Sem mudança, não há história; sem regularidade, não há tempo. Tempo e história estão interligados como regra e variação: o tempo é o cenário regular para os caprichos da história. (Kubler, 1962: 71-72).

Desse modo, as reproduções da tradição, repetidas indefinidamente, pertencem ao tempo; as novidades da invenção, cada uma excepcional, pertencem à história.

Tempo, nessa perspectiva, não é criativo; não origina nada. Ao contrário, o que antes deu origem, através do evento único da criação, finalmente soçobra no tempo através de suas reproduções subseqüentes. A primeira casa construída a partir do projeto de nosso arquiteto revolucionário, por exemplo, demarca um momento histórico, mas a centésima já terá desvanecido em uso pelo tempo em contraponto com a sucessão de outras invenções que foram surgindo (Ingold, 1986: 340). Assim, a história é configurada como uma seqüência de inovações criativas lançadas no chão da repetição por seus antecessores. Apesar de algumas coisas serem duráveis, elas são datadas de sua primeira aparição e desaparecem da história assim que o dia de sua apresentação se torna passado e seu impacto se desgasta. Elas se tornam velhas: não mais atuais, elas marcam o passado. O mesmo pode acontecer com pessoas, como mostra Catherine Degnen (2007). Considera-se que “pessoas velhas” pertençam ao tempo e não à história: nós até comemoramos seus aniversários, mas não esperamos que elas *façam* nada além de repetir a si mesmas, mesmo em um contexto que demanda outra atitude. O momento delas é o passado, e o passado está acabado.

A noção de que, ao deixarem de ser “novas”, coisas e pessoas não são mais consideradas criativas ou têm qualquer incidência sobre o que quer que seja, é corolário da leitura retrospectiva que julga criatividade pela capacidade de inovação de seus resultados e não pelas improvisações que fizeram parte dos processos que os produziram. Por que construir a centésima casa deveria ser menos criativa do que a primeira, mesmo quando o *design* permanece inalterado? Seguramente, alguns procedimentos podem ter se tornado rotineiros, mas como o mundo não fica parado, o desafio continua a ser acomodar um plano fixo a uma realidade fluida. De modo mais geral, nada do que as pessoas (ou mesmo outros organismos) fazem se repete exatamente. Nenhum sistema de replicação no mundo consegue ser exato, e é precisamente por apresentar imperfeições que existe a demanda contínua por uma correção que todas as repetições envolvem improvisação. É por isso que a vida é rítmica e não métrica, pois a essência do ritmo, como mostrou o filósofo Henri Lefebvre em seu ensaio *Rhythmanalysis*, reside nos “movimentos e diferenças das repetições”, ao invés de nas próprias repetições (Lefebvre, 2004: 90).

Enquanto a inovação, na leitura retrospectiva da criatividade, reside além do tempo, improvisação, em uma leitura prospectiva, é inerentemente temporal. Esse é um tempo, contudo, que não está pautado pelas oscilações de um sistema perfeitamente repetitivo, como um relógio ou metrônomo, ou pelas revoluções dos planetas, mas pelo ritmo pulsante da própria vida vivida e sentida. Apesar de termos uma linha do tempo, esta linearidade é de um tipo particular. Não é o tipo de linha que vai de um ponto a outro, conectando uma sucessão de instantes presentes dispostos diacronicamente assim como lugares podem ser dispostos sincronicamente. É antes uma linha que cresce, emanando a partir da ponta como

uma raiz ou uma trepadeira que permeia o solo. Mais do que qualquer outro filósofo, devemos nossa compreensão desse sentido do tempo enquanto *duração* a Henri Bergson. “Duração”, escreve Bergson (1911), “não é apenas um instante substituindo outro; se fosse, não seria nada além do presente – sem o prolongamento do passado no presente... Duração é o progresso contínuo do passado que corrói o futuro e dilata enquanto avança”⁷³ (Bergson, 1911: 4-5).

Para Bergson, então, o envelhecimento não é o ocaso de um ser historicamente único e completo no tempo – como a areia retorna ao ponto de partida de uma ampulheta em repouso (Bergson, 1911: 18) –, mas o avanço do próprio tempo que a medida que invoca o contínuo movimento generativo, sempre aberto e nunca completo, é vivenciado ao invés de replicado pelas gerações seguintes. Desse modo, o passado, longe de ser desencadeado em oposição ao presente como um repositório de negócios acabados, está continuamente ativo no presente, pressionando contra o futuro. Nesta pressão reside o trabalho da memória, imaginada não como um livro de registros ou uma gaveta em que são cadastrados eventos passados, mas como um guia de uma consciência que, à medida que caminha, também se lembra do caminho. “Não existem livros de registros, gavetas (...) Na realidade, o passado (...) nos acompanha a todo instante; tudo que sentimos, pensamos ou desejamos desde nossa infância está lá, se debruçando sobre o presente que está prestes a participar, pressionando contra os portais da consciência que se possível o excluiria” (Bergson, 1911: 5).

Bergson está descrevendo aqui a duração de uma consciência que é improvisadora: orientada pelo seu passado, mas não determinada por ele; indicando para um futuro que é essencialmente imprevisível. Apenas quando olhamos para trás, admirando o campo coberto pelo passado, é que contabilizamos todas as nossas ações como realizações de planos e intenções prévias, como se para cada ato houvesse uma intenção nova que antecipasse precisamente seus resultados. O que esse relato oferece é uma reconstrução retrospectiva da conduta que rompe com o movimento prospectivo da consciência em uma sucessão de fragmentos, cada qual iniciado por um deliberado projeto criativo (ou inovador) seguida de sua execução definida (Ingold, 1986: 210). Nesta compreensão retrospectiva, a linha concreta que ‘vivencia’ e cresce enquanto avança, é substituída por uma geometria abstrata de conexões lineares entre pontos que já foram dados antes mesmo do início da jornada. Assim seria, para Bergson, a perspectiva do intelecto, “cujos olhos estão sempre voltados para trás” (Bergson, 1911: 49).

⁷³ No original, em inglês: “Our duration is not merely one instant replacing another; if it were, there would never be anything but present – no prolonging the past in the actual... Duration is the continuous progress of the past which gnaws into the future and which swells as it advances”.

Nosso argumento sobre a criatividade, enquanto processo que seres vivos vivenciam enquanto fazem seus caminhos no mundo, carrega um corolário de importância capital. É que este processo está acontecendo, o tempo todo, nas circulações e fluxos de materiais que nos cercam e dos quais somos, de fato, constituídos – da terra que pisamos, da água que dá frutos, do ar que respiramos, e assim por diante. Esses materiais são vitais, e seus movimentos, misturas e ligações são criativas por si mesmas. Os ancestrais sabiam disso ao cunharem o termo “material” de *mater*, que significa “mãe”, “materna” (Allen, 1998: 177). E eles sabiam também que mesmo a geração de ideias envolve suor, sangue e lágrimas quando prolongaram o significado do verbo “conceber”, do desenvolvimento de um embrião no ventre a ideias na mente⁷⁴. Na mesma medida, criatividade *não* é a faculdade de uma mente descorporificada, como é entendida na maioria dos tratamentos psicológicos sobre o assunto, cujos projetos são ativamente impostos sobre um mundo de matéria efetivamente morta. De fato, a ideia de que as criações da mente figuram em oposição a um mundo material sem vida e inerte é produto da mesma leitura retrospectiva que, como vimos, coloca as inovações do presente contra o peso morto do passado.

5. A improvisação é o modo como funcionamos

Começamos com a afirmação de que a vida cultural e social não possui roteiros. Contudo, certamente existem roteiros *nela*. Em nossa qualidade de etnógrafos, escrevemos da mesma forma que – como sinalizam Robey Callahan e Trevor Stack (2007) – publicitários e autores ficcionais. Apesar destas formas de escrita, possivelmente com a exceção da propaganda, não dizerem exatamente o que as pessoas deveriam fazer, existe uma variedade de outros exemplos de roteiros que fazem isso. Instruções mais ou menos explícitas são abundantes. Elas podem ser identificadas de formas variadas: a escrita é apenas uma das muitas possibilidades que também contempla signos, diagramas e sistemas de notação utilizados para música e dança. De fato, nossa afirmação inicial pode ser refutada como injustificada: que as vidas estão roteirizadas, ao menos até certo ponto, portanto as pessoas *não* precisam improvisar o tempo todo. Não teríamos sido conduzidos, por uma premissa inicial falsa, para exagerar a importância da improvisação?

Acreditamos que não. Nossa reivindicação não é apenas que a vida não é roteirizada, mas mais fundamentalmente, que é inroteirizável. Dito de outra forma, a vida não pode ser completamente codificada enquanto um resultado de um sistema de regras e representações. Isso se dá, pois a vida não traça seu caminho pela superfície de um planeta onde tudo está estabelecido em seu próprio lugar, mas é um movimento através de um mundo em contínuo crescimento. Para avançar, é preciso que esteja aberta e receptiva a mudanças contínuas nas condições

⁷⁴ Somos gratos a Margherita Pieraccini por esta observação. (Nota dos Autores).

ambientais. Um sistema que fosse estritamente vinculado à execução de um roteiro previamente composto estaria inapto a responder e seria retirado do curso por qualquer desvio mínimo. Esse seria, assim, o dilema de todo novato em qualquer ofício que tenha, necessariamente, que ser aprendido primeiro a partir das regras. Uma resposta fluente demanda um grau de precisão na coordenação de percepção e ação que só pode ser alcançada pela prática. Entretanto, é isto, ao invés do conhecimento das regras, que distingue um profissional habilidoso de um novato. E nisto, também, encontramos a essência da improvisação.

O teórico do *design* David Pye (1968), distinguiu duas formas de trabalho de execução, respectivamente, “de risco” e “de precisão”. Na execução de risco, a qualidade do resultado depende, a cada momento, do exercício do cuidado, julgamento e destreza. O profissional deve fazer ajustes contínuos para se manter no curso, em reação a um monitoramento sensível das condições da tarefa à medida que ela se revela. Durante o trabalho, há o risco permanente de que algo saia errado e o resultado se estrague. A execução de precisão, por outro lado, procede a partir de uma série de operações pré-planejadas, sendo cada uma mecanicamente estrangida a ponto do resultado ser predeterminado fora do controle do operador. Ele não pode alterar o curso no meio do fluxo, mas deve parar, alterar as configurações do aparato, e recomeçar. A forma pura da execução de precisão seria, evidentemente, a automação total (Pye, 1968: 4-5). Para ilustrar este contraste, Pye compara a escrita cursiva com a impressão. É um exemplo que vale seguir.

Ao escrever com uma caneta, nada guia o movimento da ponta salvo a mão e os dedos em seu modo característico de segurá-la. A linha desenhada no papel é o traço de um gesto contínuo de improvisação. Apesar de termos sido ensinados a escrever as letras de forma “correta” através da cópia de determinados modelos, a escrita de uma pessoa é uma característica distinguível e reconhecível de si mesma, e de seu estar no mundo, assim como sua própria voz. “Escrever é mais que um meio de comunicação”, observa a especialista em grafologia Rosemary Sassoon, “é a si mesmo no papel” (Sassoon, 2000: 103). Como argumenta Elizabeth Cory-Pearce (2007), o texto escrito à mão em documentos de arquivos é uma manifestação tangível e relativamente duradoura da presença de uma pessoa identificável. Esse estilo pessoal não é planejado ou projetado, mas emerge na história de improvisação, sobretudo na busca de formas de conectar letras na escrita cursiva por interesse na velocidade e eficiência. Nessa escrita, nós modelamos os traços, cada um a seu modo, enquanto escrevemos. A maioria dos autores da língua inglesa, por exemplo, ao escreverem a palavra *the*⁷⁵, eventualmente se encontram traçando a cruz do *t* por cima do *h* e conectando-as pelo topo, apesar de terem sido

⁷⁵ Artigo definido “a” ou “o” (Nota das Tradutoras).

ensinados que a união entre as duas deve ser formada a partir da base da primeira letra (Sassoon, 2000: 40-50).

Em síntese, não há roteiro para o roteiro. Mesmo a mão do escriba tradicional, treinado na mais rigorosa disciplina da arte da caligrafia, deve encontrar sua própria forma. Seria certamente um engano, como enfatiza Karin Barber (2007), supor que uma performance disciplinada, alinhada a um modelo de perfeição, é de algum modo menos improvisadora que uma prática que celebra o despojamento de seus praticantes em seguirem o caminho que quiserem. Citando o trabalho do psicólogo especializado em música Nicholas Cook (1990: 113), Barber (2007) observa que o instrumentista clássico que toca a partir da partitura improvisa tanto quanto o músico de jazz que não o faz. A diferença reside em seus objetivos. O primeiro tende a uma força centrípeta, mirando na mosca; o último, a uma força centrífuga, buscando expandir o modelo. Esta mesma variação, entre centrípeta e centrífuga, pode ser identificada em outros campos da performance, como caligrafia, dança ou esporte. Para tanto, basta comparar arco e flecha com arremesso de peso!

Contudo, é provavelmente na arte de caminhar que encontramos paralelo mais próximo à escrita cursiva. Mesmo que o caminhar possa ser analisado como passos distintos, como a escrita em letras separadas, a *prática* mesma de caminhar não é feita de passos que seguem um ao outro como miçangas em um fio, da mesma forma que as letras durante o ato de escrever. De fato, cada passo é, simultaneamente, a continuidade do anterior e a preparação para o seguinte. Sua ordenação é processual e não sequencial (Ingold, 2006^a: 67). Contudo, o mesmo é verdade para qualquer outra habilidade prática envolvendo movimentos ritmicamente repetidos. Pode se aprender a prática como um fio de miçangas, como John Gatewood (1985) mostrou em seu clássico estudo sobre o aprendizado das cordas a bordo de uma embarcação de pesca, mas a proficiência reside na capacidade em realizar operações em conjunto – de se *mover através* delas com a fluidez de um dançarino ao invés de executar cada uma em série linear como pontos a serem conectados. “Ao invés de falar em ideias, conceitos, categorias e links”, Gatewood sugere, “deveríamos pensar em fluxos, contornos, intensidades e ressonâncias” (Gatewood, 1985: 216). Precisamente o mesmo ponto emerge do estudo de Hughes-Freeland (2007) sobre dança Javanesa. Apesar da dança ser explicada aos novatos como uma sequência demarcada de passos prescritos, o objetivo estético é emular o incessante movimento do fluxo da água.

Vamos retornar à impressão, que Pye (1968) comparou com a caligrafia como execução baseada na acuidade em oposição ao risco. Neste caso, seguramente, a ordem das letras é sucessiva; elas seguem umas às outras como unidades discretas. Além disso, tanto suas formas como sua sequência são predeterminadas, a primeira pelo molde do tipo, a segunda pelo trabalho do compositor que a ajusta. Teria o

desenvolvimento da imprensa, então, reduzido o escopo de improvisação no mundo das letras? A resposta de Pye (1968) é que não; apenas o mudou. Não há dúvida de que a gravura e o ajuste dos tipos para a prensa são exemplos de execução de risco, ambas requerem até mais cuidado, julgamento e destreza que a caligrafia em si. Mais uma vez, este é um argumento que se aplica de forma mais geral. Como mostrou o historiador François Sigaut (1994), a história da tecnologia é constantemente renovada por tentativas de codificar habilidades práticas e de construir máquinas que corporificariam estes códigos nos princípios de suas operações. Ainda assim, estas tentativas perseguem um alvo que está sempre a se esquivar, pois tão rápido quanto as habilidades são incorporadas pelas tecnologias em dispositivos mecânicos, novas habilidades se desenvolvem em torno das próprias máquinas (Sigaut, 1994: 446). Este caso é tão universal que Sigaut entendeu que se justificaria o termo “lei da irredutibilidade das habilidades”.

Nossa reivindicação, absolutamente consistente com a lei de Sigaut, é que a criatividade improvisadora de uma habilidade prática é fundante do modo como funcionamos. Isto não significa, todavia, que a vida é imprevisível. Previsibilidade, como foi visto, é o marco da execução de certeza. Por outro lado, a imprevisibilidade, é frequentemente entendida como a essência da criatividade. Boden, por exemplo, relaciona a imprevisibilidade explicitamente com o que ela denomina “valor-surpresa” da criatividade (Boden, 1990: 227). Mas isto seria olhar retrospectivamente para o processo criativo, encontrando resultados considerados tão inovadores que não possam ser explicados pelas condições anteriores. Podemos, de fato, nos surpreender quando as coisas não acontecem como previsto, e a ciência – no sentido do princípio da conjuntura e refutação – até transformou seu arquivo de falhas prognosticadas em uma história de avanços. Improvisação, entretanto, não denuncia surpresa pela simples razão de não se esforçar em prever (Ingold, 2006b: 18-19). Emprestando uma formulação em que Pierre Bourdieu (1977: 95) caracterizou a capacidade generativa do *habitus*, a improvisação do modo como funcionamos é “tão remota do ato de criar uma novidade imprevisível como da simples reprodução mecânica de seus condicionantes iniciais”. Seu objetivo não é de projetar condições futuras, mas acompanhar as trajetórias ao longo das quais tais projeções tomam forma. Longe de tentar dar um fechamento para o mundo, ou costurar as pontas soltas, a improvisação extrai o máximo das múltiplas possibilidades que se pode lançar mão para manter a *vida em movimento*. Pois não se pode dar um encerramento para o mundo, ele continua se movimentando independente do que possamos fazer sobre isso. A criatividade deste mundo é provavelmente a fonte de perpétuo espanto e, de fato, - como mostramos adiante - de maravilhamento, mas não surpreende enquanto não pretendermos controlá-lo ou contê-lo.

6. Histórias da criatividade, criatividades na história

Até agora abordamos os modos em que a ideia de criatividade está imbricada em debates contemporâneos sobre produzir e fazer coisas, da inovação e tradição, e da qualidade generativa dos processos sociais e culturais. De facto, a maioria dos capítulos de *Creativity and Cultural Improvisation* (2007) situa a “criatividade” em cenários atuais, refletindo sobre correntes do tempo vivido e durações. Contudo, a própria ideia possui um passado, e muitos dos autores que para ela contribuíram também aludem a histórias de longa duração que revelam os modos pelos quais ela emergiu e as transformações pelas quais passou. Eric Hirsch e Sharon Macdonald (2007), por exemplo, relatam mudanças de conotação da “criatividade” para o indivíduo e a identidade a partir do século XVII, enquanto James Leach (2007) considera as implicações da relação entre criatividade e propriedade que se estabeleceram na filosofia política europeia e norte-americana do século XVIII. Mais ainda, considerando-se que a criatividade – como já argumentamos – é inerentemente temporal, seu desdobramento no tempo deve ser alicerçado em profundas raízes históricas. Como Wendy James e David Mills explicam, ao introduzir o livro que resultou do congresso *Time and Society*, da Associação de Antropologia Social (ASA), em 2002, o fluxo da ação humana é sempre parte do “fluxo da história” (James; Mills, 2005: 2). Isso não é uma negação de que mudanças sociais e culturais acontecem, ou de que possam ser marcadas por rupturas radicais com o passado. O ponto é, como argumentam James e Mills, que as relações entre tempos vividos e o que se torna retrospectivamente constituído como história não são dadas. Elas demandam análise.

Como já havíamos notado, perspectivas ocidentais sobre a criatividade estão associadas com a modernidade, dando espaço para que Liep (2001), por exemplo, conecte o interesse intensificado nas manifestações da criatividade com mudanças econômicas que atribuem alto valor à inovação na produção de novas *commodities*. No contexto da “modernidade tardia”, Liep define criatividade como uma manifestação de “fertilização-cruzada” que ocorre da “fusão de configurações culturais díspares” (Liep, 2001: 12). Criatividade e improvisação têm sido também interpretadas como modos de reação a uma rápida mudança tecnológica e social associada com “modernização” em diferentes contextos (por exemplo, Volkman, 1994). Mais especificamente, a ideia da criatividade como uma faculdade particular que o ser humano “possui”, nomeadamente a capacidade de criar, parece ter caído no senso comum entre os primórdios e a metade do século XX em diante (Kristeller, 1983; Pope, 2005). Ainda assim estas noções tardias de criatividade não surgiram do nada, mas estão enraizadas em ideias muito mais antigas sobre criação, e o que significa ser criativo (Pope, 2005).

Na introdução da primeira parte de *Creativity and Cultural Improvisation* (2007), Ingold contrasta duas noções de criatividade que podem ser discernidas nos

Criatividade e Improvisação Cultural: uma Introdução ■ Tim Ingold, Elizabeth Hallam, **[160]**
Patricia Reinheimer e Camila Damico Medina

escritos filosóficos no começo do século XX. Pode ser compreendido, de um lado, como a produção da novidade pela recombinação de elementos existentes, por outro, como processo de crescimento, amadurecimento⁷⁶ e mudança. O primeiro coloca o mundo como uma composição de partes desvinculadas; o último como um movimento contínuo ou como um fluxo. Ambas formulações sobre a criatividade, no entanto, podem ser vinculadas a compreensões historicamente anteriores sobre novidade, vistas nas concepções – não necessariamente opostas ou mutuamente excludentes – tanto de uma combinação de partes como de processos mais fluidos do “vir a ser”. Adiante colocamos estas formulações no contexto de percepções medievais, antes de nos voltarmos para as concepções modernas iniciais e mais recentes sobre criatividade. Nosso objetivo é mostrar que enquanto tanto leituras prospectivas quanto retrospectivas sobre criatividade, como a crescente emergência e produção de novidade, coexistiram ao longo da história das ideias europeias, seu equilíbrio eventualmente se alterou decisivamente pendendo para a última.

Podemos começar retornando à noção de maravilha. Para as pessoas medievais, como mostraram Lorraine Daston e Katharine Park em seu estudo sobre a história deste termo do século XII até o XVIII, o maravilhoso estava situado “entre o conhecido e o desconhecido” (Daston & Park, 2001: 13). Nesse sentido, era uma apreensão da novidade, do inesperado, vinculado também à reconhecida “ignorância de causa” (Daston & Park, 2001: 23). A maravilha estava associada ao que era percebido como fenômenos raros, não familiares à experiência comum ou cotidiana. Os catálogos medievais de maravilhas abarcavam toda a sorte de entidades, de ímãs a lobisomens. Nos relatos de viagens e mapas, as novidades e variedades eram localizadas no que seriam as margens do mundo. Assim, mapas do século XIII retratando a Europa, o Mediterrâneo e a Terra Santa no centro posicionavam África e Ásia na periferia, e era ali que maravilhas como a salamandra alada e humanos de uma perna só (*Sciopodes*) ou sem cabeça (*Belmmyes*) se encontravam. Daston e Park (2001: 25) citaram uma fonte argumentando que “nos rincões mais afastados do mundo, frequentemente ocorrem novas maravilhas e assombros, como se a Natureza atuasse secretamente com maior liberdade às bordas do mundo”. Essas maravilhas eram caracterizadas por sua composição, com partes ausentes ou exageradas, ou com partes rearranjadas a fim de produzir algo por vezes admirável e, outras, denegridas como criaturas “monstruosas”.

A novidade como recombinação também era encontrada nas figuras híbridas humano-animal, com as quais muitos escritos medievais e dos primórdios da era moderna foram ilustrados. Estes contemplavam elementos díspares como uma

⁷⁶ Os autores utilizam aqui o verbo *become* no gerúndio, *becoming*. O sentido então é mais amplo, menos direcionado e mais processual do que “amadurecimento”. Não encontramos em português uma forma similar para traduzir, daí a opção por amadurecimento. (Nota das Tradutoras).

cabeça humana e um rabo de cachorro. Desenhos de criaturas recombinadas, como do homem-peixe, eram comumente inseridas às margens de manuscritos medievais (Camille, 1992). As “raças exóticas” nas fímbrias do mundo, entretanto, eram percebidas de modo crucialmente distinto dos indivíduos “monstruosos” que emergiram na Europa. Os primeiros teriam supostamente sido gerados pela natureza; os últimos, pela intervenção da vontade divina. Estes monstros eram, inclusive, compreendidos negativamente como agouros de Deus sobre acontecimentos futuros indesejados. Mesmo que, de acordo com a visão judaico-cristã, no século XII, Deus tenha criado o universo, a natureza não estava atrelada ao comando divino de forma absoluta, mas ao contrário, era compreendida como possuída “por ordens internas independentes localizadas nas cadeias que produzem fenômenos particulares” (Daston; Park, 2001: 49). Maravilhas na forma de raridades e composições novas de partes eram criadas, então, pela ação da natureza e de Deus.

O rearranjo de elementos presentes nas criações divinas e nos gracejos da natureza também se apresentavam nos trabalhos humanos. Camille assinala que a habilidade do “artista medieval não era mensurada em termos de inventividade, como atualmente, mas na capacidade de combinar temas tradicionais em formas novas e desafiadoras” (Camille, 1992: 36). As composições que iluminavam as margens dos manuscritos, por exemplo, iriam ressaltar, menosprezar ou escarnecer os textos escritos com desenhos frequentemente tirados de livros de padrões, de figuras familiares como macacos ou lesmas. A novidade nesses manuscritos, então, aparecia na forma de complementações assim como justaposições de elementos. Também operava por extensões e adereços onde os floreios das letras se mesclavam com criaturas e outros motivos.

Um apreço similar pelas *assemblages* combinatórias e heterogêneas foi registrado nos modernos gabinetes de curiosidades que apresentavam as maravilhas na forma de *naturalia*, os produtos da natureza, e *artificialia*, os produtos da urdidura humana. Na virada do século XVII, a oposição aristotélica entre natureza e arte ainda perdurava, e, nesse construto, as coisas constituídas pela natureza tinham movimento inerente, ou um “impulso inato de modificação”, ao passo que os produtos da arte, não (Daston & Park, 1998: 264). Ademais, enquanto Deus era considerado o “supremo artista de todas as formas naturais”, acreditava-se que os inventores humanos imitassem ou “macaqueassem” as maravilhas naturais (Kemp, 1995: 178). Nos objetos extraordinários dispostos nos gabinetes, o natural e o artificial eram interligados, intrinsecamente interconectados e fundidos. Os produtos naturais forneciam o ímpeto para as invenções humanas, por exemplo, como no trabalho de embelezamento e ampliação dos contornos de conchas que eram fundidas a peças de ouro para formar taças. Tais objetos eram identificados como “conjuntos compostos”, mas por vezes eles também apagavam as diferenças

entre arte e natureza – na aparência apenas, mas não no modo como foram formados. A este respeito, um alto valor era colocado na verossimilhança, e a “fantasia criativa” era subordinada à “técnica virtuosa da mimese” (Daston & Park, 2001: 284). Novidade, como uma forma de recombinações, era unida às maravilhas na forma de cópias.

Entendimentos medievais e pré-modernos sobre a maravilha e a novidade, como modos de recombinação e de *assemblage* de elementos díspares, não eram necessariamente distintos daqueles que enfatizavam a emergência através de fluxos e crescimento. Isto é atestado, por exemplo, na análise de Bakhtin (1984) sobre a cultura popular e o humor folk da Europa medieval. Central às formas da cultura popular, especialmente aos carnavais, era o imaginário do realismo grotesco que rejeitava a ideia de formas acabadas, fossem elas animal, vegetal ou humana, e as apresentava estas não em um mundo estático, mas seu próprio movimento, mistura e fusão. Assim, “a imagem grotesca reflete um fenômeno em transformação, uma metamorfose ainda inacabada, de morte e nascimento, crescimento e amadurecimento” (Bakhtin, 1984: 24). Uma das principais imagens grotescas era a do corpo humano aberto e fundido com outros corpos, com animais e objetos: este era um “corpo para sempre inacabado, sempre em criação” (Bakhtin, 1984: 26); E entre as principais fontes dessa concepção grotesca do corpo estava a própria tradição das maravilhas, com suas figuras híbridas de partes compostas, que já descrevemos. Assim, no imaginário popular medieval sobre o grotesco encontramos uma fusão, e não uma divisão entre a montagem combinatória das formas híbridas e a geração processual de um mundo de movimento e maturação.

Contudo, a estética clássica da Renascença trouxe uma mudança na ênfase nas concepções do corpo, afastando-se dos princípios de fluxo e geração, em direção a uma noção de plenitude, do corpo claramente delimitado do indivíduo separado do mundo. Como Stallybrass e White (1986) mostraram, o cânone do corpo clássico, com fronteiras estáveis, subscreveu a formação da identidade individual através do século XVII,. Sugerimos que essa mudança da concepções de um corpo relacional que era aberto, heterogêneo e parte de processos generativos, para um corpo individuado com fronteiras estáveis e forma fixa pode estar relacionada com as mudanças na compreensão do que seria criar: de uma formulação em que o criar faz parte de um processo em transformação, para uma que “lê retrospectivamente” a partir do produto final, a capacidade de produzi-lo. A medida que esta capacidade foi se tornando mais intimamente associada, no século XVIII, com a agência individual e faculdades humanas inatas, ainda mais uma diferenciação teve lugar: qualquer coisa definida como verdadeiramente criativa tinha que ser “original” ao invés de “derivada” ou “copiada” (Pope, 2005). Criar, desde então, seria orquestrar descontinuidades ao invés de participar de um processo em constante emergência.

7. Um livro sobre criatividade

O livro do qual esse texto é a introdução desafia a ideia de que a capacidade para improvisação criativa é exercida por indivíduos contra as convenções culturais e a sociedade. Improvisação e criatividade, argumentamos, são intrínsecas aos próprios processos da vida social e cultural. Os capítulos do livro que organizamos destacam a dinâmica criativa dos processos culturais: a extensão na qual práticas culturais são produzidas e reproduzidas, ao contrário de simplesmente replicadas e transmitidas, através do engajamento ativo e experimental ao longo do tempo e na geração de pessoas imersas em seus ambientes sociais e materiais. Eles descrevem as formas pelas quais a ação criativa e improvisada emerge na escrita, no desenho, na produção de padronagens, no sonhar, na poesia, na interpretação e na dança, na política, na fotografia, na narrativa, na indústria comercial, no rádio e na prática antropológica. Eles relatam estudos desenvolvidos em países e regiões tão diversos como Japão, Papua Nova Guiné, Inglaterra, Sul da Índia, Uganda, Argélia, Java e Nova Zelândia. Distanciando-se da convencionalizada caracterização sobre a criatividade enquanto uma habilidade de pessoas com um dom, eles mostram como a criatividade não é necessariamente vista ou celebrada quando as continuidades de modelos e formas culturais estabelecidas são proeminentes. Enfatizando as dimensões colaborativa e política da performance criativa, eles demonstram a forma através da qual a reprodução de formas previamente existentes leva na prática a variações em suas ratificações situacionais. Tendo em vista como o significado de criatividade tem se alterado no desenrolar da história das ideias, eles consideram sua aplicabilidade como meio de análise transcultural, assim como o potencial de um foco na improvisação criativa a fim de apoiar ou subverter paradigmas existentes tanto dentro como além da disciplina da Antropologia.

A questão de como a forma é gerada a partir de sua precedente é central aos capítulos de Amar S. Mall e Fuyubi Nakamura, que exploram a dinâmica do fazer nos respectivos campos do desenho de padronagem e da escrita caligráfica a fim de traçar os engajamentos materiais envolvidos na prática criativa. Tal exploração invoca questões sobre as relações entre repetição e desvio, assim como entre replicação e variação. Que há criatividade na continuidade de uma tradição é o tema perseguido nos capítulos deste volume, desde a discussão de Felicia Hughes-Freeland sobre dança javanesa até a demonstração de Jeanette Edwards de como batistas exploram técnicas inovadoras da concepção humana através de textos antigos. Estes capítulos concernem nuances e complexidades, questionando a simplicidade preto-no-branco de oposições como invenção versus convenção, e inovação versus tradição. Nisso eles mostram como pesquisas antropológicas etnograficamente informadas podem oferecer contribuições bem diferentes para a compreensão contemporânea do processo criativo (ver Glaskin, 2005).

Criatividade, em sua dinâmica improvisacional, demanda análises das relações sociais e formações culturais que a guiam e nas formas de seus efeitos. Dessa forma, muitos capítulos exploram processos criativos em relação a definições de pessoa, fontes de agência, padrões de propriedade e noções de autoria. Como explica Karin Barber no primeiro capítulo, criatividade é moldada por modelos do ser social. A partir desses entrelaçamentos, criatividade é melhor abordada como socialmente embutida e culturalmente difusa do que como um ato claramente definido ou produto delimitado. Estas qualidades da criatividade são descritas nos capítulos subsequentes em termos de fluidez e fluxo. Ao invés de associar criatividade com novidade e rompimentos como normalmente compreendida, vários autores ressaltam continuidade e conexão como formas através das quais a criatividade emerge. Ao tratar criatividade como um processo social e cultural, estes autores colocam um foco crítico nas limitações implicadas em conceituar a criatividade como uma forma de invenção exercida pelo indivíduo autônomo.

Como um processo social no qual as pessoas estão engajadas, a criatividade é ao mesmo tempo refletida, configurada e narrada no discurso. Mesmo que emergente de ações sociais em movimento, é também demarcada e emoldurada. Estas dimensões reflexivas, como apresenta Barber, podem ser próprias de performances que colocam em foco seus próprios processos de produção. Relações de poder e autoridade são comumente importantes na determinação do que é considerado criativo e o que não é. O capítulo de Judith Scheele chama atenção para os trabalhos dessas relações ao longo da caracterização da tradição em discursos políticos locais. A contribuição de James Leach também sublinha as políticas implícitas nas interpretações antropológicas que aplicam conceitos ocidentais de criatividade a lugares aos quais eles não necessariamente pertencem. Ele alerta que estas aplicações podem resultar em um tipo de “colonialismo conceitual”. As dinâmicas transculturais vinculadas à construção da criatividade são centrais ao texto de Elizabeth Cory-Pearce no qual ela questiona a estabilidade de categorias como “self” e “outro”, perguntando onde a criatividade está localizada em um mundo de interconexões e migrações históricas. Tais interrogações são pertinentes especialmente à luz de preocupações sobre como a inovação opera em contextos coloniais e pós-coloniais (ver Küchler & Were, 2003).

Estes contextos, evidentemente, incluem a pesquisa e o ensino da antropologia. Se, como John Davis (1999) assinalou, a descrição antropológica é, ela mesma, uma prática criativa, então nossas investigações acerca da criatividade não podem estar confinadas às situações de pesquisa de campo, como retratado, por exemplo, nos capítulos de Richard Vokes e Clara Mafra, mas devem se ampliar aos ambientes em que o etnógrafo estuda, onde ela ou ele se senta para escrever, sem mencionar as salas de aula ou os cursos onde antropólogos e estudantes lutam com as problemáticas sobre o que é o conhecimento antropológico, como é criado e como

deve ser transmitido. Robey Callahan e Trevor Stack, em seus capítulos, descrevem como o etnógrafo dedicado luta para reconciliar o fluxo e a imersão da experiência de campo com o isolamento e a distância crítica exigidos para o escritor sob pressão de produzir novo conhecimento. Amanda Ravetz, por seu lado, analisa a tensão entre os princípios pedagógicos articulados na preparação dos estudantes, respectivamente, em Belas-Artes e Antropologia Social, em um seminário para alunos de Antropologia Visual. Como ambos os capítulos mostram, e como Mark Harris aponta em sua introdução à Seção IV, existem bases sólidas para se expandir a noção incluindo trabalhos de escrita e ensino, assim como as situações nas quais são conduzidos, já que esses aspectos estão tão implicados na criação do conhecimento antropológico quanto o trabalho de campo convencionalmente entendido.

Fora o capítulo de abertura de Karin Barber e o epílogo de conclusão de Clara Mafra, o livro é dividido em quatro partes. A primeira, correspondendo ao aspecto generativo da improvisação, explora as criatividade da vida e da arte, e considera questões envolvidas na atribuição da agência criativa, por exemplo nos campos da arte gráfica e artes performativas, e na legislação da propriedade intelectual. A segunda parte, correspondendo ao aspecto relacional da improvisação, mostra como as fontes da criatividade estão praticamente inseridas nas instituições sociais, políticas e religiosas, e em disposições de poder e autoridade. A parte III concerne a improvisação em seu aspecto temporal, focando na relação entre criatividade e percepção e a passagem do tempo na história, tradição e no curso da vida. A última parte trata da qualidade improvisacional do modo como funcionamos, apreciando a criatividade a partir da própria prática antropológica. Como a geração de novos conhecimentos a partir dos contextos dialógicos dos encontros entre os etnógrafos e seus sujeitos de estudo, ou entre professores de Antropologia e seus estudantes, diferem, se é que diferem, da generatividade dos encontros interpessoais que subsistem em toda a vida social e cultural? Para algumas respostas, e para tantas outras questões, leia o resto!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, Nicholas (1998). *The category of substance: a Maussian theme revisited*. In: W. James & N.J. Allen (eds.). *Marcel Mauss: A Centenary Tribute*. New York: Berghahn Books.
- Aunger, Robert (2000). *Darwinizing culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Barber, Karin. (2007). *Improvisation and the art of making stick*. In Tim Ingold & Elisabeth Hallam (eds.). *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bergson, Henri (1911). *Creative evolution*. Londres: Macmillan.
- Boden, Margaret (1990). *The creative mind: Myths and mechanisms*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.
- Bourdieu, Pierre (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brand, Stewart (1994). *How buildings learn: What happens to them after they're built*. Londres: Penguin.

- Bruner, Edward (1993). Creative persona and the problem of authenticity. In Smadar Lavie, Kirin Narayan & Renato Rosaldo (eds.). *Creativity/Anthropology*. Ithaca, Nova Iorque: Cornell University Press.
- Callahan, Robey; Stack, Trevor (2007). Creativity in advertising, fiction and ethnography. In Tim Ingold & Elizabeth Hallam (eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Camille, Michael (1992). *Image on the edge: The margins of medieval art*. Londres: Reaktion Books.
- Certeau, Michel de (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Clark, Andy (1997). *Being there: Putting brain, body and the world together again*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Cook, Nicholas (1990). *Music, imagination and culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Cory-Pearce, Elizabeth (2007). Locating authorship: creativity and borrowing in the writing of ethnography and the production of anthropological knowledge. In Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.) *Creativity and cultural improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Daston, Lorraine & Park, Katharine (2001). *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*. Nova Iorque: Zone Books.
- Davis, John (1999). Administering creativity. *Anthropology Today*, v.15, n.2, pp. 4–9.
- Degnen, Catherine (2007). Back to the future: temporality, narrativity and the ageing self. In Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Friedman, Jonathan (2001). *The iron cage of creativity: an exploration*. In John Liep (ed.). Locating cultural creativity. Londres: Pluto Press.
- Gatewood, John (1985). Actions speak louder than words. In Janet W.D. Dougherty (ed.). *Directions in cognitive anthropology*. Urbana: University of Illinois Press.
- Gell, Alfred. (1999). *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Glaskin, Katie (2005). Innovation and ancestral revelation: the case of dreams. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v.11, pp. 297–314.
- Hastrup, Kirsten (2007). Performing the world: agency, anticipation and creativity. In Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Hughes-Freedom, Felicia (2007). “Tradition and the Individual Talent”: T.S. Eliot for anthropologists. In Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Ingold, Tim (1986). *Evolution and social life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ingold, Tim (2000). *The perception of the environment: Essays on livelihood*. Dwelling and Skill, Londres: Routledge.
- Ingold, Tim (2001). From the transmission of representations to the education of attention. In Harvey Whitehouse (ed.). *The debated mind: Evolutionary psychology versus ethnography*. Oxford: Berg.
- Ingold, Tim (2006a). Walking the plank: meditations on a process of skill. In John R. (ed.). *Defining technological literacy: Towards an epistemological framework*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Ingold, Tim (2006b). *Rethinking the animate, re-animating thought*. *Ethnos*, v. 71.
- Jackson, Michael (1996). *Things As They Are: New Directions in Phenomenological Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- James, Wendy & Mills, David (2005). Introduction: From representation to action in the flow of time. In W. James & David Mills (eds.). *The Qualities of Time: Anthropological Approaches (ASA Monographs 41)*, Oxford: Berg.
- Kemp, Martin (1995). ‘Wrought by no artist’s hand’: The natural, the artificial, the exotic, and the scientific in some artefacts from the Renaissance. In Claire Farago (ed.). *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650*. New Haven: Yale University Press.
- Kristeller, Paul (1993). “Creativity” and “Tradition”. *Journal of the History of Ideas*, v. 44, n.1, pp. 105–13.
- Kubler, George (1962). *The Shape of Time: Remarks on the history of things*. New Haven: Yale University Press.
- Küchler, Susanne & Graeme, Were (2003). *Clothing and innovation: A Pacific perspective*. *Anthropology Today*, v.19, n.2, pp. 3–5.
- Latour, Bruno (1993). *We Have Never Been Modern*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

- Lee, Jo & Ingold, Tim (2006). Fieldwork on foot: perceiving, routing, socializing. In Simon Coleman & Peter Collins (eds.). *Locating the Field: Space, Place and Context in Anthropology* (ASA Monographs 42). Oxford: Berg.
- Lefebvre, Henri (2004). *Rhythmanalysis: Space, time and everyday life*. G. Moore. London: Continuum.
- Liep, John (2001). Introduction. In: John Liep (ed.). *Locating cultural creativity*. Londres: Pluto Press.
- Nakamura, Fuyubi (2007). Creating or Performing Words? Observations on contemporary Japanese calligraphy. In Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Pope, Rob (2005). *Creativity: Theory, History and Practice*. Londres: Routledge.
- Pye, David (1968). *The nature and art of workmanship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosaldo, Renato; Lavie, Smadar & Narayan, Kirin (1993). Introduction: Creativity in anthropology. In Smadar Lavie, Kirin Narayan & Rosaldo, Renato (eds.). *Creativity/Anthropology*. Ithaca, Nova Iorque: Cornell
- Sassoon, Rosemary (2000). *The Art and Science of Handwriting*. Bristol: Intellect.
- Schade-Poulsen, Marc (2001). The “playing” of music in a state of crisis: Gender and Rai music in Algeria. In John Liep (ed.). *Locating cultural creativity*. Londres: Pluto Press.
- Scheele, Judith. (2007). Revolution is a Convention: Rebellion and political change in Kabylia In Tim Ingold & Elisabeth Hallam (eds). *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Sigaut, François (1994). *Technology*. In Tim Ingold (ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology: humanity, culture and social life*. London: Routledge.
- Siza, Alvaro (1997). *Architecture writings: Antonio Angelillo*. Milan: Skira Editore.
- Sperber, Dan (1996). *Explaining Culture: A Naturalistic Approach*. Oxford: Blackwell.
- Stallybrass, Peter & White, Allon (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*. Londres: Methuen.
- Volkman, Toby Alice (1994). Our garden in the sea: contingency and improvisation in Mandar women’s work. *American Ethnologist*, v. 21, n. 3, pp. 564–85.
- Vokes, Richard (2007). *(Re)constructing the field through sound: actor-networks, ethnographic representation and “radio elicitation” in South-western Uganda* In: Tim Ingold & Elisabeth Hallam (eds.). *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Wieman, Henry (1961). *Intellectual Foundations of Faith*. London: Vision.

Tim Ingold. Professor Emérito de Antropologia Social da Universidade de Aberdeen, e Membro da British Academy e da Royal Society de Edimburgo. Morada: Department of Anthropology, School of Social Science, University of Aberdeen, Aberdeen AB24 3QY, Scotland, UK. E-mail: tim.ingold@abdn.ac.uk. ORCID 0000-0001-6703-6137.

Elizabeth Hallam. Investigadora Associada da Escola de Antropologia e do Museu de Etnografia da Universidade de Oxford. Investigadora Sênior Honorária no Departamento de Antropologia da Universidade de Aberdeen. Morada: Department of Anthropology, School of Social Science, University of Aberdeen, Aberdeen AB24 3QY, Scotland, UK. E-mail: elizabeth.hallam@anthro.ox.ac.uk. ORCID 0000-0001-6703-6137.

Patricia Reinheimer. Professora do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Morada: Rodovia BR 466 Km 07, Zona Rural Seropédica RJ 23890-000, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: patriciareinheimer2007@gmail.com. ORCID 0000-0003-4779-244X.

Camila Damico Medina. Mestre em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Morada: Campus

Praia Vermelha, Avenida Pauster, 250, Urca, Rio de Janeiro, 22290-240. E-mail: camilafalconi@gmail.com. ORCID 0000-0002-9388-2430.

Receção: 21-12-2018

Aprovação: 09-01-2019

Citação:

Ingold, Tim & Hallam, Elizabeth (2018). Criatividade e improvisação cultural: uma introdução. Tradução de Patricia Reinheimer e Camila Damico Medina. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), pp. 142-169. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n2r2

RECENSÕES/ RESENHAS



O UNIVERSO DO LUXO POR RENATO ORTIZ¹

LUXURY UNIVERSE BY RENATO ORTIZ

L'UNIVERS DU LUXE DE RENATO ORTIZ

EL UNIVERSO DEL LUJO POR RENATO ORTIZ

Maria Lucia Bueno

Universidade Federal de Juiz de Fora, Programas de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e Ciências Sociais, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil

A lei do luxo não é agregar, mas separar.
Giorgio Armani

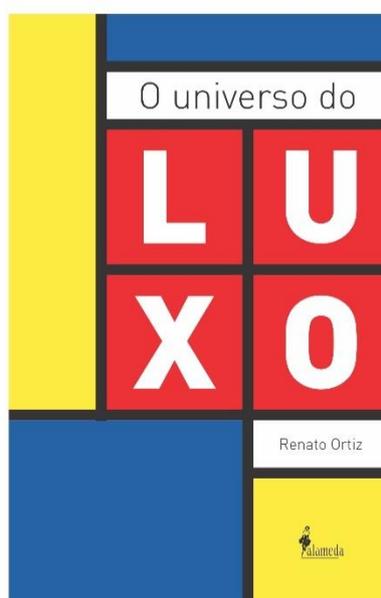


Figura 1.1. Capa do livro “O universo do luxo”, de Renato Ortiz.
Fonte: Imagem cedida por Renato Ortiz.

1. Introdução

Em seu novo livro o *Universo do Luxo*, (São Paulo: Editora Alameda, 2019), o sociólogo Renato Ortiz analisa a dinâmica desse espaço singular no contexto mundial, a partir de recortes metodológicos, transformados em capítulos, como o mercado de bens de luxo, a distinção e sobreposição das fronteiras entre arte e

¹ Resenha do livro *O universo do luxo* de Renato Ortiz, obra inédita que será lançada em março de 2019 pela editora Alameda, em São Paulo. As editoras agradecem ao autor e a Maria Lucia Bueno a oportunidade de publicá-la neste número de Todas as Artes.

luxo, o mundo dos ricos, além de questões à autenticidade e ao gosto na esfera do consumo.

Em boa parte das interpretações e publicações recentes sobre a evolução da sociedade de consumo no contexto global, o luxo aparece associado à moda, aos estilos de vida e à democratização do consumo. Palavras e expressões como volatilidade, efemeridade, luxo emocional são recorrentes em muitas das definições, algumas delas bastante imprecisas, nas quais o luxo desponta habitualmente sob o signo do líquido, do passageiro, do imaterial e também do indefinível. A concepção de luxo trabalhada por Renato Ortiz se desenvolve na contramão dessas tendências. Em sua argumentação, o luxo, que tem um peso econômico respeitável no contexto global, não pode ser reduzido a uma prática, nem a adjetivos ou objetos. Ele se efetiva, solidamente, a partir de um território globalizado e hiper-restrito, o universo do luxo, que se materializa no mundo dos ricos. De acordo com o autor:

(...) no caso do luxo, temos uma peculiaridade, ele é simultaneamente global e hiper-restrito. Dois movimentos o constituem, expansão e exiguidade. Seus objetos são globais, encontram-se em "todo" o planeta, mas seletivos, são inacessíveis à maioria das pessoas. O universo do luxo realiza-se em um lugar à parte, o que denominei de "o mundo dos ricos". Sem esta dimensão material ele não existiria. A tensão entre expansão e restrição é o ponto de partida deste livro, o fio condutor dos argumentos (Ortiz, 2019: no prelo).

2. Um universo singular

Os bens de luxo e suas marcas são globais porque se configuram enquanto instâncias desterritorializadas, que circulam em todas as partes do mundo, embora o seu acesso seja extremamente controlado. Esses objetos e agentes se viabilizam no interior das fronteiras de um universo singular, que confere a esse espaço uma dimensão de raridade e atemporalidade, que o distingue e separa da vulgaridade da vida cotidiana da maior parte dos mortais, povoada de objetos úteis e banais. A esfera do luxo é um espaço socialmente construído e a sua singularidade é resultado de um trabalho simbólico que a qualifica como tal. Ortiz define um universo como "um território no interior do qual habita um modo de ser e de estar no mundo; ele é constituído por indivíduos, práticas e objetos" (Ortiz, 2019), mas também por ideologias e instituições. Trata-se de uma totalidade, na qual as partes encontram-se interligadas. É no interior dessa totalidade que os objetos e as práticas de luxo se realizam, se relacionam e adquirem significado. "É preciso situar Prada, Vuitton, Hermés, Rolls-Royce, Lamborghini, aviões particulares, viagens, no solo comum que partilham. É isso que lhes dá sustentação e coerência" (Ortiz, 2019).

3. Distribuição dos bens de luxo e mundo dos ricos

A categoria de luxo, apresentada no livro é um fenômeno novo, ligado às características do desenvolvimento do capitalismo nas últimas décadas do século XX, marcadas pelo crescimento da riqueza e pela concentração da renda, que trouxeram uma outra conformação ao mundo dos ricos. De acordo com cifras arroladas pelo autor em diversas fontes, o patrimônio líquido das riquezas individuais no mundo evoluiu de 27.7 trilhões de dólares em 2001 para 58,7 trilhões de dólares em 2015. Com relação à população de milionários ela praticamente dobra entre 2001 e 2015 com o crescimento do número de indivíduos ricos se elevando de 7.1 a 15.4 milhões pessoas. Fundamentado em pesquisas extensas, reunindo vários conjuntos de dados, Ortiz aponta e analisa o impacto desse crescimento da riqueza individual sobre a expansão do mercado de bens de luxo nos últimos anos, indicando uma correlação entre concentração de renda e concentração do consumo. Ou seja, a ampliação da economia do luxo evolui em relação direta com o aumento da desigualdade. A desigualdade é também um dos atributos que colaboram para distinguir o universo do luxo em relação ao resto da sociedade, contribuindo para transforma-lo numa esfera à parte, separada do restante por fronteiras invisíveis.

Trata-se de um mundo extraordinário que realiza-se enquanto ordinário, os objetos não devem ser removidos de seu uso, importa estarem envoltos pela aura de excepcionalidade. Neste sentido, extraordinário não significa "fora da realidade", a expressão nomeia o inacessível. Para os habitantes das classes superiores a exceção é a regra, dia a dia dos que desfrutam sua intimidade, sua verdade é surpreendente para os que vivem à distância (Ortiz, 2019: no prelo).

Uma estratégia de atuação simbólica da esfera do luxo destacada pela reflexão, diretamente relacionada com a concentração de renda e do consumo, vem a ser a política de exclusão, e de exclusividade, que controla as rotas de ingresso a esse universo, que tem na inacessibilidade uma das fontes de legitimidade. As restrições, parte do processo de delimitação de fronteiras, não são dadas apenas pelo preço, mas também pelo bloqueio a diferentes vias de acesso aos bens, muitas delas liberadas apenas aos membros seletos da tribo que integra o mundo dos ricos.

A esfera do luxo e o mundo dos ricos partilham um terreno comum, seus membros pertencem a uma camada social privilegiada, a elas pode ser aplicada a máxima: "o luxo não se democratiza, globaliza-se" (François Pinault). A expansão realiza-se através da restrição, não da generalização do acesso. (Ortiz, 2019: no prelo).

O preço é o efeito visível do universo do luxo, que é determinado pela oferta, uma vez que quem define o que é luxo são as empresas. A imagem das marcas adiciona um valor simbólico ao bem de consumo de luxo, que foge da racionalidade da relação entre oferta e procura. Essa operação de construção do preço e do valor é pontuada pela instabilidade, pela imprevisibilidade e pelo poder simbólico dos

agentes envolvidos, geralmente as grandes corporações transnacionais responsáveis pela orquestração desse cenário, como a LVMH, Swatch ou Shiseido.

4. O padrão de legitimidade

Por fim, o processo de globalização pressupõe a existência de "instâncias mundiais de legitimidade distintas das instituições locais ou nacionais", capazes de produzir um conjunto de normas convertidas em padrões que se efetivam em escala planetária. Esse é um dos principais fundamentos do poder simbólico do universo do luxo, que o constituem como espaço legítimo de alcance global, conferindo uma modalidade de autoridade que serve de referência para os que dele se apropriam.

Autor de diversos livros sobre a indústria cultural, modernidade e mundialização, esta obra de Renato Ortiz, que ora se apresenta ao público, oferece uma oportunidade para descobrirmos aspectos de uma dimensão bastante difundida da sociedade de consumo, embora pouco conhecida, que é o universo do luxo. Uma reflexão muito bem elaborada, pontuada por inúmeros exemplos e valorizada por um texto fluente e agradável, é recomendada não apenas aos sociólogos, mas a todos que se interessam pela questão do luxo, sejam eles acadêmicos ou não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ortiz, Renato (2019). *O universo do luxo*. São Paulo: Editora Alameda.

Maria Lucia Bueno. Maria Lucia Bueno Ramos é doutora em ciências sociais pela UNICAMP e professora dos Programas de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPG-ACL) e Ciências Sociais (PPG-CSO) da Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, Minas Gerais, Brasil. E-mail: marialucia.bueno@gmail.com

Receção: 21-12-2018

Aprovação: 09-01-2019

Citação:

Bueno, Maria Lucia (2018). O universo do luxo por Renato Ortiz. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), pp. 171-174. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n2rec1

