



2023
Volume 10 | N. 1

REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS
LUSOPHONE JOURNAL OF CULTURAL STUDIES

COMUNICAÇÃO E MEDIAÇÃO NA/DA ARTE
COMMUNICATION AND MEDIATION IN /OF ART

Editoras temáticas | Thematic editors
Zara Pinto-Coelho
Helena Pires
Jean-Marie Lafortune

Diretoras | Directors
Rita Ribeiro
Isabel Macedo



Título | *Title*: Comunicação e Mediação na/da Arte | *Communication and Mediation in/of Art*

Diretores (Editores da Secção Varia) | *Directors (Varia Editors)*

Rita Ribeiro, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal

Isabel Macedo, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal

Editores Temáticas | *Thematic Editors*

Zara Pinto-Coelho, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal

Helena Pires, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal

Jean-Marie Lafortune, Laboratoire de Recherche sur les Publics de la Culture, Université du Québec, Canadá

Conselho Editorial | *Editorial Board*

Alda Costa, Direção de Cultura, Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique; Aldina Marques, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Portugal; Alexandre Costa Luís, PRAXIS - Centro de Filosofia, Política e Cultura, Universidade da Beira Interior, Portugal; Ana Carolina Escosteguy, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil; Ana Gabriela Macedo, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Portugal; Ana Paula Coutinho, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Universidade do Porto, Portugal; Anabela Gradim, LabCom – Comunicação e Artes, Universidade da Beira Interior, Portugal; Annabelle Sreberny, Centre for Global Media and Communications, University of London, Reino Unido; Annamaria Palácios, Departamento de Comunicação da Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Brasil; Antonio Carlos Hohlfeldt, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil; Armando Jorge Lopes, Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique/Gabinete de Qualidade, Universidade Politécnica, Moçambique; Barbie Zelizer, School for Communication, University of Pennsylvania, Estados Unidos da América; Carlos Assunção, Departamento de Letras, Artes e Comunicação, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal; Catarina Moura, LabCom – Comunicação e Artes, Universidade da Beira Interior, Portugal; Cátia Miriam Costa, Centro de Estudos Internacionais, Instituto Universitário de Lisboa, Portugal; Círcia M. Krohling Peruzzo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil/Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil; Eduardo Costa Dias, Centro de Estudos Internacionais, Instituto Universitário de Lisboa, Portugal; Eliseu Mabasso, Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique; Elton Antunes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Emília Araújo, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Fabio La Rocca, Laboratoire d'Études Interdisciplinaires sur le Réel et les Imaginaires Sociaux, Université Paul Valéry Montpellier 3, França; Fernanda Ribeiro, Departamento de Ciências da Comunicação e Informação, Universidade do Porto, Portugal; Fernando Paulino, Laboratório de Políticas de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasil; Helena Pires, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Helena Sousa, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Isabel dos Guimarães Sá, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Isabel Ferin Cunha, Instituto de Comunicação da Nova, Universidade Nova de Lisboa, Portugal/Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Portugal; Isabel Macedo, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Janet Wasko, School of Journalism and Communication, University of Oregon, Estados Unidos da América; Jean Martin Rabot, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; João Victor Gomide, Universidade FUMEC, Brasil; José Carlos Venâncio, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal/Universidade da Beira Interior, Portugal; José Casquilho, Programa de Pós-Graduação e Pesquisa, Universidade Nacional Timor Lorosa'e, Timor-Leste; José Manuel Pérez Tornero, Departamento de Periodismo y de Ciencias de la Comunicación, Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha; José Roberto Severino, Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Brasil; Joseph Straubhaar, Department of Journalism and Media Studies, University of Texas, Estados Unidos da América; Juremir Machado da Silva, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil; Lourenço do Rosário, Universidade Politécnica, Moçambique; Luís António Santos, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Lurdes Macedo, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal/Universidade Lusófona do Porto, Portugal; Madalena Oliveira, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Maria da Luz Correia, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil; Maria Manuel Baptista, Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Portugal; Mário Matos, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Portugal; Martins Mapera, Faculdade de Letras e Humanidades, Universidade Licungo, Moçambique; Messias Guimarães Bandeira, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Brasil; Muniz Sodré, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil; Nelia R. Del Bianco, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasil/Universidade Federal de Goiás, Brasil; Neusa Bastos, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil; Paulo Bernardo Vaz, Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Paulo Osório, LabCom – Comunicação e Artes, Universidade da Beira Interior, Portugal; Paulo Serra, LabCom – Comunicação e Artes, Universidade da Beira Interior, Portugal; Raúl Fuentes Navarro, Departamento de Estudios de la Comunicación Social, Universidad de Guadalajara, México; Regina Pires Brito, Centro de Comunicação e Letras, Universidade Mackenzie de São Paulo, Brasil; Rita de Cássia Aragão Matos, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Brasil; Rita Ribeiro, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Rosa Cabecinhas, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Rosânia da Silva, Universidade Politécnica, Moçambique; Sara Pereira, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Silvana Mota Ribeiro, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Silvino Lopes Évora, Universidade de Cabo Verde, Cabo Verde; Sonia Livingstone, Department of Media and Communications, London School of Economics and Political Science, Reino Unido; Teresa Ruão, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Urbano Sidoncha, LabCom – Comunicação e Artes, Universidade da Beira Interior, Portugal; Vincenzo Susca, Département de Sociologie, Université Paul-Valéry Montpellier 3, França; Vítor Sousa, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Xosé López García, Departamento de Ciencias da Comunicación, Universidade de Santiago de Compostela, Espanha

Conselho Consultivo | Advisory Board

Alain Kiyindou, Laboratoire de recherche MICA, Université Bordeaux Montaigne, França; Antonio Albino Canelas Rubim, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Brasil; Aníbal Alves, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; António Fidalgo, Departamento de Comunicação, Filosofia e Política, Universidade da Beira Interior, Portugal; Cláudia Leite, Teatro Circo, Braga, Portugal; Edilene Dias Matos, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Brasil; Eloy Rodrigues, Serviços de Documentação e Bibliotecas, Universidade do Minho, Portugal; José Bragança de Miranda, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal; José Teixeira, Centro de Estudos Lusíadas, Universidade do Minho, Portugal; Maria Eduarda Keating, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Portugal; Margarita Ledo Andiñon, Departamento de Ciencias da Comunicación, Universidade de Santiago de Compostela, Espanha; Michel Maffesoli, Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien, Université Paris Descartes Sorbonne, França; Miquel de Moragas, Centre d'Estudis Olímpics, Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha; Murilo César Ramos, Laboratório de Políticas de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasil; Norval Baitello Junior, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil; Orlando Grossegese, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Portugal; Philippe Joron, Institut de Recherche en Sociologie et en Anthropologie, Université Paul Valéry Montpellier 3, França

Produção Editorial | Editorial Production

Assistência Editorial | *Editorial Assistant*: Sofia Salgueiro, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Inês Mendes, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal

Tradução e Revisão Linguística | *Translation and Linguistic Revision*: Anabela Delgado, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal

Indexação e integrações | Indexation and integrations

ERIH PLUS | DOAJ | REDIB | Google Scholar | BASE | JournalTOC's | Open Access in Media Studies | ROAD | RepositóriUM | RCAAP | Latindex | INDEXAR

Imagem da Capa | Cover Image: Helena Pires Design da Capa | Cover Design: Sofia Gomes

URL: <https://rlec.pt/> Email: rlec@ics.uminho.pt

Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies é editada semestralmente (dois volumes/ano), em formato bilingue (português e inglês). Os autores que desejem publicar devem consultar o URL da página indicado acima.

The journal Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies is published twice a year and is bilingual (Portuguese and English). Authors who wish to submit should go to URL above.

Editora | Publisher:

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

Telefone | *Phone*: (+351) 253 601751

Fax: (+351) 253 604697

Email: cecs@ics.uminho.pt

Web: www.cecs.uminho.pt

© Autores / Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade



Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

e-ISSN: 2183-0886



Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Financiamento Plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade 2020-2023 (que integra as parcelas de financiamento base, com a referência UIDB/00736/2020, e financiamento programático, com a referência UIDP/00736/2020).

This publication is funded by national funds through Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., within the Multiannual Funding of the Communication and Society Research Centre 2020-2023 (which integrates base funding UIDB/00736/2020 and programmatic funding UIDP/00736/2020)

SUMÁRIO | CONTENTS

Comunicação e Mediação na/da Arte: Introdução	7
<i>Communication and Mediation in/of Art: Introduction</i>	
Zara Pinto-Coelho, Helena Pires & Jean-Marie Lafortune	

ARTIGOS TEMÁTICOS | THEMATIC ARTICLES

O Conceito de Mediação Artística no Contexto Iberoamericano	15
<i>The Concept of Artistic Mediation in the Ibero-American Context</i>	
Ascensión Moreno González, & Marina Clauzet Ferraz de Mello	

Mediação Artística e Cultural: Que Perfil Profissional?	31
<i>Artistic and Cultural Mediation: What Professional Profile?</i>	
Cristina Barroso Cruz & Laurence Vohlgemuth	

Mediação Para a Arte Urbana: O Caso <i>Meu Bairro, Minha Rua</i>	49
<i>Mediation for Urban Art: The Case of Meu Bairro, Minha Rua</i>	
Ana Luísa Castro & Ricardo Campos	

Afeção, Participação e Coprodução Territorial. O Projeto <i>Mirada de Barrio</i>, em Santiago do Chile	71
<i>Attachment, Participation and Territorial Co-production. The Mirada de Barrio Project in Santiago de Chile</i>	
Luis Campos Medina, Cynthia Pedrero Paredes & Mónica Aubán Borrel	

As Possibilidades Mediadoras da Arte: Um Estudo de Caso Sobre Experiência Artística e Participação Teatral de Pessoas com Deficiência Visual	91
<i>The Mediating Possibilities of Art: A Case Study on Artistic Experience and Theatre Participation of People with Visual Impairment</i>	
Fernando Fontes, Cláudia Pato de Carvalho & Susete Margarido	

Plateia-Foyer: Diálogo e Formação de Público na Leitura Dramatizada em Artes Cênicas	113
<i>Audience-Foyer: Dialogue and Public Formation with Dramatic Reading in Performing Arts</i>	
Yuji Gushiken	

Articulações Entre o Museu do Festival do Cinema de Gramado, o Festival do Cinema e o Turismo Cultural Local	133
<i>Interactions Between the Gramado Film Festival Museum, the Film Festival and the Local Cultural Tourism</i>	
Manoela Barbacovi & Maria Angélica Zubarán	

ENTREVISTA | INTERVIEW

O Lugar da Textualidade na Arte: Entrevista a Bernardo Pinto de Almeida	157
<i>The Place of Textuality in Art: Interview With Bernardo Pinto de Almeida</i>	
Helena Pires	

VARIA | VARIA

171

Jean Rouch, Cineasta, Antropólogo, Engenheiro, Africano Branco

173

Jean Rouch, Filmmaker, Anthropologist, Engineer, and White African

José da Silva Ribeiro

A Interculturalidade na Obra Musical de Robert Plant

197

Interculturality in the Musical Work of Robert Plant

Fábio Cruz & Guilherme Curi



COMUNICAÇÃO E MEDIAÇÃO NA/DA ARTE: INTRODUÇÃO COMMUNICATION AND MEDIATION IN/OF ART: INTRODUCTION

Zara Pinto-Coelho

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal

Helena Pires

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal

Jean-Marie Lafortune

Laboratoire de Recherche sur les Publics de la Culture, Département de Lettres et
Communication Sociale, Université du Québec, Québec, Canadá

No atual quadro (tensivo) da arte contemporânea (Jimenez, 2005/2021), dada a complexidade dos seus códigos, formais, composicionais, processuais, mas também dos seus imbricados ensarilhamentos com as dimensões social e política (Bishop, 2004), bem como a económica (Afonso & Fernandes, 2019), acentuou-se o imperativo da *comunicação e mediação*.

A comunicação e mediação entre (e intra) a arte, os artistas, as instituições artísticas e culturais, os profissionais da área (desde críticos, curadores, especialistas em comunicação estratégica, jornalistas culturais, investigadores) e os públicos justifica-se pela importância que os princípios da acessibilidade, democratização, participação ou colaboração, ou mesmo da educação artística têm no fenómeno de abertura dos “mundos da arte” (Becker, 1982) às múltiplas esferas da experiência estética comunalizada (ou, desejavelmente, tornada comum; Stiegler, 2004/2018).

O risco do incremento de um fosso comunicativo, identificado em investigações recentes (Anastasiya et al., 2020), motiva muitas das práticas e das experimentações existentes, empenhadas na transformação dos paradigmas que ainda teimam em persistir no campo da arte e da cultura.

Reduzir a prática de mediação artística apenas à sua dimensão transmissiva/descodificadora é esquecer que a mediação, porque intervém na trama das relações sociais, está sempre tingida por uma certa conceção das mesmas “comportando por isso, tanto nos seus discursos, como nos seus dispositivos, uma componente ideológica (Caune, 2012, p. xi). Importará, assim, colocar no centro da reflexão precisamente a ação de comunicar, isto é, o ato de formar relações de troca mútua ou de interação entre públicos, obras, artistas e instituições. Esta interação inclui sempre uma dimensão de partilha de experiência do sensível e inscreve-se num quadro de vida e contexto sociopolítico particular (Caune, 2012, p. xiii), base da produção do sentido.

Para repensar a performatividade da ação de comunicar, evocamos a ideia de “zona de contacto” dos antropólogos Mary Louise Pratt (1992) e James Clifford (1997), proposta pela curadora russa Maria Lind, para substituir o pressuposto comum da existência de um fosso — ou algo negativo — que precisa de ser reduzido entre a arte e aquilo a

que se chama “o público”. Segundo Lind (entrevistada por Schipakina, 2020), “obras de arte, visitantes, artistas, funcionários de instituições, juntos habitam e criam zonas de contacto” (para. 17), quer dizer, espaços de interação e copresença, marcados por assimetrias de poder (Pratt, 1992, p. 7). Enquanto tal, abrem diversas possibilidades — negativas e positivas — importando perceber como a significação se movimenta por essas linhas ou através delas.

Nesta medida, toda a mediação artística inclui uma dimensão política ou transformadora, que pode ser impulsionada tanto por forças reprodutivas, como por movimentos des-constructores, críticos e dialógicos (Mörsch, 2005; Rodrigo, 2012) e é precisamente nessa tensão que deve ser compreendida e interrogada. Razão suficiente para refletir sobre o *como* ou sobre as artes pedagógicas da mediação da arte.

O sentido da mediação artística, à semelhança da mediação cultural (Lafortune, 2012), campo mais global em que podemos inscrever a mediação artística, é um vetor de movimento, “um espaço aberto de perspectivas teóricas e práticas constantemente renegociadas ao sabor da evolução das sociedades e do papel que aí desempenha a cultura” (Lafortune, 2012, p. 1).

Neste volume, reunimos contributos que se inscrevem neste debate em torno da noção de mediação artística, da sua profissionalização/ensino e da forma como ela opera em contextos institucionais diversos. Nas áreas dos estudos culturais e das ciências da comunicação, em particular, no contexto lusófono, o interesse e a investigação sobre a relação entre mediação, comunicação e arte são ainda bastantes incipientes. Com este número, pretendemos chamar a atenção precisamente para a necessidade de aprofundar o investimento na área.

A iniciar a publicação temos o artigo de Marina Clauzet Ferraz de Mello and Ascension Moreno González. Em causa está uma revisão da natureza e evolução do conceito de mediação artística no contexto ibero-americano. As autoras recolhem, a partir do Google académico, um conjunto de publicações científicas em espanhol, entre o ano de 2010 e 2022. Os artigos identificados são classificados pelas autoras em duas classes, os trabalhos em que se entende a mediação artística como forma de intervenção social através da arte, e aqueles que a circunscrevem aos espaços museológicos, enquanto intervenção que visa aproximar a arte dos públicos, tornando-a mais acessível, compreensível e significativa, um entendimento herdeiro do trabalho realizado pelos anteriores departamentos educacionais ou pedagógicos de museus e centros culturais. No contexto ibero-americano, o primeiro entendimento — o da mediação artística como forma de intervenção social — parece ser o mais recorrente no *corpus* de trabalhos científicos analisados.

A preocupação com a definição da natureza da mediação artística está presente também no segundo artigo desta coletânea, assinado por Cristina Barroso Cruz e Laurence Vohlgemuth. É conhecido o contraste entre a importância simbólica atribuída ao papel do mediador no campo das artes e a fragilidade ou precariedade do seu estatuto social (Pro Helvetia, p. 36). Neste artigo, em que se usam dados que integram o projeto de investigação designado *Entre: Investigação em Mediação Artística e Cultural*, estão

em causa as representações que docentes, parceiros institucionais e alguns licenciados em mediação artística e cultural da Escola Superior de Educação de Lisboa partilham acerca do papel do mediador artístico e cultural, da mediação artística e cultural e dos conhecimentos e competências considerados necessários para o exercício desta profissão, num país em que a categoria profissional de mediador cultural ainda não existe, como é o caso de Portugal. Os inquiridos incluem nas suas definições de mediação artística e cultural várias preocupações (educativa, social, cultural, política, económica...), e identificam como necessário um largo leque de competências necessárias para uma intervenção nesta área.

No quadro de uma pesquisa de doutoramento em que se pretende explorar o envolvimento das comunidades no desenvolvimento de projetos de arte urbana a implementar no espaço público, Ana Luísa Castro e Ricardo Campos trazem-nos uma discussão acerca do projeto *Meu Bairro, Minha Rua*, promovido pela Câmara Municipal de Gaia. Neste projeto, a comunidade foi chamada a participar nas tomadas de decisão sobre um conjunto de micro-intervenções, realizadas no espaço público, em dez locais de Vila Nova de Gaia e que inclui a pintura de arte urbana. A partir de uma análise do discurso oficial do projeto e do trabalho de campo desenvolvido no terreno com as comunidades locais, os autores evidenciam como o projeto estudado poderá servir de referencial para o desenvolvimento de projetos de índole participativa no campo da arte urbana.

Sobre a questão da participação comunitária, desta feita, no quadro da mediação artística e dos museus, escrevem Luis Campos Medina, Cynthia Pedrero Paredes e Mónica Aubán Borrel, a propósito do projeto *Mirada de Barrio*, em Santiago, no Chile. Este projeto foi desenvolvido pelo Museo de la Solidaridad Salvador Allende entre os anos 2017 e 2019, e visou criar um vínculo entre o museu e o bairro onde está localizado: o bairro República, da cidade de Santiago do Chile. A novidade desta iniciativa no contexto chileno residiu precisamente aí, na procura de uma nova forma de coprodução territorial, que “considera elementos sensíveis e afetivos antes não conscientemente considerados pelos habitantes” do bairro. Sustentados na sistematização de experiências e em ferramentas etnográficas, os autores mostram, no seu artigo, como se efetivou essa escrita do território — entendido como campo de forças, através de ações microscópicas — em que cada um dos seus habitantes teve um papel relevante.

O trio de artigos em que se valorizam os processos de participação no âmbito da mediação artística encerra com o texto de Fernando Fontes, Cláudia Pato de Carvalho e Susete Margarido. O artigo incide numa comunidade que se encontra normalmente mais afastada dos contextos das ofertas e experiências culturais, as pessoas com deficiência. Os autores partem da experiência concreta de implementação de um projeto de inclusão pela atividade artística e de promoção de uma arte inclusiva — *A Meu Ver* — de uma estrutura artística profissional da área do teatro da cidade de Coimbra — O Teatrão. Trata-se de um projeto de formação e prática teatral de pessoas cegas ou com baixa visão, com uma duração de três anos, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Fundação “la Caixa”, no âmbito do programa Partis & Art for Change. No artigo dão conta dos resultados, recolhidos de diversas formas (observação participante, inquérito

por questionário, entrevistas semiestruturadas e grupo focal) de um estudo exploratório, com lugar entre outubro de 2021 e agosto de 2022, que visou acompanhar e avaliar o impacto do primeiro ano de implementação do projeto. Os autores analisam os impactos individuais do projeto para quem nele participou de forma direta, dando destaque à forma como contribuiu para a construção identitária das pessoas com deficiência visual, participantes no projeto *A Meu Ver*.

A terminar o volume, incluímos dois trabalhos onde se sublinha o papel crucial da comunicação nos processos da mediação artística que visam aproximar a arte do público, permitindo que as pessoas possam experimentar e se envolver com a arte de maneira significativa e pessoal. A comunicação pode incluir diferentes formatos, como conversas informais, oficinas, palestras, apresentações, entre outros. No seu artigo, Yuji Gushiken leva-nos para o cenário teatral contemporâneo, colocando o olhar na leitura dramatizada em artes, uma forma de apresentação teatral em que um texto é lido em voz alta por atores, sem a presença de cenário, figurino ou encenação completa, no âmbito da qual o *plateia-foyer* funciona como estratégia interessante para o diálogo e formação de público. Trata-se de um momento de encontro entre os artistas e o público, que ocorre no *foyer* ou na plateia antes ou após a apresentação. À luz do modelo latino-americano da comunicação como diálogo, Gushiken, a partir do caso do Teatro Mosaico (Brasil), e da montagem de dois textos dramáticos, *Prólogo*, do diretor Sandro Lucose, e *A Caravana da Ilusão*, do diretor Alcione Araújo, mostra como funciona a *plateia-foyer* para criar uma plateia e simultaneamente um público que, “mais que simplesmente fruir um espetáculo, passa hipoteticamente a ter o teatro como instância mediadora de uma nova sociabilidade”.

Por último, com Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran, voltamos ao universo dos museus, com o propósito de refletir sobre estes espaços como instâncias produtoras de cultura “híbrida”. O exemplo escolhido é o do Museu do Festival de Cinema de Gramado, no Brasil e as suas articulações com o Festival do Cinema e o turismo cultural local. No quadro de uma perspectiva etnográfica de observação participante e de registos em um diário de campo que pretenderam capturar a materialidade da exposição museográfica permanente desse museu, as autoras discutem os significados culturais produzidos e disseminados aos seus visitantes, mostrando como o museu, através da interatividade, também exerce uma função educativa e mediática.

REFERÊNCIAS

- Anastasiya, B., Svetlana, M., & Nadezhda, Z. (2020). The significance of art mediation in bridging the communication gaps. *KnE Social Sciences*, 4(2), 374–389. <https://doi.org/10.18502/kss.v4i2.635>
- Becker, H. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, 51–79. <https://www.jstor.org/stable/3397557>
- Caune, J. (2012). Preface. In J.-M. Lafortune (Ed.), *La médiation culturelle: Le sens des mots et l'essence des pratiques* (pp. viii–xv). Presses de l'Université du Québec.

- Clifford, J. (1997). Museums as contact zones. In J. Clifford (Ed.), *Routes: Travel and translation in the late twentieth century* (pp. 188–189). Harvard University Press.
- Jimenez, M. (2021). *A querela da arte contemporânea* (J. Alfaro, Trad.). Orfeu Negro. (Trabalho original publicado em 2005)
- Lafortune, J.-M. (2012). Introduction. In J.-M., Lafortune (Ed.), *La médiation culturelle: le sens des mots et l'essence des pratiques* (pp. 1–8). Presses de l'Université du Québec.
- Mörsch, C. (2015). Contradecirse una misma. La educación en museos y mediación educativa como práctica crítica. In A. Ceballos & A. Macaroff (Eds.), *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica. Experiencias y reflexiones desde las educadoras de la documenta 12* (pp. 10–21). Fundación Museos de la Ciudad.
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. Routledge.
- Pro Helvetia. (2017). *Time for cultural mediation*. Institute for Art Education of Zurich University of the Arts https://prohelvetia.ch/app/uploads/2017/09/tfcm_o_complete_publication.pdf
- Rodrigo, J. (2012). *Los museos como espacios de mediación: políticas culturales, estructuras y condiciones para la colaboración sostenible en contextos*. <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/materialpool/MFV0107.pdf>
- Schipakina, M. (2020, setembro). *Contemporary art is an incredible form of understanding. Maria Lind about curating, educational practices, working with local communities*. Curatorial Forum. <https://eng.curatorialforum.art/page14142971.html>

NOTAS BIOGRÁFICAS

Zara Pinto-Coelho é professora associada no Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade do Minho. Doutorou-se em Ciências da Comunicação, ramo semiótica, pela Universidade do Minho, em 2003. Os seus interesses de investigação incluem as teorias do discurso e as suas aplicações críticas nos estudos dos média e estudos culturais, em tópicos relacionados com poder, ideologia, desigualdade e injustiça social, por exemplo, na interseção do género com a heterossexualidade, na saúde pública, na participação política e nos movimentos sociais. Atualmente, é cocoordenadora do projeto *Passeio — Plataforma de Arte e Cultura Urbana* do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6651-3720>

Email: zara@ics.uminho.pt

Morada: Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Ciências da Comunicação, Campus de Gualtar, Universidade do Minho, 4710-057 Braga, Portugal

Helena Pires é professora associada no Departamento de Ciências da Comunicação, no Instituto de Ciências Sociais, da Universidade do Minho. Doutorou-se em Ciências da Comunicação, na área de semiótica da comunicação, pela Universidade do Minho, em 2007. Ensina nas áreas de publicidade e semiótica. Tem publicado e desenvolvido trabalho de investigação sobre semiótica da paisagem na arte contemporânea, bem como

no âmbito da comunicação e arte, cultura visual e cibercultura. É coordenadora da *Passeio — Plataforma de Arte e Cultura Urbana* do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5533-4687>

Email: hpires@ics.uminho.pt

Morada: Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Ciências da Comunicação, Campus de Gualtar, Universidade do Minho, 4710-057 Braga, Portugal

Jean-Marie Lafortune é professor do Departamento de Comunicação Social e Pública da Universidade de Québec, em Montreal. Integra o Observatório das Mediações Culturais e o Grupo de Investigação Educação e Museus. É editor da revista *Animation, Territoires et Pratiques Socioculturelles*. Recentemente dirigiu com Anik Meunier e Jason Lukerhoff o livro *La Transmission Culturelle Dans les Musées de Société* (A Transmissão Cultural nos Museus da Sociedade; La Documentation Française, 2022), e escreveu os capítulos “Mediation Culturelle” na obra editada por Camille Alloing, *Evaluer la Communication des Organisations* (Presses de l’Université du Québec, 2022, pp. 177-195), e “D’Autres Formes d’ Intervention Dans le Monde Anglo-Saxon: Le Modele Étatsunie”, no livro editado por Jean-Luc Richelle, *Jean-Claude Gillet et l’utopie de l’animation. Action, formation, recherche* (Carrières sociales édition, 2022, pp. 183–192).

ORCID: 0000-0002-7856-8312

Email: lafortune.jean-marie@uqam.ca

Moarada: Département de Communication Sociale et Publique, Pavillon Judith-Jasmin, Université du Québec à Montréal, 405 rue Sainte-Catherine Est, Montréal, Québec, H2L 2C4, Canadá



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

ARTIGOS TEMÁTICOS | *THEMATIC ARTICLES*

O CONCEITO DE MEDIAÇÃO ARTÍSTICA NO CONTEXTO IBEROAMERICANO

Ascensión Moreno González

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, Barcelona, Espanha
Concetualização, curadoria dos dados, análise formal, investigação, metodologia, redação – revisão e edição

Marina Clauzet Ferraz de Mello

Facultad de Educación, Universidad de Barcelona, Barcelona, Espanha
Concetualização, curadoria dos dados, análise formal, investigação, metodologia, redação – revisão e edição

RESUMO

Existem diferentes campos que definem a mediação artística, porém, é possível explicitar que no centro destas diferentes definições, estão diferentes formas de acompanhamento dos processos educativos e sociais vinculados às práticas artísticas. No contexto ibero-americano, coexistem atualmente duas concepções de mediação artística. Uma refere-se ao acompanhamento profissional por meio de intervenções artísticas a pessoas e grupos em situação de vulnerabilidade e/ou exclusão, com o objetivo de melhorar sua condição psicossocial, promovendo o bem-estar, fomentando a criatividade e a participação, possibilitando uma melhora em situações tanto individuais, como grupais e comunitárias, alavancando processos de inclusão social, desenvolvimento comunitário e fomentando a cultura de paz. A outra concepção é descrita como a intervenção realizada para aproximar a arte do público em contextos culturais ou museológicos, promovendo novas formas de pensar a relação entre arte, sociedade e público. Nesta pesquisa, ambas as perspectivas são revistas, com apoio na forma como as publicações científicas especificadas a seguir (quando e como) apresentam o conceito de mediação artística no seu conteúdo, com o fim de ganhar uma maior compreensão do alcance de cada conceito.

PALAVRAS-CHAVE

mediação artística, arte, públicos, melhoria social

THE CONCEPT OF ARTISTIC MEDIATION IN THE IBERO-AMERICAN CONTEXT

ABSTRACT

Different fields define artistic mediation, but it is possible to explain that at the heart of these definitions are different ways of accompanying the educational and social processes linked to artistic practices. In the Ibero-American context, two conceptions of artistic mediation currently coexist. One refers to professional support through artistic interventions for people and groups in situations of vulnerability and/or exclusion. The aim is to improve their psychosocial condition, promoting well-being, fostering creativity and participation, enabling an improvement in individual, group and community situations, leveraging social inclusion and community development processes and fostering a culture of peace. The other conception is to bring art closer to the public in cultural or museological contexts, promoting new ways of thinking about the

relationship between art, society, and the public. This research reviews both perspectives. To better understand each concept's scope, it draws on how the scientific publications identified below refer to the concept of artistic mediation in their content.

KEYWORDS

artistic mediation, art, audiences, social improvement

1. INTRODUÇÃO

Apresentamos os resultados da pesquisa teórica realizada em publicações científicas em espanhol sobre o conceito de mediação artística, com base no Google Académico. Levamos em consideração os artigos que incluem o conceito de mediação artística no título, tanto os trabalhos teóricos, como os que resultam de projetos ou intervenções pontuais. Analisamos como eles definem o conceito para discernir como entendem a mediação artística e, caso não esteja especificado, examinamos em qual das duas concepções se enquadram. Também incluímos documentos de conferências disponíveis na internet. Excluimos os projetos de conclusão de curso, mas considerámos as teses de doutoramento e livros. Além disso, não foram incluídas apresentações ou publicações que não estejam disponíveis no Google Académico. Essa sistematização parece-nos importante para esclarecer como este novo conceito está a tomar forma, já que, na literatura atual, é definido de diversas formas, e nem sempre se refere ao mesmo tipo de intervenção. Neste artigo, analisamos apenas as publicações que contêm o conceito investigado no título. Existem, porém, outras publicações onde o conceito é utilizado no texto como sinónimo de outras práticas educativas, culturais e de pesquisa. A clarificação do conceito contribui para diferenciar os diferentes tipos de intervenção.

O estudo do conceito de mediação artística neste artigo visa aprofundar o conhecimento sobre o tema, com base no que já se sabe a respeito do mesmo. Encontrar os pontos comuns entre os trabalhos já publicados fortalece o conceito, o que, por sua vez, facilita a assimilação do conhecimento já gerado no meio académico e a sua partilha, melhorando o seu alcance e implementação.

2. OBJETIVO

Desde o ano de 2010, surgiram múltiplas publicações científicas sobre projetos de mediação artística, e têm sido apresentadas conferências e apresentações em congressos sobre o tema. Nessas publicações, encontramos, basicamente, duas formas de entender esse conceito. Uma delas refere-se ao acompanhamento por meio de projetos de diferentes linguagens artísticas de pessoas e grupos em situação de vulnerabilidade, com objetivos de inclusão social, melhoria da saúde ou da convivência comunitária. A outra é descrita como o trabalho que se realiza em contextos museológicos de aproximação da arte ao público, e que é herdeiro dos anteriores departamentos educativos ou pedagógicos dos museus e centros culturais.

Nesta pesquisa temos o objetivo de discernir como o conceito de mediação artística em língua espanhola é compreendido atualmente a partir das publicações científicas, sem especificar um momento de início, até dezembro de 2022.

3. DESENHO DA INVESTIGAÇÃO

Interessa-nos a posição de Bunge (1999), para quem uma teoria é um sistema de propostas hipotéticas a partir das quais argumentos válidos são construídos a partir da dedução. Segundo Barahona Quesada (2013): “em termos gerais, podemos conceber a pesquisa teórica como a atividade sistemática de elaborar, construir, reconstruir, explorar e analisar criticamente os corpos conceituais (isto é, teóricos) nos quais se enquadram as diferentes áreas do conhecimento” (p. 7). Nesse sentido, desenhamos uma investigação teórica com base na ferramenta Google Académico.

Identificamos os artigos publicados nesta base de dados que contenham as palavras “mediação artística” no título. Analisamos como os autores definem o conceito com base na concepção de Moreno González (2016b), que evidencia como duas concepções de mediação artística coexistem atualmente: uma como forma de intervenção social através da arte, e a outra como ponte entre a arte exposta em museus e centros culturais, e o público:

em espanhol encontramos atualmente duas formas de entender a Mediação Artística. A primeira, como modelo de educação artística para a intervenção social através da arte (Moreno, 2010), e a segunda como a intervenção que se realiza em contextos museológicos entre as obras e o público, referida em publicações do Conselho Nacional de Cultura e Artes do Governo do Chile (Governo do Chile, 2015). No primeiro caso, referimo-nos a uma forma de intervenção que responde às necessidades de grupos em situação de exclusão social, para promover processos de transformação, inclusão e desenvolvimento comunitário. A segunda refere-se ao trabalho realizado por museus e centros culturais para aproximar a arte do público. Neste livro desenvolvemos a primeira concepção de Mediação Artística, e nela vamos centrar o seu desenvolvimento. (Moreno González, 2016b, p. 17)

Analisamos as publicações reconhecidas, discernindo como definem o conceito indicado, verificando se estas se enquadram nas duas categorias propostas acima. Além disso, revisamos em que contextos os projetos são desenvolvidos e que questões são problematizadas.

Nesta pesquisa, não foram consideradas publicações que não contenham o conceito estudado no título, embora façam referência à mediação artística em algum ponto do texto.

4. DESENVOLVIMENTO DA INVESTIGAÇÃO

A partir da busca no Google Académico, identificámos 35 publicações que incluem “mediação artística” no título: um livro e um capítulo de livro (resultado de um

congresso), 22 artigos em revistas, uma tese de doutoramento, cinco dissertações finais de mestrado e cinco trabalhos de conferência.

Na Tabela 1, organizamos as publicações em ordem cronológica, exceto os projetos de conclusão de curso, incorporando o ano de publicação, o título do texto e o título da publicação (no caso das revistas incluímos volume, número e páginas). A última coluna é o resultado da análise de como a mediação “artística” é definida em cada texto.

	AUTOR/A	TÍTULO	PUBLICAÇÃO	CONCEITO
1	M. Wimmer (2002)	“La Mediación Artística en los Procesos Educativos” (A Mediação Artística nos Processos Educativos)	<i>Perspectivas</i> , 32(4), 55–70	Relação entre a arte e a educação
2	A. Moreno González (2010)	“La Mediación Artística: Un Modelo de Educación Artística Para la Intervención Social a Través del Arte” (A Mediação Artística: Um Modelo de Educação Artística Para a Intervenção Social Através da Arte)	<i>Revista Iberoamericana de Educación</i> , 52(2), 1–9	Acompanhamento de processos artísticos
3	J. Sanchez-Ruiz e P. Chacón (2012)	<i>Artemediación, un Modelo en Desarrollo</i> (Artemediação, um Modelo em Desenvolvimento)	Congresso “Arte, Educación y Cultura. Aportaciones Desde la Periferia”	Acompanhamento de processos artísticos
4	A. Moreno González et al. (2013)	“Transitando Identidades. La Mediación Artística en el Proceso de Rehabilitación de Personas con Problemas de Adicciones” (Transitando Identidades. A Mediação Artística no Processo de Reabilitação de Pessoas com Problemas de Adição)	<i>Cuadernos de Trabajo Social</i> , 26(2), 445–454	Acompanhamento de processos artísticos
5	S. Contreras (2014)	<i>La Percepción del Sí Mismo Como Generadora de una Mirada. Dos Estrategias de Mediación Artística Basadas en una Educación Integral</i> (A Percepção de Si Mesmo Como Geradora de um Olhar. Duas Estratégias de Mediação Artística Baseadas Numa Educação Integral)	Dissertação de mestrado, Universidade Iberoamericana	Acompanhamento de processos artísticos
6	J. Rodrigo (2015)	“Kunstcoop: Experiencias de Mediación Artística en Alemania” (Kunstcoop: Experiências de Mediação Artística na Alemanha)	<i>Arte, Individuo y Sociedad</i> , 27(3), 373–392	Ponte entre público e arte
7	M. Ruiz Carrera e T. Vidal Arbonés (2015)	“Arte, Mediación Artística e Inclusión en Centros Penitenciarios. Reflexiones y Estado de la Cuestión en España” (Arte, Mediação Artística e Inclusão em Centros Penitenciários. Reflexões e Estado de Questão em Espanha)	<i>Heritage & Museography</i> , 16, 151–161	Acompanhamento de processos artísticos
8	A. Moreno González (2016b)	<i>La Mediación Artística</i> (A Mediação Artística)	Livro (Editora Octaedro)	Acompanhamento de processos artísticos
9	A. Moreno González (2016a)	“Inclusión Social por el Arte: Mediación Artística” (Inclusão Social Pela Arte: Mediação Artística)	<i>La Sociedad Académica</i> , 47, 41–47	Acompanhamento de processos artísticos

10	E. Catalá Collado e M. J. Perales Montolío (2017)	“El Giro Socioeducativo en las Prácticas Culturales. El Proyecto de Mediación Artística <i>Nau Social</i> ” (A Volta Socioeducativa nas Práticas Culturais. O Projeto de Mediação Socioeducativa Artística <i>Nau Social</i>)	<i>Revista de Educación Social</i> , (24), 825–833	Acompanhamento de processos artísticos
11	A. Moltó Borreguero (2017)	<i>El Departamento de Mediación Artística en los Espacios Expositivos, Culturales y Artísticos Dentro del Ámbito Universitario. Caso de Estudio: CulturaLAB</i> (O Departamento de Mediação Artística em Espaços Expositivos, Culturais e Artísticos Dentro do Âmbito Universitário. Caso de Estudo: CulturaLAB)	Dissertação, Universidade Miguel Hernández de Elche	Ponte entre público e arte
12	M. Huerta e C. Vicari (2017)	<i>La Mediación Artística en Comunidades de Mujeres con Riesgo Vulnerabilidad Social a Partir del Audiovisual</i> (A Mediação Artística em Comunidades de Mulheres em Risco Vulnerabilidade Social a Partir do Audiovisual)	Congresso “III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales”	Acompanhamento de processos artísticos
13	A. Rasteli e R. Formentini Caldas (2018)	“Mediación Artística y Cultural en las Bibliotecas: Tesis en Proceso” (Mediação Artística e Cultural nas Bibliotecas: Tese em Processo)	<i>Métodos de Información</i> , 9(17), 22–44	Ponte entre público e arte
14	J. Fernández-Cedena (2018)	“Educación y Mediación Artística en Prisiones. Trabajando por la Permanencia de un Taller en la Cárcel de Navalcarnero” (Educação e Mediação Artística em Prisões. Trabalhando Pela Permanência de um Atelier na Prisão de Navalcarnero)	<i>Revista de Educación Social</i> , 1(27), 311–331	Acompanhamento de processos artísticos
15	A. Palacios (2018a)	“¿Debemos Explicar el Significado de las Obras de Arte? La Mediación Artística Como Experiencia Formativa en la Universidad” (Devemos Explicar o Significado das Obras de Arte? A Mediação Artística Como Experiência Formativa na Universidade)	<i>Observar. Revista Electrónica de Didáctica de las Artes</i> , 12, 71–91	Ponte entre público e arte
16	C. G. González (2018)	<i>Mediación Artística: Rescatando la Voz de los Mediadores de Seis Espacios Culturales Chilenos</i> (Mediação Artística: Resgatando a Voz dos Mediadores de Seis Espaços Culturais Chilenos)	Congresso “Congreso Internacional de Educación y Aprendizaje”	Ponte entre público e arte
17	A. Palacios (2018b)	“Diálogos Creativos un Proyecto de Mediación Artística en la Formación Inicial del Profesorado” (Diálogos Criativos um Projeto de Mediação Artística na Formação Inicial de Professores)	Capítulo do livro <i>Arte, Ilustración y Cultura Visual. Diálogos en Torno a la Mediación Educativa Crítica Dentro y Fuera de la Escuela</i> (Arte, Ilustração e Cultural Visual. Diálogos em Torno da Mediação Educativa Crítica Dentro e Fora da Escola; pp. 479-484)	Ponte entre público e arte

18	M. M. Zapata (2019)	Itinerarte: Orientaciones Educativas Para el Acompañamiento de los Procesos de Mediación Artística y Cultural de la Secretaría de Cultura del Municipio de Bello (Itinerarte: Orientações Educativas Para o Acompanhamento dos Processos de Mediação Artística e Cultural da Secretaria de Cultura do Município de Bello)	Congressos da Global Knowledge Academics, “Congreso Internacional de Educación y Aprendizaje”	Acompanhamento de processos artísticos
19	T. Peters (2019)	“¿Qué es la Mediación Artística? Un Estado del Arte de un Debate en Curso” (O que é a Mediação Artística? Um Estado da Arte de um Debate em Curso)	<i>Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural</i> , 4(6), 1–24	Ponte entre público e arte
20	M. Castro Pacheco e N. S. Brito Cárdenas (2019)	“Mediación Artística Para Acompañamiento al Duelo: Resultado de una Experiencia de la Universidad de Cuenca” (Mediação Artística de Acompanhamento ao Luto: Resultado da Experiência da Universidade de Cuenca)	<i>Revista de Investigación y Pedagogía del Arte</i> , 6, 1–7	Acompanhamento de processos artísticos
21	L. S. Cáliz-Vallecillo (2020)	“Mediación Artística. Intervención Social a Través del Arte y la Cultura en Honduras” (Mediação Artística. Intervenção Social Através da Arte e da Cultura nas Honduras)	<i>Communiars. Revista de Imagen, Artes y Educación Crítica y Social</i> , 3, 11–30	Acompanhamento de processos artísticos
22	R. González-García (2020)	“La A/R/Tografía Como Perspectiva Metodológica Inicial en Programas de Mediación Artística Basados en Arteterapia” (A A/R/Tografía Como Perspectiva Metodológica Inicial em Programas de Mediação de Arte Baseados na Terapia da Arte)	<i>Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación para Inclusión Social</i> , 15, 57–65	Acompanhamento de processos artísticos
23	J. P. Moreno Pérez (2020)	<i>Experiencia de Intervención con Mediación Artística en Educación Básica Especial</i> (Experiência de Intervenção com Mediação Artística em Educação Básica Especial)	Dissertação mestrado, Universidade de Valladolid	Acompanhamento de processos artísticos
24	F. Palma (2020)	“Mediación Artística en Concepción: Aproximación a una Práctica Cultural de Vinculación con los Públicos” (Mediação Artística em Conceção: Aproximação a uma Prática Cultural de Vinculação com os Públicos)	<i>Revista Actos</i> , 1(2), 54–70	Ponte entre público e arte
25	C. Adaros (2020)	<i>Mediación Artística y Cultural en Chile (2010-2020). Una Exploración Sociológica a Sus Formas, Estrategias y Conflictos</i> (Mediação Artística e Cultural no Chile [2010-2020]. Uma Exploração Sociológica das Suas Formas, Estratégias e Conflitos)	Dissertação de mestrado, Universidade do Chile	Ponte entre público e arte
26	C. Guerrero e C. Alonso (2021)	“Personas con Diversidad Funcional y Fomento del Envejecimiento Activo a Través de la Mediación Artística. Un Estudio de Caso” (Pessoas com Diversidade Funcional e Promoção do Envelhecimento Ativo Através da Mediação Artística. Um Estudo de Caso)	<i>Actualidades Investigativas</i> , 21(2), 1–30	Acompanhamento de processos artísticos

27	J. Tarragó (2021)	“La Mediación Artística Como Estrategia de Inclusión Social con Juventud Migrada” (A Mediação Artística Como Estratégia de Inclusão Social com Juventude Migrada)	<i>REIRE: Revista d’Innovació i Recerca en Educació</i> , 14(1), 1–18	Acompanhamento de processos artísticos
28	M. Paczkowski Reloba (2021)	<i>Arte y Resiliencia. Los Relatos de la Mediación Artística en los Contextos de Vulnerabilidad y Exclusión, Desde el Propio Sujeto</i> (Arte e Resiliência. Os Relatos da Mediação Artística nos Contextos de Vulnerabilidade e Exclusão, Desde o Próprio Sujeito)	Tese de doutoramento, Universidade Ramon Llull	Acompanhamento de processos artísticos
29	K. Y. Agudelo (2022)	<i>Interacciones de Mediación Artística y Su Papel en los Procesos de Recepción. Caso del Museo de Arte Moderno de Medellín</i> (Interações de Mediação Artística e o Seu Papel nos Processos de Receção. O Caso do Museu de Arte Moderna de Medellín)	Dissertação de mestrado, Universidade de Antioquia	Ponte entre público e arte
30	S. M. Cano (2022)	“La Mediación Artística en Entornos Universitarios: Lo Corporal, lo Emocional y lo Performático” (A Mediação Artística em Ambientes Universitários: O Corporal, o Emocional e o Performático)	<i>Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación</i> , 17, 37–48	Acompanhamento de processos artísticos
31	R. Nicolás Ortuño (2022b)	“Todos Somos Arte: Proyecto de Mediación Artística con Jóvenes con Trastorno del Espectro Autista” (Todos Somos Arte: Projeto de Mediação Artística com Jovens com Transtorno do Espectro Autista)	<i>Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación</i> , 17, 131–142	Acompanhamento de processos artísticos
32	J. M. Mesías-Lema et al. (2022)	“Prácticas Artísticas Situadas: Mediación, Activismo y Derechos Ciudadanos en los Procesos Participativos (También) Situados” (Práticas Artísticas Situadas: Mediação, Ativismo e Direitos Cidadãos nos Processos Participativos [Também] Situados)	<i>Encuentros</i> , 15, 228–249	Acompanhamento de processos artísticos
33	A. Moreno González (2022)	“Mediación Artística y Arteterapia. Delimitando Territorios” (Mediação Artística e Arteterapia. Delimitando Territórios)	<i>Encuentros</i> , 15, 32–47	Acompanhamento de processos artísticos
34	M. Ranilla (2022)	“Mediación Artística Para la Mejora de los Entornos Digitales en Personas Mayores: Un Proyecto de Medialab Prado” (Mediação Artística Para a Melhoria dos Ambientes Digitais em Idosos: Um Projeto de Medialab Prado)	<i>Encuentros</i> , 15, 204–213	Acompanhamento de processos artísticos
35	R. Nicolás Ortuño (2022a)	<i>El Autismo en la Juventud y Su Transformación Social a Través de la Mediación Artística</i> (Autismo na Juventude e a Sua Transformação Social Através da Mediação Artística)	Congreso “III Congreso Interdisciplinar de Jóvenes Investigadores”	Acompanhamento de processos artísticos

Tabela 1. Publicações científicas sobre mediação artística

Uma vez identificados os artigos publicados a partir da ferramenta Google Académico, passamos a analisar como eles definem o conceito de mediação artística.

5. DESENVOLVIMENTO E PESQUISA

Com base na abordagem de Moreno González (2016b), em todos os textos encontramos um dos conceitos de mediação antes explicados (dos museus ou acompanhamento por meio de projetos artísticos): 10 textos entendem o conceito como o trabalho que é realizado a partir de museus e centros de arte, para aproximar a arte do público, inclusive os centros educativos; 24 a concebem como o acompanhamento de grupos em situação de vulnerabilidade, por meio de oficinas e atividades artísticas; e um discute a relação entre arte e educação.

Com base nos artigos identificados, podemos afirmar que a mediação artística possui 20 anos de experiência em publicações científicas, sendo que a primeira surge em 2002 e a última em 2022. O primeiro artigo publicado em espanhol sobre mediação artística ocorreu em 2002, pelo austríaco Michael Wimmer, diretor executivo do Departamento de Cultura da Áustria, professor da Universidade de Viena, especialista do Conselho da Europa e membro fundador da rede europeia Artsandeducation. Embora este artigo não seja do contexto iberoamericano, incluímo-lo por ser a primeira vez que o conceito aparece em publicações científicas. Neste artigo, Wimmer (2002) reflete sobre novas aproximações entre arte e educação, para que se crie uma “nova cultura de ensinar e aprender”, integrando processos de aprendizagem baseados em projetos interdisciplinares, enfatizando a vivência dos alunos, onde eles têm a oportunidade de serem produtivos, deixando guiar-se pelas suas próprias experiências para se descobrirem a si mesmos. A arte-educação desempenharia um papel crucial neste tipo de “autodescoberta”, dando uma orientação para a espontaneidade, a imaginação e a tolerância.

Decorrem oito anos desde a primeira publicação até à segunda. O segundo artigo é da espanhola Ascensión Moreno González (2010), professora da Universidade de Barcelona, diretora do mestrado em mediação artística e presidente da Associação Profissional de Mediação Artística. No artigo, a autora afirma:

a atividade artística atua como mediadora, ou seja, o objetivo fundamental não é que as pessoas que dela participam aprendam arte, mas que a atividade seja uma ferramenta educacional que permite aos educadores incidir noutros objetivos, principalmente voltados para a promoção da autonomia das pessoas e promover processos de inclusão social. (Moreno González, 2010, p. 2)

Identificámos cinco publicações da autora, três artigos (Moreno González, 2010, 2016a, 2022), um livro (Moreno González, 2016b) e um artigo em coautoria (Moreno González et al., 2013); sendo a autora que mais escreveu sobre o assunto. Neles, o conceito surge como forma de intervenção por meio das artes, para promover processos de melhoria biopsicossocial das pessoas que participam nos projetos e, também, para promover a transformação social.

A linha de mediação artística como forma de acompanhamento de processos criativos é aquela em que mais publicações são desenvolvidas: duas referem-se a projetos em prisões (Fernández-Cedena, 2018; Ruiz Carrera & Vidal Arbonés, 2015), e duas

a intervenções com pessoas com autismo, ambas de Rocío Nicolás Ortuño (2022a, 2022b). Em relação a outros contextos, há um texto para cada um dos seguintes: vícios (Moreno González et al., 2013), mulheres em situação de vulnerabilidade (Huerta & Vicari, 2017), educação especial (Moreno Pérez, 2020), diversidade funcional e para o envelhecimento (Guerrero & Alonso, 2021), idosos em geral (Ranilla, 2022), jovens migrantes (Tarragó, 2021), direitos do cidadão (Mesías-Lema et al., 2022), acompanhamento em processos de luto (Castro Pacheco & Brito Cárdenas, 2019), contextos de vulnerabilidade (Paczkowski Reloba, 2021) e contexto universitário (Moltó Borreguero, 2017); por fim, destaca-se um artigo onde se discute a diferença entre mediação artística e arteterapia (Moreno González, 2022).

Nas publicações mencionadas aparecem temas de interesse, como o conceito de “artemediação”, que encontramos apenas numa das publicações (Sanchez-Ruiz & Chacón, 2012); as restantes optam pela “mediação artística”. Outro aspeto que situa pela primeira vez esta discussão é a diferenciação entre mediação artística e arteterapia. No ano de 2022, Moreno González escreveu um artigo onde problematizou particularmente esta questão.

Analisando em que aspetos do acompanhamento através das artes os artigos têm impacto, encontramos referências a objetivos de melhoria no bem-estar pessoal e social (Cano, 2022; Moreno González, 2010; Nicolás Ortuño, 2022a, 2022b; Paczkowski Reloba, 2021; Tarragó, 2021) em contextos onde trabalham com pessoas em situação de vulnerabilidade. Segundo Nicolás Ortuño (2022b), a prática artística desenvolvida em contextos de diversidade funcional é uma atividade cada vez mais aceite e integrada em diferentes instituições, dados os benefícios que traz aos sujeitos, promovendo o seu desenvolvimento tanto a nível individual como coletivo. Observamos que, desde a primeira publicação, onde a mediação artística é conceituada pela primeira vez como uma forma de intervenção através das artes com objetivos sociais (Moreno González, 2010), esta perspetiva foi amplamente desenvolvida tanto na América Latina, quanto em Espanha.

Para Peters (2019), a mediação artística faz parte da mediação cultural: “a mediação artística é entendida como um espaço específico dentro de um campo geral, que é a mediação cultural” (p. 8). Este autor apresenta a diferença entre essas duas conceções de mediação:

a mediação cultural busca estabelecer pontes entre pessoas e comunidades por meio de trocas comunicativas, culturais, emocionais e sensíveis - onde as partes colocam à disposição os seus recursos biográficos, históricos e relacionais. A mediação artística busca, por sua vez, realizar pontes dialógicas entre uma proposta artística e as questões biográficas de um público-observador, em relação ao seu contexto social e cultural. Refletir sobre a condição no mundo do observador é um dos princípios da mediação artística. (Peters, 2019, p. 19)

Outras publicações usam a mediação artística e cultural como sinónimo: “nós falaríamos de mediação cultural como aquele espaço de intervenção social e educacional

que se gera por meio de projetos artísticos e culturais, com grupos que precisam de certa ajuda social e cultural” (Ranilla, 2022, p. 206).

Sobre o significado da mediação artística como ponte entre arte e o público, Peters (2019) entende-a como um dispositivo crítico gerador de experiências:

a mediação artística não é simplesmente uma ferramenta para gerar e/ou atrair comunidades ou novos públicos. É, antes de tudo, um dispositivo crítico que busca projetar, pensar e transformar as formas de pensar o espaço comum na e com a arte. E fá-lo através da geração de várias experiências inéditas entre o observador, a obra artística e os outros que dela participam. (pp. 11–12)

Para Rodrigo (2015), “a palavra mediação artística oferece um leque infindável de possibilidades e estratégias educativas, comunicativas e de aproximação aos diversos setores que compõem o público oficial e não oficial do discurso da arte nas mais diversas instituições” (p. 376). Além de desenvolver a perspectiva de mediação das instituições artísticas, Rodrigo capta o potencial de causar mudanças sociais por meio do desenvolvimento da percepção visual, da imaginação criativa, do desenvolvimento da flexibilidade na solução criativa de todos os tipos de problemas e da formação de valores estéticos que se refletem tanto no ambiente humano e urbano, quanto nas expressões artísticas. Na sua abordagem, os aspetos metodológicos da mediação não são explicados para que se produza a potencialidade que ele apresenta.

Na dissertação final de mestrado, Adaros (2020) investiga o desenvolvimento da mediação artística no Chile e destaca que, “há alguns anos, no campo cultural e artístico do Chile, o conceito de mediação começou a ser usado para se referir a dinâmicas de ligação entre os diferentes espaços e os seus visitantes” (p. 6). A autora fala em mediação artística e cultural sem diferenciar, propondo que “a mediação artística e cultural será entendida como um dispositivo de intervenção social que procura estabelecer novas formas de pensar a relação entre arte, sociedade, público e instituição cultural” (Adaros, 2020, p. 45).

Palma (2020) também situa a sua pesquisa no Chile, especificamente na Comuna Concepción, pois a sua “mediação neste contexto mantém distância da formação de espectadores e/ou audiências, pois não busca apenas o mero consumo cultural, mas – também – tenta provocar uma reflexão crítica” (p. 55). Para o autor, a mediação artística é uma prática cultural.

Palacios (2018a) apresenta a experiência desenvolvida no Centro Universitário Cardenal Cisneros, especificamente na disciplina de educação artística do curso de mestrado, onde se trabalha na montagem de oficinas para alunos que visitam a sala de exposições do centro.

Analisando os aspetos que são problematizados na perspectiva da mediação artística como ponte entre a arte e o público, observamos que, além de situar o conceito, o autor questiona como realizar essas mediações. Palacios (2018b) aponta:

a questão de qual papel adotar quando ocorre a visita, de facto, o que nos perguntamos é como mediar: que tipo de atividades seria a mais adequada, como orientar o diálogo, que tipo de perguntas devemos perguntar, em que aspetos devemos influenciar o significado, etc. (p. 481)

6. CONCLUSÕES

A ferramenta Google Académico permitiu-nos identificar as publicações científicas. No entanto, detetámos algumas situações de destaque: há artigos em periódicos indexados que não apareceram nas nossas pesquisas e, por outro lado, encontramos publicações em periódicos não indexados. Além disso, não existe um critério unificado em termos de publicações: aparecem alguns projetos de fim de curso, mas não todos. Encontrámos algumas comunicações em congressos e sabemos de outras que não estão disponíveis, e encontrámos algumas teses de mestrado.

A mediação artística tem 20 anos de história no contexto iberoamericano. A comunidade profissional e científica tem optado claramente pelo conceito de mediação artística, e não pelo de artemediação. O conceito está a ser desenvolvido em dois contextos distintos: grupos e comunidades em situação de vulnerabilidade e em centros culturais e museus.

Foi possível comprovar que existem duas perspetivas sobre a mediação artística. Numa delas, são realizadas oficinas onde os participantes são os que fazem arte, que se expressam por meio de diferentes linguagens artísticas, acompanhados por um mediador. Estas oficinas visam melhorar a situação das pessoas que nelas participam, desenvolvendo resiliência, empoderamento, bem-estar, saúde e inclusão social, que é a linha de trabalho iniciada por Ascensión Moreno González na Universidade de Barcelona. Na segunda, os participantes visitam exposições de artistas e o mediador propõe um passeio pelas obras. A meta nem sempre é declarada explicitamente; é feita especial referência ao fomento do espírito crítico dos visitantes, à reflexão sobre a arte e ao intercâmbio cultural. Essa perspetiva inclui o trabalho realizado pelos anteriores departamentos educacionais ou pedagógicos de museus e centros culturais.

Apesar de ambas as concepções coincidirem no que diz respeito a pessoas que se relacionam com a arte, existem grandes diferenças entre ambas: ao nível da experiência artística, ao quanto os participantes estão envolvidos na mediação artística, dos objetivos das intervenções profissionais e da forma como as atividades acontecem. No caso da mediação em museus e centros culturais, refere-se, basicamente, a visitas guiadas, enquanto no caso dos projetos socioeducativos, trata-se de oficinas onde os participantes têm uma experiência acompanhada da criação artística.

Por outro lado, a mediação artística e a mediação cultural surgem em alguns casos como sinónimos, sem serem diferenciadas. Alguns autores usam ambos os conceitos indistintamente.

A autora com mais artigos sobre mediação artística é Ascensión Moreno González, da Universidade de Barcelona, com quatro artigos. Seguem-se Jorge Fernández-Cedena,

da Universidade Complutense de Madrid; Ricardo González García, da Universidade da Cantábria; Rocío Nicolás Ortuño, da Universidade de Murcia; e Alfredo Palacios, do Centro Universitário Cardenal Cisneros, com dois artigos cada. Identificámos apenas uma publicação em livro específico sobre o tema, *La Mediación Artística (A Mediação Artística)*, publicado em 2016 pela editora Octaedro.

Desde o ano de 2002, quando foi feita a primeira publicação, há um período sem publicações até ao ano de 2010. A partir de 2010, e até 2022, encontrámos publicações em cada ano, exceto em 2011. Em 2015, são duas publicações, em 2016 duas, em 2017 três, em 2018 cinco, em 2019 três, em 2020 cinco, em 2021 três e em 2022 sete publicações. A mediação artística está em franco crescimento, quer no desenvolvimento de iniciativas e projetos, quer na investigação e produção científica. No caso dos museus, os antigos serviços educativos passaram a ser chamados, na maioria das vezes, de “mediação”. E, no que diz respeito à mediação artística em contexto social, educativo, de saúde e comunitário, disponibiliza metodologias de intervenção que favorecem o desenvolvimento de objetivos de melhoria e transformação social.

REFERÊNCIAS

- Adaros, C. (2020). *Mediación artística y cultural en Chile. (2010-2020). Una exploración sociológica a sus formas, estrategias y conflictos* [Dissertação de mestrado, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/188081>
- Agudelo, K. (2022). *Interacciones de mediación artística y su papel en los procesos de recepción. Caso del Museo de Arte Moderno de Medellín, 2020-2021* [Dissertação de mestrado, Universidad de Antioquia]. Repositorio Institucional. <https://hdl.handle.net/10495/30439>
- Barahona Quesada, M. (2013). *El papel de los métodos teóricos en el desarrollo de la investigación en la UNED* [Trabalho, Universidad Estatal a Distancia].
- Bunge, M. (1999). *Buscar la filosofía en las ciencias sociales*. Siglo XXI.
- Cálix-Vallecillo, L. (2020). Mediación artística. Intervención social a través del arte y la cultura en Honduras. *Communiars. Revista de Imagen, Artes y Educación Crítica y Social*, (3), 11–30. <https://hdl.handle.net/11441/100712>
- Cano, S. (2022). La mediación artística en entornos universitarios: Lo corporal, lo emocional y lo performático. *Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación Para la Inclusión Social*, 17, 37–48. <https://doi.org/10.5209/arte.77905>
- Castro Pacheco, M., & Brito Cárdenas, N. (2019). Mediación artística para acompañamiento al duelo: Resultado de una experiencia de la Universidad de Cuenca. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, (6), 1–7. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/2851>
- Catalá Collado, E. C., & Perales Montolío, M. J. (2017). El giro socioeducativo en las prácticas culturales. El proyecto de mediación artística *Nau Social. RES: Revista de Educación Social*, (24), 825–833.
- Contreras, S. (2014). *La percepción del sí mismo como generadora de una mirada: Dos estrategias de mediación artística basadas en una educación integral* [Dissertação de mestrado, Universidad Iberoamericana]. Ibero. <http://ri.ibero.mx/handle/ibero/786>

- Fernández-Cedena, J. (2018). Educación y mediación artística en prisiones. Trabajando por la permanencia de un taller en la cárcel de Navalcarnero. *RES, Revista de Educación Social*, (27), 311–331.
- González, C. G. (2018, 27 de janeiro). *Mediación artística: Rescatando la voz de los mediadores de seis espacios culturales chilenos* [Apresentação de comunicação]. *Congreso Internacional de Educación y Aprendizaje*.
- González-García, R. (2020). La A/R/Tografía como perspectiva metodológica inicial en programas de mediación artística basados en Arteterapia. *Arteterapia*, 15, 57–66. <https://doi.org/10.5209/arte.64935>
- Guerrero, C., & Alonso, C. (2021). Personas con diversidad funcional y fomento del envejecimiento activo a través de la mediación artística. Un estudio de caso. *Actualidades Investigativas*, 21(2), 1–30. <https://doi.org/10.15517/aie.v21i2.46820>
- Huerta, M., & Vicari, C. (2017, 23 de outubro). *La mediación artística en comunidades de mujeres con riesgo vulnerabilidad social a partir del audiovisual* [Apresentação de comunicação]. III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales, Universitat Politècnica de València, València, Espanha. <https://doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5796>
- Mesías-Lema, J. M., Álvarez, C., López, T., & Eiriz, S. (2022). Prácticas artísticas situadas: Mediación, activismo y derechos ciudadanos en los procesos participativos (también) situados. *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, (15), 228–249. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5980079>
- Moltó Borreguero, A. (2017). *El departamento de mediación artística en los espacios expositivos, culturales y artísticos dentro del ámbito universitario. Caso de estudio: CulturaLAB, Universidad Miguel Hernández de Elche* [Dissertação de mestrado, Universidad Complutense Madrid]. E-Prints Complutense.
- Moreno González, A. (2010). La mediación artística: Un modelo de educación artística para la intervención social a través del arte. *Revista Iberoamericana de Educación*, 52(2), 1–9.
- Moreno González, A. (2016a). Inclusión social por el arte: Mediación artística. *La Sociedad Académica* (47), 41–47.
- Moreno González, A. (2016b). *La mediación artística: Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*. Octaedro.
- Moreno González, A. (2022). Mediación artística y arteterapia. Delimitando territorios. *Encuentros: Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, 15, 32–47.
- Moreno González, A., Usán, S., Criado, C., & Santaforentina, A. (2013). Transitando identidades. La mediación artística en el proceso de rehabilitación de personas con problemas de adicciones. *Cuadernos de Trabajo Social*, 26(2), 445–454. https://doi.org/10.5209/rev_CUTS.2013.v26.n2.40582
- Moreno Pérez, J. P. (2020). *Experiencia de intervención con mediación artística en educación básica especial* [Dissertação de mestrado, Universidad de Valladolid]. UVaDOC. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/43146>
- Nicolás Ortuño, R. (2022a). El autismo en la juventud y su transformación social a través de la mediación artística. *Revista OIDLES*, 12–24. <https://doi.org/10.51896/OIDLES/BUIL5244>
- Nicolás Ortuño, R. (2022b). Todos Somos Arte: Proyecto de mediación artística con jóvenes con trastorno del espectro autista. *Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación Artística Para la Inclusión Social*, 17, 131–142. <https://doi.org/10.5209/arte.76441>
- Paczkowski Reloba, M. (2021). *Arte y resiliencia. Los relatos de la mediación artística en los contextos de vulnerabilidad y exclusión, desde el propio sujeto* [Dissertação de mestrado, Universitat Ramon Llull]. Cora TDX. <http://hdl.handle.net/10803/671857>

- Palacios, A. (2018a). ¿Debemos explicar el significado de las obras de arte? La mediación artística como experiencia formativa en la universidad. *Observar. Revista Electrónica de Didáctica de las Artes*, (12), 71–91.
- Palacios, A. (2018b). Diálogos creativos: Un proyecto de mediación artística en la formación inicial del profesorado. In E. Jiménez Aberasturi Apraiz, A. Arriaga Azkarate, & I. Marcellán Baraze (Eds.), *Arte, ilustración y cultura visual: Diálogos en torno a la mediación educativa crítica dentro y fuera de la escuela* (pp. 479–483). Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Palma, F. (2020). Mediación artística en concepción: Aproximación a una práctica cultural de vinculación con los públicos. *Revista Actos*, 1(2), 54–70. <https://doi.org/10.25074/actos.v1i2.1558>
- Peters, T. (2019). ¿Qué es la mediación artística? Un estado del arte de un debate en curso. *Córima. Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 4(6), 1–24. <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/913>
- Ranilla, M. (2022). Mediación artística para la mejora de los entornos digitales en personas mayores: Un proyecto de medialab prado. *Encuentros*, 15, 204–213. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5980057>
- Rasteli, A., & Formentini Caldas, R. (2018). Mediación artística y cultural en las bibliotecas: Tesitura en proceso. *MÉI: Métodos de Información*, 9(17), 22–44. <https://doi.org/10.5557/IIMEI9-N17-022044>
- Rodrigo, J. (2015). Kunstcoop: Experiencias de mediación artística en Alemania. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(3), 373–392. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2015.v27.n3.43723
- Ruiz Carrera, M., & Vidal Arbonés, T. (2015). Arte, mediación artística e inclusión en centros penitenciarios. Reflexiones y estado de la cuestión en España. *Heritage & Museography*, 16, 151–161, <https://raco.cat/index.php/Hermus/article/view/313266>
- Sanchez-Ruiz, J., & Chacón, P. (2012, 19–21 de abril). *Artemediación. Un modelo en desarrollo* [Apresentação de comunicação]. IV Congreso Internacional de Educación Artística y Visual, Jaén, Espanha.
- Tarragó, J. (2021). La mediación artística como estrategia de inclusión social con juventud migrada. *REIRE: Revista d'Innovació i Recerca en Educació*, 4(1), 1–18. <https://doi.org/10.1344/reire2021.14.132690>
- Wimmer, M. (2002). La mediación artística en los procesos educativos. *Perspectivas. Revista Trimestral de Educación Comparada*, 32(4), 55–70.
- Zapata, M. M. (2018, novembro). Investigación “Itinerarte: Orientaciones educativas para el acompañamiento de los procesos de mediación artística y cultural de la Secretaría de Cultura del municipio de Bello” [Apresentação de comunicação]. Congreso Internacional de Educación y Aprendizaje.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Ascensión Moreno González é doutora em Belas Artes pela Universidade de Barcelona, bacharel em Belas Artes e Pedagogia. É diretora do mestrado em Mediação Artística e professora do curso de Belas Artes da Universidade de Barcelona. É autora do livro *La Mediación Artística (A Mediação Artística)*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3685-795X>

Email: amorenog@ub.edu

Morada: Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona. Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona. España

Marina Clauzet Ferraz de Mello tem mestrado em Arte para Transformação Social, Inclusão e Desenvolvimento Comunitário: Mediação Artística, pela Faculdade de Educação da Universidade de Barcelona. Tem formação em arteterapia. É mediadora artística e arteterapeuta.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3552-3343>

Email: marinaclauzet@gmail.com

Morada: Facultat d'Educació, Universitat de Barcelona, 08035, Barcelona, Espanha.

Submetido: 20/12/2022 | Aceite: 20/02/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0

MEDIAÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL: QUE PERFIL PROFISSIONAL?

Cristina Barroso Cruz

Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais, Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, Portugal/Centro Interdisciplinar de Arqueologia e Evolução do Comportamento Humano, Universidade do Algarve, Faro, Portugal/Centro de Humanidades, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal

Concetualização, curadoria dos dados, análise formal, aquisição de financiamento, investigação, metodologia, redação do rascunho original

Laurence Vohlgemuth

Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais, Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, Portugal

Concetualização, curadoria dos dados, análise formal, investigação, metodologia, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

RESUMO

A emergência de um novo grupo profissional para responder aos desafios colocados pela mudança do papel e do lugar dos artistas e das artes nas sociedades atuais, bem como da relação entre o(s) público(s) e as diversas manifestações artísticas e culturais, levou-nos a tentar (a) compreender como alguns potenciais empregadores, formadores e graduados veem o papel do mediador artístico e cultural; (b) identificar a(s) definição(ões) que propõe(m) de mediação artística e cultural; e (c) identificar os conhecimentos e competências que consideram necessários para este exercício profissional. Uma breve revisão da literatura (Arnaud, 2018; Henry, 2014; Lussier, 2015; Mörsch & Holland, 2012) traz contribuições para uma melhor definição do conceito de mediação artística e cultural que concilia as lógicas da democratização da cultura e da democracia cultural, destacando, entre outras coisas, as finalidades que podem ser prosseguidas. Ancorado num contexto específico da licenciatura em mediação artística e cultural da Escola Superior de Educação de Lisboa, foram realizados grupos de discussão com diplomados, docentes e profissionais cooperantes que enquadram os estagiários desta licenciatura. Os inquiridos apresentam definições da mediação artística e cultural com dimensões educativa, social, cultural, investigativa, política e económica e um largo conjunto de conhecimentos e competências necessários para uma intervenção nessa área assim como uma multiplicidade de funções exercidas. Concluímos com a importância de continuar a investigação no sentido de melhor circunscrever um domínio de conhecimento específico e o campo de intervenção como conceptual para a mediação artística e cultural.

PALAVRAS-CHAVE

mediação artística e cultural, perfil profissional, cidadania, democracia cultural, democratização da cultura

ARTISTIC AND CULTURAL MEDIATION: WHAT PROFESSIONAL PROFILE?

ABSTRACT

The emergence of a new professional group to meet the challenges posed by the changing role and place of artists and arts in current societies, as well as the relationship between the public(s) and the various artistic and cultural manifestations, has prompted us to try to (a)

understand how some potential employers, trainers and graduates see the role of the artistic and cultural mediator; (b) identify the definition(s) they propose of artistic and cultural mediation; and (c) identify the knowledge and skills they consider necessary for this professional exercise. A brief literature review (Arnaud, 2018; Henry, 2014; Lussier, 2015; Mörsch & Holland, 2012) contributes to a better definition of the concept of artistic and cultural mediation that reconciles the rationales of the democratisation of culture and cultural democracy, highlighting, among other things, the purposes that can be pursued. Drawing on a specific context of the degree in artistic and cultural mediation of the Lisbon School of Education, graduates, teachers and cooperating professionals who supervise the trainees of this degree were engaged in focus groups. The respondents provide definitions of artistic and cultural mediation with educational, social, cultural, investigative, political and economic dimensions, a wide range of knowledge and skills necessary for an intervention in this area, and various roles played. We conclude with the importance of pursuing research to better circumscribe a domain of specific knowledge and the field of intervention as conceptual for artistic and cultural mediation.

KEYWORDS

artistic and cultural mediation, professional profile, citizenship,
cultural democracy, democratisation of culture

1. INTRODUÇÃO

Perante a mudança do papel e do lugar dos artistas e das artes nas sociedades atuais, bem como da relação entre o(s) público(s) e as diversas manifestações artísticas e culturais, para responder à necessidade de novos profissionais capazes de desenvolver uma nova função de mediação artística e cultural, em 2016, na intersecção dos campos das artes e das ciências sociais, iniciou-se a licenciatura em mediação artística e cultural (LMAC) na Escola Superior de Educação de Lisboa.

Esta licenciatura é essencialmente inspirada no conceito francês de “mediação cultural” que combina a democratização da cultura e a democracia cultural. Visa formar profissionais capazes de estabelecer uma relação entre os produtores culturais, todos os profissionais da área das artes, os artistas e os cidadãos que formam o que são denominados “públicos”, desenvolvendo estratégias de trabalho em territórios híbridos, que combinam características distintas, mas complementares, como educação, programação, processos criativos e artísticos.

Uma vez que alguns diplomados estão inseridos no mercado de trabalho e que a categoria profissional de mediador cultural ainda não existe em Portugal, importa (a) compreender como alguns potenciais empregadores, formadores e graduados veem o papel do mediador artístico e cultural; (b) identificar a(s) definição(ões) que dão da mediação artística e cultural; e (c) identificar os conhecimentos e competências que consideram necessários para este exercício profissional.

Para alcançar os objetivos anteriormente mencionados, na primeira parte deste artigo, uma breve revisão da literatura traz contribuições para uma melhor definição do conceito de mediação artística e cultural, destacando, entre outras coisas, as condições da sua emergência e as finalidades que podem ser visadas. De forma a contextualizar o

estudo realizado, apresentamos a LMAC com o enfoque no modo como concretizou os princípios teóricos que a sustenta.

Na parte empírica, apresentam-se os métodos seguidos e os resultados de um estudo exploratório visando a recolha de representações de docentes, parceiros institucionais e de alguns licenciados que investiram na criação da Associação Portuguesa de Mediação Artística e Cultural.

Nesta fase da investigação, trata-se de um trabalho descritivo sem veleidade prescritiva nem normativa.

2. EMERGÊNCIA DA MEDIAÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL

Para melhor entendermos a emergência do conceito e das práticas de mediação artística e cultural, temos de recordar os de democratização da cultura e de democracia cultural. O primeiro, no nosso texto, mas também na ordem histórica, corresponde a políticas culturais que tentavam responder a um desígnio que ganhou muita relevância nos discursos na primeira metade do século XX e que se encontra consignado na própria Constituição da República Portuguesa (1976), concretamente no Artigo 43.º: “o Estado promove a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos à fruição e criação cultural”. A democratização da cultura parte do pressuposto de que existem “obras” de valor universal às quais todos devem ter acesso. Portanto, as estratégias implementadas para alcançar este desígnio passam sobretudo pela descentralização geográfica e pela redução dos custos suportados pelas pessoas nos acessos aos equipamentos culturais. Estas políticas são consideradas paternalistas, já que selecionam para os sujeitos as obras que merecem ser conhecidas, reconhecidas e apreciadas, e elitistas, pois nem todas as manifestações culturais são reconhecidas como relevantes, só algumas são legitimadas para fazer parte do património. Partem do pressuposto de que “a fruição é universal e não traz nenhum conhecimento acerca do objeto da fruição nem sobre o sujeito que frui” (Caune, 2005, para. 47). Negando a subjetividade e a singularidade de quem olha para as obras, as barreiras sociais e cognitivas subsistem. E, se olharmos a tipologia dos espetáculos e eventos frequentados, deparamo-nos com uma constante: as manifestações artísticas e culturais ditas eruditas, legitimadas pelos “empresários culturais” (Arnaud, 2018) são frequentadas por um número muito reduzido de pessoas e, além disso, esses frequentadores pertencem às classes socioeconómicas privilegiadas (Pais et al., 2022).

Outro conceito que deu lugar, posteriormente, a algumas outras políticas culturais é o de “democracia cultural”, que reconhece e valoriza a diversidade da cultura e das manifestações artísticas, colocando todos os sujeitos simultaneamente como consumidor e produtor cultural. Abandonar a definição universalista da cultura em favor de uma definição ampla, antropológica, pluralista, relativista, incluindo práticas amadoras, culturas comunitárias, meios audiovisuais (Martin, 2013), e baseada na pluralidade cultural (Lahire, 2006; Lopes, 2009), deu base para alguns textos fundamentais de alcance internacional como a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (Organização

das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2002). Com essas políticas, corre-se o risco de cristalização das identidades culturais, de reprodução social acentuada, sem mobilidade e, portanto, de *guetização* da cultura (Baracca, 2010; De Certeau, 1974/1993).

É numa perspetiva de conciliação das duas lógicas que o conceito de mediação artística e cultural emerge. É dada uma atenção especial à especificidade do(s) público(s) tendo as suas necessidades e gostos em consideração e reconfigura-se a relação entre público(s) e artistas, entre público(s) e arte(s) (Lafortune, 2013; Maurel, 2010; Rathier & Innocenti, 2010). Nesse paradigma, não se trata de tentar converter o não-público de uma atividade sensível ou de uma certa instituição num espetador envolvido, desígnio da democratização cultural que não deve ser desprezado, mas de permitir que cada cidadão se construa melhor a si próprio através de práticas culturais nas quais a arte traz a sua eficiência em termos de expressividade, enunciação e de relação num ambiente de vida quotidiana e num certo contexto sociopolítico (Henry, 2014). Nessa linha, o trabalho do mediador artístico e cultural será modulado e redefinido de acordo com a especificidade dos indivíduos e de acordo com o contexto artístico, cultural, social, político e económico da intervenção (Lussier, 2015). Compreendemos, então, que o agir cultural está no centro de tensões sociais, políticas e económicas, nas fronteiras do cultural, contribuindo também para a definição de grupos reconhecidos como cultos, esclarecidos e dominantes (Arnaud, 2018). Nessa perspetiva, o trabalho do mediador artístico e cultural extravasa os limites dos equipamentos culturais consagrados, como museus ou centros culturais, e toca em processos criativos expressivos, recorrendo a linguagens nem sempre reconhecidas e valorizadas pela academia. Os objetos artísticos podem ser bastante distantes das “obras” outrora consideradas nas políticas de democratização da cultura. Nesses processos de “artificação” (Shapiro, 2007), as forças e as implicações não são restringidas ao domínio artístico ou cultural. Para um grupo social afirmar a sua cultura como património valioso deve ter não só uma cultura para afirmar, mas igualmente os meios para o fazer. Esses meios passam por um jogo de poder ao nível social, político e económico. Desde Bourdieu (1979), sabemos que algumas práticas culturais são marcas de *distinção* de grupos socialmente privilegiados e que certas manifestações culturais são tidas como populares, de massas ou eruditas. Por exemplo, Juliano (como citado em Trilla, 2004) apresenta uma classificação da cultura em três categorias, em função do grupo social que a produz e/ou a desfruta: (a) a cultura oficial ou dominante que é normativa, estabelece os padrões e goza de prestígio; (b) a cultura de massas baseada na produção e no consumo standardizados, gerada pela “cultura oficial”, destinada a setores da população que não têm acesso aos produtos da “cultura dominante”; e (c) a cultura popular baseada em relações frente a frente, que responde a especificações locais, desvalorizada e própria das classes subalternas. Por sua vez, quando Pereira (2016) tenta definir o valor da arte volta sempre ao reconhecimento pelos pares, pelo mercado, pelos curadores... Ou seja, são jogos de força política, social e económica que vão permitir algum reconhecimento de certas manifestações culturais. O mediador artístico e cultural não pode ignorar essas questões e trabalhar na mediação de certas obras

pertencentes a um determinado espólio sem se interrogar sobre a forma como as obras ganharam esse lugar, nem sobre a perspetiva que os diversos públicos possam ter deste reconhecimento. A violência simbólica exercida pelas obras legitimadas pode provocar reações muito contrárias em pessoas excluídas dos grupos dominantes.

O cidadão que se constrói através da(s) arte(s) em interação com os outros e o seu contexto sociopolítico pode assim deixar de ser visto como público-alvo de uma intervenção, passando a ser considerado como participante. A sua participação pode ser categorizada em níveis diferentes: (a) a receção das obras e dos discursos dos mediadores; (b) a interatividade, quando os mediadores colocam perguntas ou propõem atividades; (c) a participação, quando os mediadores deixam oportunidade para as pessoas do público introduzirem alterações no seu projeto; (d) a colaboração, quando o projeto é co-construído por mediadores e pessoas do público; e (e) a reivindicação, quando a iniciativa do projeto parte das pessoas para responder ao anseio específico de uma determinada comunidade (Mörsch & Holland, 2012). Importa, portanto, que o profissional de mediação artística e cultural seja capaz de desenvolver uma reflexão acerca destes níveis de participação colocando em confronto algumas das finalidades que declara prosseguir com as estratégias que implementa no exercício da sua profissão. O tipo de intervenção ou de atividades desenvolvidas atribuem papéis a cada um dos intervenientes, deixando mais ou menos espaço para as pessoas tomarem decisões. Os mediadores artísticos e culturais devem estar cientes de que a participação não se esgota com atividades dirigidas pelos profissionais pedindo interação com o público, estando num nível ainda muito baixo de participação.

As próprias nomenclaturas para designar as intervenções em mediação artística e cultural são reveladoras desta transformação do papel e do lugar assignados aos participantes e deste aumento da sua participação. Deixamos de ter “visitas guiadas” nas quais os visitantes devem seguir o seu guia, para ter “visitas orientadas”, nas quais os visitantes seguem o seu próprio percurso, considerando as orientações dadas; passa-se de “formação do público” que assenta na ação do formador para “desenvolvimento de públicos”, que implica um crescimento vindo do interior; os “serviços educativos” são substituídos por “departamentos da participação”; vimos florescer “grupos de programadores”, “grupos de curadores”, “grupos de arte participativa”, compostos por pessoas oriundas de comunidades territoriais ou outras e não profissionais das artes nem da cultura. Estas são, aliás, práticas que conseguimos identificar em equipamentos (como a Culturgest, Fundação Calouste Gulbenkian), em organizações culturais (como o Teatro Meia Volta, Comédias do Minho, Acesso Cultura, entre outros) e projetos culturais (como os projetos 23 Milhas e Bons Sons) em que há uma partilha nos processos de produção cultural entre artistas e públicos na lógica do espectador emancipado proposta por Rancière (2008/2010).

É assumida a importância das artes e da cultura não só para o desenvolvimento da pessoa e do cidadão, mas igualmente como pilar do desenvolvimento sustentável dos territórios nas suas dimensões não só cultural, mas também social, educativa e económica (Carta do Porto Santo, 2021; Comissão da Cultura das Cidades e Governos Locais Unidos, 2004; Costa, 2018).

A partir deste enquadramento teórico, compreende-se que uma licenciatura em mediação artística e cultural deve ser de natureza multi e interdisciplinar, desenvolvendo competências e conhecimentos nos domínios das ciências sociais e da educação, mas também das artes, a par com competências técnicas necessárias à intervenção e práticas em articulação com os contextos profissionais.

3. CRIAÇÃO DA LICENCIATURA EM MEDIAÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL

É nos pressupostos enunciados na secção anterior que foi construída, na Escola Superior de Educação de Lisboa, a LMAC que entrou em funcionamento no ano 2016 (Cruz et al., 2021). O plano de estudos dessa licenciatura comporta unidades curriculares que pertencem a áreas científicas de ciências sociais e da educação, artes, línguas e tecnologias de comunicação e visam o desenvolvimento das seguintes competências específicas:

- Conhecer e compreender os públicos, os contextos e os equipamentos de produção e divulgação artísticas (organizações culturais e intervenção territorial, antropologia da cultura, sociologia da cultura, diversidade, culturas e intervenção social);
- Identificar redes de intervenientes e políticas na divulgação artística e cultural (organizações culturais e intervenção territorial e políticas culturais);
- Conhecer e compreender as diversas formas de intervenção e expressão artística (teoria das artes, estética e as unidades curriculares eletivas que são lecionadas em escolas ou licenciaturas artísticas ao abrigo de protocolos de permuta de oferta de unidades curriculares);
- Comunicar de forma eficaz com os diferentes intervenientes do processo de mediação artística e cultural (língua estrangeira, técnica de expressão oral e escrita e comunicação multimédia).

Além dessas unidades curriculares, existem dois conjuntos estruturantes e mais transversais, por um lado, as unidades curriculares de metodologia de projeto I, II e III (Bell, 2010; Rangel & Gonçalves, 2010) em cada um dos primeiros semestres do curso e, por outro, de projeto de intervenção em mediação artística e cultural (PIMAC) I, II e III nos segundos semestres do curso que, além de mobilizar as competências desenvolvidas nas unidades curriculares anteriormente referidas, concorrem especificamente para os estudantes serem capazes de conceber, implementar, gerir e avaliar um projeto. Os três PIMAC consistem em estágios em contextos diversificados, acompanhados por profissionais de referência, os supervisores cooperantes, enquadrados por seminários nos quais particular ênfase é colocada na articulação entre a unidade curricular teórico-prática e a intervenção profissional.

A fundamentação apresentada aquando da criação do curso afirma que a formação se baseia no modelo do profissional reflexivo (Schön, 1994); essa competência de reflexividade, embora trabalhada de forma transversal nas unidades de formação de metodologia de projeto e de PIMAC, merece uma atenção específica numa unidade curricular de terceiro ano: profissionalidade em mediação artística e cultural.

4. MÉTODO

Os resultados que aqui se apresentam vêm no seguimento de um trabalho exploratório (Cruz et al., 2021) e foram objeto de uma comunicação oral no colóquio “Prendre part à l’art et à la culture. Pratiques, théories et politiques de la médiation culturelle aujourd’hui” (Participar na arte e na cultura. Práticas, teorias e políticas da mediação cultural nos nossos dias) nos dias 7, 8 e 9 de outubro de 2021 em Aix Marseille Université, França. Resultam de um estudo realizado no âmbito de um projeto de investigação intitulado *Entre: Investigação em Mediação Artística e Cultural*, financiado pelo Centro de Investigação em Educação, que visa os seguintes objetivos: (a) afirmar a mediação artística e cultural como uma área de investigação e produção científica contribuindo para o desenvolvimento dos seus quadros conceptuais e metodológicos; (b) contribuir para a definição do perfil profissional do mediador artístico e cultural; (c) identificar e analisar o papel da mediação artística e cultural para os vários agentes socioculturais (artistas, instituições culturais, mediadores, estudantes, públicos).

Perante a complexidade do fenómeno em análise, optamos por uma abordagem qualitativa (Crahay, 2006; Vandenberghe, 2006), concretizando a nossa preocupação com o respeito da singularidade dos intervenientes. A nossa opção por uma abordagem essencialmente qualitativa justifica-se pela complexidade das situações (Vandenberghe, 2006) que pretendemos analisar e porque só poderemos trazer contributos para as nossas interrogações se considerarmos igualmente as interpretações dos atores envolvidos, “o termo ação substitui o de comportamento: uma ação inclui o comportamento físico mais os significados atribuídos pelo ator e por aqueles que interagem com ele” (Crahay, 2006, p. 36).

Como Verhoeven (2006), consideramos que, a partir de uma investigação semi-indutiva, baseada numa lógica de construção intersubjetiva e pragmática do conhecimento, uma generalização é possível, não por representatividade estatística, mas por uma generalização analítica. Por isso, o nosso propósito, aqui, não é constituir grupos representativos, mas recolher diversidade de entendimentos sobre o papel do mediador artístico e cultural, a(s) definição(ões) da mediação artística e cultural e os conhecimentos e competências considerados necessários para este exercício profissional.

No final do ano letivo 2020–2021, foram realizados três grupos de discussão. O primeiro, com diplomados, contou com a presença de estudantes de mestrado, empregados no setor cultural e membros fundadores da Associação Portuguesa de Mediação Artística e Cultural. O segundo reuniu professores que intervêm na LMAC das áreas de antropologia, artes visuais, comunicação, psicologia e sociologia. O terceiro juntou profissionais com atividades diferentes: ator, cineasta, funcionário de um serviço educativo de museu ou responsável de estrutura autárquica, tendo todos acolhido e acompanhado estagiários em anos letivos diferentes e de anos curriculares também diferentes. O guião centrava a discussão sobre três grandes dimensões: a definição da mediação artística e cultural, as funções desempenhadas pelos mediadores artísticos e culturais nas organizações empregadoras e o perfil destes profissionais.

Os dados assim recolhidos foram objeto de análise de conteúdo com as categorias

coincidentes com as três dimensões presentes no guião, a saber (a) o conceito de mediação artística e cultural, com três subcategorias: a definição, as áreas científicas e as metodologias que lhe são próprias; (b) o papel do mediador na sociedade, com quatro subcategorias: as dimensões da intervenção, as finalidades da mediação artística e cultural, a relação com as comunidades e as funções desenvolvidas nas organizações; e (c) o perfil do mediador, distinguindo as competências dos conhecimentos necessários para o exercício profissional.

Com a nossa abordagem qualitativa e compreensiva, e com o número de pessoas envolvidas nos grupos de discussão, a quantificação de respostas torna-se pouco relevante. No planeamento dos procedimentos para recolha de dados, procurou-se diversificar as fontes de informação e recolher visões particulares, complementares e/ou divergentes (Alves & Azevedo, 2010). No momento de análise, tentámos considerar todas as conceções expressas e explanar as representações na sua riqueza e multiplicidade, e, às vezes, nas suas contradições.

5. REPRESENTAÇÕES DOS DIPLOMADOS

Quando perguntamos aos diplomados da LMAC para definir a mediação artística e cultural, a primeira reação é pedirem tempo para refletir, depois afirmam que essa definição é controversa, variável e, finalmente, é dada com o enunciar das finalidades que pode prosseguir. Para eles, as dimensões da mediação artística e cultural vão além da vertente educativa, na medida em que também abrangem as dimensões social e investigativa. Na sua perspetiva, durante a sua intervenção profissional, o mediador artístico e profissional estabelece relações com empregadores que desconhecem a profissão, com os meios de comunicação social e com representantes do poder local para dar a conhecer o trabalho que desenvolvem e tentar valorizá-lo e também com os públicos, as pessoas. Em todas as situações, o relacionamento deve ser pensado no longo prazo e no caso do contacto com as comunidades com as quais intervêm é imprescindível uma grande abertura para a diversidade, uma proximidade efetiva e empatia. Quanto às funções que desempenham os recém-licenciados em mediação artística e cultural, os próprios constatam que são muito variadas, desde a comunicação, a gestão, passando pela organização de eventos e a organização ou inventariação de espólio, e que nem sempre correspondem ao que tinham idealizado durante a sua formação:

eu acho que ao longo do curso desenvolvi uma ideia muito bonita, até, sobre o que é que era mediação, muito própria e pessoal e agora que estou a trabalhar não a consigo meter em prática e isso deixa-me um bocadinho chateada até, ou seja, eu acho que aprendi bastante e que estou a querer pô-lo em prática, mas que não está a funcionar assim tão bem. (Grupo focal 1, 16 de março de 2021)

No entanto, consideram que as suas intervenções são transformadoras das pessoas, mas também do próprio espaço de trabalho.

Para os recém-diplomados, as finalidades da mediação artística e cultural e o papel do mediador na sociedade inscrevem-se num contínuo entre um polo económico e um polo político. No polo económico, trata-se de um mediador/vendedor que trabalha para a mercantilização da cultura, usando a comunicação, o marketing, a publicidade, para aumentar o número de frequentadores de eventos culturais: “como levar mais público às nossas atividades” (Grupo focal 1, 16 de março de 2021). Nos dados recolhidos, é o menos presente nos discursos dos diplomados da LMAC. Encontramos igualmente um mediador/pedagogo que zela para a democratização da cultura tentando derrubar as barreiras cognitivas, explicando as obras a pessoas que sozinhas não tinham competências para fazer uma leitura adequada. Nessa perspetiva, muito coincidente com algumas recolhidas por Martinho (2013), o mediador definiu conteúdos que devem ser adquiridos pelas pessoas, uma parte do seu trabalho incide na procura de estratégias, mais ou menos ativas ou diretivas, para a aquisição de conhecimentos e desenvolvimento de atitudes: “o mediador pode fazer uma visita guiada, o mediador pode simplesmente traduzir as obras por escrito ou fazer um pequeno contexto e já está a mediar, pode fazer atividades com grupos” (Grupo focal 1, 16 de março de 2021).

Acho que valeu mais a pena foi mesmo o impacto que tive nos miúdos da escola e na diferença que fez só ter estado aqueles diazinhos com eles, que não ligavam nenhuma a teatro e que de repente “Espera aí, isto se calhar até é interessante, se calhar até vou ver”. (Grupo focal 1, 16 de março de 2021)

No estudo referido (Martinho, 2013), alguns dos profissionais que desenvolvem atividade de mediação artística e cultural apresentam-se como “professores” e valorizam a pedagogia como área de formação necessária.

No polo político, encontramos um mediador/mediador criando espaço para democracia cultural, para a reflexão e os encontros positivos entre pessoas e entre pessoas e obras. Como diz Arnaud (2018), o agir cultural vai permitir uma melhor compreensão de si próprio, do outro e do meio envolvente, daí uma possível tomada de posição para a transformação social. Os diplomados inquiridos declaram:

a figura do mediador tem de dar espaço às pessoas refletirem (...) acho que as pessoas, no geral, gostam de participar, e gostam de dar as suas ideias sobre o que estão a ver, ou refletir sobre o que estão a ver. O mediador acaba por ser só uma mosca na parede ou só para instigar a conversa e acho que é aí que se obtêm os melhores resultados. (Grupo focal 1, 16 de março de 2021)

“Acho que o mediador tem que ter a capacidade de criar este espaço de reflexão” (Grupo focal 1, 16 de março de 2021).

“Os espaços sejam um bocadinho mais democráticos, que incluam todas as pessoas, porque o objetivo não é excluir” (Grupo focal 1, 16 de março de 2021).

“Acho que o mediador tem que ter a capacidade de criar este espaço de reflexão (....), mas também um espaço de encontros entre realidades completamente opostas

ou realidades que até são muito parecidas, ou diferentes realidades, sejam elas quais forem” (Grupo focal 1, 16 de março de 2021).

Relativamente às competências necessárias ao exercício profissional de mediação artística e cultural, encontramos uma coincidência grande entre o que são as decisões da coordenação de curso da LMAC e as representações dos diplomados. As competências centrais: (a) conhecer e compreender os públicos, os contextos e os equipamentos de produção e divulgação artísticas; (b) identificar redes de intervenientes e políticas na divulgação artística e cultural; (c) conhecer e compreender as diversas formas de intervenção artística; e (d) comunicar de forma eficaz com os diferentes intervenientes do processo de mediação artística e cultural também são consideradas centrais pelos diplomados que, no entanto, não mencionaram a ideia de trabalho em rede. Da mesma forma, são valorizadas as competências transversais enunciadas na apresentação do ciclo de estudo como conceber, implementar, gerir e avaliar um projeto e ser um profissional reflexivo, mas o grupo inquirido reconhece como importantes algumas competências não tidas em conta pelo grupo proponente da licenciatura como as que advêm de conhecimento em marketing e gestão e que visam a rentabilidade dos projetos. Também dão mais enfoque nas competências relacionadas com a psicologia, numa dimensão mais prática: “falei de empatia, de ouvir as pessoas e tentar perceber” (Grupo focal 1, 16 de março de 2021).

6. REPRESENTAÇÕES DOS PROFESSORES

Os docentes são unânimes em considerar que a definição de mediação artística e cultural é muito abrangente e não consensual, e alguns veem esta não-consensualidade como estratégica, pois seria uma forma de poder incluir neste termo uma grande diversidade de práticas:

a mediação às vezes pode ser utilizada assim, pode ser um conceito tão abstrato que tão lato e então se calhar vale a pena fechar, ou não fechar, quando é que é útil e operacional para nos ajudar a pensar no que é que isto de fazer mediação artística e cultural. (Grupo focal 2, 15 de julho de 2021)

Para alguns, a mediação artística e cultural é uma forma de tradução que visa tornar as obras acessíveis para o público:

portanto esta ideia de que eles estão a mediar qualquer coisa, entre qualquer coisa, estão no meio de qualquer coisa... E que têm que ter essa capacidade de tradução no sentido de tornar uma coisa que é estranha em familiar para um lado e para o outro, não é? Portanto tornar familiar, tornar próxima, tornar... decodificar, tornar envolvente, tornar apelativo, tornar qualquer coisa que à partida é estranha ou é desconhecida, e passar a ser a familiar ou reconhecível, não é? (Grupo focal 2, 15 de julho de 2021)

Os docentes referem igualmente que a mediação artística e cultural pode ser um motor de transformação das próprias organizações ou instituições do setor cultural.

A mediação artística e cultural pode ser olhada numa perspetiva mais individual com ênfase no desenvolvimento pessoal e, nesse caso, enquanto facilitadora de experiência e de construção para o outro. Mas pode igualmente ser vista numa dimensão mais social, seja como o uso das culturas e das artes, ou das expressões artísticas, como um elo entre pessoas, entre comunidades, entre públicos e mesmo entre os próprios e mesmo o próprio indivíduo numa perspetiva horizontal: “tem essa função de, a partir de uma expressão artística ou cultural, nos aproximar todos uns aos outros (...) pode também ser uma forma de nós nos aproximarmos a nós mesmos” (Grupo focal 2, 15 de julho de 2021).

Quanto à área científica à qual associam a mediação artística e cultural, não parece haver dúvidas entre os participantes do grupo focal: afirmam que se trata das ciências sociais e humanidades. Mas quando é pedido para afinar a resposta em subáreas ou domínios mais específicos, a resposta não é tão unívoca, mencionam-se as artes, a psicologia, a sociologia, a antropologia, a comunicação e é sublinhado o seu carácter híbrido. Para definição do seu quadro conceptual, os docentes mobilizam conceitos diversos, como espaço público, esfera pública e cultural, democracia cultural, tradução cultural, direitos culturais, mecanismos de contacto cultural, coletivo, alteridade e citam como autores de referência Jürgen Habermas, Bruno Latour, Clifford Geertz ou Emmanuel Levinas.

Há consensualidade entre os membros do grupo focal quanto a uma parte do papel do mediador na sociedade que é ser interface entre organizações e públicos, alguns reforçam que este papel só pode ser desenvolvido a partir da integração nas instituições, outros, em redes ou nas próprias comunidades com as quais intervêm. A finalidade da sua intervenção na sociedade seria o reforço da importância da arte e da cultura na sociedade ou ainda a inclusão de pessoas ou grupos fragilizados como doentes mentais, migrantes, desempregados... Para desenvolver este papel, os formadores definem um perfil profissional muito exigente com competências comunicacionais, analíticas e reflexivas, com conhecimentos em áreas científicas muito diversificadas, com vontade de aprender sempre mais, com competências transversais tais como a empatia e a capacidade de adaptação aos diversos contextos:

eles sejam capazes de levar competências transversais, ou seja, para além do saber técnico, para além do saber científico, que eles possam levar acerca dos conceitos essenciais, não é, uma vez que eles vão ser mediadores e a dimensão de mediador tem uma dimensão comunicacional subjacente, não é, há um conjunto de competências transversais. (Grupo focal 2, 15 de julho de 2021)

Essas representações dos docentes colocam desafios para a formação em mediação artística e cultural. A primeira constatação que podemos fazer é que o domínio de formação do próprio docente contamina a sua leitura do que pode ser a mediação artística e cultural. Para proteção desta contaminação talvez seja necessário reivindicar um domínio de conhecimento específico assente numa melhor definição da mediação

artística e cultural, do seu quadro conceptual e do referencial de competências deste profissional. Quer seja por conhecimento incompleto dos contextos de intervenção ou ontologicamente, fruto de contradições inerentes ou estrategicamente, esta hibridação da mediação artística e cultural parece consolidar a ideia de uma formação inicial de banda larga que poderá ser seguida de uma especialização num nível de pós-graduação ou mestrado, por exemplo. Perante a complexidade da própria mediação artística e cultural e dos seus contextos de intervenção, a formação deve privilegiar a capacidade de análise e reflexão e a capacidade de adaptação a situações profissionais diversas. Considera-se primordial dotar os estudantes de:

competências do ponto de vista da análise e uma análise que seja, não no sentido de serem, como disse anteriormente, investigadores das ciências sociais, não é nesse sentido, mas competências analíticas robustas porque, precisamente, há uma leitura de uma complexidade que julgo que é importante que eles consigam fazer. (Grupo focal 2, 15 de julho de 2021)

A centralidade da dimensão prática, nomeadamente dos estágios em contextos diversificados surge então como uma resposta adequada, quando associada a um modelo de formação baseado no profissional reflexivo (Schön, 1994).

7. REPRESENTAÇÕES DOS PROFISSIONAIS COOPERANTES

Os profissionais presentes consideram que uma parte do seu trabalho se inscreve na intervenção em mediação artística e cultural, por isso não hesitaram na altura de apresentar alguma definição deste conceito e fizeram-no tomando como ponto de partida a sua própria atividade profissional. Consensualmente definem a mediação artística e cultural como o que está entre, no meio de, e as várias partes podem ser criadores, públicos, instituições, programadores, pessoas... No entanto, as definições dadas não são todas completamente coincidentes e um aspeto que sofre variações prende-se com a atividade versus passividade dos públicos. Para alguns, a mediação é a passagem de informações e de conhecimentos, para outros, é escuta tanto do que recebe como do que criou; outros ainda consideram que é ato de criar tensões, inquietações e possibilidades de discussões; ou até um motor de transformação. Reconhecem quatro dimensões na intervenção em mediação artística e cultural: cultural, social, educativa e, também, política. Nas organizações nas quais trabalham, consideram que as funções desempenhadas pelos mediadores são: aproximar as pessoas das instituições, dar a conhecer o trabalho dos artistas, contribuir para o aumento do número de pessoas que frequentam os equipamentos culturais e promover o diálogo e a partilha de conhecimentos. Os profissionais têm um discurso prescritivo sobre as qualidades que deve ter a mediação artística e cultural: empática e afetiva, educativa, participativa e promotora de cidadania ativa. Indicam igualmente a importância da necessidade da presença da mediação artística e cultural nas escolas de todos os níveis de ensino, incluindo a universidade. Quando abordamos a questão do perfil do mediador artístico e cultural, a

lista de conhecimentos e competências é extremamente extensa, o que se compreende quando analisarmos igualmente as finalidades que devem ser alcançadas com a intervenção desses profissionais. Os conhecimentos que o mediador artístico e cultural deve dominar abrangem inúmeros domínios: artes (artes visuais, cinema, teatro, música, etc.), sociologia, história, história da arte, estética, filosofia, direito, línguas estrangeiras, metodologias participativas. Além dos saberes, estes profissionais devem ter saberes-ser como a humildade, a disponibilidade para escutar, a abertura ao outro, a ausência de preconceitos, a empatia; devem nortear-se por valores sociais, cívicos e humanistas e devem ser capazes de não impor a sua estética ao outro. No domínio dos saberes-fazer, os profissionais consideram importante os mediadores artísticos e culturais saberem fazer o diagnóstico de um território, compreender o trabalho de um criador e os processos criativos, envolver as pessoas num processo criativo, construir um capital de confiança com as pessoas, comunicar e criar espaços de diálogos. Este vasto leque de conhecimentos e competências requeridos para o exercício profissional de mediação artística e cultural é coincidente com a diversidade das finalidades que são atribuídas a esta intervenção. Para alguns, estas têm uma dimensão essencialmente educativa, o mediador sendo a pessoa que explica o que deve ser visto numa obra, daí a importância dos conhecimentos em artes, dos processos criativos: “nós eramos na verdade cineastas, portanto já tínhamos um conhecimento da parte artística, e estávamos a tentar passar esse conhecimento a crianças, a jovens, a outros. Mas isto é uma mediação através de pessoas que conhecem arte” (Grupo focal 3, 7 de maio de 2021).

Esta dimensão educativa nem sempre corresponde a um modelo transmissivo e os profissionais valorizam os contributos que podem ser dados pelos elementos que formam o público:

não temos de ser só nós a passar esta informação, acho que é importante haver esta colaboração, quando falamos de mediador, nós não temos de ser quem passa o diálogo, se tivermos de chamar pessoas, se tivermos e chamar para o nosso lado, conversar com elas, são processos um bocadinho longos inicialmente, mas que depois acabam por fluir e acho que quando se pensa em mediador, é importante perceber que nós não temos que ser o centro, mas se calhar o meio. Ou seja, nós temos de chamar as pessoas e promover o diálogo, mas não temos de ser nós a transmitir tudo. (Grupo focal 3, 7 de maio de 2021)

A dimensão educativa mitiga-se com uma dimensão mais social que coloca o mediador não numa posição de transmissor, mas efetivamente de mediador que vai proporcionar encontros, criação de laços e integração social. Falar de arte e de cultura é também uma maneira de falar de si e do seu meio envolvente:

eu acho que o trabalho de mediação também é um trabalho de sensibilização para as realidades que estas pessoas que estão na envolvência da realidade em que cada um de nós trabalha têm oportunidade de se pronunciar,

de lhes dar voz, de poderem queixar-se das suas dificuldades, dos seus problemas e de alguma forma tentarmos encontrar soluções que permitam uma melhor forma de vida, ou de melhorar as condições de vida da pessoa.
(Grupo focal 3, 7 de maio de 2021)

A mediação artística e cultural ganha uma dimensão política já que as pessoas deixam de ser um público passivo e tornam-se atores que tomam decisões para transformar o seu meio envolvente. Para alguns dos profissionais presentes no grupo de discussão, a intervenção do mediador visa mesmo esta transformação:

mas quando eu estou ao contrário, ao serviço do espetador, ao serviço do cidadão, sendo profissional deste setor, poderemos transformar as pessoas em espetadores, a minha preocupação é mais transformar as pessoas em cidadãos mais ativos, mais conscientes, mais participados, mais disponíveis para que a sua sensibilidade se desenvolva através de provocações artísticas (Grupo focal 3, 7 de maio de 2021)

8. PISTAS PARA REFLEXÃO

Os dados recolhidos apontam para grandes zonas de interseção entre as representações de cada um dos grupos inquiridos, tanto no que diz respeito à definição da mediação artística e cultural como no que concerne o perfil profissional e as finalidades da intervenção. No entanto, temos de reconhecer algumas divergências. Por exemplo, os diplomados pedem emprestados à área da economia os saberes e técnicas de publicidade e marketing que os formadores não integraram de todo no plano curricular da LMAC. Os profissionais cooperantes apresentam um leque de saberes e competências necessários para os mediadores artísticos e culturais muito mais alargado do que os professores, nomeadamente incluem o direito, que não figura nas áreas de formação do plano de estudo. No entanto, existe um ponto de partilha entre todos os elementos que constituíram este estudo exploratório: a ideia de que a mediação artística e cultural se faz de um espaço de interseção de saberes e competências. Podemos perguntar-nos quais são os riscos desta indefinição tanto do campo de intervenção como conceptual. Podemos pensar que a ausência de uma definição clara do campo de intervenção da mediação artística e cultural permite alargar este campo e, portanto, incluir mais tipologias de práticas e, conseqüentemente, reforçar um grupo profissional pelo aumento em número. Mas essa mesma ausência comporta o risco de absorção e dissolução noutros campos mais consolidados, tanto na intervenção como na afirmação científica.

Outra pista que nos parece importante aprofundar é a compreensão das contradições entre os perfis e competências que foram definidos pelos professores e pelos profissionais cooperantes, ambos formadores dos mesmos grupos de estudantes. Como vimos, o leque de conhecimentos elencados como necessários para os três grupos inquiridos é extremamente vasto e incompatível com um plano de formação de licenciatura em três anos. As tensões verificadas nas representações dos inquiridos entre dimensões

mais económicas, mais educativas ou mais políticas e sociais são reflexos das tensões existentes na definição de políticas culturais. As fontes disponíveis em Portugal que refletem sobre a mediação artística e cultural tal como é proposta por Mörsch e Holland (2012) ou Lafortune (2012) são escassas; ainda assim, é possível identificar um par de contribuições relevantes (Martinho, 2013; Fradique, 2019), sendo *A Cultura e a Promoção da Democracia: Para uma Cidadania Cultural Europeia* (Carta do Porto Santo, 2021), o documento que mais se aproxima dos pressupostos subjacentes à licenciatura que se propõe a formar os profissionais em mediação artística e cultural. Constatou-se que há ainda um entendimento muito operativo, formalizado e escolarizado sobre o que é a mediação em contextos culturais, contudo, este é um percurso semelhante a outros ocorridos em países como o Canadá, França, Alemanha e Áustria, nas últimas décadas. Estes contextos têm contribuído, por via deste amadurecimento no que respeita às práticas de mediação artística e cultural, para uma melhor definição conceptual e metodológica deste campo de saber e ação. É, portanto, pertinente continuar a investigação no sentido de melhor circunscrever um domínio de conhecimento específico para a mediação artística e cultural, desenhando de forma mais clara fronteiras com educação artística, programação cultural, gestão cultural ou outras atividades profissionais afins.

AGRADECIMENTOS

Esta publicação foi realizada no âmbito dos projetos *PI@CA* financiado pelo Centro Interdisciplinar em Estudos Educacionais da Escola Superior de Educação de Lisboa – Politécnico de Lisboa (“Entre: investigação em Mediação Artística e Cultural” - #12458675).

REFERÊNCIAS

- Alves, M. G., & Azevedo, N. R. (2010). Introdução: (Re)pensando a investigação em educação. In M. G. Alves & N. R. Azevedo (Eds.), *Investigar em educação: Desafios da construção de conhecimento e da formação de investigadores num campo multi-referenciado* (pp. 1–29). Edições UIED.
- Arnaud, L. (2018). *Agir par la culture*. Editions de l'Attribut.
- Baracca, P. (2010). Le sociologue et l'animateur ou l'observation et l'action. In F. Liot (Ed.), *Projets culturels et participation citoyenne* (pp. 49–60). L'Harmattan.
- Bell, S. (2010). Project-based learning for the 21st century: Skills for the future. *The Clearing House*, 83(2), 39–43. <https://doi.org/10.1080/00098650903505415>
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Minuit.
- Carta do Porto Santo. (2021). *A cultura e a promoção da democracia: Para uma cidadania cultural europeia*. 2021Portugal.EU; GEPAC; Madeira Islands; Plano Nacional das Artes; República Portuguesa – Cultura; Região Autónoma da Madeira. <https://www.culturaportugal.gov.pt/media/9190/pt-carta-do-porto-santo.pdf>
- Caune, J. (2005). *La politique culturelle initiée par Malraux*. Espaces Temps.net. <http://www.espacestems.net/en/articles/la-politique-culturelle-initiee-par-malraux-en/>

- Comissão da Cultura da Cidades e Governos Locais Unidos. (2004). *Agenda 21 da cultura*. UCLG. https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/c21_015_pt_5.pdf
- Constituição da República Portuguesa, Diário da República n.º 86/1976, Série I de 1976-04-10 (1976). <https://dre.pt/dre/legislacao-consolidada/decreto-aprovacao-constituicao/1976-34520775-49472675>
- Costa, P. (2018). *Estratégias para a cultura da cidade de Lisboa 2017*. DINÂMIA'CET; ISCTE-IUL; FCT.
- Crahay, M. (2006). Qualitatif-quantitatif: Des enjeux méthodologiques convergents? In L. Paquay, M. Crahay, & J.-M. De Ketele (Eds.), *L'analyse qualitative en éducation* (pp. 33–52). De Boeck Université.
- Cruz, C. B., Vieira, N., & Vohlgemuth, L. (2021). Degree in artistic and cultural mediation (ESELx – IPL): A critical analysis on the role of the mediator and mediation process in the Portuguese context. *Da Investigação às Práticas*, 11(2), 118–137. <https://doi.org/10.25757/invep.v11i2.268>
- De Certeau, M. (1993). *La culture au pluriel*. Seuil. (Trabalho original publicado em 1974)
- Fradique, T. (Ed.). (2019). *O público vai ao teatro: Encontros sobre políticas da receção e envolvimento de públicos no contexto das artes performativas*. Teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser.
- Henry, P. (2014). *Un nouveau référentiel pour la culture?* Editions de l'Attribut.
- Lafortune, J.-M. (2012). *La médiation culturelle: Le sens des mots et l'essence des pratiques*. Presses de l'Université du Québec.
- Lafortune, J.-M. (2013). De la démocratisation à la démocratie culturelle: Dynamique contemporaine de la médiation culturelle au Québec. *Territoires Contemporains*, (5). http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Democratiser_culture/JM_Lafortune.html
- Lahire, B. (2006). *La culture des individus* (2.ª ed.). La Découverte.
- Lopes, J. M. (2009). Da democratização da cultura a um conceito e prática alternativos de democracia cultural. *Saber & Educar*, (14), 1–13. <https://doi.org/10.17346/se.vol14.121>
- Lussier, M. (2015). *L'appropriation de la médiation culturelle dans la Vallée-du-Haut-Saint-Laurent: Caractéristiques, besoins e enjeux des artistes et des travailleurs culturels*. Culture pour tous, Autour de Nous et Service aux collectivités de l'UQAM.
- Martin, L. (2013). La démocratisation de la culture en France. Une ambition obsolète? *Territoires Contemporains*, 5. http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Democratiser_culture/Laurent_Martin.html
- Martinho, T. (2013). Mediadores culturais em Portugal: Perfis e trajetórias de um novo grupo ocupacional. *Análise Social*, XLVIII(207), 422–444. <http://hdl.handle.net/10451/23655>
- Maurel, C. (2010). Le travail de la culture: Des concepts aux pratiques. In F. Liot (Ed.), *Projets culturels et participation citoyenne* (pp. 23–33). L'Harmattan.
- Mörsch, C., & Holland, S. (2012). *Le temps de la médiation*. Pro Helvetia.
- Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. (2002). *Declaração universal sobre a diversidade cultural*. <https://www.oas.org/dil/port/2001%20Declara%C3%A7%C3%A3o%20Universal%20sobre%20a%20Diversidade%20Cultural%20da%20UNESCO.pdf>
- Pais, J. M., Magalhães, P., & Antunes, M. L. (Eds.). (2022). *Inquérito às práticas culturais dos portugueses 2020*. Fundação Calouste Gulbenkian.

- Pereira, J. (2016). *O valor da arte*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado* (J. M. Justo, Trad.). Orfeu Negro. (Trabalho original publicado em 2008)
- Rangel, M., & Gonçalves, C. (2010). A metodologia de trabalho de projeto na nossa prática pedagógica. *Da Investigação às Práticas*, 1(3), 21–43. <https://doi.org/10.25757/invep.v1i3.68>
- Rathier, J.-P., & Innocenti, L. (2010). Qu'est-ce qu'une action culturelle appropriée? In F. Liot (Ed.), *Projets culturels et participation citoyenne* (pp. 99–114). L'Harmattan.
- Schön, D. (1994). *Le praticien réflexif*. Les Éditions Logiques.
- Shapiro, R. (2007). O que é artificação? *Sociedade e Estado*, 22(1), 135–151. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922007000100006>
- Trilla, J. (2004). Conceito, exame e universo da animação sociocultural. In J. Trilla (Ed.), *Animação sociocultural. Teorias, programas e âmbitos* (pp. 19–44). Instituto Piaget.
- Vandenbergh, R. (2006). La recherche qualitative en éducation: Dégager le sens et démêler la complexité. In L. Paquay, M. Crahay, & J.-M. De Ketele (Eds.), *L'analyse qualitative en éducation* (pp. 53–64). De Boeck Université.
- Verhoeven, M. (2006). Traitement scolaire de la différence culturelle et identité de jeunes issus de l'immigration. In L. Paquay, M. Crahay, & J.-M. De Ketele (Eds.), *L'analyse qualitative en éducation* (pp. 83–107). De Boeck Université.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Cristina Barroso Cruz é doutorada em Antropologia Biológica (2012) pela Universidade de Coimbra, onde realizou a restante formação académica: licenciatura em Antropologia (1999) e mestrado em Evolução Humana (2004) e, uma formação em património cultural imaterial ministrado em parceria pela Direção Geral do Património Cultural/Museu Nacional de Etnologia/Universidade Aberta (2015). Participou até 2011 em diversos projetos de salvaguarda do património histórico e arqueológico enquanto antropóloga física. Docente desde 2010 na Escola Superior de Educação de Lisboa, tem vindo a desenvolver trabalho em questões patrimoniais e da museologia, quer no âmbito dos cursos em que leciona, quer nos centros de investigação a que pertence (Centro Interdisciplinar de Arqueologia e Evolução do Comportamento Humano — Universidade do Algarve e Centro de Humanidades — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa). Mais recentemente, tem desenvolvido investigação no âmbito da mediação artística e cultural enquanto coordenadora da licenciatura com o mesmo nome e coordenadora do projeto *Entre: Investigação em Mediação Artística e Cultural*, financiado pelo Centro Interdisciplinar em Estudos Educacionais da Escola Superior de Educação de Lisboa. Faz também parte da equipa de coordenação deste centro e é editora da revista *Da Investigação às Práticas: Estudos de Natureza Educacional*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3544-0298>

Email: cristinac@eselx.ipl.pt

Morada: Escola Superior de Educação de Lisboa – Politécnico de Lisboa, Campus de Benfica do IPL, 1549-003 Lisboa, Portugal

Laurence Vohlgemuth teve um percurso profissional sempre ligado à educação, no sentido mais lato, e à cultura. Após formação e anos de exercício profissional como *institutrice*, seja educadora e professora de 1.º ciclo, mudou-se para Portugal onde trabalhou em vários contextos. Licenciou-se (1993) em Ciências da Educação na Université Toulouse Le Mirail, França, onde obteve igualmente o mestrado em Ciências de Educação (1996) e o diploma de estudos avançados, com especialização em Educação, Formação, Integração (1998). Atualmente, é professora adjunta na Escola Superior de Educação de Lisboa, onde liderou o grupo de trabalho que criou a licenciatura em Mediação Artística e Cultural, curso que coordena. As suas comunicações e publicações incidem sempre sobre problemáticas ligadas à formação e educação nas suas diversas formas. Tem em curso uma investigação sobre a articulação entre escolas e organizações culturais e artísticas, no âmbito do programa doutoral Equidade e Inovação em Educação, na Faculdade de Ciências da Educação, na Universidade de Santiago de Compostela. É membro da equipa de investigação do projeto *Entre: Investigação em Mediação Artística e Cultural*, financiado pelo Centro Interdisciplinar em Estudos Educacionais da Escola Superior de Educação de Lisboa.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8374-9356>

Email: laurence@eselx.ipl.pt

Morada: Escola Superior de Educação de Lisboa – Politécnico de Lisboa, Campus de Benfica do IPL, 1549-003 Lisboa, Portugal

Submetido: 03/11/2022 | Aceite: 10/01/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

MEDIAÇÃO PARA A ARTE URBANA: O CASO MEU BAIRRO, MINHA RUA

Ana Luísa Castro

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal
Concetalização, curadoria dos dados, investigação, metodologia, redação do rascunho original

Ricardo Campos

Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa,
Lisboa, Portugal
Redação do rascunho original, redação – revisão e edição

RESUMO

Cada vez mais vemos a arte urbana a ser utilizada como meio de regeneração urbana por parte das autarquias de várias cidades portuguesas, constatando-se, no entanto, que, por vezes, são desenvolvidos projetos de arte urbana com o simples intuito de “embelezar” a paisagem urbana, não tendo em consideração as comunidades que frequentam ou vivem nos espaços intervencionados. Este tipo de intervenção levanta uma série de questões acerca do papel da arte urbana enquanto forma de arte pública, desenvolvida em determinados territórios urbanos. Com frequência esta expressão tem sido empregue em territórios urbanos desqualificados e periféricos, do ponto de vista territorial e social. Neste sentido, cumpre funções que não são exclusivamente artísticas, mas também de índole comunitária e social, visando a requalificação territorial, simbólica e identitária de determinados bairros. Com este artigo, pretendemos chamar a atenção para a importância da utilização de processos participativos no desenvolvimento de projetos de arte urbana a implementar no espaço público, incentivando o envolvimento das comunidades. Partindo da premissa de que no espaço público a mediação de arte deve ter uma importância acrescida, decidimos focar-nos num caso de estudo — o projeto *Meu Bairro, Minha Rua* — no qual a comunidade foi chamada a participar nas tomadas de decisão sobre um conjunto de micro-intervenções, realizadas no espaço público, em 10 locais de Vila Nova de Gaia.

PALAVRAS-CHAVE

mediação, arte urbana, espaço público, participação

MEDIATION FOR URBAN ART: THE CASE OF MEU BAIRRO, MINHA RUA

ABSTRACT

Urban art is increasingly used as a means of urban regeneration by the municipalities of several Portuguese cities, noting, however, that sometimes urban art projects are developed with the simple purpose of “beautifying” the urban landscape, disregarding the communities that use or live in the targeted spaces. This type of intervention raises questions about the role of urban art as a form of public art developed in certain urban territories. This expression has often been used in territorially and socially deprived and peripheral urban territories. In this sense, it plays a role that is not exclusively artistic but also communitarian and social, aiming at certain neighbourhoods’ territorial, symbolic and identity rehabilitation. Through this article, we intend to raise awareness about the importance of using participatory processes in developing urban art projects in the public space, encouraging the involvement of communities. Assuming that in the public space, art mediation must play a greater role, we decided to focus on a case study — the

project *Meu Bairro, Minha Rua* (My Neighbourhood, My Street) — that invited the community to participate in the decision-making process of a set of micro-interventions in public space in 10 locations in Vila Nova de Gaia.

KEYWORDS

mediation, urban art, public space, participation

1. INTRODUÇÃO

Cada vez mais, vemos a arte urbana a ser utilizada como meio de regeneração urbana e de comunicação e promoção por parte de entidades públicas e privadas de várias cidades (Andrade, 2020; Barbosa & Lopes, 2019; Campos & Barbio, 2021; Costa et al., 2017; Goes, 2021; Grondeau & Pondaven, 2018; Schacter, 2014), procurando contribuir, deste modo, para a descentralização e democratização da cultura, para a promoção do território e para a dinamização do turismo (Andrade, 2020; Campos & Sequeira, 2019; Pires, 2018). Apesar de se poderem realçar vários aspetos positivos no recurso a este tipo de arte, é também possível observar que o poder político tem vindo a desenvolver projetos nesta área com o simples intuito de “embelezar” a paisagem urbana, não tendo muitas vezes em consideração as comunidades que frequentam os espaços intervencionados (Campos et al., 2021; Raposo, 2018).

Desta forma, com este artigo pretendemos chamar a atenção para a importância da utilização de processos democráticos no desenvolvimento de projetos de arte urbana a implementar no espaço público, incentivando à participação das comunidades que frequentam os espaços intervencionados, fazendo com que estas sejam parte integrante e interventiva. Para tal, focamo-nos num caso de estudo em que a comunidade foi chamada a participar nas tomadas de decisão sobre as intervenções criadas no espaço público e que inclui a pintura de arte urbana. Trata-se do projeto *Meu Bairro, Minha Rua*, promovido pela Câmara Municipal de Gaia (CMG). Esta investigação, bem como as reflexões aqui produzidas, inscreve-se numa pesquisa de doutoramento, em curso, que visa estudar as articulações entre arte urbana e participação comunitária.

Na primeira secção do artigo faremos uma revisão e discussão, ainda que breve, de alguns dos conceitos que nos parecem fundamentais para sustentar uma reflexão sobre o objeto em causa: “espaço público”; “arte pública” e “arte urbana”; e “participação” e “arte comunitária”. Esta abordagem é necessariamente breve e não esgota, obviamente, todas as possibilidades de abordagem face à complexidade do quadro conceptual em questão. Começamos por discutir o espaço público na sua perspetiva política e democrática e a forma como este pode ser pensado em termos da arte que aí se produz ou expõe. Neste sentido apresentamos sucintamente a nossa abordagem à arte pública, apresentando-a como uma expressão artística que deve partir de dinâmicas abertas à comunidade, numa perspetiva democratizadora e participativa. Segue-se a exposição sobre a arte urbana, procurando articulá-la com os conceitos anteriores. Por fim, vamos

abordar o conceito de arte comunitária e a importância da mediação neste tipo de arte.

A segunda parte deste artigo analisa o modo como foi implementado o projeto *Meu Bairro, Minha Rua*, de acordo com informações públicas obtidas nos websites do projeto e da CMG e também com informações obtidas em duas entrevistas conduzidas em 2022. Partimos dos discursos oficiais do projeto (websites, notícias e entrevista à pessoa responsável) e da metodologia desenvolvida (que tem como base trabalho de campo envolvendo as comunidades locais) para refletirmos sobre a forma como a arte urbana pode ser empregada em projetos de índole participativa. Esta pretende ser uma reflexão sobre formas democráticas de pensar o espaço público, demonstrando que existem projetos em Portugal que se desenvolvem tendo por base estes princípios. No entanto, uma avaliação dos impactos do projeto, algo que não pretendemos fazer aqui, implicaria um desenho metodológico mais amplo envolvendo uma inquirição às comunidades estudadas.

2. ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO: REVISÃO CONCEPTUAL

2.1. ESPAÇO PÚBLICO

O conceito de espaço público pode ser empregue segundo entendimentos ou modelos teóricos distintos. De reforçar, também, que as múltiplas abordagens contribuem para que não exista uma perspetiva consensual acerca do espaço público. Importa, no entanto, pensar neste artigo o espaço público enquanto território tendencialmente aberto e democrático, onde se cruzam pessoas e comunidades de diferentes características (Campos & Câmara, 2019). Esta é uma abordagem de índole sociológica, mais atenta à forma como o espaço se constitui enquanto ambiente construído e vivido por diferentes pessoas e grupos (Lefebvre, 1974/1992). O espaço público é palco e testemunha de ambientes sociais, culturais e simbólicos múltiplos. Tal significa que este é um território de fusão, hibridismos vários, mas também de tensões e negociações, onde se manifestam variadas práticas sociais, cosmovisões e formas de entender o território e o seu uso.

Existe uma dimensão eminentemente política no espaço público que convém trazer à discussão. A dimensão política decorre da forma como se entende a natureza do *público* presente no território. Isto remete para o modo como os distintos atores e instituições sociais lidam com (e se apropriam de) o espaço público. A jurisdição do espaço público pertence aos poderes públicos, embora existam distintas, e cada vez mais poderosas, formas de privatização deste espaço. Os poderes não apenas regulam o espaço público, como o empregam em seu benefício, em função de uma certa visão do território e da forma como este deve ser habitado e desfrutado. O espaço público é, assim, constantemente instrumentalizado, em função de interesses económicos, sociais e políticos. Isto tem-se verificado ao longo da história, nomeadamente através da utilização de arte no espaço público ao serviço da propaganda e da difusão dos valores hegemónicos¹.

¹ O exemplo mais paradigmático desta situação é o do monumento escultórico convencional que, durante um largo período, serviu para representar e celebrar os valores sociais dominantes e o poder consagrado. A arte pública enquanto prática e conceito tem-se afirmado como antimonumental, afastando-se desta perspetiva (Regatão, 2015).

No entanto, defendemos aqui a posição de que o espaço público deve servir funções eminentemente públicas, num espírito democrático. Este é um espaço “de troca e diálogo, mas também de conflito” (Campos & Câmara, 2019, p. 26). Rosalyn Deutsche (1992), historiadora e crítica de arte, também defende que o espaço público está intrinsecamente ligado aos ideais democráticos, contudo, questiona quão democrático realmente será o espaço público quando exclui certos grupos sociais da decisão do que acontece ou não nesse espaço:

será possível falar com certezas de um espaço público onde grupos sociais, mesmo quando fisicamente presentes, têm a sua voz sistematicamente negada? Alguém “tem a chave” de um espaço público? O que significa relegar grupos a uma esfera fora do público, barrar a entrada na construção discursiva do público e, assim, proibir a participação no espaço da comunicação pública? (p. 38)

Este debate em torno da função pública do espaço conduz-nos a um dos pontos centrais deste artigo. Como pensar na dimensão artística a partir do espaço público? Como definir aquilo que pode ser considerado arte pública? Como distinguir arte pública de arte no espaço público? Mais uma vez, encontramos distintas abordagens.

2.2. ARTE PÚBLICA E ARTE URBANA

O conceito de arte pública está longe de ser consensual, existindo correntes de pensamento que sustentam distintos objetivos: “uns incidem mais na exploração das características físico-percetivas do espaço orientado para a experiência do observador, outros pelo contrário defendem a sua função social e educativa, através do estímulo do trabalho com as comunidades” (Regatão, 2015, p. 67). Os primeiros debates em torno daquilo que se designa por arte pública remontam a finais do século XIX (Abreu, 2015a), embora este seja um conceito cujos principais desenvolvimentos decorrem de um conjunto de movimentos sociais, políticos e artísticos e de uma mudança de paradigma desencadeados na segunda metade do século XX (Regatão, 2015). Essas tendências, surgidas na segunda metade do século passado, com especial destaque para as últimas décadas, marcaram definitivamente a forma como se foi delineando a arte pública contemporânea. Pegando, novamente, de empréstimo as palavras de Regatão (2015) que sistematiza as principais premissas da arte pública na atualidade, podemos afirmar que:

este conceito designa todo o conjunto de intervenções artísticas, da escultura à instalação, do graffiti à performance (entre outras formas de expressão), realizadas no espaço público (ou relacionadas com o mesmo), cuja conceção rejeita a forma e a função comemorativa tradicional, procurando estabelecer uma relação específica com o meio ambiente e o público. Por outras palavras, este conceito marca o fim da era do monumento público

tradicional e abre caminho a uma nova conceção estética, onde a participação e a perceção sensorial do espectador é cada vez mais solicitada como parte integrante da obra. (p. 73)

Esta definição assenta numa leitura profunda do modo como foi evoluindo a arte pública enquanto manifestação artística. Gostaríamos de salientar, também, a dimensão política da sua existência, implantação e permanência. Logo, teremos sempre de ter em consideração que, como menciona Miles (1997) na sua definição muito genérica, a arte pública enquadra “trabalhos comissionados para locais de acesso público” (p. 5). Esta perspetiva parece realçar a dimensão formalista, considerando uma arte regulada que está, por isso, dependente da autorização e gestão das autoridades. Esta interpretação introduz um vetor político, na medida em que entende estas manifestações enquanto determinações “impostas a partir de cima”.

Esta definição está em absoluta consonância com a grande maioria das obras de arte existentes no espaço público das cidades. Porém, atualmente, teremos de ter em consideração o papel desempenhado por formatos não-canónicos, expressões de fronteira, não-reguladas, imprevistas e vernaculares, que transitam frequentemente entre a margem e o centro, entre a transgressão e o socialmente legitimado. Ou seja, o espaço público é um terreno onde distintas vontades de expressão estética podem coexistir revelando, muitas vezes, tensões. À arte pública, enquanto manifestação de obras comissionadas, podemos opor outros gestos que surgem de forma inusitada ou mesmo disruptiva, desafiando as lógicas e cosmovisões dominantes. Este é o caso daquilo que tem entrado na categoria ambivalente de arte urbana.

Como diversos autores sustentam, a arte urbana é um conceito lato que inclui diferentes expressões artísticas no espaço urbano (Blanché, 2015; Campos & Câmara, 2019). Esta expressão artística, apesar das múltiplas influências, deriva essencialmente do graffiti urbano de tradição norte-americana, uma expressão essencialmente transgressiva e ilegal (Campos, 2010). No entanto, desde o início do milénio, assistimos a uma gradual *artificalização* (Shapiro, 2019) e institucionalização do graffiti e da *street art* (Bengtson, 2014; Schacter, 2014), dando origem a uma arte urbana cada vez mais entendida como uma forma de arte pública (Campos, 2021). Isto significa uma crescente proliferação de projetos associados ao graffiti e à *street art* que, ora são tolerados, ora são patrocinados por entidades públicas. Assistimos, então, a uma crescente tentativa de regulação e instrumentalização desta expressão que, como afirmámos anteriormente, é originalmente de índole transgressora.

No contexto português, as autarquias têm sido particularmente ativas na promoção da arte urbana enquanto arte pública (Campos, 2021; Campos & Barbio, 2021; Grondeau & Pondaven, 2018). No panorama nacional, Lisboa surgiu como uma autarquia pioneira ao criar, em 2008, a *Galeria de Arte Urbana*, uma iniciativa que obteve reconhecimento nacional e internacional, dando particular visibilidade à importância da arte urbana para a revitalização e enobrecimento do espaço público da cidade. Deste modo,

provou-se o potencial destas expressões a distintos níveis: paisagístico, comunitário, simbólico e económico.

Alguns destes projetos de arte urbana têm sido desenvolvidos em contextos sociais e urbanísticos desprivilegiados, marcados frequentemente pelo estigma e marginalização (Campos et al., 2021; Raposo, 2018). Neste âmbito, a arte urbana tem sido empregue em processos de embelezamento e revitalização urbana, buscando não apenas alterar a imagem externa dos bairros, como favorecer a autoestima dos habitantes e melhorar o usufruto do espaço público. A dimensão comunitária da arte é, por isso, uma dimensão presente em muitos destes empreendimentos. Esta situação leva-nos a questionar o papel das comunidades na produção de obras para o espaço público.

2.3. PARTICIPAÇÃO E ARTE COMUNITÁRIA

A abordagem participativa é, para muitos, um requisito de uma arte que se quer verdadeiramente pública (Abreu, 2015b; Andrade, 2020; Correia, 2013; Deutsche, 1992). José Guilherme Abreu (2015b) afirma mesmo que para uma arte ser, de facto, *pública*, ela tem que, obrigatoriamente, envolver a comunidade. Outros autores (Bishop, 2012; Carpentier et al., 2019; Catellano & Raposo, 2019) também salientam a importância da participação das comunidades nas decisões políticas sobre o espaço público, salientando que é necessário criar projetos assentes “em sistemas de democracia participativa, contemplando as diversas vozes presentes” (Madeira & Gariso, 2016, p. 7), em vez de se impor “um sistema de significação e de intencionalidade ao espaço urbano, à margem da participação pública e democrática dos não-especialistas” (Fortuna, 2002, p. 127).

Um termo importante nesta discussão é o *new genre public art* (novo género de arte pública) criado por Suzanne Lacy em 1994, onde a autora “defende este novo género de arte pública como basicamente um ativismo, frequentemente criado fora do contexto institucional, o que leva o artista a forma de compromisso e relacionamento direto com a audiência, enquanto evoca temas políticos e sociais” (Catellano & Raposo, 2019, p. 9).

De acordo com os autores já mencionados é, portanto, importante ir ao encontro das comunidades, nos seus locais habituais de socialização e debate, procurando, de uma forma despretensiosa e colaborativa, compreender os seus desejos e necessidades para o espaço público. Assim, consideramos necessário ter em conta “a integração da arte no espaço público também sob o ponto de vista social” (Correia, 2013, p. 32), trabalhando para desenvolver o sentido comunitário e o envolvimento nas decisões políticas das pessoas que vivem nestes locais (Grodach, 2009; Kay, 2000). Aqui, a mediação tem um papel muito importante.

O conceito de *mediação cultural* tem vários entendimentos — do alemão *Kulturvermittlung*, ao inglês *cultural mediation* ou francês *médiation culturelle* — mas pode ser geralmente referida ao processo “de adquirir e negociar conhecimentos sobre as artes e fenómenos sociais ou científicos por meio de troca, reação e criatividade” (Mörsch & Chrusciel, 2012, p. 14). Para este artigo focamo-nos na corrente francesa. Nos anos

go do século XX, surge na Universidade de Aix-Marselha um programa escolar chamado “Mediação Cultural da Arte”. Este programa foi fundado na ideia de que a arte é criada de um ponto de vista individualista e que por isso é raramente acessível ao público em geral que não tem a necessária formação artística para a compreender. Desta corrente surgem autores, tais como Jean Caune (1992, 1999), que defendem a democratização da cultura e da arte. Neste sentido, podemos entender a mediação cultural menos como um meio de transmissão de conhecimento e mais como uma forma de criar relações de intercâmbio entre públicos, obras, artistas e instituições. O objetivo da “mediação cultural é envolver as várias perspectivas em relação ao outro (...) concentrando-se na percepção individual de obras de arte por parte dos participantes” (Mörsch & Chrusciel, 2012, p. 18). Desta forma, a importância não passa pela formação especializada do público da arte, mas sim por entender e aceitar as lacunas como um ponto de partida para o diálogo entre as várias partes (Caune, 1999).

Este tipo de mediação, que valoriza o diálogo entre diferentes agentes, é aquele que defendemos como sendo imprescindível para projetos de arte no espaço público. Afinal, o espaço público é frequentado por pessoas de diferentes *backgrounds* e conhecimentos. Aquilo que defendemos neste artigo é que os poderes políticos devem ter um papel mais ativo no diálogo e na mediação com os seus cidadãos, no desenvolvimento dos seus espaços públicos. Acredita-se que estas ações “podem fortalecer o compromisso das pessoas com os lugares e seu engajamento na resolução dos problemas, especialmente no contexto da regeneração urbana” (Matarasso, 1998, p. 74).

Nas décadas de 60 e 70 do século XX, surge o conceito de arte comunitária no âmbito do conjunto de movimentos sociais e como uma forma de luta contra a institucionalização da arte (Melo, 2015). Esta arte privilegia a participação comunitária em todos os processos de criação artística, inspirando-se pelas culturas e identidades de um lugar e que valoriza mais o processo artístico e os seus impactos sociais do que o resultado artístico final (Bishop, 2012).

Esta pretende ser uma arte, de facto, democrática, e é “tão incerta e precária quanto a própria democracia: nenhuma das duas é previamente legitimada, precisando de ser continuamente executadas e testadas em cada contexto específico” (Bishop, 2012, p. 284). Neste aspeto torna-se ainda mais fulcral o diálogo participativo entre os agentes produtores e as comunidades locais, sendo que “a mediação tem, neste contexto, uma importância acrescida” (Nogueira, 2010, p. 25).

O projeto que expomos de seguida — *Meu Bairro, Minha Rua* — tem na sua génese o diálogo com as comunidades locais para a auscultação dos problemas sentidos por elas sobre o espaço público e para o desenvolvimento de soluções para os mesmos. Através da análise do discurso oficial do projeto, pretendemos mostrar que este caso pode ser um possível referencial para a investigação a desenvolver nestas áreas, dado que revela uma predisposição da Câmara Municipal para a relação com as comunidades. Contudo, é necessário analisar as suas limitações e possíveis formas de melhoria.

3. CASO DE ESTUDO: *MEU BAIRRO, MINHA RUA*

3.1. PRESSUPOSTOS DO PROJETO

O projeto *Meu Bairro, Minha Rua* nasceu em 2019 com o objetivo de resolver microproblemas do espaço público de 10 zonas² da cidade de Vila Nova de Gaia, através de uma metodologia participativa e de cocriação. Neste artigo, focamo-nos em duas zonas, onde foram realizadas pinturas murais, sendo elas os bairros da Biblioteca Municipal e do Cedro. Para a realização deste artigo apoiamos-nos nas informações encontradas online (nos websites da CMG, www.cm-gaia.pt, e do projeto *Meu Bairro, Minha Rua*, www.meubairrominharua.pt) e também em duas entrevistas por nós realizadas a 26 e 27 de outubro de 2022. A primeira entrevista foi ao artista responsável pela pintura de ambos os murais, Nuno “Third” Palhas, e a segunda foi à responsável pelo projeto *Meu Bairro, Minha Rua*, Cristiana Nóbrega, chefe de equipa multidisciplinar de apoio aos cidadãos da CMG. Para a escrita deste artigo, decidimos apoiar-nos nas informações recolhidas pela equipa do *Meu Bairro, Minha Rua*, através de inquéritos e conversas informais, de forma a mostrar quer o trabalho realizado por esta equipa, quer a sua visão sobre ele.

O *Meu Bairro, Minha Rua* (Figura 1) é um projeto da responsabilidade da CMG, que visa promover o envolvimento e a participação ativa dos cidadãos na gestão do espaço público, e divide-se em quatro fases: diagnóstico, elaboração/comunicação de propostas, execução e monitorização.



Figura 1. Logotipo do projeto *Meu Bairro, Minha Rua*, logotipo da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia e assinatura do artista no mural da Biblioteca

Créditos. Ana Castro

² A denominação de “zonas” é utilizada pela Câmara Municipal de Gaia quando se refere ao projeto *Meu Bairro, Minha Rua*. Cada zona engloba aproximadamente 1.000 habitações ao redor de uma escola pública.

Segundo se pode ler no website da CMG (Câmara Municipal de Gaia, s.d.-a), este projeto:

visa contribuir para a criação de uma nova forma de viver em comunidade, através de um trabalho muito próximo das pessoas, das famílias e das instituições, procurando garantir que as suas preocupações sejam sinónimo de um processo de revitalização permanente e participado por todos. Este projeto integra duas áreas de intervenção que, embora distintas, são inevitavelmente indissociáveis: a área de natureza material, que engloba pequenas obras nos espaços públicos e a área de natureza relacional, que promove a coesão social e visa a criação de vínculos de confiança entre os cidadãos e as instituições. (paras. 1–2)

Com a entrevista a Cristiana Nóbrega, foi possível compreender que este projeto é posto em prática pela Equipa Multidisciplinar de Apoio ao Cidadão, a qual surge em resultado das sessões de Presidência Aberta que “são momentos em que o senhor Presidente vai a cada freguesia e fala com as pessoas” (Nóbrega, entrevista pessoal, 27 de outubro de 2022). Segundo nos explica a entrevistada, desde 2019 passaram a existir dois serviços distintos que ligam os cidadãos de Gaia aos poderes públicos:

1. O *Presidente Direto*, que funciona de forma passiva: é um canal de email onde se recebem as preocupações e as queixas das pessoas, que passam por uma triagem e são encaminhadas para o serviço responsável pela sua resolução;
2. O *Meu Bairro, Minha Rua*, que funciona de forma ativa: é uma equipa de pessoas que se dirige aos locais para auscultar as comunidades de forma a compreender quais são os seus problemas e, em conjunto com as mesmas, procura desenvolver soluções para implementar no espaço público.

Na entrevista à chefe de equipa do *Meu Bairro, Minha Rua* foi possível perceber que cada um dos 10 bairros tem como âncora uma escola e que, depois de identificada essa escola, se delimita um território de aproximadamente 1.000 habitações. Escola e território envolvente formam, em conjunto, aquilo que se designa como “bairro”. Definido o bairro, são feitos questionários à comunidade de modo a conhecer-se a sua composição demográfica. Feito este trabalho prévio, inicia-se a primeira fase do projeto, o diagnóstico de necessidades de cada bairro:

falamos com os presidentes de junta, com o padre (se for o caso), com os diretores das escolas, com os comerciantes (...) e vamos também ouvir os moradores. Entretanto também percebemos que era importante ouvir as pessoas que não moram lá, mas que utilizam aquele espaço durante o dia. (...) Os questionários são enviados para as pessoas, e para quem não mora lá é possível responderem através do *website*. (...) [Esses questionários são] construídos em função da realidade de cada espaço, mas sem nunca condicionar as respostas. Temos uma resposta aberta onde as pessoas podem escrever aquilo que gostavam efetivamente de ter disponível para usarem mais o espaço público. O que nós pretendemos aqui é que as pessoas utilizem um espaço que neste momento possa estar pouco apelativo. (Nóbrega, entrevista pessoal, 27 de outubro de 2022)

Em análise aos dois questionários dos locais intervencionados, e também de acordo com o que Cristiana Nóbrega nos explica em entrevista, compreendemos que estes questionários sofrem alterações. No primeiro, da zona da Biblioteca Municipal, pediram aos inquiridos para classificar oito aspetos dos espaços públicos envolventes — iluminação, limpeza das ruas, recolha do lixo, circulação automóvel, passeios, passadeiras, estacionamento e oferta de transportes públicos — sendo que no seguinte questionário acrescentaram outro ponto: a segurança. Após esta classificação, existe uma pergunta aberta sobre o que poderia ser feito para melhorar o espaço envolvente às habitações e segue-se de duas perguntas fechadas sobre a forma de deslocação e sobre como estas pessoas utilizam o espaço público. É na pergunta aberta que a responsável do projeto nos explica que conseguem informações mais concretas e onde chegou a ser referida a pintura mural.

A segunda página do questionário refere-se a locais específicos de cada zona:

- Biblioteca: auditório municipal, biblioteca municipal e jardim da biblioteca municipal
- Cedro: espaços verdes urbanos

Percebe-se que estes questionários pretendem também compreender os hábitos de frequência das zonas públicas por parte dos moradores e trabalhadores de cada local e a razão que os leva a usufruir desses espaços. Aqui volta a surgir um espaço para resposta aberta onde o utilizador pode escrever o que gostaria de ver melhorado em cada um desses locais. O questionário termina com questões de resposta fechada tais como “tem orgulho em ser gaiense?” ou “identifica-se com o bairro onde reside?” e outras de dados sociodemográficos.

O arquiteto Francisco Saraiva, responsável pelo desenho do espaço, refere na sua entrevista à Antena 1 (GaiaTV Município, 2020a) que aquilo que fazem é “pegar num território que tinha sido identificado com determinados problemas (...) e de uma forma singela resolvê-los, respeitando também a identidade local e fazer exatamente com que as pessoas se sintam participadas e que sintam que fazem parte deste local” (00:05:45).

Este projeto segue a metodologia Ubuntu, centrada nas comunidades locais e utilizando uma abordagem participativa e democrática. Segundo se pode ler no website (www.academialideresubuntu.org) da Academia de Líderes Ubuntu (s.d.), citando Desmond Tutu: “a minha humanidade está intrinsecamente ligada à tua e, por isso, eu sou humano porque pertenço, participo e partilho de um sentido de comunidade. Tu e eu somos feitos para a interdependência e para a complementaridade” (para. 1). Esta é, portanto, uma filosofia que incentiva a participação e a partilha para a construção de uma sociedade mais democrática e participativa.

Quando questionámos Cristiana Nóbrega (entrevista pessoal, 27 de outubro de 2022) sobre qual o motivo porque decidiram adotar a filosofia Ubuntu, ela respondeu que este projeto nasceu a ouvir as pessoas e a perceber as suas necessidades físicas para o espaço público, mas que rapidamente compreenderam que havia também problemas não-materiais, acrescentando que “quando falamos em transformação é não só do espaço, mas também da parte relacional”. Desta forma juntaram-se ao Instituto

Padre António Vieira que desde 2010 realiza a Academia de Líderes Ubuntu. Segundo Cristiana Nóbrega, a equipa do Instituto Padre António Vieira tem vindo a realizar um trabalho regular nas escolas do concelho com o objetivo de “transformar desde pequeninos a consciência para que a relação seja muito importante” e que “fazem imensas atividades com o comércio, com a ativação dos jovens a ajudar os mais idosos. Há aqui uma consciência muito grande de comunidade” (Nóbrega, entrevista pessoal, 27 de outubro de 2022). Sobre este assunto acrescenta que “faz muita diferença termos o Ubuntu connosco” e que é a *cola* que dá sentido a este projeto: “a relação cria-se não só por dar resposta concreta às necessidades das pessoas no espaço físico, mas também das pessoas se relacionarem entre elas” (Nóbrega, entrevista pessoal, 27 de outubro de 2022).

Nesta mesma entrevista, Cristiana Nóbrega (entrevista pessoal, 27 de outubro de 2022) destaca a fase do projeto a que chama de “transformação” e que nos parece explicar bem a essência e a missão do projeto *Meu Bairro, Minha Rua*:

o transformar, é efetivamente pegar nos contributos das pessoas e ir para o terreno. (...) Aqui quando falamos em transformação é não só do espaço, mas também da parte relacional. Porque quando as pessoas percebem que aquilo que elas realmente nos disseram antes é o que está a acontecer e é o que elas precisam efetivamente — que não é apenas uma obra em gabinete sem ouvir as pessoas — estamos também a transformar as pessoas que por norma só reclamam, que não sentem relação nenhuma com o espaço público, (...) a perceberem que afinal vale a pena efetivamente falar com a Câmara porque nós vamos conseguir, sempre que possível, ir ao encontro das necessidades deles.

Nuno Palhas (entrevista pessoal, 26 de outubro de 2022), que não conhecia a filosofia Ubuntu antes do convite da CMG, afirma que ficou fã desta metodologia, acrescentando que este tipo de projetos devia “fazer parte de quase todos os serviços sociais porque muitas vezes as pessoas têm problemas porque não têm o mesmo fácil acesso e o mesmo conhecimento que nós temos para procurar informação”, acrescentando que considera muito importante “criar essa aproximação aos sítios e voltar a ter cuidado com o espaço público” (Palhas, entrevista pessoal, 26 de outubro de 2022).

Após compreendido o que move a Equipa de Apoio ao Cidadão, com o projeto *Meu Bairro, Minha Rua*, procurámos entender porque decidiram incluir pinturas murais nas suas intervenções no espaço público. Foi-nos explicado que o primeiro mural foi proposto pela Câmara Municipal à comunidade, não sendo, portanto, uma proposta da comunidade ao município. Cristiana Nóbrega começa por explicar que “o mural não era uma coisa que estava prevista inicialmente”, acrescentando que foi algo proposto pelo presidente da Câmara “porque cria logo uma transformação muito impactante nos espaços” e que “foi algo que à medida que fomos fazendo as intervenções percebemos que fazia sentido” (Nóbrega, entrevista pessoal, 27 de outubro de 2022).

Por fim, questionámos os responsáveis pelo projeto sobre se costumavam fazer monitorização, após as intervenções realizadas. Foi-nos explicado que o trabalho nunca

acaba e que constantemente voltam aos locais intervencionados para compreender o impacto das ações e também as possíveis melhorias que possam ser introduzidas em ações futuras. Por exemplo, no caso do Bairro da Biblioteca, depois de terminada a intervenção no espaço público, a Equipa de Apoio ao Cidadão voltou ao local, tendo constatado que a comunidade tinha interesse em dispor de aparelhos de ginástica no espaço público, tendo o município avançado com a sua colocação. Cristiana Nóbrega (entrevista pessoal, 27 de outubro de 2022) salienta a importância deste constante contacto com as comunidades locais e acrescenta: “nós só mantemos as pessoas perto de nós se estivermos constantemente [em] diálogo com elas”.

3.2. BAIRRO DA BIBLIOTECA — MURAL BORBOLETA

O *Meu Bairro, Minha Rua* incluiu um projeto piloto de intervenção no espaço público, em 2019, no quarteirão da biblioteca municipal, sendo que o mural do artista “Third” só foi executado no verão de 2021.

Entre os meses de fevereiro e maio de 2019, foram realizados questionários aos moradores e comerciantes, comunidade escolar e utilizadores daquele quarteirão. Na mesma fase foi, como se pode ler no website do projeto, realizado um grupo focal “onde os participantes sublinharam as principais dificuldades” (*Meu Bairro, Minha Rua*, s.d.). O presidente da CMG Eduardo Vítor Rodrigues, sublinha que a estratégia para este projeto começa por compreender os problemas e as necessidades da comunidade para depois realizar “micro-intervenções que, muitas vezes, não têm a magnitude dos grandes projetos, mas têm a magnitude das grandes consequências na vida das pessoas” (GaiaTV Município, 2020b, 00:12:01).

Após recolhidos os resultados dos inquéritos, e em articulação com os serviços municipais (obras, segurança, ambiente, entre outros), foram feitos estudos e propostas de melhoria das zonas públicas, “construindo soluções que respondem às necessidades auscultadas e que promovem a participação e a vivência no espaço público” (*Meu Bairro Minha Rua*, s.d., para. 5). Neste diagnóstico, a comunidade não expressou o interesse por uma pintura mural nem tão pouco a necessidade da reabilitação daquela parede. Cristiana Nóbrega (entrevista pessoal, 27 de outubro de 2022) afirma que, “no fundo, o primeiro [mural] fomos nós que oferecemos, e a partir do momento em que existiu o primeiro, as pessoas começam a falar. E agora já temos presidentes de juntas a querer noutros locais”. Esta afirma que mesmo em questionários a outras comunidades, começou a surgir, na resposta aberta, o pedido para a realização de pinturas murais naquelas zonas.

As propostas de melhoria foram apresentadas numa discussão pública aberta a toda a comunidade. Uma das ideias apresentadas (Figura 2) nessa sessão foi a pintura de um mural nas escadas de acesso à rua Parque 1.º de Maio, em frente à Escola Secundária Almeida Garrett.



Figura 2. Esboço de intervenção Bairro da Biblioteca

Fonte. De “Presidência Aberta Meu Bairro, Minha Rua”, de Vila Nova de Gaia Municipal, 2019, p. 19, (https://www.cm-gaia.pt/fotos/editor2/meu_bairro/biblioteca/anexo_5.pdf).
Copyright 2019 de Francisco Saraiva.

Com a entrevista a Nuno Palhas procurámos entender como lhe foi feito o convite para este projeto, de que forma lhe foram apresentadas as comunidades e o que pensa sobre as pinturas e o projeto global. O artista explicou-nos que, para este primeiro mural, lhe foi revelado em que consistia o projeto *Meu Bairro, Minha Rua* e de que forma se apoiava nos valores Ubuntu. Segundo ele, a Câmara Municipal teve a preocupação de lhe explicar devidamente tudo o que o projeto envolve, “desde a interação com a população, e as instituições de ajuda entre as pessoas, ajuda entre vizinhos” e afirma que “essa ligação foi o ponto de partida para começar a pensar cada projeto individualmente, mas também como coletivo” (Palhas, entrevista pessoal, 26 de outubro de 2022). Cristiana Nóbrega (entrevista pessoal, 27 de outubro de 2022) também salienta o facto de pretenderem que o artista apresentasse algo único para cada espaço:

aquilo que nós queremos sempre é que as pessoas criem identidade com os espaços. Não é um espaço qualquer, aquele espaço foi feito para *aquelas* pessoas. (...) No fundo aquilo também é um bocadinho deles, porque perceberam que aquilo foi feito para eles. Não foi um desenho de arquiteto que se lembrou de fazer umas coisas giras e que foi colocado ali sem a integração das pessoas.

A pandemia abrandou os planos deste projeto, tendo sido retomado no verão de 2021, altura em que a ideia do mural das escadas (Figura 3) em frente à Escola Almeida Garrett foi posta em prática. Sempre que Nuno Palhas (entrevista pessoal, 26 de outubro de 2022) vai fazer uma pintura no espaço público, procura fazer uma pesquisa sobre o espaço em que vai intervir, afirmando que procura sempre um meio termo entre “criar algo que não desvirtue o [seu] trabalho, mas que ao mesmo tempo seja bem compreendido pelas pessoas”.



Figura 3. Mural da autoria de “Third” no bairro da Biblioteca, 2021

Créditos. Ana Castro

Segundo se pode ler no website do *Meu Bairro, Minha Rua*, o artista justifica a escolha do tema da pintura:

os girassóis, que frequentemente represento, são considerados sinal de fortuna e conhecimento. Por ser uma pintura na minha cidade e em frente ao Liceu, não podia deixar de os representar como sinal de crescimento, maturidade e sabedoria. Represento ainda os elementos da metamorfose, a lagarta que se transforma em borboleta, que são mais uma referência à evolução que se espera e deseja em todo o ser humano. Conhecer-se a si próprio e desejar a transformação torna-nos capazes de querer mais para nós e para aqueles que vemos refletidos na nossa própria existência. (*Meu Bairro Minha Rua*, s.d., para. 16)

3.3. BAIRRO DO CEDRO — MURAL LAVADEIRAS

O segundo mural de arte urbana (Figura 4, Figura 5 e Figura 6) realizado para este projeto foi também pintado em 2021, pelo mesmo artista, desta vez no Bairro do Cedro. Na apresentação desta fase do projeto (Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, s.d.-b), em novembro de 2021, o presidente da CMG, Eduardo Vítor Rodrigues, explica que se seguiu a metodologia Ubuntu para ouvir os cidadãos. Começaram por fazer o diagnóstico que, segundo o mesmo, é um “trabalho de proximidade”, o qual se iniciou em agosto de 2019, que tem como finalidade ouvir as pessoas. O presidente da Câmara acrescenta que “este ouvir é muito mais do que uma mera questão, é uma relação interpessoal que se estabelece a partir de um trabalho de terreno que é verdadeiramente um trabalho porta-a-porta” (GaiaTV Município, 2020b, 00:11:20).



Figura 4. Mural Lavadeiras, Bairro do Cedro, 2021
Créditos. Nuno “Third” Palhas



Figura 5. Dois lados do Mural Lavadeiras, Bairro do Cedro, 2021
Créditos. Nuno “Third” Palhas



Figura 6. Dois lados do Mural Lavadeiras, Bairro do Cedro, 2021
Créditos. Nuno “Third” Palhas

O primeiro momento passou por enviar inquéritos por correio postal aos moradores, sendo deste modo possível compor a amostra e compreender as suas opiniões em relação à área envolvente. O inquérito teve uma participação de 27,3% da totalidade de moradores, tendo-se concluído haver necessidade de introduzir melhorias, como, por exemplo, a “construção de novos espaços públicos e a manutenção (...) dos jardins e não só” (GaiaTV Município, 2020b, 00:17:00). Nessa apresentação do projeto, o presidente da Câmara acrescenta que é necessária “uma mudança de paradigma, e as pessoas no fundo refletem isso mesmo. Nós temos muito um modelo de desenvolvimento no país (...) que está muito assente no momento de inauguração” (GaiaTV Município, 2020b, 00:17:05). O projeto *Meu Bairro, Minha Rua* foca-se, mais do que na inauguração, no pré e pós intervenções, envolvendo as comunidades em todos estes momentos.

Em relação à pintura de arte urbana neste bairro, Eduardo Vítor Rodrigues comenta que:

estamos a falar de uma experiência, de uma exploração, de estratégias que podemos ter de enquadrar algum mobiliário urbano obrigatório, como o PT (posto de transformação de eletricidade), (...) envolvendo em dinâmicas artísticas interessantes, que podem ser, por exemplo, a utilização de alguns dos nossos artistas mais extraordinários no desenho urbano. (GaiaTV Município, 2020b, 00:41:48)

Como foi dito atrás o artista selecionado para esta ação foi Nuno Palhas, mais conhecido como “Third”, um ilustrador e artista urbano natural de Vila Nova de Gaia que já pintou

inúmeros murais pelo país. No website do projeto *Meu Bairro, Minha Rua*, o artista explica que se inspirou nos bairros populares da cidade, especificamente no Bairro do Cedro:

procurei representar essas memórias de um quotidiano simples, que atualmente tem outras rotinas, mas onde se mantém vivo o sentido de comunidade. A dicotomia entre passado, presente e futuro é difusa propositadamente, expressa na saturação de cor e na passagem para formas facetadas. Usei novamente o girassol como elemento decorativo e símbolo de fortuna, como a riqueza dos laços de vizinhança. (*Meu Bairro Minha Rua*, s.d.-b, para. 9)

Neste caso, sendo ele natural e residente em Gaia, para além de uma pesquisa prévia, fez também ligações às suas próprias memórias daqueles espaços. Nuno Palhas recorda quer o tempo em que estudou no Liceu Almeida Garrett (no bairro da Biblioteca) e subia todos os dias aquelas escadas, quer o facto de quando era jovem passar todos os dias pelo Bairro do Cedro, aí havendo sempre estendais com roupa a secar. Com base nesta memória decidiu retratar uma lavadeira a pôr os lençóis a secar enquanto um cão saltava para os apanhar.

Foi essa ideia que me originou para (...) tentar recriar aquele jardim do passado para o futuro, e é engraçado que mais tarde um senhor veio ter comigo a dizer que costumava corar a roupa para a avó dele ali no jardim e que era normal terem ali os estendais todos (...) E pronto, isso tornou-se também engraçado porque foi uma coincidência que, de uma lembrança que eu tinha, se concretizou também na ligação de memória coletiva daquelas pessoas. (Palhas, entrevista pessoal, 26 de outubro de 2022)

Em relação ao mesmo mural, também Cristiana Nóbrega (entrevista pessoal, 27 de outubro de 2022) relembra conversas com os moradores, afirmando que “as pessoas falam sobre aquilo que está na parede” e que “é logo mote de conversa e de partilha de histórias, de memórias e de experiências, que os mais velhos têm um gosto tremendo de passar aos mais novos”.

4. CONCLUSÃO

A expressão “pequenas intervenções com grande impacto nas vidas das pessoas”, utilizada por Cristiana Nóbrega na sua entrevista, resume bem a missão do projeto *Meu Bairro, Minha Rua*. Analisando o discurso oficial da CMG sobre este projeto apercebemo-nos que a intenção é a melhoria da vida das pessoas e o aumento do usufruto dos locais públicos através de micro-intervenções. Contudo, não é possível afirmar que estas ações têm, de facto, o impacto pretendido na vida da comunidade. Para que tal acontecesse seria fundamental uma monitorização posterior, envolvendo o conjunto de atores, obtendo, nomeadamente, uma avaliação por parte das comunidades residentes.

Aquilo que expusemos neste artigo baseia-se principalmente na perspetiva oficial que a Câmara Municipal e o artista contratado têm sobre as suas ações no espaço público. Apesar de não conseguirmos aferir as reais perceções das comunidades em relação a estas intervenções, acreditamos que este caso é um referencial importante para

a investigação que sobre estes temas se possa vir a desenvolver. O projeto *Meu Bairro, Minha Rua* mostra uma predisposição desta autarquia para desenvolver uma relação com as comunidades, procurando, através da mediação, criar impacto no seu quotidiano.

No entanto, e apesar das boas intenções do município e do empenho da equipa envolvida, há necessidade de inquirir os utentes destes locais para perceber o que pensam relativamente a estas intervenções no espaço público. Pudemos ver, por exemplo, que o primeiro mural surgiu não a pedido das comunidades, mas sim pelo interesse do presidente da Câmara Municipal. Apesar de Cristiana Nóbrega afirmar que o impacto do mural foi positivo, deveria ser melhor avaliado de forma a obter resultados inequívocos. Tendo em conta o atrás exposto, consideramos ser importante inquirir quem utiliza os espaços intervencionados, apostando numa investigação externa sobre o que pensam as comunidades locais sobre o trabalho realizado. Só desta forma será possível compreender as verdadeiras perceções das pessoas que frequentam estes lugares e desta forma medir os reais impactos das micro-intervenções postas em prática pela CMG.

Como vimos anteriormente, existe uma relação forte entre arte urbana e democracia, sendo importante, nos processos de produção desta arte, criar um diálogo constante entre as comunidades, os poderes políticos e os artistas. No espaço público, a mediação de arte tem uma importância acrescida, sendo que a CMG poderá desenvolver projetos de arte urbana comunitária que não só transformem os locais a nível estético, mas também social. Para tal, devem-se pôr em prática projetos de arte comunitária, que sejam socialmente comprometidos, e que envolvam as comunidades locais em todas as fases do projeto.

Aquilo que pudemos constatar, de acordo com o exposto pelos dois entrevistados, é que a comunidade apenas participa na resposta aos inquéritos iniciais (no qual podem, ou não, referir na pergunta aberta que pretendem uma pintura mural) e na sessão aberta, na qual o presidente da Câmara apresenta os esboços de todo o projeto a implementar naquela zona. Em relação aos murais, não tiveram voto em quem seria o artista, qual seria o tema representado, nem tão pouco viram um esboço antes da pintura ser realizada. Tal como anteriormente referimos, na produção de arte comunitária deverão ser mais relevantes os processos e a participação da comunidade do que o resultado artístico final. Deverá, portanto, privilegiar-se a participação comunitária, inspirada pelas culturas, identidades e histórias do local, de forma a desenvolver uma obra de arte verdadeiramente pública, única e com um significado forte para aquela comunidade.

AGRADECIMENTOS

A autora Ana Luísa Castro agradece à Fundação para a Ciência e Tecnologia o financiamento através de uma Bolsa de Doutoramento com a referência 2021.06560.BD.

REFERÊNCIAS

- Abreu, J. G. (2015a). As origens históricas da arte pública. *Convocarte — Revista de Ciências da Arte*, 1, 14–27. <http://hdl.handle.net/10451/38402>
- Abreu, J. G. (2015b, 23–24 de outubro). *A arte pública como meio de interação social: Da participação cívica ao envolvimento comunitário* [Apresentação de comunicação]. International Conference Public: Art. Place, Context, Participation, Lisboa, Portugal.

- Academia de Líderes Ubuntu. (s.d.). *Filosofia Ubuntu*. Retirado a 10 de novembro de 2022 de <https://www.academialideresubuntu.org/pt/o-ubuntu/fundamentos>
- Andrade, P. (2020). Arte pública urbana e comunicação turística. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 7(1), 39–59. <https://doi.org/10.21814/rlec.2119>
- Barbosa, I., & Lopes, J. T. (2019). Descodificar as paredes da cidade: Da crítica à gentrificação ao direito da habitação no Porto. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, XXXVIII, 6–29. <https://doi.org/10.21747/08723419/soc38a1>
- Bengtson, P. (2014). *The street art world*. Almendros de Granada Press.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Blanché, U. (2015). Street art and related terms. *SAUC - Street Art and Urban Creativity*, 1(1), Artigo 1. <https://doi.org/10.25765/sauc.v1i1.14>
- Câmara Municipal de Gaia. (s.d.-a). *Meu bairro minha rua*. Retirado a 10 de novembro de 2022 de <https://www.cm-gaia.pt/pt/cidade/mbmr/>
- Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia. (s.d.-b). *Quarteirão do Cedro*. Retirado a 10 de novembro de 2022 de <https://www.cm-gaia.pt/pt/cidade/mbmr/cedro/>
- Campos, R. (2010). *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica ao graffiti urbano*. Fim de Século.
- Campos, R. (2021). Poder local, arte urbana e festivalização da cultura. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (125), 53-76. <https://doi.org/10.4000/rccs.12000>
- Campos, R., & Barbio, L. (2021). Public strategies for the promotion of urban art: The Lisbon metropolitan area case. *City & Community*, 20(2), 121–140. <https://doi.org/10.1177/1535684121992350>
- Campos, R., & Câmara, S. (2019). *Arte(s) urbana(s)*. Edições Húmus.
- Campos, R., Júnior, J. L., & Raposo, O. (2021). Arte urbana, poderes públicos e desenvolvimento territorial: Uma reflexão a partir de três estudos de caso. *Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, 25(3), 681–706. <https://doi.org/10.4000/etnografica.10747>
- Campos, R., & Sequeira, Á. (2019). Entre VHILS e os Jerónimos: Arte urbana de Lisboa enquanto objeto turístico. *Horizontes Antropológicos*, 25(55), 119–151. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000300005>
- Carpentier, N., Melo, A. D., & Ribeiro, F. (Eds.). (2019). Resgatar a participação: Para uma crítica sobre o lado oculto do conceito. *Comunicação e Sociedade*, 36, 17–35. [https://doi.org/10.17231/comsoc.36\(2019\).2341](https://doi.org/10.17231/comsoc.36(2019).2341)
- Catellano, C. G., & Raposo, P. (Eds.). (2019). *Textos para uma arte socialmente comprometida*. Documenta.
- Caune, J. (1992). *La culture en action: De Vilar à Lang, le sens perdu*. PUG.
- Caune, J. (1999). *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*. PUG.
- Correia, V. (2013). *Arte pública, seu significado e função*. Fonte da Palavra.
- Costa, P. E. da, Guerra, P., & Neves, P. S. (2017). *Urban intervention: Street art and public space*. DINÂMIA'CET-IUL, IS-UP.
- Deutsche, R. (1992). Art and public space: Questions of democracy. *Social Text*, (33), 34–53. <https://doi.org/10.2307/466433>
- Fortuna, C. (2002). Culturas urbanas e espaços públicos: Sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (63), 123–148. <https://doi.org/10.4000/rccs.1272>

- GaiaTV Município. (2020a, 30 de setembro). *Antena 1 Portugal em Direto—Quarteirão da Biblioteca* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=htd1xl3lqu4&t=22s>
- GaiaTV Município. (2020b, 21 de novembro). *Meu bairro, minha rua no Cedro* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fh-KkxjgW5k>
- Goes, D. (2021). A arte urbana e o turismo: Uma proposta contradiscursiva sobre as práticas artísticas no espaço público urbano e os impactos do turismo. *Herança - Revista de História, Património e Cultura*, 4(1), Artigo 1. <https://doi.org/10.29073/heranca.v4i1.1592>
- Grondeau, A., & Pondaven, F. (2018). Le street art, outil de valorisation territoriale et touristique: L'exemple de la Galeria de Arte Urbana de Lisbonne. *EchoGéo*, 44, 1–28. <https://doi.org/10.4000/echogeo.15324>
- Grodach, C. (2009). Art spaces, public space, and the link to community development. *Community Development Journal*, 45(4), 474–493. <https://doi.org/10.1093/cdj/bsp018>
- Kay, A. (2000). Art and community development: The role the arts have in regenerating communities. *Community Development Journal*, 35(4), 414–424. <https://doi.org/10.1093/cdj/35.4.414>
- Lefebvre, H. (1992). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trad.). Wiley-Blackwell. (Trabalho original publicado em 1974)
- Madeira, C., & Gariso, A. (2016). Um território (des)valorizado culturalmente? Dois tempos (e lugares) do bairro da “Quinta do Mocho”. In D. Cerejo (Ed.), *Atas do IX Congresso Português de Sociologia* (pp. 2–8). Associação Portuguesa de Sociologia.
- Matarasso, F. (1998). *Use or ornament?: The social impact of participation in the arts*. Comedia.
- Melo, S. (2015). Texturas, ou sobre os efeitos sociais das artes. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 30, 11–33. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/1276>
- Meu Bairro Minha Rua. (s.d.-a). *Quarteirão da Biblioteca*. Retirado a 5 de maio de 2022 de <https://meubairrominharua.pt/portfolio/quarteirao-da-biblioteca/>
- Meu Bairro Minha Rua. (s.d.-b). *Quarteirão do Cedro*. Retirado a 10 de novembro de 2022 de <https://meubairrominharua.pt/portfolio/quarteirao-do-cedro/>
- Miles, M. (1997). *Art, space and the city*. Routledge.
- Mörsch, C., & Chrusciel, A. (Eds.). (2012). *Time for cultural mediation: An online publication*. The Institute for Art Education of Zurich University of the Arts (ZHdK).
- Nogueira, A. P. T. (2010). *Público do espaço público: Oferta cultural de Almada e Palmela* [Tese de doutoramento, Universidade do Porto]. Repositório Aberto. <http://hdl.handle.net/10216/56333>
- Pires, H. (2018). A arte urbana e os lugares do habitar. Up There, o caso da intervenção de Katre no Bairro de Carcavelos. In H. Pires & F. Mesquita (Eds.), *Publicidade e comunicação visual urbana* (pp. 29–60). CECS.
- Raposo, O. (2018). Guias da periferia: Usos da arte urbana num bairro precarizado de Lisboa. In L. Ferro & de R. de S. Gonçalves (Eds.), *Cidades em mudança: Processos participativos em Portugal e no Brasil* (pp. 127–144). Mauad X.
- Regatão, J. P. (2015). Do monumento público tradicional à arte pública contemporânea. *Convocarte — Revista de Ciências da Arte*, 1, 66–76.
- Schacter, R. (2014). The ugly truth: Street art, graffiti and the creative city. *Art & the Public Sphere*, 3(2), 161–176. https://doi.org/10.1386/aps.3.2.161_1
- Shapiro, R. (2019). Artification as process. *Cultural Sociology*, 13(3), 265–275. <https://doi.org/10.1177/1749975519854955>

Vila Nova de Gaia Municipal. (2019). Presidência aberta *Meu Bairro, Minha Rua*. https://www.cm-gaia.pt/fotos/editor2/meu_bairro/biblioteca/anexo_5.pdf

NOTAS BIOGRÁFICAS

Ana Luísa Castro, mais conhecida como Ana *Muska*, nasceu em 1990. Fez a licenciatura em Design de Comunicação e mais tarde o mestrado em Multimédia, ambos na Universidade do Porto. Em 2012, criou a Circus Network, uma agência, galeria, loja e *co-work* focada em arte urbana, ilustração e música. Na última década desempenhou cargos de curadoria e produção em dezenas de exposições individuais e coletivas, tendo também desenvolvido diversos projetos de arte urbana por todo o país. De momento é doutoranda em Estudos Culturais pela Universidade Minho e, com uma bolsa de investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia, encontra-se a desenvolver um estudo que pretende chamar a atenção para a necessidade de se recorrer a mecanismos de mediação de arte urbana que sejam socialmente comprometidos e que envolvam as comunidades locais, tornando-as parte ativa nos processos de criação desta arte.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4148-3753>

Email: anamuska.circus@gmail.com

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Ricardo Campos é o investigador principal e membro da direção do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e professor convidado no mestrado em Relações Interculturais (Universidade Aberta). É membro fundador e coordenador da Rede Luso-Brasileira de pesquisa em Artes e Intervenções Urbanas. Coordenou os projetos *Juventude e as Artes da Cidadania: Práticas Criativas, Cultura Participativa e Activismo*, *TransUrbArts - Emergent urban arts in Lisbon and São Paulo* (TransUrbArts - As artes urbanas emergentes são Lisboa e São Paulo; 2016–2020) ambos com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia/Ministério Ciência, Tecnologia e Ensino Superior. Ao longo dos anos tem realizado pesquisa em vários centros de investigação em torno das temáticas das culturas juvenis urbanas, da arte urbana, dos media digitais, da antropologia visual e da cultura visual, tendo diversos capítulos de livros e artigos em revistas nacionais e internacionais sobre estes temas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4689-0144>

Email: ricardocampos@fcsh.unl.pt

Morada: CICS.NOVA - Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, Avenida de Berna, 26-C, 1069-061 Lisboa, Portugal

Submetido: 24/11/2022 | Aceite: 07/02/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

AFEÇÃO, PARTICIPAÇÃO E COPRODUÇÃO TERRITORIAL. O PROJETO *MIRADA DE BARRIO*, EM SANTIAGO DO CHILE

Luis Campos Medina

Instituto de la Vivienda, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile
Concetualização, curadoria dos dados, análise formal, aquisição de financiamento, investigação, metodologia, supervisão, validação, visualização, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

Cynthia Pedrero Paredes

Instituto de la Vivienda, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile
Análise formal, visualização, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

Mónica Aubán Borrell

Instituto de la Vivienda, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile
Análise formal, visualização, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

RESUMO

O projeto *Mirada de Barrio* (Visão do Bairro) foi desenvolvido pelo Museo de la Solidaridad Salvador Allende entre os anos 2017 e 2019, com a finalidade de estabelecer um novo vínculo entre o museu e o bairro onde está localizado: o bairro República, da cidade de Santiago do Chile. Neste texto abordamos as modalidades de produção do território envolvidas no conjunto de ações implementadas no âmbito desse projeto. Com isso, buscamos contribuir para uma discussão na qual comumente se esquece que o território também é uma realidade sensível e que, conseqüentemente, importa incluí-lo entre os focos de observação da mediação artística dado que aí se expressa um de seus efeitos mais poderosos. Nossa metodologia é baseada na sistematização de experiências e em ferramentas provenientes da autoetnografia, através das quais analisamos a participação direta de um dos autores no processo. Afirmamos que o projeto *Mirada de Barrio* permitiu a abertura na construção coletiva do território, rompendo a partilha do sensível que se manifesta em formas de sociabilidade caracterizadas pela desconfiança, o desca-so a outras formas de apropriação que não sejam a propriedade privada e a desconexão afetiva com o território que é habitado. Desta forma, o novo vínculo entre bairro e museu gerado por um processo de participação efetivo desencadeia práticas de convivência e cooperação através das quais se expressa uma nova forma de coprodução territorial que considera elementos sensíveis e afetivos, antes não conscientemente considerados pelos habitantes na sua vida cotidiana de bairro.

PALAVRAS-CHAVE

afeção, coprodução territorial, curadoria participativa, museu, território

ATTACHMENT, PARTICIPATION AND TERRITORIAL CO-PRODUCTION. THE *MIRADA DE BARRIO* PROJECT IN SANTIAGO DE CHILE

ABSTRACT

The *Mirada de Barrio* (View From the Neighbourhood) project was developed by the Museo de la Solidaridad Salvador Allende between 2017 and 2019 to establish a new link between the

museum and the neighbourhood where it is located: the República neighbourhood in Santiago de Chile. This paper addresses the territory's production modalities related to the actions implemented within this project's scope. In this way, we seek to contribute to a discussion that often overlooks the fact that territory is also a sensitive reality and that, consequently, it is important to include it among the focuses of observation of artistic mediation since it expresses one of its most powerful effects. Our methodology relies on the systematisation of experiences and self-ethnography tools, through which we analyse the direct participation of one of the authors in the process. The *Mirada de Barrio* project provided openness for the collective construction of territory, overcoming the sharing of what is sensitive, which prevails in forms of sociability characterised by mistrust, disregard for forms of appropriation other than private property, and affective disconnection with the inhabited territory. The new link between the neighbourhood and the museum, generated by effective participation, prompts practices of coexistence and cooperation through which a new form of territorial co-production emerges, one that considers sensitive and affective elements previously not consciously regarded by the residents in their daily life in the neighbourhood.

KEYWORDS

attachment, territorial co-production, participatory curation, museum, territory

1. INTRODUÇÃO

O projeto *Mirada de Barrio* (Visão do Bairro) foi uma intervenção desenvolvida pelo Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) entre os anos 2017 e 2019. Teve como finalidade estabelecer um novo vínculo entre o museu e o bairro onde está localizado: o bairro República, da cidade de Santiago do Chile. Intitulado *Curadoria e Valorização Participativa Entre o Bairro República e o Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, o projeto teve como objetivo principal desenvolver um processo participativo que fosse concluído com uma exposição de obras do acervo do museu, e cuja curadoria estivesse nas mãos das e dos moradores do bairro. O projeto foi financiado pelos Fundos de Cultura do Conselho Nacional da Cultura e das Artes.

O projeto *Mirada de Barrio*, e a sequência de ações que originou e se projetaram até o ano 2021, acaba de ser alvo de uma importante publicação por parte do MSSA. Sob o título *Mirada de Barrio. Arte y Participación Colectiva para Imaginar Territorios y Comunidades* (Mirada de Barrio. Arte e Participação Coletiva Para Imaginar Territórios e Comunidades; Martínez et al., 2022), o livro integra uma síntese reflexiva do processo e uma exposição detalhada do conjunto de atividades realizadas ao longo do período de ação. Esta obra constitui um material de base fundamental para a redação deste artigo, em complemento com a experiência de um dos autores, que formou parte da equipe de intervenção do projeto citado.

A intervenção gerada pelo projeto *Mirada de Barrio* constitui uma novidade na paisagem da mediação artística e dos museus no Chile atual (Peters, 2021). Apesar da participação e da interação com os públicos parecer fazer parte da ordem do dia para as instituições culturais que desenvolvem práticas de mediação artística (Morgado, 2018), é algo pouco habitual para a realidade nacional do Chile estabelecer como central a interação com os territórios. Daí o interesse na sua análise e compreensão.

Não obstante, a interpretação que aqui propomos não se centra na mediação artística em si mesma, mas sim nas suas consequências territoriais. Dito de outra forma, colocamos o foco nas modalidades da produção de território envolvidas no conjunto de ações implementadas no âmbito do projeto *Mirada de Barrio*. Com isso, buscamos contribuir para uma discussão na qual comumente se esquece que o território também é uma realidade sensível e que, conseqüentemente, importa incluí-lo entre os focos de observação da mediação artística dado que aí se manifesta um de seus efeitos mais poderosos. O pressuposto da nossa indagação é que o projeto teve por objetivo atuar sobre o bairro (o que em si constitui um efeito territorial), mas não foi necessariamente capaz de identificar todas as dimensões ou componentes desse efeito territorial e é por isso que a análise aqui apresentada pode ser relevante. Neste sentido, é importante destacar que a nossa análise não pretende abarcar a totalidade do processo de intervenção, mas sim a sua dimensão territorial, à luz da particular conceitualização que aqui propomos.

O artigo integra seis secções. Na primeira delas, apresentamos informações sobre o bairro República, o MSSA e o projeto *Mirada de Barrio*. Na segunda secção, explicamos nossa metodologia. Na terceira e quarta, abordamos os elementos teóricos que sustentam o nosso estudo, dando ênfase à intervenção desenvolvida pelo projeto *Mirada de Barrio* como dispositivo de afeção sensível e às perspectivas analíticas do território. Na quinta, analisamos uma seleção de três marcos implementados pelo projeto: a pesquisa, os encontros e a exposição, os quais serão abordados com o objetivo de dar conta dos gestos territoriais implicados na intervenção. Finalmente, na sexta secção, desenvolvemos as conclusões do nosso estudo, abordando as implicações e aprendizagens que o nosso trabalho pode ter para a mediação artística.

2. UM BAIRRO, UM MUSEU, UM PROJETO

Para iniciar o nosso exercício de contextualização devemos atender à primeira das unidades territoriais sobre as quais o projeto que buscamos analisar vai se implementar: o bairro. Com relação à introdução desta noção, é importante explicar que no Chile não existe a categoria administrativa de bairro. Assim, ainda que sua presença seja comum na linguagem cotidiana e na institucional, o emprego desta denominação surge do uso e da convenção, para se converter, às vezes, numa ferramenta organizacional dos municípios. Esse é o caso do município de Santiago, que segmentou seu território a partir dos bairros reconhecidos no uso cotidiano. Um deles é o bairro República, o lugar onde se encontra o MSSA.

O bairro República surgiu no final do século XIX, quando o então intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, se propõe a construir um novo bairro destinado às famílias mais acomodadas da época e se edificam casarões e imponentes palacetes, de variados estilos arquitetônicos e grande elegância. Além disso, o próprio Vicuña Mackenna batizou as ruas do bairro com os nomes de importantes personagens estrangeiros que contribuíram para o desenvolvimento do Chile, nos âmbitos político,

científico ou arquitetónico. Estreitamente relacionado com esta origem, em novembro de 1992, o Conselho de Monumentos Nacionais declarou como “zona típica” três setores do bairro: (a) os casarões da avenida República, que estão compreendidos entre as ruas Sazie e Gay; (b) Pasaje República, esquina com General García; e (c) o Conjunto Virginia Opazo, ato que contribuiu para a constituição de uma imagem de bairro histórico, tanto para seus habitantes como para o exterior (Zúñiga, 2017, p. 96).

Com relação à sua composição demográfica, o censo de 2002 indicava que o bairro República albergava aproximadamente 6.048 habitantes, dos quais 3.120 eram mulheres e 2.928 eram homens, com uma faixa etária concentrada entre 20–44 anos, o que indica que uma grande percentagem da população do setor é jovem ou adulto jovem, uma realidade associada à sua condição de zona universitária e, também, à aparição de edifícios para famílias jovens. Atualizando e detalhando um pouco mais algumas características desta composição demográfica, o estudo *Evolución del Barrio Universitario de Santiago Como Campus Urbano Abierto: Desafíos y Oportunidades* (Evolução do Bairro Universitário de Santiago como Campus Urbano Aberto: Desafios e Oportunidades), de Gustavo Munizaga (2008), refere que nos 400 hectares que, aproximadamente, compõem a estrutura do bairro convive uma população residencial de 25.640 pessoas com uma população estudantil composta por um total de 60.000 estudantes. Junto a isso, convém destacar que o bairro República alberga uma diversidade importante de habitantes (estudantes, trabalhadores, imigrantes, etc.) e de instituições sociais, económicas e educativas (em sua maioria de nível superior, institutos e universidades) que, em seu conjunto, caracterizam a vida no bairro.

Quanto ao museu, a origem do MSSA situa-se nos inícios dos anos 70. Durante o governo da Unidad Popular, surge a ideia de criar um museu para o povo do Chile através da doação solidária de obras por parte de artistas da Europa e América. Como destaca Zaldívar (2022),

o espírito que seus fundadores queriam dar-lhe era algo diferente da conceção tradicional de museu. Buscavam abandonar a posição elitista própria de uma cultura hegemónica, com a ideia de aproximar as artes plásticas ao povo latino-americano, de uma maneira dinâmica, viva, com fins culturais e educativos, de plena acessibilidade democrática. (p. 9)

Logo depois do golpe de Estado de 11 de setembro de 1973, o MSSA sofreu diversas formas de censura e perseguição, tendo sido obrigado a resguardar a coleção em espaços privados, de maneira oculta e clandestina. De facto, no museu fala-se das etapas de “solidariedade” (1971–1973) e de “resistência” (1976–1990). Com o retorno da democracia, o MSSA reconfigurou-se, instalando-se em diversos lugares de Santiago, até que em 2005 se fixou definitivamente no Palácio Heiremans, no bairro República, da cidade de Santiago.

O MSSA está localizado neste bairro, mas não é um museu de bairro. A sua coleção inclui obras de artistas de renome internacional como Joan Miró, Alexander Calder, Frank Stella, Joaquín Torres-García, Lygia Clark, entre outros. E seu próprio nome dá conta de uma conexão histórica com um projeto político que persiste.

Habitualmente, os e as visitantes do Museu acreditam que o espaço está dedicado à sua memória (do Presidente Salvador Allende) e têm uma grande surpresa quando se encontram com salas habitadas por obras de arte moderna e contemporânea de nível internacional. (García, 2022, p. 19)

Essa desfasagem entre o museu e o território onde está situado, o bairro, é um dos elementos detonadores da origem do projeto *Mirada de Barrio*. Buscava-se abordar essa distância, retomando um dos lemas fundamentais da etapa inicial do museu: “estar ao serviço do seu povo”. Este propósito

tem ressoado na gestão e reflexão interna da equipe do museu nestes últimos anos, suscitando perguntas sobre como abrir o património do museu (seu acervo), como conectar as experiências e conhecimentos das obras e como interagir fluidamente com o seu entorno e pertencer à vida dos habitantes na cidade de Santiago. (García, 2017, p. 26)

De acordo com o formulário apresentado aos fundos concursáveis do Conselho Nacional da Cultura e das Artes do Chile, o projeto *Mirada de Barrio* consistiu numa pesquisa-ação e uma curadoria participativa que busca resgatar os relatos, experiências e histórias de moradores que constituem o património imaterial do Barrio República, e como este dialoga com o património artístico e simbólico do Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

A perspectiva que inspirou a proposta era um fiel reflexo das discussões da museologia contemporânea: “a expressão ideal do novo paradigma é um museu que genuinamente abra a sua narrativa para conseguir um conteúdo cocriado a partir da relação com seus usuários” (Meijer-van Mensch, 2009, como citada em Bastidas & Vargas, 2012, p. 13).

As curadorias participativas e as diversas modalidades de pesquisa-ação no âmbito museológico (Arrieta, 2008; Bennett, 2005; Pinochet, 2016) partem do suposto que a intervenção de programas artísticos e espaços culturais locais ativa processos de revitalização de bairros e gera novas sinergias entre eles e sua comunidade (Peters, 2021). Afirma-se que os museus podem participar na transformação dos modos em que são produzidos e ativados os patrimónios culturais de um bairro ou território e suas memórias.

Como sinalizam Bastidas e Vargas (2012),

o verdadeiro espírito que se busca na contemporaneidade, [é] o museu [que] vive por seus públicos, cocria seus roteiros, já não é o possuidor de uma verdade hegemónica, mas sim que se torna um espaço de comunicação e relações (...) o museu agora preocupa-se em incluir os seus públicos em todos os aspetos (...) até se tornar verdadeiramente um agente de inclusão e mudança social. (p. 14)

Além disso, o trabalho destas autoras é um fiel reflexo da relevância que a busca de metodologias que possibilitem uma articulação virtuosa entre os museus e as suas

comunidades adquiriu nos últimos tempos, sem desestimar a complexidade envolvida nessa relação.

Em síntese, o projeto *Mirada de Barrio* buscava gerar um vínculo entre museu, comunidade e território através de um processo de pesquisa, ação, participação e curadoria.

O projeto foi planejado em três etapas. A primeira consistiu numa pesquisa e sistematização sobre o valor histórico e cultural do bairro República e do Palácio Heiremans (edifício que acolhe o MSSA). Nesta etapa se ajustaram as estratégias de mediação para a realização da curadoria participativa e foi dado início ao trabalho de difusão com os moradores do bairro. Além disso, foi realizada uma pesquisa no bairro, para conhecer a percepção que as e os moradores tinham do museu. Na segunda etapa, foi efetuada uma série de encontros de diálogo com os moradores do bairro, no interior e exterior do museu, destinados a reconhecer e identificar o património material e imaterial do bairro. Nesta etapa iniciou-se o processo de valoração participativa desses patrimónios e do acervo artístico do MSSA. Somado a isso, foi realizado um registro audiovisual com o objetivo de sistematizar o processo de pesquisa e a participação das pessoas que moram no bairro (algo apresentado em formato documental na exposição final). A terceira etapa, financiada com recursos próprios do MSSA e programada para abril de 2018, consistiu numa exposição de três meses nas suas instalações onde foram apresentadas as descobertas da pesquisa, o trabalho curatorial entre os vizinhos e a equipe da Área Públicos do MSSA, e os programas de mediação planejados especialmente para o projeto.

3. METODOLOGIA

Como indicamos anteriormente, um dos investigadores participou da formulação do projeto *Mirada de Barrio* e logo depois integrou-se como assessor metodológico durante os dois anos de duração do mesmo. Abordamos a experiência deste autor de forma coletiva, recorrendo às ferramentas de sistematização de experiências e da autoetnografia.

Com relação à primeira, a consideramos como um processo que busca “entender o sentido e a lógica do processo complexo que significa uma experiência, para extrair aprendizagens. Busca compreender por que esse processo está se desenvolvendo ou se desenvolveu de determinada maneira, interpretando criticamente o feito e o conseguido” (Chávez-Tafur, 2006, p. 10). A relevância desta metodologia é que permite visibilizar, desde um ponto de vista crítico e revelando os acertos e erros, experiências significativas, ainda que estas tenham sido de uma escala pequena e num âmbito local (Ortega et al., 2009). Desta forma, a sistematização se perfila como uma ferramenta que possibilita buscar alternativas e vias originais para responder a um problema, em lugar de continuar com as estratégias já conhecidas ou o denominado “incrementalismo” mencionado por Pelfini (2007).

O que se busca com a sistematização é documentar e sistematizar práticas para poder tirar lições. Para o efeito usa-se uma diversidade de materiais e procedimentos, como recorrer a documentação, arquivos, entrevistas com participantes. Neste caso,

recorremos aos documentos que o autor participante dispunha (caderno de trabalho, emails, relatórios administrativos) e, como dissemos na introdução, ao livro *Mirada de Barrio. Arte y Participación Colectiva Para Imaginar Territorios y Comunidades* (Martínez et al., 2022). Entre outros elementos valiosos, neste livro integra-se um livro de registro exaustivo de todas as ações realizadas no âmbito do projeto e, para além dele, nos anos 2020 a 2021, anotações de todas as semanas e meses de desenvolvimento, o que o torna um material precioso para a nossa sistematização.

Este material foi interrogado a partir da experiência do autor-participante, mas também através do diálogo conjunto com as outras autoras do artigo. Neste sentido, recorremos a ferramentas tanto da autoetnografia (Blanco, 2012a, 2012b), como da etnografia coletiva (Herrera Bautista et al., 2021). Com respeito à autoetnografia, recuperamos alguns dos seus elementos centrais: entender que o próprio pesquisador é parte do estudado e que se trata de uma forma narrativa de gerar conhecimentos. Com respeito à etnografia coletiva, o nosso diálogo centrou-se em abordar a “dimensão técnico-prática” (Herrera Bautista et al., 2021) da experiência desenvolvida pelo autor-participante, em jeito de uma estratégia de triangulação.

Consideramos que o procedimento metodológico desenvolvido nos capacita para fazer apreciações a respeito da atuação da equipe do MSSA, dos comportamentos das e dos moradores do bairro e dos efeitos territoriais do projeto, com as virtudes e os defeitos das ferramentas indicadas, e com consciência de que o nosso material de base não constitui uma avaliação de impacto do projeto desenvolvido, da forma que se tem feito no Chile com relação a outras intervenções (Ossandón et al., 2019).

4. DISPOSITIVO DE AFEÇÃO SENSÍVEL

Para dar conta da intervenção realizada no âmbito do projeto *Mirada de Barrio*, consideramos pertinente recorrer à noção de “dispositivo de afeção sensível” que propusemos noutra lugar (Campos & Dupré, 2021). Entendemos como tal um conjunto heterogéneo e dinâmico de mediadores, que buscam gerar uma transformação nas disposições dos sujeitos e populações sobre as quais intervêm, particularmente no que diz respeito às formas como percebem, concebem e se vinculam emocionalmente aos seus bairros (Campos & Dupré, 2021, p. 286).

Para Foucault (2001) o dispositivo remete a uma rede heterogénea de elementos que se entrelaçam em relações de poder e que incluem uma ampla gama de elementos, tais como “discursos, instituições, arranjos arquitetônicos, decisões regulatórias, leis, medidas administrativas, declarações científicas, propostas filosóficas, morais, filantrópicas” (p. 299). Para efeitos da nossa argumentação, atenuamos o foco no disciplinamento e na governamentalidade, próprio da noção de dispositivo deste autor, e colocamos a ênfase em três características, seguindo a proposta de García (Fanlo, 2011). Primeiro, um dispositivo constitui uma articulação de elementos discursivos e não discursivos (normativos, institucionais, mas também práticos); segundo, busca orientar os comportamentos dos indivíduos; e terceiro, opera mediante a intervenção de espaços, o que tem efeitos sobre o território e sobre as pessoas.

De forma complementar, consideramos pertinente a ênfase na afeção sensível, pois a mudança que se pretende gerar nos sujeitos refere-se, fundamentalmente, às suas disposições para perceber, conceber e vincular-se emocionalmente com o bairro: procura-se transformá-lo num território de afetos e não permanecer na ideia de um espaço cartesiano, mas avançar numa conceção que vai “muito além do material e do tangível” (Aubán, 2017, p. 77).

Precisamente aqui será útil evocar a teoria da afeção desenvolvida por Hennion (2005, 2013) e Gomart e Hennion (1999) para o estudo do gosto no âmbito cultural, uma vez que o seu foco está na configuração de um “gosto”, de um “amor por”, de um “carinho” e de um “apego” (Berroeta et al., 2017). A palavra francesa *attachement* combina esse conjunto de significados e é a pedra angular da conceitualização de Hennion.

Na perspetiva deste autor, a produção do gosto — e de qualquer afeção — passa por um conjunto de mediadores, múltiplos e diversos, entre os quais cabe mencionar os seres humanos, mas também as instituições, os coletivos e os objetos, cuja capacidade de atuação é reconhecida (Hennion, 2013, p. 7).

Nesse sentido, parece oportuno entender a intervenção desenvolvida por *Mirada de Barrio* como um dispositivo de afeção sensível, na medida em que busca compor um novo vínculo entre o bairro e o museu através de uma série de ações recursivas sobre as e os moradores do bairro, para gerar, de forma progressiva, um novo território.

5. TERRITÓRIO SENSÍVEL. TRÊS PERSPETIVAS ANALÍTICAS PARA A NOÇÃO DE TERRITÓRIO

Dizemos “um novo território” porque, seguindo Deleuze e Guattari (1980), entendemos que este se constitui pelo surgimento (e através dele) de formas de expressão: “é a emergência de materiais de expressão (qualidades) que vai definir o território” (p. 387) e que a sua produção está diretamente ligada ao surgimento de índices sensíveis: o território está essencialmente marcado por “índices”, e estes índices “são retirados de componentes de todo tipo de origens” (Deleuze & Guattari, 1980, pp. 386–387). Na perspetiva destes autores, o território comporta-se como um feixe de qualidades sensíveis que têm a capacidade de modelar o meio habitado, mas também os ocupantes desse meio.

Junto com o carácter e a variedade dos elementos que incidem na produção do território, destaca-se a sua complexidade. O dinamismo destes elementos ressalta a condição histórica do território. Mas o que foi dito anteriormente não nos deve fazer perder de vista que o território é produto de “milhares e milhares de sistemas de relações que vão tecendo uma rede de equilíbrios frágeis que podem ser dissolvidos a qualquer momento” (Aubán, 2017, p. 79).

Esta conceitualização do território nos aponta que a sua própria substância é de ordem sensível, afetiva e afetante. Mas nela não se percebe a sua dinâmica comportamental. Neste ponto cabe utilizar a síntese proposta por Arzeno (2018), que afirma que a noção de território tem sido abordada de três formas principais: como campo de forças, como espaço apropriado e como experiência múltipla.

Como campo de forças, o território remete às “projeções espacializadas de certas

relações sociais” (Arzeno, 2018, p. 7) que estão diretamente ligadas às relações de poder. Relações que definem, delimitam e qualificam o espaço. Nessa direção, cabe destacar que Simmel (1908/2014), na sua análise da dialética entre espaço e sociedade, já afirmava que “o limite não é um facto espacial com efeitos sociológicos, mas um facto sociológico com uma forma espacial”; mas “quando se tornou um produto espacial e sensível, em algo que desenhamos na natureza independentemente do seu significado sociológico e prático, isto exerce uma influência retroativa na consciência da relação entre as partes” (Simmel, 1908/2014, p. 552).

Como espaço apropriado, a conceitualização do território “ênfatiza a apropriação do espaço por parte de um determinado grupo e a identidade que se constrói nessa apropriação e em relação a um ‘outro’, geralmente através do conflito” (Arzeno 2018, p. 8).

Por fim, para a conceitualização do território como experiência múltipla, Arzeno (2018) apoia-se fundamentalmente em Haesbaert e afirma que,

ao contrário da conceção anterior, que enfatiza a dimensão da apropriação do espaço por parte de um grupo, [o que interessa destacar aqui é] que todo território é, ao mesmo tempo e em diferente medida, objeto de apropriação e/ou dominação em diferente grau por parte de grupos diferentes. (p. 9)

Isto significa que normalmente múltiplos territórios e poderes coexistem no mesmo espaço; assim se expressa a multiterritorialidade. Nesta direção, importa destacar que a territorialidade remete à “tentativa, por parte de um indivíduo ou grupo, de conseguir afetar, influenciar ou controlar pessoas, fenómenos e relações, por meio da delimitação e afirmação do controle sobre uma área geográfica. Esta área será chamada território” (Haesbaert, 2011, p. 74).

Com o que foi dito anteriormente, é possível retomar o objetivo do nosso texto, a saber, dimensionar os efeitos territoriais da intervenção do projeto *Mirada de Barrio*. O que foi indicado a respeito do dispositivo sensível de afeção e a conceitualização do território que revisamos permite revelar as consequências territoriais envolvidas no conjunto de operações implementadas no projeto. A próxima secção versa sobre esse tema.

6. ANÁLISE: INTERVENÇÃO RECURSIVA E MULTIFORME

A nossa análise será centrada nos anos em que o projeto estava previsto para ser executado, 2017–2019, particularmente no modo como foram concretamente desenvolvidas as etapas previstas na proposta original. Como indicámos anteriormente, o projeto foi planeado em três etapas: a primeira, de investigação e sistematização de informações sobre o bairro, onde se destacou a aplicação de uma pesquisa no bairro; a segunda, voltada para o desenvolvimento de uma série de encontros com as e os moradores do bairro, no interior e no exterior do museu, visando o reconhecimento e a identificação do património material e imaterial do bairro e; a terceira, constituída pela exposição participativa. Com o objetivo de simplificar a nossa exposição, vamos nos referir a essas três etapas sob as denominações de “pesquisa”, “encontros” e “exposição”. Cada uma delas será analisada pelas lentes oferecidas pelo dispositivo de afeção sensível. Em diálogo

com o que foi exposto até aqui, a abordagem dessas três etapas busca revelar os efeitos territoriais produzidos em cada uma delas.

6.1. PESQUISA NO BAIRRO: ABERTURA TERRITORIAL E PRODUÇÃO DE CONFIANÇA

A motivação para aplicar uma pesquisa foi, principalmente, identificar como os moradores sentiam o seu bairro e o MSSA. Pretendia-se obter informação relevante para estabelecer diretrizes gerais para a atuação da equipe do museu. A pesquisa foi aplicada entre 22 e 29 de abril de 2017 por parte da equipe do projeto e por voluntários até ser obtido um total de 318 respostas.

O uso de questionário de pesquisas é frequente instrumento para abordar a compreensão do público de uma instituição cultural e apoiar estratégias de fidelização (Morgado, 2018). É menos frequente no mundo das organizações culturais o seu uso como diagnóstico de bairro, como instrumento de inserção no território.

A aplicação do questionário envolveu a coordenação da equipe de pesquisadores, a sua organização em grupos a cargo de um/uma líder e a sua participação numa oficina de formação. Cabe registrar que as pessoas que aplicaram o questionário não foram simples recetores da informação proporcionada pelos entrevistados, mas também se tornaram transmissores e tradutores de informação a respeito da existência e do perfil do museu no sentido inverso: do museu para os entrevistados. De facto, entre os dados mais marcantes (ainda que esperados) estava a evidência de que a maioria dos moradores conhecia o museu (61,5%), mas grande parte deles achava que se tratava de um museu histórico e ligado à política. No entanto, a pesquisa não informa quantas dessas pessoas souberam do museu graças ao processo de pesquisa, ou quantas informaram que se tratava de um museu com importante acervo de arte, nem quantas souberam onde estava localizado e quais eram seus horários de funcionamento.

Nesse sentido, a atuação da equipe de pesquisadores pode ser entendida como uma abertura do museu no território, que aumenta a informação disponível no bairro sobre o museu, e não somente a informação que o museu possui sobre o bairro, como era seu objetivo.

Este gesto territorial de abertura é coerente com uma conceitualização do território como campo de forças, na medida em que a pesquisa busca dimensionar e entender a distribuição de determinadas magnitudes territoriais, enquanto, como recentemente indicamos, o museu é inscrito no território como uma força operante que marca a sua presença. Desta forma, o museu: (a) reconhece os desdobramentos territoriais com as quais convive e, de certa forma, as apropria; (b) busca entender o campo de forças em que se insere e, ao fazê-lo, anuncia-se aos habitantes do bairro; e (c) predispõem-os a serem afetados, enquanto (d) a equipe do MSSA ganha confiança no que diz respeito ao seu conhecimento do território e traça a sua estratégia de atuação em função do modo como se inscrevem as forças no território do bairro.

6.2. ENCONTROS COM O BAIRRO: ABERTURAS E RECOLHIMENTOS; APROPRIAÇÃO E DESAPROPRIAÇÃO

A informação da pesquisa permitiu traçar um diagnóstico sobre as percepções dos moradores acerca do museu e do seu bairro. Esse material tornou-se uma plataforma fundamental para ativar o diálogo na série de encontros que tinham sido planejados como a etapa seguinte. Para fins de clareza da exposição, nos referiremos somente aos primeiros seis encontros realizados.

O primeiro encontro com as e os moradores do bairro foi realizado no dia 13 de maio de 2017 e consistiu num café da manhã nas dependências do MSSA. Apresentaram-se os resultados da pesquisa e o objetivo do projeto de gerar uma exposição coletiva foi explicado. Sobre uma grande mesa colocou-se um mapa do bairro e todos conversaram e desfrutaram de um café da manhã em grupo ao redor dele, numa espécie de mapeamento coletivo informal. Os moradores puderam narrar histórias pessoais sobre o bairro, citar marcos biográficos e expressar as suas visões sobre o bairro e a casa onde o museu está localizado.

Entre o primeiro e o segundo encontro, a equipe do MSSA instalou-se na Praça Manuel Rodríguez, principal área verde do bairro, com uma mesa portátil e um mapa do bairro em grande formato, com o objetivo de estabelecer contato com as e os moradores. Foram duas jornadas de três horas cada uma, nos dias 6 e 8 de junho de 2017. Usaram-se, como materiais, lápis e cartolinas, entre outros, e as pessoas foram convidadas a intervir no mapa, o que permitiu gerar conversas amistosas, interessantes e de alto valor para o projeto. Cada participante recebeu informação do museu e um convite para visitá-lo, além de um convite personalizado para participar do próximo encontro.

O segundo encontro foi realizado no dia 15 de junho de 2017, desta vez na cafeteria Divinas Tentaciones, localizada na rua Domeyko, 1924, às 19h. Buscou-se um espaço acolhedor para gerar confiança e, assim, começar a partilhar-se histórias sobre o bairro, pois foi solicitado que cada participante trouxesse um objeto de valor afetivo que expressasse o seu vínculo com o bairro. Desenvolveu-se uma dinâmica de diálogos grupais e comemos juntos. Além disso, alguns dos participantes apresentaram um espetáculo de dança. As conversas ocorridas tornaram-se uma contribuição valiosa para a narrativa curatorial-participativa.

O terceiro encontro com moradores aconteceu a 3 de agosto de 2017, nas instalações da MSSA, às 19h. Os avanços da pesquisa sobre o bairro foram apresentados em quatro eixos temáticos: “memória”, “silêncios/sons”, “conflitos e disputas”, e “lugares de encontro”. Em torno desses eixos, foram desenvolvidas oficinas de cocriação com os participantes, segundo uma dinâmica de mediação planejada pela equipe do MSSA.

O trabalho no eixo “memória” abordou a história do bairro República através das lembranças dos participantes. O objetivo consistiu em refletir sobre o valor patrimonial do bairro, mas, ao mesmo tempo, trazer à tona relatos ligados às suas trajetórias biográficas.

O segundo eixo foi denominado “silêncios/sons”. Aqui, a história de um grupo de vizinhos que abordou a forma como a ditadura militar produziu silêncios ou, diretamente, lógicas de medo no bairro, ganhou protagonismo. Alguns deles lembraram que em algumas casas não era possível tirar fotos ou parar por muito tempo, devido à presença da polícia secreta do regime ditatorial. De facto, o imóvel onde está localizado o MSSA

era a sede dessa polícia secreta. Em contraste, a figura dos sons abordou questões mais contemporâneas: os moradores identificaram esquinas e ruas específicas como abandonadas e caracterizadas pelo barulho e a perturbação constante.

O eixo “conflitos e disputas” permitiu a expressão livre e fluida de uma série de impressões dos moradores sobre os problemas que afligem o bairro, como o lixo, o comportamento dos estudantes universitários que circulam em abundância, o crescimento significativo da imigração e a superlotação em condições de risco e o crescimento imobiliário, entre outras questões.

Por fim, o eixo “lugares de encontro” serviu para identificar, especialmente, lugares com valor afetivo para os participantes. Os relatos abundaram em torno de instâncias de sociabilidade que compõem uma história comum de bairro.

O quarto encontro com moradores foi realizado no dia 28 de agosto de 2017, nas dependências do MSSA. Teve como objetivo discutir a exposição prevista para o encerramento do projeto e foi intitulada “De la idea al clavo” (da ideia ao parafuso). O objetivo passou por mostrar, *in situ*, os diferentes elementos envolvidos numa exposição real; portanto aproveitamos para observar o processo de montagem de uma exposição pronta a abrir. Em seguida, trabalharam em grupos para abordar a questão sobre o que seria mostrado numa exposição. No final da reunião, a equipe do projeto ficou com a dúvida sobre se as e os moradores realmente queriam fazer uma exposição com o acervo do museu.

O quinto encontro, desenvolvido durante o mês de novembro de 2017, correspondeu a um registro audiovisual de locais e edifícios emblemáticos do bairro. “Os registros foram realizados a partir dos relatos dos próprios moradores, das suas lembranças do passado e dos significados que esses lugares proporcionam para uma vida de bairro na atualidade” (Martínez et al., 2022, p. 181).

São vários os gestos territoriais envolvidos nessa sequência de encontros entre a equipe do MSSA e os moradores do bairro. Observamos instâncias de abertura e recolhimento territorial na medida em que a equipe do museu vai ao encontro do bairro, mas também permite que os moradores do bairro ingressem no museu. Visto a partir da perspectiva do território como espaço apropriado, é possível conceber que esta série de gestos territoriais põe em questão a condição de “espaço apropriado” do território do bairro. Isto porque os convites para ingressar no museu e o desenvolvimento de atividades dentro do imóvel que o abriga, bem como os deslocamentos ao exterior do museu para lugares carregados de significado para a vida do bairro, levando materiais próprios do museu, implicam um questionamento tácito da topologia social do bairro e da sua lógica de delimitação e ordenamento.

O facto de utilizar objetos como conectores biográficos de sentido com o bairro é outro gesto territorial relevante. Trata-se aqui de tornar palpável que a escritura do território não se produz apenas através de grandes processos, como a construção de torres e edifícios, mas também através de ações microscópicas em que cada um dos seus habitantes tem um papel relevante. Desta forma, se salienta que o bairro não é somente uma expressão de lógicas de poder ou de força, mas também um registro sensorial e afetivo que nos fala numa linguagem personalizada e, por vezes, íntima, mas não por isso incapaz de estabelecer pontes com outros. Ao contrário, a inscrição biográfica no território é uma fonte de reconhecimento coletivo.

Por outro lado, o reconhecimento de questões comuns que incidem na dinâmica do bairro é outro gesto territorial importante, pois supõe que cada habitante se mostra como pessoa afetada por algo que lhe é próprio (problema do lixo, memória da ditadura, valor emocional atribuído à praça onde deu o primeiro beijo, etc.). Ao aparecer dessa forma, possibilita que outros também se mostrem atingidos pelas mesmas questões, dando origem a uma espécie de “comunidade de afeção”. O território emerge, dessa maneira, como um conjunto de índices sensíveis comuns.

Um especto particularmente relevante refere-se à sensação de dúvida gerada na equipe do MSSA ao final do quarto encontro. A pergunta que ressoa então é se o que realmente cabe ser feito é uma exposição utilizando o acervo do museu. O que finalmente acontece é que a equipe decide modificar este ponto e resolve trabalhar com materiais produzidos pelos próprios moradores do bairro. Uma mudança substantiva com relação à ideia original, mas muito consistente com os princípios que norteavam o projeto. Este gesto territorial pode ser compreendido como uma entrada do bairro no museu, uma expressão clara da modelagem dialógica envolvida numa curadoria participativa que leva a sério o valor dos seus interlocutores.

Por fim, o gesto territorial de começar um registro fotográfico dos lugares mais emblemáticos do bairro nas casas dos vizinhos é muito importante para apontar a relevância das experiências pessoais e singulares, e das biografias na produção do território. Trata-se de um sinal poderoso para mostrar esta produção microscópica do território e muito didático para evidenciar a variedade de desdobramentos que compõem esse território. Além disso, destaca-se a diversidade de formas de apropriação presentes no bairro, com as quais se avança no sentido de uma maior consciência da multiplicidade de experiências que o integram.

6.3 EXPOSIÇÃO *HACIENDO BARRIO*. AFEÇÃO, PARTICIPAÇÃO E COPRODUÇÃO TERRITORIAL

A exposição foi inaugurada no dia 1 de setembro de 2018 e ficou aberta até 3 de fevereiro de 2019. O catálogo da exposição, disponível em Vilches (2018), destaca no seu texto inicial, escrito pelas e pelos moradores do bairro:

Haciendo Barrio é uma oportunidade de explorar, reconhecer e reconhecer-nos nas experiências, emoções, saberes, afetos, histórias orais e escritas que residem no bairro República. O título foi escolhido coletivamente porque representa o sentimento e o desejo de toda a comunidade que participou destes dois anos de encontros e oficinas. A partir dos trabalhos realizados em colaboração e diálogo com as e os moradores do bairro República, os participantes das oficinas de escrita criativa, intervenção fotográfica, têxtil comunitária, publicação experimental, arte-postal com crianças, os artistas e a equipe do Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), buscamos compartilhar e contribuir para a vida comum do nosso bairro.
(p. 4)

De facto, a exposição reuniu e expôs uma enorme variedade de materiais, todos eles decorrentes do trabalho desenvolvido nas diversas oficinas realizadas no âmbito do

projeto e não do acervo do MSSA, como estava previsto originalmente na formulação do projeto. Fotografias, têxteis, postais, encadernações, desenhos, colagens, um vídeo documentário, entre outros, foram expostos em diferentes salas do MSSA junto com secções do questionário utilizado na pesquisa, os mapas elaborados pelos habitantes nas oficinas com *iconoclastas*, assim como um diagrama — do tamanho de uma parede — do processo de transformação do museu nos dois anos do projeto: *MSSA En Transformación*. Em consequência, tratou-se de uma exposição que buscou respeitar a diversidade de processos e a pluralidade de vozes envolvidas na curadoria participativa, exibindo a quase totalidade dos produtos elaborados pelas e pelos moradores, sem estabelecer distinções nem hierarquias, mas sim mostrando-os de acordo com suas singularidades, variedades e diferenças.

Além disso, fiel aos valores que incentivaram a curadoria participativa, a exposição buscou dar conta da totalidade de sujeitos envolvidos nos processos criativos e produtivos. Novamente, sem estabelecer hierarquias, mas referindo-se às suas singularidades e aos seus papéis em tais processos. Neste sentido, cabe destacar que o catálogo da exposição termina com uma espécie de nuvem de palavras com os nomes das e dos participantes nas diferentes atividades do projeto, dando conta do coletivo envolvido.

Neste apertado resumo das características da exposição *Haciendo Barrio* (Fazendo Bairro) encontramos novamente uma série de gestos territoriais. Em primeiro lugar, cabe sinalizar o próprio nome dado à exposição, que é interessante por vários motivos, entre os quais vale destacar o uso do verbo “fazer”, para marcar que o bairro e os bairros são produções, resultados do fazer e não entidades pré-definidas e alheias à transformação intencional. Nesse mesmo sentido, é relevante o uso do gerúndio, que destaca a condição processual e permanente desse fazer e não o fixa em um momento específico. Também é interessante a inexistência de um sujeito gramatical explícito, um “nós” ou “as/os habitantes”. Consideramos que isso insinua que no “fazer bairro” está envolvida uma pluralidade de agentes — de agências ou de atuantes — que vão além do grupo de habitantes ativados pelo projeto. Um coletivo que pode expandir ou encolher, mas que, assim como o fazer, está em processo.

Em segundo lugar, cabe destacar o que está indicado na última linha do texto curatorial citado anteriormente, onde se afirma que, com a exposição, as e os moradores buscam “compartilhar e contribuir para a vida comum do nosso bairro” (Vilches, 2018, p. 4). Pelo menos duas questões se destacam a este respeito: (a) que uma exposição num museu é concebida como uma ferramenta para participar da produção do bairro e que, (b) essa ferramenta contribui para a vida em comum. O reconhecimento desse “comum” não é trivial. Se recuperamos a conceitualização desenvolvida por Rancière (2009), podemos perceber que a produção da exposição, e todo o processo envolvido, subvertem a distribuição do sensível, os papéis e hierarquias estabelecidas para participar na definição e produção do comum. Em termos territoriais, pode-se dizer que é gerado um processo de reapropriação comum do bairro.

Em terceiro lugar, a magnitude e diversidade da própria exposição, com tamanha quantidade de materiais expostos, e tamanha quantidade de salas e espaços de exibição, constitui um real reconhecimento do território como experiência múltipla. A exposição se torna assim um espaço para experimentar a variedade de territórios e seus entrecruzamentos.

Por fim, cabe considerar que a exposição é, em si, uma força atuante no território. Uma força que irrompe no tecido do bairro, modulada por uma pluralidade de expressões artísticas. Uma força que, inclusive, não aspira a eternizar-se, pois tem data de início e uma de término, o que também é indicativo desse dinamismo próprio das forças que dão forma e vida a um bairro.

7. CONCLUSÕES

O projeto *Mirada de Barrio* questionou as formas de articulação do MSSA com a sua comunidade e o seu território e fê-lo em conexão com as discussões da museologia contemporânea, que aspiram à abertura das narrativas dos museus para a coconstrução com os seus usuários (Bastidas & Vargas, 2012). Ao implantar esta particular curadoria participativa, o MSSA colocou a circular no bairro uma conceção de cultura muito mais próxima da vida cotidiana e uma experimentação prática do território muito mais próxima da experiência subjetiva das e dos habitantes.

Através da vinculação direta com o território, a comunidade e o bairro, *Mirada de Barrio* revela os processos coprodutivos e criativos da prática cultural, incorporando, por sua vez, os processos históricos que fizeram parte tanto da formação do bairro, como do MSSA.

Este texto incidiu sobre as modalidades de produção de território envolvidas no conjunto de ações realizadas no âmbito do projeto *Mirada de Barrio*. O nosso objetivo foi o de contribuir com um elemento geralmente esquecido nas reflexões sobre mediação artística, como o facto do território ser uma realidade sensível cuja produção assume múltiplas formas.

Na nossa análise recorreremos à figura do “gesto territorial” recuperando abordagens feitas noutra lugar (Silva et al., 2020). Afirmámos que os gestos normalmente são associados a modos de comunicação não verbal que se configuram através de uma corporalidade ou movimento, mas resulta auspicioso considerá-los para além da corporalidade humana e de uma orientação prática para um objetivo ou meta:

os gestos conectam corpos e também objetos, sendo capazes de nos afetar através do encontro e transmissão desse significado e simbolismo [mas podem] ultrapassar o gesto contido no agente humano (...) os gestos não se limitam à sua humanidade, podem existir no fluxo entre componentes humanos e não humanos. (Silva et al., 2020, pp. 130–131)

A noção de “gesto territorial” resultou frutífera do ponto de vista analítico para destacar a capacidade de ação que o território possui e a necessidade de considerar de modo ativo e consciente o seu papel nos processos ativados no projeto *Mirada de Barrio*. Também nos permitiu destacar a capacidade de produzir território que qualquer ação tem, por mais microscópica que seja. A denominação “gesto territorial” é eficaz para dar conta da dinâmica afetiva e afetante inerente à conceitualização de território que aqui delineámos.

De facto, os gestos de abertura e recolhimento são úteis para dar conta do carácter recursivo de qualquer dinâmica de mediação e para indicar o modo como os territórios

ingressam e, de certa forma, se “encarnam” nas equipes de intervenção. É o que fica evidente no sentimento de confiança da equipe da MSSA após a aplicação da pesquisa. Mas é também o que se observa na mudança dada à proposta de exposição que estava prevista no projeto quando a equipe do MSSA, após o quarto encontro, decide modificar a sua proposta e trabalhar com materiais produzidos pelos moradores do bairro. Esta é uma lição que nos parece importante considerar nas discussões contemporâneas sobre mediação artística.

Os gestos de abertura e recolhimento também são relevantes para entender as forças e magnitudes operantes no território, bem como para compreender as múltiplas dinâmicas de apropriação envolvidas em conformar a experiência de bairro. A apropriação é sempre processual (Campos & Soto, 2016) e, portanto, não está nunca totalmente resolvida. Há sempre processos de desapropriação e reapropriação ativados por formas de afeção, às vezes muito sutis (como visitar uma casa, recuperar um objeto esquecido), que desencadeiam uma nova forma de nos vincularmos com o território. A curadoria participativa de *Mirada de Barrio* nos recorda que a topologia social do bairro, as suas lógicas de delimitação e ordenamento assentam em dinâmicas afetivas que, por vezes, se encontram em estado de latência.

Além disso, parece que essa delimitação e esse ordenamento respondem a formas de reconhecimento coletivo que podem ser sacudidas (modificadas) por um exercício de memória e um diálogo que habilite o conhecimento dos outros, das suas experiências também inscritas no bairro. Em sua reiteração, esses exercícios de diálogo e memória podem se tornar poderosos produtores de comunidade: comunidade de afetos e afeções.

Dessa forma, é plausível considerar os gestos territoriais como ferramentas úteis para entender as maneiras através das quais um coletivo — como o formado pelas e pelos moradores do bairro ao longo do projeto *Mirada de Barrio* — pode ser ampliado ou reduzido, expandido ou encolhido. Isso passa pelo reconhecimento da multiplicidade de experiências presentes no território, sua legitimidade, valor e capacidade de participar da produção do comum.

O projeto *Mirada de Barrio* constitui uma exemplificação de boa parte das discussões contemporâneas no âmbito da museologia e da mediação artística. As aprendizagens que aqui sistematizamos e refletimos permitem-nos considerar a relevância e a utilidade que tem para estes campos disciplinares entender que as suas práticas se situam sempre territorialmente, o que significa que intervêm sobre coordenadas sensíveis, afetivas, relacionais e memoriais (para mencionar somente algumas das quais abordamos aqui).

Os gestos territoriais tratados à escala de bairro podem contribuir para as discussões sobre museologia e mediação artística em, pelo menos, três níveis: primeiro, em relação à centralidade exercida pela geração de confiança no estabelecimento de um regime afetivo favorável à cooperação e à valorização positiva do território do bairro; segundo, que as formas de apropriação são multiformes e que, neste tipo de intervenções, assumem formas microscópicas com forte envolvimento subjetivo; terceiro, que ao redefinir os modos de cooperação também se desencadeiam novas práticas de apropriação do território; quarto, que o envolvimento afetivo e a ativação da cooperação

implicam a instalação de uma alta expectativa de participação, que se revela contra as formas de manipulação e se posiciona muito próxima ao controle cidadão que define o que é valioso e o que é comum.

AGRADECIMENTOS

Projeto U-Redes Generación URG-029/18 e projeto U-Redes Generación URG-026/18 da Universidade do Chile. Fundo de Estímulo à Tradução, Departamento de Pesquisa e Criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidad de Chile.

REFERÊNCIAS

- Arrieta, I. (2008). *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: Entre la teoría y la praxis*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Arzeno, M. (2018). Extensión en el territorio y territorio en la extensión. Aportes a la discusión desde el campo de la Geografía. +E: *Revista de Extensión Universitaria*, 8(8), 3–11. <https://doi.org/10.14409/extension.v8i8.Ene-Jun.7709>
- Aubán, M. (2017). La dignidad de los márgenes. Aproximaciones afectivas a la ciudad informal. *Revista INVI*, 32(91), 67–89. <https://doi.org/10.4067/S0718-83582017000300067>
- Bastidas, M., & Vargas, M. (2012). *Propuesta metodológica para la valoración participativa de testimonios de museos y entidades culturales en Colombia*. ICOM.
- Bennett, T. (2005). Civic laboratories. Museums, cultural objecthood and the governance of the social. *Cultural Studies*, 19(5), 521–547. <https://doi.org/doi:10.1080/09502380500365416>
- Berroeta, H., Carvalho, L., Di Masso, A., & Ossul, M. (2017). Apego al lugar: Una aproximación psicoambiental a la vinculación afectiva con el entorno en procesos de reconstrucción del hábitat residencial. *Revista INVI*, 32(91), 113–139. <https://doi.org/10.4067/S0718-83582017000300113>
- Blanco, M. (2012a). ¿Autobiografía o autoetnografía? *Desacatos*, (38), 169–178.
- Blanco, M. (2012b). Autoetnografía: Una forma narrativa de generar conocimientos. *Andamios*, 9(19) 49–74.
- Campos, L., & Dupré, A. (2021). Programa *Quiero Mi Barrio* como dispositivo de afectación sensible. *Bitácora Urbano Territorial*, 31(2), 283–294. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v31n2.86756>
- Campos, L., & Soto, P. (2016). Músicas nómades: Demarcaciones corporales de la sonoridad en la experiencia migrante. Avances de investigación. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES*, (20), 74–86. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/141247>
- Chávez-Tafur, J. (2006). *Aprender de la experiencia. Una metodología para la sistematización*. Asociación ETC Andes/Fundación ILEIA.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Minuit.
- Fanlo, L. G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei Revista de Filosofía*, 74, 1–8.
- Foucault, M. (2001). *Dits et écrits II*. Gallimard.
- García, S. (2017). Co-creaciones barriales: Transformaciones recientes del Museo de la Solidaridad Salvador Allende y el barrio República en Santiago, una experiencia de descentralización museal. *Revista de Gestión Cultural*, (10), 26–29.

- García, S. (2022). Un museo joreja obra organismo, transformaciones corporales en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende y el Barrio República. In Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Ed.), *Mirada de Barrio. Arte y participación colectiva para imaginar territorios y comunidades* (pp. 17–31). Ediciones MSSA.
- Gomart, E., & Hennion, A. (1999). A sociology of attachment: Music amateurs, drug users. *The Sociological Review*, 47(1), 220–247. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1999.tb03490.x>
- Haesbaert, R. (2011). *El mito de la desterritorialización: Del “fin de los territorios” a la multiterritorialidad*. Siglo XXI.
- Hennion, A. (2005). Pour une pragmatique du gout [Working paper]. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00087895>
- Hennion, A. (2013). D’une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.4353>
- Herrera Bautista, A. M., Moszowski Van Loon, A., Acevedo Martínez, V., Moreno Del Angel, Y., López Rodríguez, K., & Pérez Merlos, D. (2021). De la etnografía colectiva y sus vicisitudes: Un balance crítico. *Diario De Campo*, (8–9), 170–188. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/17218>
- Martínez, I. B., Neikoleo, J. F., & Saavedra, S. G. (Eds.). (2022). *Mirada de Barrio. Arte y participación colectiva para imaginar territorios y comunidades*. Ediciones del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.
- Morgado, P. P. (2018). *Encuesta nacional de participación cultural 2017*. Ediciones del CNCA. https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2018/03/enpc_2017.pdf
- Munizaga, G. (2008). Evolución del barrio universitario de Santiago como campus urbano abierto: Desafíos y oportunidades. In Dirección de Obras Municipales de Santiago (Ed.), *Santiago sur poniente: Barrio universitario, desarrollo urbano y patrimonio* (pp. 66–75). Andros.
- Ortega, P., Fonseca, G., & Castaño, C. A. (2009). *La sistematización como práctica reflexiva*.
- Ossandón, F., Jara, V., & Poblete, F. (2019, 11 de outubro). Impacto sociocomunitario del Museo a cielo abierto en los habitantes y la Villa de San Miguel. Informe final de investigación. *Antesala*. <https://museosacioloabiertoalantesala.wordpress.com/category/resultados-de-investigacion/>
- Pelfini, A. (2007). Las tres dimensiones del aprendizaje colectivo. *Persona y Sociedad*, 21(3), 75–89. <https://doi.org/10.53689/pys.v21i3.152>
- Peters, T. (2021). Curadurías participativas y vinculación territorial: El proyecto ‘Mirada de Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Chile’. *Universum (Talca)*, 36(2), 539–561. <https://doi.org/10.4067/50718-23762021000200539>
- Pinochet, C. (2016). *Derivas críticas del museo en América Latina*. Siglo XXI Editores.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política* (C. Durán, Trad.). Lom.
- Silva, R., Campos, L., & Jaureguiberry, J. (2020). Ropa tendida: Gestos de la experiencia cotidiana de la ciudad. *Revista Rupturas*, 10(2), 127–142. <https://doi.org/10.22458/rr.v10i2.3022>
- Simmel, G. (2014). *Sociología: Estudios sobre las formas de socialización* (J. P. Bances, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado em 1908)
- Vilches, M. J. (2018). *Haciendo Barrio. Curaduría: vecinos y vecinas barrio república y área programas públicos* MSSA. Museo de la Solidaridad Salvador Allende.
- Zaldívar, C. (2022). Un museo permeado por su entorno. In Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Ed.), *Mirada de Barrio. Arte y participación colectiva para imaginar territorios y comunidades* (pp. 9–11). Ediciones MSSA.

Zúñiga, C. (2017). *Vivencias, relaciones y elementos del espacio barrial: El caso del barrio República* [Seminario de título]. Universidad de Chile.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Luis Campos Medina é sociólogo pela Faculdade de Ciências Sociais da Universidade do Chile, com mestrado em Ciências Sociais e doutoramento em Sociologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales. É professor associado no Instituto de la Vivienda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Chile.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5157-4974>

Email: luiscampos@uchilefau.cl

Morada: Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Avenida Portugal 84, 8331015, Santiago de Chile, Chile

Cynthia Pedrero Paredes é licenciada em Estética pela Faculdade de Filosofia da Universidade Pontifícia Católica do Chile e mestre em Habitat Residencial pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Chile. É assistente de investigação do projeto *Fondecyt* n.º1210677.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2690-2611>

Email: cpedrer1@uc.cl

Morada: Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Avenida Portugal 84, 8331015, Santiago de Chile, Chile

Mónica Aubán Borrell é arquiteta pela Escola Técnica Superior de Arquitetura de Valencia (Universitat Politècnica de València, Espanha). Tem mestrado e doutoramento em Teoria e História da Arquitetura pela Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona (Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, Espanha). É investigadora pós-doutoral Margarita Salas no Instituto de la Vivienda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Chile. Os projetos Margarita Salas contam com financiamento do Ministério de Universidades do Governo de Espanha e da União Europeia – NextGenerationEU.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5871-1284>

Email: monica.auban@gmail.com

Morada: Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Avenida Portugal 84, 8331015, Santiago de Chile, Chile

Submetido: 16/11/2022 | Aceite: 27/01/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

AS POSSIBILIDADES MEDIADORAS DA ARTE: UM ESTUDO DE CASO SOBRE EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E PARTICIPAÇÃO TEATRAL DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL

Fernando Fontes

Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal
Concetalização, investigação, metodologia, análise formal, redação do rascunho original, redação – revisão e edição, supervisão

Cláudia Pato de Carvalho

Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal
Concetalização, investigação, metodologia, análise formal, redação do rascunho original, redação – revisão e edição, supervisão

Susete Margarido

Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal
Investigação, metodologia, análise formal, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

RESUMO

Este artigo tem por base a experiência de implementação de um projeto de inclusão pela arte — *A Meu Ver* — por uma estrutura artística profissional da área do teatro da cidade de Coimbra: O Teatrão. Trata-se de um projeto de formação e prática teatral de pessoas cegas ou com baixa visão, com uma duração de três anos, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Fundação La Caixa, no âmbito do programa *Partis & Art for Change*. Este projeto agrega uma vertente de formação a uma vertente de intervenção no espaço cultural da cidade de Coimbra. O objetivo foi analisar e reequacionar os possíveis papéis da educação artística na mediação cultural, entendida como modelo de intervenção, entre a entidade O Teatrão e um grupo de pessoas com deficiência, tradicionalmente mais afastadas dos circuitos artísticos. A presente investigação privilegiou uma abordagem qualitativa, realizando um estudo de caso, de carácter exploratório, que decorreu entre outubro de 2021 e agosto de 2022. Os dados aqui reportados foram coletados através de quatro técnicas de recolha de dados: observação participante, inquérito por questionário, entrevistas semiestruturadas e grupo focal. Ao visibilizar a importância da experiência de criação artística na recomposição identitária das pessoas com deficiência, o projeto estimula a desconstrução de concepções da deficiência alicerçadas no modelo individual e fomenta uma concepção social da deficiência. O *A Meu Ver*, ao juntar pessoas com deficiência visual e profissionais do Teatrão, demonstra que os problemas das pessoas com deficiência não derivam das suas incapacidades, mas sim das formas de organização social e da cultura dominantes. Esta desconstrução permitiu-nos analisar os impactos individuais do projeto para os seus participantes diretos e evidenciar formatos de mediação cultural possíveis para o desenvolvimento de projetos com esta abordagem no setor cultural.

PALAVRAS-CHAVE

mediação cultural, prática artística, deficiência, participação cultural

THE MEDIATING POSSIBILITIES OF ART: A CASE STUDY ON ARTISTIC EXPERIENCE AND THEATRE PARTICIPATION OF PEOPLE WITH VISUAL IMPAIRMENT

ABSTRACT

This article draws on the experience of implementing a project of inclusion through art — *A Meu Ver* (In My View) — by a professional artistic structure in theatre in the city of Coimbra: O Teatrão. It is a three-year theatre training and practice project for people with blindness or low vision, funded by the Calouste Gulbenkian Foundation and La Caixa Foundation under the Partis & Art for Change programme. The project combines training and intervention in the cultural space of Coimbra. The aim was to analyse and rethink the possible roles of artistic education in cultural mediation, as an intervention model, between the entity O Teatrão and a group of disabled people, traditionally out of the artistic circuits. This research privileged a qualitative approach, conducting a case study of exploratory nature, which took place between October 2021 and August 2022. The data reported here were collected through four data collection techniques: participant observation, questionnaire survey, semi-structured interviews and focus group. By demonstrating the importance of the artistic creation experience in recomposing disabled people's identities, the project stimulates the deconstruction of disability conceptions based on the individual model and promotes a social concept of disability. In bringing together visually impaired people and Teatrão professionals, *A Meu Ver* demonstrates that the problems of disabled people do not derive from their impairments but from the dominant forms of social organisation and culture. This deconstruction made it possible to analyse the individual impacts of the project for its direct participants and to highlight possible cultural mediation formats for developing projects with this approach in the cultural sector.

KEYWORDS

cultural mediation, artistic practice, disability, cultural participation

1. INTRODUÇÃO

A forma como entendemos a deficiência resulta das dinâmicas sociais e culturais estabelecidas em cada contexto histórico e geográfico. As diferentes vivências da deficiência e da condição de ser identificado/a como uma pessoa com deficiência em cada momento histórico-geográfico apresentam, no entanto, um traço comum: a opressão de que as pessoas assim perspectivadas são alvo por parte das sociedades em que estão inseridas (Fontes, 2019). Esta opressão estende-se às diferentes esferas das suas vidas e manifesta-se de múltiplas, variadas e consteladas formas onde se imbricam fatores de ordem social, cultural, económica e ambiental. Um dos exemplos desta opressão é a exclusão das pessoas com deficiência da experiência e da prática artística. Alicerçado em concepções minorizadoras das capacidades e dos direitos das pessoas com deficiência, o “mundo” das artes e da cultura tem-lhes sido vedado, quer através da reprodução de barreiras culturais, quer através da manutenção de barreiras físicas que impedem a sua participação efetiva (Vlachou & Acesso Cultura, 2020). Até muito recentemente, a experiência e a prática artística e cultural das pessoas com deficiência têm sido permeadas por um entendimento médico da deficiência que a configura, não como um direito

cultural, mas como terapia. A experiência e prática da dança, da música, do teatro, da pintura, entre outras formas de arte emerge como uma atividade reabilitacional das mentes e dos corpos das pessoas assim perspetivadas.

Tal como defende Howard Becker (1982), no contexto da necessidade de abertura dos “mundos da arte”, assumem particular relevância os princípios da acessibilidade, da participação, da colaboração e da educação artística, a que acrescentaríamos a sua abertura a diferentes tipos de grupos e comunidades, incluindo as pessoas com deficiência. A aprovação da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (2006), ratificada por Portugal em 2009, marca, precisamente, uma viragem, não só na forma de entendimento da deficiência e dos direitos das pessoas com deficiência, mas também, no papel atribuído às pessoas com deficiência no mundo das artes e da cultura. Assim, o Artigo 30.º da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (2006) vem consagrar o direito das pessoas com deficiência à participação na vida cultural, recreação, lazer e desporto. Fazendo respaldo do disposto pela Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, a *Estratégia Europeia para os Direitos das Pessoas com Deficiência 2021-2030* vem reafirmar a necessidade dos diferentes Estados-membros garantirem a efetiva participação das pessoas com deficiência nas atividades culturais, exortando-os a definirem políticas nacionais integradoras e inclusivas nas diferentes áreas, incluindo na área da cultura, e a desenvolverem serviços inclusivos e promotores do acesso à cultura. Em Portugal, este desiderato surge plasmado na Estratégia Nacional para a Inclusão das Pessoas com Deficiência 2021-2025 (Resolução do Conselho de Ministros n.º 119/2021, 2021) que define a cultura, desporto, turismo e lazer como um dos seus oito eixos estratégicos, bem como na Estratégia de Promoção da Acessibilidade e da Inclusão dos Museus, Monumentos e Palácios na dependência da Direção-Geral do Património Cultural e das Direções Regionais de Cultura 2021-2025 (República Portuguesa, 2022). Em resultado destes documentos norteadores, as instituições e serviços começam a repensar os seus espaços, as suas condições de acessibilidade e meios de inclusão, as suas práticas, as suas coleções e programações de forma a incluírem todas as pessoas independentemente da sua situação ou necessidades específicas.

O presente artigo¹ tem por base a experiência concreta de implementação de um projeto de inclusão pela atividade artística e de promoção de uma arte inclusiva — *A Meu Ver* — de uma estrutura artística profissional da área do teatro da cidade de Coimbra — O Teatrão. Trata-se de um projeto de formação e prática teatral de pessoas cegas ou com baixa visão, com uma duração de três anos, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Fundação La Caixa, no âmbito do programa *Partis & Art for Change*. Este projeto agrega uma vertente de formação artística a uma vertente de intervenção no espaço cultural da cidade e da região de Coimbra. Uma outra componente do *A Meu Ver* está relacionada com um acompanhamento científico do projeto, que inclui

¹ Os dados aqui apresentados resultam de um trabalho de acompanhamento e avaliação de impacto do primeiro ano de implementação do projeto e resultaram na tese de mestrado de Susete Margarido: “Deficiência e Práticas Artísticas: O Papel do Teatro na Identidade das Pessoas com Deficiência Visual”, apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

uma avaliação dos seus impactos nos participantes, suas famílias e comunidades mais alargadas. Por outro lado, pretende-se também ter impacto ao nível das políticas das acessibilidades culturais dos espaços no Município de Coimbra. A articulação entre as componentes da formação e criação artísticas e a componente das ciências sociais e humanas reforça a vertente multidisciplinar do projeto. Os dados aqui apresentados resultam de um trabalho de acompanhamento e avaliação de impacto do primeiro ano de implementação do projeto *A Meu Ver* que objetivou analisar e reequacionar os possíveis papéis da formação artística na mediação entre a entidade O Teatrão e um grupo de pessoas com deficiência, tradicionalmente mais afastados dos circuitos culturais. Torna-se importante apresentar aqui uma possível definição de mediação cultural como uma ação que consiste em fazer aceder segmentos de públicos a obras e saberes, procurando originar uma apropriação do universo artístico e cultural pelas pessoas que com ele contactam (Davallon, 2010).

Com base nesta experiência, procurar-se-á avançar com uma resposta às seguintes questões:

- Que lugar, para a arte, na mediação entre entidades artísticas e diferentes tipos de comunidades?
- Como intermediar novos entendimentos, perceções e interpretações que possam interligar a criação artística com comunidades à margem dos circuitos artísticos?

Usando o caso específico da formação e prática teatral de pessoas com cegueira ou baixa visão, este artigo pretende refletir sobre o papel mediador da atividade artística na criação de espaços de comunicação entre artistas, instituições artísticas e culturais, investigadores e comunidades que se encontram normalmente mais afastadas dos contextos das ofertas e experiências culturais. Divide-se em cinco partes. Na primeira parte será feito um enquadramento teórico do artigo que pretende problematizar a ligação entre a atividade artística e as pessoas com deficiência no contexto do movimento da “Arte da Deficiência”; na segunda parte apresentamos o contexto do estudo de caso e a sua especificidade empírica; na terceira parte, partilhamos a abordagem metodológica do projeto; na quarta parte, trabalhamos a relação entre arte, mediação e o projeto *A Meu Ver*; por fim, as reflexões finais pretendem apontar caminhos futuros tendo por base o atual desenvolvimento do projeto para uma segunda fase.

2. CULTURA, ARTE E DEFICIÊNCIA

Como vimos, não obstante a difusão de novas perspetivas da deficiência, emanadas do movimento social de pessoas com deficiência e da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (2006), que a apresentam como uma forma de opressão social ou como uma questão de direitos humanos, a hegemonia de perspetivas opressoras, fatalistas e individualizadoras continua inabalável em muitas sociedades. Esta realidade faz com que a vida da grande maioria das pessoas com deficiência continue cerceada por fenómenos de pobreza e de exclusão social, e os seus direitos e oportunidades continuem, muitas vezes, a ser uma miragem. A preponderância na cultura dominante de conceções minorizadoras e opressoras das pessoas com deficiência apresenta-as

como seres inferiores, passivos, sem utilidade e quase não humanos (Barnes & Mercer, 2010). Por outro lado, a sua exclusão na produção e consumo dessa mesma cultura, opressora da sua identidade e necessidades, impulsionou as pessoas com deficiência, em contextos geográficos como a Inglaterra e os Estados Unidos da América (Barnes & Mercer, 2010; S. Brown, 1997; Davis, 1995), a desenvolverem uma cultura alternativa, capaz de exprimir, de uma forma positiva, as suas identidades e experiências.

O desenvolvimento, afirmação e celebração desta identidade positiva das pessoas com deficiência e do orgulho em ser quem e como são, o que Swain e French (2000) denominam de “modelo de afirmação”, traduziu-se também ao nível das artes com o desenvolvimento daquilo que podemos genericamente designar por “arte da deficiência”. A “arte da deficiência” (ou *disability arts* na sua formulação original), é assim um movimento artístico e político desenvolvido por pessoas com deficiência nos diferentes campos e expressões culturais — teatro, cinema, música, dança, escultura, pintura, performance, comédia, poesia, novela, fotografia... — e as respetivas criações artísticas, que explora e apresenta a história, a cultura e as experiências da deficiência e da incapacidade do ponto de vista individual e político, bem como as visões, perspetivas e experiências do mundo das pessoas com deficiência. Barnes e Mercer (2010) acentuam, precisamente, esta dimensão política ao definirem a “arte da deficiência” como o

desenvolvimento de significados culturais partilhados e a expressão coletiva da experiência da deficiência e da luta. Isto implica utilizar a atividade artística para mostrar a discriminação e o preconceito que as pessoas com deficiência enfrentam e gerar solidariedade e consciência de grupo. (p. 207)

Estes autores defendem que a “arte da deficiência” apresenta, assim, pelo menos três dimensões inter-relacionadas: a reivindicação/defesa do acesso das pessoas com deficiência à produção e consumo artístico convencional; a exploração da experiência de viver com uma incapacidade; e, mais importante, a apresentação de uma resposta crítica à experiência de marginalização e exclusão social (Barnes & Mercer, 2010, pp. 207–208). A existência de uma ou várias culturas alternativas da deficiência está, no entanto, longe de ser algo consensual dentro do movimento de pessoas com deficiência ou mesmo no campo dos estudos da deficiência (Wendell, 1996). Todavia, a existência deste movimento da “arte da deficiência” é inegável com o surgimento de diferentes vozes, iniciativas e formas de expressão das pessoas com deficiência que, em muitos casos, produzem, efetivamente, uma cultura de resistência e de celebração (Oliver & Barnes, 1998). A noção de cultura emerge, assim, aqui na sua dupla aceção, isto é, enquanto conjunto de valores, crenças e normas partilhadas por um determinado grupo social (Giddens, 1989) e enquanto criação artística produzida, neste caso, por pessoas com deficiência.

Como a história da deficiência e das pessoas com deficiência bem demonstra, a sua participação no mundo das artes e da cultura está longe de poder ser sempre enquadrada neste movimento artístico de produção de uma cultura política alternativa e celebrativa para as pessoas com deficiência. Importa pois distinguir este movimento daquilo que podemos apenas designar por “artistas com deficiência”, isto é, artistas que apesar

de terem uma qualquer incapacidade não são, unicamente, influenciados por essa circunstância (Austin & Brophy, 2015). Alguns dos nomes de pessoas com deficiência que no passado se destacaram no mundo das artes, como Van Gogh ou Beethoven, são disso um bom exemplo. Na atualidade, uma nova geração de artistas na área da “arte da deficiência” vem delineando novos caminhos e novas leituras, onde a deficiência deixa de ser o foco da mensagem política que pretendem veicular, mas onde emerge entre outros que constituem a diversidade das pessoas com deficiência. Um projeto recente desenvolvido pela organização australiana de pessoas com deficiência vocacionada para a promoção da acessibilidade das artes e da cultura — Arts Access Victoria — identifica alguns dos nomes mais proeminentes na atualidade, ao mesmo tempo que enfatiza esse aspeto das suas criações. Esta organização salienta, assim, o trabalho de artistas como: Yinka Shonibare do Reino Unido, Chuck Close dos Estados Unidos da América ou Jane Trengove da Austrália (Austin & Brophy, 2015). Os nomes identificados constituem para esta organização um exemplo de artistas profissionais com deficiência a trabalharem nas artes visuais contemporâneas. Não obstante a leitura marcadamente ocidental do campo apresentada por esta organização, se nos centrarmos no trabalho destes/as artistas, uma das características unificadoras da sua produção é precisamente esse ampliar de leituras e mensagens, explorando questões como a representação cultural, o género, a sexualidade e o poder político, não se centrando unicamente na questão da deficiência. Como é enfatizado, embora o seu trabalho não esteja unicamente comprometido com e/ou focado na deficiência, este pode, no entanto, ser diretamente influenciado por essa experiência vivida pelo/a artista e que esclarece o processo criativo e o conteúdo das suas obras. O trabalho destes/as novos/as artistas deve, assim, ser analisado num contexto artístico contemporâneo mais amplo e não apenas no âmbito da “arte da deficiência”. Esta necessidade deve-se ao facto de o seu trabalho não refletir uma relação direta com a deficiência, sendo esta apenas vislumbrável nas nuances de ligação entre a experiência vivida pelos/as artistas e as suas observações críticas sobre o lugar cultural e social que ocupam (Reeves, 1999, como citado em Austin & Brophy, 2015). A preservação da essência da “arte da deficiência” parece agora ter-se deslocado para a liberdade de criação cultural dos/as artistas com deficiência em ambientes controlados por si e independentes de modelos de avaliação dominantes (Barnes & Mercer, 2010).

Em Portugal este movimento de “arte da deficiência” tem vindo também a despontar, sendo visível na emergência de artistas e de grupos de artistas com deficiência nos mais variados campos e expressões, que vão desde o teatro, à dança, às artes plásticas, passando pela música e pela representação. Um exemplo são os 5.^a Punkada, uma banda musical de utentes da Associação de Paralisia Cerebral de Coimbra, criada em 1994, que conta já com um disco gravado — *Somos Punks ou Não?* — e com dezenas de espetáculos por todo o país. Na área da dança, têm vindo a firmar-se nomes individuais, como é o caso da Diana Niepce, e coletivos, como é o caso do grupo Dançando com a Diferença. A primeira é uma bailarina e coreógrafa portuguesa que em resultado da sua tetraplegia tem vindo a experimentar e a desenvolver uma nova linguagem na dança com base no seu corpo, explorado enquanto elemento político. O segundo, todavia, é

uma companhia profissional de dança que resulta de um grupo com o mesmo nome criado na região autónoma da Madeira em 2001 e que explora o conceito de dança inclusiva, juntando bailarinos/as com e sem deficiência. Na área do teatro, são inúmeros os exemplos de iniciativas por todo o país. De entre estas sobressai, pela sua longevidade e dinâmica, o Grupo Crinabel Teatro. Este grupo, criado em 1986, conta já com várias dezenas de produções artísticas e de artistas formados/as ao longo dos anos, e que tem dinamizado diversos encontros de teatro especial e promovido a difusão do uso da prática e linguagem teatral a outras instituições congéneres nacionais e estrangeiras.

É, assim, inegável o avanço operado ao nível da participação das pessoas com deficiência no mundo das artes em Portugal. A sua participação enquanto artistas profissionais e enquanto agentes de produção e programação cultural continua, no entanto, a ser diminuta face ao conjunto de pessoas sem deficiência. Acresce que a arte na deficiência e da deficiência entre nós emerge quase sempre na sua vertente educativa, terapêutica e, em casos específicos, recreativa, sendo muito raramente entendida e apreciada na sua vertente cultural e artística. A afirmação de um movimento de “arte da deficiência” continua, assim, embrionário, e a consolidação de uma cultura alternativa, de resistência e de celebração da diferença, tal como defendido por Oliver e Barnes (1998), continua a ser uma promessa.

3. CONTEXTO E METODOLOGIA

3.1. O A MEU VER E O PROJETO PEDAGÓGICO DO TEATRÃO

Em Portugal, para além das barreiras no acesso às artes e à cultura, no seu sentido restrito, as pessoas com deficiência deparam-se, também, com uma falta de oportunidades de participação no mundo artístico profissional (Vlachou & Acesso Cultura, 2020). Tendo por base a nova visão das pessoas com deficiência e dos seus direitos, emanada da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (2006), temos vindo a assistir à emergência de um crescente número de projetos e programas de apoio à criação e desenvolvimento de contextos e oportunidades inclusivas no mundo da cultura e das artes. Um exemplo deste tipo de iniciativas é, precisamente, o programa *PARTIS @ Art for Change*, financiado pelas Fundações Calouste Gulbenkian e La Caixa, que tem por objetivo financiar projetos artísticos de inclusão social em Portugal. Este programa, criado em 2020, apoia, através de ações de capacitação e financiamento, organizações que desenvolvam e implementem práticas artísticas que promovam a inclusão social. O projeto *A Meu Ver*, em análise no presente artigo, desenvolvido pelo Teatrão, é um dos projetos financiados pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Fundação La Caixa, no âmbito do programa *PARTIS @ Art for Change*. Com uma duração de três anos, o *A Meu Ver* (2021–2024)² prevê a formação teatral de um grupo de pessoas cegas e com baixa visão, bem

² O projeto *A Meu Ver* iniciou, oficialmente, as atividades em janeiro de 2021, estando o seu término previsto para janeiro de 2024. Devido ao contexto de pandemia, o início dos ensaios do projeto foi adiado para maio de 2021, razão pela qual o projeto solicitou já a sua prorrogação até maio de 2024.

como a criação e apresentação de três espetáculos teatrais. Para o seu desenvolvimento, o projeto conta com uma parceria entre a companhia profissional de teatro Teatrão e a Delegação de Coimbra da Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal (ACAPO), com o objetivo de criar um núcleo de trabalho dedicado à prática teatral. Para o efeito, foi criada uma oficina regular de teatro, a Sala de Ensaios, que, recorrendo a uma equipa artística profissional e multidisciplinar, é responsável pelo desenvolvimento do projeto e da qual resultou já uma primeira peça, intitulada *O Que É Invisível*, apresentada ao público em março de 2022. O presente artigo baseia-se no trabalho de acompanhamento do primeiro ano de implementação do *A Meu Ver*, que procurou compreender de que forma a prática teatral contribui para a construção identitária das pessoas com deficiência visual, participantes no projeto.

O projeto *A Meu Ver* assume particular relevo na missão do Teatrão, dado o amplo trabalho que esta companhia profissional de teatro tem vindo a realizar, em particular a partir de 2010, na implementação de projetos de mediação com a comunidade, que envolvem uma vertente de inclusão social através das práticas artísticas. Tal como é afirmado pela própria companhia, o Teatrão (s.d.) assume

a missão de aproximar a arte teatral das comunidades e territórios, promovendo a igualdade de acesso às suas atividades por todos os públicos, através de práticas inclusivas, fruto da sua posição política sobre o papel da arte e cultura no desenvolvimento dos indivíduos e das comunidades. (para. 1)

A companhia procura, assim, intervir no dia-a-dia das comunidades onde atua e contribuir para que a arte seja reconhecida como prática essencial da sociedade. O Teatrão oferece uma grande diversidade de atividades, onde se incluem as peças de teatro para vários tipos de público (oferecendo serviços de audiodescrição e de tradução para língua gestual portuguesa), programação de espetáculos de outros criadores, formação para todas as idades e intervenção comunitária. Desde a sua criação, o Teatrão tem trabalhado para que a atividade artística seja mais acessível para todos, aproximando-a às comunidades e ao território. Após assumir os espaços da Oficina Municipal de Teatro, em 2008, a companhia tem trabalhado para que este espaço seja de proximidade, mas também investindo num trabalho de circulação das produções artísticas em circuitos nacionais e internacionais e não deixando de apostar na dimensão pedagógica e artística (Baltazar, 2021). De modo a concretizar os objetivos da companhia, foram criados diversos projetos, entre eles o projeto pedagógico e os projetos de intervenção, que procuram fazer do acesso à cultura um direito dos cidadãos.

O projeto pedagógico é o elo de ligação entre as diferentes dimensões das atividades da companhia, concretizando a crença de que o acesso à cultura é um direito, construído através de uma prática regular de hábitos culturais (Baltazar, 2021). O projeto pedagógico funciona através de seis programas: “Links”, “Turmas”, “Pastas”, “Explorações”, “Prós Grandes” e “Prós Stôres”. O programa “Links” é um espaço onde o público participa diretamente no processo de criação, interagindo com os/as artistas,

através de rodas de conversa, oficinas e visitas guiadas. O programa “Turmas” funciona ao longo do ano e oferece formação contínua em práticas teatrais, orientadas por artistas convidados/as, educadores/as ou residentes, oferecendo um espaço de formação para futuros/as atores/atrizes da companhia. O programa “Pastas” inclui um conjunto de compilações de materiais de apoio produzidos pelo serviço educativo e pela investigação conduzida nos projetos da companhia. O programa “Explorações” funciona através de workshops, percursos ou visitas guiadas, faz o público contemplar e experienciar outras formas de ocupar e conviver na vida quotidiana urbana e cruzar estas experiências com a exploração da linguagem do teatro e da performance. O programa “Prós Grandes” é realizado em parceria com redes locais de apoio (centros de dia e lares), e é um projeto teatral destinado à população sénior. Por fim, o programa “Prós Stôres” é dirigido a professores/as e educadores/as e oferece cursos de curta e média duração com a possibilidade de coprodução.

O projeto *A Meu Ver* integra-se no programa “Turmas” do projeto pedagógico do Teatrão, e dá sequência a outros programas de formação e criação artística com diferentes tipos de comunidades (jovens de bairros sociais — 2010/2011; jovens filhos de emigrantes — 2011/2012; jovens em situação ou risco de abandono escolar — 2012/2013), que a companhia tem vindo a desenvolver ao longo da última década. É nesta vertente de mediação que se enquadra a experiência partilhada neste artigo, abrindo assim novos canais para pensar a atividade artística na relação com as suas possibilidades de mediação entre diferentes tipos de públicos, explorando ao mesmo tempo os diferentes níveis que podem assumir os seus formatos de participação cultural. No caso em particular do *A Meu Ver*, o desenvolvimento deste espaço de criação, formação e expressão artística abre novas possibilidades para pensar a inclusão social de comunidades muitas vezes invisibilizadas pela sociedade em geral, repensando e reformulando os formatos da participação cultural. Este projeto envolveu um conjunto de 11 pessoas com deficiência visual, cinco homens e seis mulheres, com idades compreendidas entre os 32 e os 72 anos, residentes em diferentes freguesias do distrito de Coimbra e com um nível de escolaridade bastante heterogéneo (duas pessoas com o 1.º ciclo do ensino básico; duas pessoas com o 3.º ciclo do ensino básico; quatro pessoas com o ensino secundário e três pessoas com o ensino superior). Este grupo é, também, bastante diverso no que concerne às circunstâncias de vida. Das 11 pessoas participantes, seis são casadas ou vivem em união de facto, três são solteiras e duas são divorciadas. No que concerne à condição face ao emprego: cinco pessoas estavam reformadas por invalidez devido a incapacidade permanente para o trabalho, quatro pessoas estavam desempregadas e à procura de emprego, uma pessoa estava empregada por conta de outrem e uma pessoa estava a realizar trabalho socialmente necessário no âmbito da medida “Contrato Emprego - Inserção+”.

3.2. METODOLOGIA

A presente investigação privilegiou uma abordagem qualitativa, realizando um estudo de caso, de carácter exploratório, que decorreu entre outubro de 2021 e agosto de

2022. Os dados aqui reportados foram coletados através de quatro técnicas de recolha de dados: observação participante, inquérito por questionário, entrevistas semiestruturadas e grupos focais. Foi realizada observação participante em 24 ensaios, que decorreram na Sala de Ensaios da Oficina Municipal de Teatro, do grupo de participantes do projeto *A Meu Ver*. Foram realizadas 22 entrevistas em dois momentos temporais distintos. Num primeiro momento, que decorreu entre dezembro de 2021 e janeiro de 2022, foram realizadas 11 entrevistas semiestruturadas a todas as pessoas participantes no projeto. Tendo em conta o contexto de pandemia de COVID-19, as entrevistas foram realizadas presencial ou telefonicamente, conforme preferência do/a entrevistado/a. Estas entrevistas tiveram por objetivo conhecer os/as participantes; fazer um levantamento das suas expectativas; identificar as alterações produzidas pela prática teatral no seu dia-a-dia; e descrever a sua relação com as práticas culturais e artísticas. Neste primeiro momento e no início da entrevista foi aplicado um inquérito por questionário, visando a recolha de dados sociodemográficos dos participantes. Num segundo momento, foram realizadas 11 entrevistas ao mesmo grupo alvo em formato presencial ou telefónico, tal como anteriormente. Este segundo momento de entrevistas dinamizadas em abril de 2022, imediatamente após a apresentação da peça teatral produzida pelo projeto — *O Que É Invisível* — teve por objetivo recolher as preocupações, dificuldades e desafios enfrentados pelos participantes do projeto, identificar e recolher as estratégias de superação mobilizadas, avaliar o seu grau de satisfação com o projeto e identificar possíveis impactos da sua participação. No final do primeiro ano foram dinamizados dois grupos focais: um com os profissionais da ACAPO envolvidos no projeto e um com os profissionais do Teatrão, no primeiro caso com o objetivo de analisar a participação da ACAPO na implementação do projeto e no processo de criação artística, e, no segundo caso, de analisar o impacto do projeto no Teatrão e nos seus profissionais. No grupo focal com a ACAPO estiveram presentes três técnicas da instituição (duas técnicas de orientação e mobilidade e uma assistente social). No grupo focal com o Teatrão estiveram presentes quatro pessoas (dois elementos da estrutura de gestão e direção da companhia, assim como os dois formadores do grupo e, também, encenadores da apresentação anual). As entrevistas foram gravadas em formato áudio e, posteriormente, transcritas, tendo sido exploradas através de uma análise temática (Attride-Stirling, 2001; Braun & Clarke, 2006) que nos permitiu proceder à identificação e análise dos temas dominantes.

Todas as pessoas entrevistadas foram previamente informadas dos objetivos das entrevistas. O agendamento e realização das entrevistas teve lugar após a aceitação do protocolo de consentimento informado por parte do/a entrevistado/a, sendo que o/a entrevistador/a deu conhecimento e transmitiu a informação escrita que consta no mesmo, verbalmente e, posteriormente, questionou acerca da aceitação dos/as envolvidos/as no estudo.

4. APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DE RESULTADOS

As artes constituem uma importante ferramenta de desconstrução, questionamento e crítica social, bem como de reconstrução e apresentação de novas narrativas da

realidade. No caso das pessoas com deficiência, o acesso e participação na prática artística e cultural, bem como a construção de uma linguagem própria que possa expressar as suas experiências, tem vindo a assumir um lugar de destaque e a apresentar-se como uma reivindicação e como um direito. Entre as diferentes artes, o teatro tem-se afirmado como uma prática cultural significativa dentro dos processos de resistência, na medida em que evidencia as capacidades e potencialidades dos indivíduos (Muñoz-Bellerín & Cordero-Ramos, 2020). Como espaço que permite interações e interpretações, bem como a utilização do imaginário, o teatro apresenta um elevado potencial de expressão de novos mundos e de novas experiências, bem como de afirmação de novas linguagens e de novas conceções da realidade (Muñoz-Bellerín & Cordero-Ramos, 2021). Neste sentido, podemos dizer que a atividade artística pode ser encarada como um espaço de mediação, isto é, como um espaço de fronteira que permite a comunicação e a articulação entre diferentes conceções e experiências da realidade, neste caso entre uma cultura dominante e uma nova cultura alternativa, mas também como um espaço de afirmação de direitos. Estes direitos concretizam-se, não só no acesso e na participação na atividade e na prática cultural, mas, também, na possibilidade de reconfiguração e apresentação de novos direitos de cidadania: através da formação artística; através do acesso à cultura como consumidores e, através do desenvolvimento de uma visão mais crítica e reflexiva sobre a sociedade.

No caso do projeto *A Meu Ver*, como pudemos verificar, a formação, prática e consumo teatral possibilitados, criou espaços de mediação que permitiram, não só, chegar a públicos tradicionalmente afastados desta arte, como são o caso das pessoas com deficiência, mas também criar um espaço para a “agência” desses mesmos públicos, tornando-os mais ativos na construção e reconstrução desta prática e, conseqüentemente, dos seus direitos como cidadãos e cidadãs. Como foi possível observar ao longo da implementação do projeto e, posteriormente, verificar aquando da realização das entrevistas, a prática e a experiência artística permitiu, também, uma incorporação, ou maior evidência, do teatro e das artes na autoidentificação das pessoas com deficiência participantes no projeto. Por outro lado, facilitou a coletivização da experiência da deficiência e uma maior consciência de que a maioria dos problemas enfrentados pelas pessoas com deficiência não derivam diretamente das suas incapacidades, mas sim das barreiras existentes na comunidade em que estão inseridos/as.

4.1. EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E PARTICIPAÇÃO CULTURAL

Estes impactos do projeto *A Meu Ver* apresentam-se alinhados com os objetivos definidos pelo próprio Teatrão, em sede de candidatura, de tornar visível que os problemas decorrentes da deficiência estão relacionados com as formas de organização social e não com as funcionalidades do corpo. A coletivização da experiência da deficiência através da prática artística e da incorporação identitária permitiu ao projeto contribuir para a desconstrução de uma conceção médica da deficiência e para a disseminação de um entendimento social da deficiência. Como pudemos testemunhar através dos

diferentes momentos de observação, a construção ficcional de outras realidades proporcionada pela prática da experiência artística criou, nesta primeira fase do projeto, uma consciência de grupo nas pessoas participantes e nas suas redes de apoio primárias. Por outro lado, a apresentação pública de um espetáculo, que resultou de um esforço conjunto entre todos/as os/as participantes, colocou na esfera pública uma tomada de posição sobre o lugar que a atividade artística pode ocupar na mediação entre a entidade o Teatrão e um grupo de pessoas com deficiência, tradicionalmente mais afastados dos circuitos culturais, entendidas como potenciais públicos ativos e participativos da atividade cultural. Os dados da observação participante e das entrevistas realizadas evidenciaram, precisamente, a preocupação da equipa de coordenação do trabalho em preservar os diferentes tipos de participação e contributos das pessoas envolvidas, quer no processo de escrita, quer de construção do espetáculo *O Que É Invisível*. Durante o processo de escrita e construção da peça, os/as participantes contribuíram ativamente para este processo através da formulação de opiniões, de sugestões e da apresentação de ideias específicas da expressão dos seus interesses individuais e das suas disponibilidades para assumirem determinadas funções no espetáculo, e, numa fase mais avançada de preparação do espetáculo, através da apresentação de sugestões de alteração de partes do texto e de adaptação do dispositivo cénico às necessidades específicas individuais de movimentação e de orientação espacial. Esta participação ativa das pessoas com deficiência na construção do guião, na definição, disposição e, até mesmo, construção dos elementos cénicos é bem evidente nos testemunhos, retirados das entrevistas realizadas, que transcrevemos de seguida: “sim, sim. Aquele primeiro textito inicial, aquele que estava gravado, o primeiro esboço foi eu que o fiz” (Entrevistado/a 6, entrevista, 14 de abril de 2022).

Tive, tive. Para já, antes da primeira cena, antes dessa cena ser escrita propriamente, foi conversada, foi falada, na altura, com o X [encenador], e ele escreveu essa primeira cena em conformidade com aquilo que nós já tínhamos falado anteriormente. Depois do texto, houve uma ou outra coisa que também falei com o X [encenador] - via telefone até - que fizemos essas pequenas alterações no texto. Isto em relação à primeira cena. A segunda cena, (...) na questão do palco e indumentária, sim. A sugestão de vestirmos, por exemplo, de branco ou de termos vestido, pronto, estar vestidas de branco ou uma cor muito clara, foi sugestão que eu dei. A sugestão das coisas no palco, à exceção de uma coisa, também foi dada por mim: a questão da banheira, coisas que fossem já antigas, que à partida fizessem lembrar ... coisas colocadas de parte que já não se usam porque estão estragadas. (...) Então, essas sugestões foram dadas, foram feitas e foi a participação que tive. Depois a ligação, toda, aquela narração, também foi apresentada, foi conversada — falei sempre com o X [encenador], que foi ele que escreveu, no sentido de obter dali a minha perceção e perceber também qual era a perceção do X [encenador], e a perceção era idêntica, sem dúvida, e depois foi construir toda essa narração: permitir que fosse aquele elo, aquela ligação entre as várias cenas. As pessoas

não estarem, eventualmente, totalmente desapoiadas ou desenquadradas nesse sentido. Tive a participação. E a máscara, inclusivamente aquela máscara de gesso que estava na primeira cena, essa máscara foi feita mesmo - tive lá no Teatrão para aí uma hora e meia com gesso na cara, para fazer o molde daquela máscara. Depois foi trabalhada e foi colocada. Portanto, tive a participação em várias coisas. (Entrevistado/a 10, entrevista, 21 de abril de 2022)

Como foi possível verificar, aquando da realização do segundo momento de entrevistas, que teve lugar após a apresentação pública da peça, a participação no projeto possibilitou aos participantes acederem à prática artística teatral também como espectadores. Esta experiência significou, para algumas destas pessoas, um abrir de portas para uma nova realidade e dinâmica cultural à qual tinham pouco ou nenhum acesso. Para tal, não é despidendo notar o investimento desta companhia de teatro na aquisição de uma cabina de audiodescrição, bem como a disponibilização de serviços de audiodescrição e de tradução para língua gestual portuguesa em todos os espetáculos levados à cena desde o início deste projeto. Esta maior participação em espetáculos é revelada por vários dos nossos entrevistados: “sim, se calhar já fui ver mais espetáculos lá no Teatrão que eu fui numa porrada de anos. Antigamente era solteiro e ia ao cinema. Acho que nunca tinha ido ao teatro” (Entrevistado/a 4, entrevista, 19 de abril de 2022)”, “mudou um bocadinho porque nos foi proporcionado outros eventos também” (Entrevistado/a 7, entrevista, 14 de abril de 2022) e “a questão do teatro permitiu-me, por exemplo, aceder mais vezes a peças de teatro. Já o fazia anteriormente, mas era só uma coisa muito esporádica. Agora, passou a ser um pouco mais consistente” (Entrevistado/a 10, entrevista, 21 de abril de 2022).

Interessante foi, ainda, verificar como a ativação deste processo de participação cultural das pessoas com deficiência visual, encetado pelo projeto, potenciou a sua maior participação na comunidade e, conseqüentemente, contribuiu para o seu processo de inclusão social. Este processo parece ter resultado de uma confluência de fatores entre os quais destacamos: a articulação da coordenação do projeto com a autarquia de Coimbra na efetivação e facilitação de opções de mobilidade e transporte de e para o local dos ensaios do projeto, a Oficina Municipal de Teatro; o investimento, anteriormente descrito, do Teatrão na eliminação de barreiras no acesso e experiência da prática teatral; e, de grande importância nos relatos das pessoas entrevistadas, o reconhecimento e valorização das suas vozes, opiniões, experiências e leituras. A importância dada pelas pessoas participantes ao acesso a práticas culturais e à participação nestas práticas foi bem frisada por uma das técnicas da ACAPO, responsável pelo acompanhamento deste grupo, por nós entrevistada num grupo focal:

se trata sobretudo da possibilidade de usufruir um direito como qualquer outro cidadão, o acesso à cultura tem de ser um direito, não só das pessoas com deficiência visual, mas de qualquer outra pessoa. E o facto de poder aceder à cultura com facilidade da mesma forma do que outra pessoa sem deficiência, acho que isso acaba por ser uma mais-valia e estas pessoas

sentem isso mesmo (...). Ou quero fazer parte (...). Neste caso, é o fazer parte. (Técnica da Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal — Grupo Focal 1, 18 de julho de 2022)

Os nossos dados revelam, assim, que o próprio processo de mediação cultural, neste caso específico, possibilitado pelo *A Meu Ver*, opera uma transformação das pessoas participantes a nível individual e social, a que acresce a componente artística já incluída na vertente de formação do projeto. Entre as mudanças a nível individual, visíveis nalgumas das vozes que reproduzimos abaixo, são de destacar: o aumento da concentração e da motivação no dia-a-dia, a maior autoestima e sensação de realização pessoal, a maior capacidade de tomada de decisão, para além das questões de posicionamento de voz e de postura corporal.

A mudança que eu sinto é, mais mesmo, eu sentir-me mais motivada. Não mudou assim mais nada de significativo, mas, pelo menos, eu sinto-me mais motivada, mais realizada. Continua a ser enquanto estou ocupada, quando cai no vazio as coisas não são assim tão simples. Pelo menos, nessa parte, tenho momentos de me sentir muito bem. Mais prolongados. (...) Sim, trouxe-me vantagens. Para tornar mais fácil a minha decisão, nas participações que possam acontecer, decido-me com mais determinação. (Entrevistado/a 3, entrevista, 13 de abril de 2022)

[Entrevistador] Quer dizer que isto lhe trouxe algumas mudanças, embora poucas, mas que foram vantajosas para a sua vida? [Entrevistado] E também noto, neste momento, mais concentrada no trabalho e no meu dia-a-dia (Entrevistado/a 5, entrevista, 27 de abril de 2022).

“Mudou! Além de eu ser já positiva na minha vida, nos meus problemas, na minha situação, mudou porque eu tenho a certeza (e tenho mesmo) que a minha energia, a minha autoestima ficou muito mais, muito maior” (Entrevistado/a 9, entrevista, 18 de abril de 2022).

Sim, mais à vontade. Mais à vontade com as pessoas, mais brincalhona talvez. Mais à vontade em determinadas situações; noutras, o teatro e não só - mas é agora do teatro que estamos a falar -, veio trabalhar a parte da concentração, a parte da memória, a parte da correção postural. Veio trabalhar vários aspetos. Isso são aspetos que são integrados depois na vida quotidiana, do dia-a-dia, em vários momentos vão sendo integrados de uma forma muito normal e muito dinâmica, como as coisas é suposto serem. Portanto, não houve assim uma mudança radical, assim uma coisa... eu era assim até este ponto e, a partir dali, passei a ser de forma totalmente diferente - não, não houve essa mudança; mas houve pequenas mudanças que foram sendo integradas ao longo do tempo e continuam a ser integradas. (Entrevistado/a 10, entrevista, 21 de abril de 2022)

Este processo de transformação individual e social potenciado pela prática artística e cultural carece, no entanto, de sustentação por parte das entidades artísticas e

culturais. Não obstante não ser possível afirmar que o projeto *A Meu Ver* produziu um impacto profundo e duradouro na estrutura e nos/as profissionais desta companhia de teatro, as palavras de um dos dirigentes do Teatrão, entrevistado em contexto de um grupo focal, evidenciam, no entanto, a existência de sensibilização para esta necessidade e direito das pessoas com deficiência, bem como de alguma permeabilidade à emergência de novas narrativas e novas linguagens teatrais:

essa noção de se começar a promover cada vez mais atividades com a participação de pessoas com deficiência vai fazer com que a estética vigente da arte comece a contemplar essas pessoas também no meio. E também, às vezes, é um exercício de humildade nossa, de perceber que, talvez, não tem de existir uma necessidade prévia nas pessoas com deficiência. Ou seja, aqui trata-se de fazer uma coisa ao mesmo tempo. Trata-se de fazer esta simbiose de apresentar e fazer, deixar que as coisas contaminem. (Dirigente e profissional do Teatrão — Grupo Focal 2, 8 de agosto de 2022)

4.2. PARTICIPAÇÃO CULTURAL E INCLUSÃO SOCIAL

O acesso à cultura e à prática artística apresenta-se como essencial à efetivação do direito à cultura, à afirmação de uma cultura da deficiência e à construção de uma cultura onde todas as pessoas se sintam representadas. A prática cultural proporcionada às pessoas com deficiência participantes no projeto *A Meu Ver* propiciou um conjunto de impactos nas suas vivências diárias que extravasaram esta dimensão cultural. Como foi possível verificar aquando da realização do primeiro momento de entrevistas, a motivação inicial mobilizadora da participação da maioria dos/as participantes do projeto foi a necessidade de uma atividade externa à sua vivência quotidiana, como bem exemplifica o testemunho deste/a participante: “é mais para sair um bocado de casa, estou sempre aqui durante o dia. À quinta-feira, quando vou, a esta hora já estou pronto, que vou apanhar o autocarro às duas e meia, ali naquela paragem” (Entrevistado/a 4, entrevista, 18 de dezembro de 2021).

Tendo em conta esta motivação, não é assim de estranhar que as principais mudanças relatadas, nesta fase, pelos/as participantes sejam de ordem social e espacial. São mudanças resultantes da maior mobilidade dos/as participantes para fora do seu contexto familiar e da sua esfera privada, produzidas pela participação nos ensaios e nas atividades do projeto. Esta mudança foi facilitada pela formação em orientação dada pela ACAPO de Coimbra aos participantes do projeto, de forma a aumentar a sua familiarização com o trajeto de e para a Oficina Municipal de Teatro, bem como o incentivo e diligências desenvolvidas pelo Teatrão de forma a promover a utilização de transportes públicos. Alguns dos testemunhos recolhidos dão conta dessa transformação: “agora em termos de transportes, passei a usar um autocarro que não me era sequer nada familiar, não usava, que é o 24T. Nunca o tinha usado anteriormente e passei-o a usar de uma forma mais habitual” (Entrevistado/a 10, entrevista, 21 de abril de 2022).

O conhecimento dos trajetos para virem autonomamente. Porque nenhum deles sabia vir ao Teatrão, nenhum. (...) Nem nunca tinham vindo. (...). O reconhecimento de trajetos, o elencar quais os transportes disponíveis, toda essa formação foi feita e as pessoas estão a vir e a ir de forma autónoma. (Técnica da Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal — Grupo Focal 1, 18 de julho de 2022)

Este impacto é especialmente relevante já que, como tem sido denunciado, a maioria das pessoas com deficiência ainda vive em contextos de grande isolamento social, fruto da falta de acessibilidades do meio físico envolvente que as impede de saírem de casa e de se deslocarem na sua área de residência, bem como da sua manutenção em estruturas residenciais afastadas da comunidade e do mercado de trabalho, com prejuízo claro para o seu envolvimento em redes de sociabilidade e participação social. Tal como os dados dos últimos censos à população portuguesa revelaram, a percentagem de pessoas com cinco ou mais anos com uma incapacidade a viver em alojamento de tipo coletivo é muito superior à das pessoas sem qualquer tipo de incapacidade (8% face a 1,5% respetivamente) e do total de pessoas com incapacidade motora, 68,1% vive em alojamento sem acessibilidade para pessoas em cadeira de rodas (Instituto Nacional de Estatística, I.P., 2022). A estas barreiras físicas somam-se as barreiras económicas à participação social. Como também revelam os censos de 2021, do total de pessoas com uma qualquer incapacidade com 15 ou mais anos apenas 15,6% eram ativas no mercado de trabalho, por comparação a 58,5% das pessoas da mesma faixa etária sem qualquer incapacidade; acresce que 71,9% das pessoas com incapacidade apresentava como fonte de rendimento uma reforma ou pensão (Instituto Nacional de Estatística, I.P., 2022). A relevância do projeto para combater este isolamento social é clara nas palavras de uma outra técnica da ACAPO de Coimbra também entrevistada no âmbito do mesmo grupo focal:

há pessoas com (...) deficiência visual que gostariam de ir e não vão pelos constrangimentos que sentem, pelas dificuldades que sentem antes de lá chegar. Em termos de mobilidade, transporte, mesmo em termos de espetáculo (...), já para não falar nas outras dificuldades. (...) Muitos acabam por estar isolados. Há um ou outro que não vive aqui na cidade e está mais isolado e em aldeias, meios pequenos, pronto... não tem tanta convivência. Então, eu penso que isto, para o isolamento (...), penso que é muito importante. (Técnica da Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal — Grupo Focal 1, 18 de julho de 2022)

A um aumento das oportunidades de interação social proporcionada pelo projeto, acresce uma oportunidade de sensibilização da comunidade face às questões da deficiência, bem como uma integração sistemática no espaço e prática teatral de todos e todas, independentemente de possuírem ou não alguma incapacidade. Este aspeto de normalização e integração sistemática da diferença é também salientado pela mesma técnica:

porque há muitas pessoas que, para além de sofrerem com o estigma de serem cegos ou baixa visão, também elas próprias não se identificam como tal e, portanto, tudo o que fazem no seu dia-a-dia tentam por tudo que não seja ligado a uma Associação de Cegos e Amblíopes de Portugal. Ou seja, o participar no Teatrão e ser aqui no Teatrão, normaliza a coisa. Vai ao Teatrão quem gosta de fazer teatro e qualquer pessoa pode ir. (Técnica da Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal — Grupo Focal 1, 18 de julho de 2022)

A sensibilização da e para a cultura teatral é, no entanto, o impacto mais evidente deste projeto. A facilitação e fomento do consumo desta prática artística por parte do projeto e da direção da companhia permitiu um maior acesso a espetáculos de teatro, nalguns casos mesmo uma iniciação no consumo desta prática, tendo em conta que algumas destas pessoas nunca tinha tido a oportunidade de assistir a um espetáculo de teatro. As pessoas com uma qualquer incapacidade visual, em resultado das suas necessidades específicas para experienciar uma peça teatral onde, muitas vezes, se conjugam elementos visuais e auditivos, têm estado arredadas da oferta teatral existente na grande maioria das cidades portuguesas. O projeto *A Meu Ver* mediou, assim, o primeiro contacto e um contacto regular e frequente com espetáculos de teatro, contribuindo para efetivar o direito à cultura e ao consumo cultural por parte deste grupo específico de pessoas com deficiência que, pelas razões anteriores, tem estado particularmente afastado. Este projeto é, no entanto, um embrião isolado daquilo que pode e deve ser feito de forma a promover o direito à cultura nas suas diferentes dimensões e níveis de participação. O trabalho está praticamente todo por fazer como ressalta um dos dirigentes do Teatrão:

sabemos o grau de dificuldade que nós temos, por isso a questão da mediação é tão importante para o Teatrão, porque está muito ligada à génese da companhia, às questões como a educação artística e à defesa que a atividade artística devia fazer parte do ensino público, que as escolas deviam ter um acesso e uma prática artística nos seus currículos, quer dizer... isto faz parte um bocadinho da nossa filosofia de trabalho. (...) Há também uma necessidade dos agentes culturais e das equipas, e do próprio município ou, das pessoas que pensam as políticas culturais de terem uma formação específica nesta área. (Dirigente e profissional do Teatrão — Grupo Focal 2, 8 de agosto de 2022)

O processo de inclusão social na e pela cultura constitui, no entanto, um processo inacabado por natureza, que obriga a um constante investimento, alerta e monitorização por parte das diferentes partes envolvidas.

5. REFLEXÕES FINAIS

A análise apresentada acima evidencia a importância do *A Meu Ver* enquanto projeto de mediação cultural entre uma organização artística e um grupo social

tradicionalmente afastado desta expressão artística e cultural — pessoas com cegueira ou baixa visão — desenvolvido por uma companhia profissional de teatro. Este projeto inscreve-se num percurso desenvolvido por esta companhia ao longo dos últimos 12 anos de trabalho de ligação com diferentes tipos de comunidades por meio de projetos de formação e de intervenção artística. Esse trabalho tem permitido aprofundar metodologias de criação artística, aliadas a abordagens metodológicas das ciências sociais para o desenvolvimento de projetos de intervenção cultural e artística em comunidades distintas. Estes projetos, ao acontecerem em contextos multidisciplinares, viabilizam novos entendimentos, perceções e interpretações dos processos de criação artística e apontam novos caminhos para e formatos da participação cultural como estratégia de mediação cultural. Os processos de mediação cultural são aqui entendidos em direta articulação com os processos de acesso e participação cultural, evidenciados em múltiplas camadas e formatos. O conceito de participação cultural sofreu profundas transformações nas últimas décadas, acompanhando a mudança nas instituições culturais e nas suas práticas e produções artísticas (Ateca-Amestoy & Villarroya, 2017). Autores como Novak-Leonard e Brown (2011) assumem uma abordagem múltipla para o entendimento da participação artística que tem em conta diferentes tipos de participação, como assistir a espetáculos e atividades culturais, envolvimento artístico através dos média e criação artística ou performance. O grau de envolvimento e o controlo criativo do indivíduo na sua prática cultural é o critério usado por A. Brown (2004), classificando assim a participação cultural em diferentes camadas e formatos: inventiva, participativa, interpretativa, observacional e curadoria artística. Em suma, a participação cultural tem vindo a evoluir para formatos mais ativos, assumindo dimensões de envolvimento de diferentes tipos de audiências (Tomka, 2013). O processo de mediação no âmbito deste projeto, justifica-se no contexto e historial desta companhia de teatro, onde se entende que a atividade artístico-cultural deve ser acessível a diferentes tipos de comunidades e grupos e assumir formatos diferenciados. A criação artística deixa, assim, de ser apátnio de um pequeno grupo de artistas e passa a fazer parte integrante dos processos de construção identitária de pessoas e grupos normalmente afastados dos universos artísticos, existindo, portanto, um processo de apropriação artística do universo artístico e cultural por parte destes grupos.

Os resultados, obrigatoriamente exploratórios, que aqui apresentámos mostram a necessidade de um aprofundamento dos estudos sobre o impacto deste tipo de práticas artísticas em grupos afastados e/ou excluídos das práticas e experiências culturais. No caso específico deste projeto importa, ainda, conhecer e analisar as mudanças operadas no meio familiar dos/as participantes no projeto *A Meu Ver* na forma de perspetivar a deficiência e a incapacidade, ou mais concretamente a incapacidade visual, assim como aprofundar, a médio e longo termo, os impactos das atividades do projeto a nível individual e social nos/as participantes. Por outro lado, mostra-se, igualmente, pertinente recolher testemunhos junto do público dos espetáculos organizados no âmbito deste projeto, de forma a aferir possíveis alterações nas suas conceções de deficiência e das capacidades das pessoas com deficiência, bem como sobre a sua avaliação da linguagem e estética teatral desenvolvidas.

Os dados coletados e aqui reportados revelam, por um lado, a importância da acessibilidade dos espaços e dos espetáculos e criações culturais aos diferentes públicos

para a efetivação dos direitos das pessoas com deficiência e para a sua participação e inclusão social. Por outro lado, revelam a importância da cultura para o desenvolvimento pessoal e coletivo dos/as participantes do projeto *A Meu Ver*. Como ficou patente, o conjunto de práticas artísticas e culturais participativas implementadas pelo projeto permitiu identificar e reequacionar os diferentes níveis de participação cultural e de democratização da cultura. Essa democratização pressupõe, como vimos, pelo menos, a consideração de quatro fatores: a inclusão na cultura e na comunidade, a acessibilidade dos espaços e dos espetáculos, o seu repensar para diferentes tipos de públicos e a sua abertura à participação de diferentes grupos de pessoas com características e necessidades específicas. Em suma, o projeto *A Meu Ver* evidenciou as novas possibilidades de mediação cultural e de inclusão social que o contexto da atividade artística oferece.

AGRADECIMENTOS

A reflexão aqui desenvolvida foi encetada no âmbito do projeto “A meu ver” dinamizado pela Companhia de teatro *O Teatrão*. Projeto financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação La Caixa, no âmbito do *Programa Partis & Art for Change* (Número Apoio: 249052).

REFERÊNCIAS

- Ateca-Amestoy, V., & Villarroya, A. (2017). Measuring participation in the arts in Spain. In V. Ateca-Amestoy, V. Ginsburgh, I. Mazza, J. O'Hagan, & J. Prieto-Rodriguez (Eds.), *Enhancing participation in the arts in the EU* (pp. 19–33). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-09096-2_2
- Attride-Stirling J. (2001). Thematic networks: An analytic tool for qualitative research. *Qualitative Research*, 1(3), 385–405. <https://doi.org/10.1177/146879410100100307>
- Austin, S., & Brophy, C. (2015). *The creative case for inclusive arts practices. Literature Review*. Arts Access Victoria.
- Baltazar, B. D. C. (2021). *Identidade em movimento: Identidade visual animada para o Teatrão* [Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra]. Repositório Institucional da Universidade de Coimbra. <https://eg.uc.pt/handle/10316/96038>
- Barnes, C., & Mercer, G. (2010). *Exploring disability*. Polity Press.
- Becker, H. (1982). *Art worlds. Berkeley e Los Angeles*. University of California Press.
- Braun V., & Clarke V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101.
- Brown, A. S. (2004). *The values study: Rediscovering the meaning and value of arts participation*. Connecticut Commission on Culture and Tourism.
- Brown, S. E. (1997). ‘Oh, don’t you envy us our privileged lives?’ A review of the disability culture movement. *Disability and Rehabilitation*, 19(8), 339–349. <https://doi.org/10.3109/09638289709166548>
- Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, 12 de dezembro de 2006, <https://www.ministeriopublico.pt/instrumento/convencao-sobre-os-direitos-das-pessoas-com-deficiencia>
- Davallon, J. (2010). A mediação: A comunicação em processo? *Prisma.com*, (4), 4–37. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/prisma.com/article/view/2100>

- Davis, L. J. (1995). *Enforcing normalcy: Disability, deafness, and the body*. Verso.
- Fontes, F. (2019). Framing disability in Portugal: Historical processes and hegemonic narratives. In P. R. Martins, A. L. Semedo, & Camacho, C. F. (Eds.), *Representing disability in museums. imaginary and identities* (pp. 99–118). Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória.
- Giddens, A. (1989). *Sociology*. Polity Press.
- Instituto Nacional de Estatística, I.P. (2022). *O que nos dizem os censos sobre as dificuldades sentidas pelas pessoas com incapacidades*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/6620037>
- Muñoz-Bellerín, M., & Cordero-Ramos, N. (2020). The role of applied theatre in social work: Creative interventions with homeless individuals. *The British Journal of Social Work*, 50(5), 1611–1629. <https://doi.org/10.1093/bjsw/bcaa033>
- Muñoz-Bellerín, M., & Cordero-Ramos, N. (2021). Citizen art and human rights: Collective theatre creation as a way of combating exclusion. *Social inclusion*, 9(4), 1–10. <https://doi.org/10.17645/si.v9i4.4372>
- Novak-Leonard, J. L., & Brown, A. S. (2011). *Beyond attendance: A multi-modal understanding of arts participation* (Research Report N.º 54). Art Works. <https://www.arts.gov/sites/default/files/2008-SPPA-BeyondAttendance.pdf>
- Oliver, M., & Barnes, C. (1998). *Disabled people and social policy: From exclusion to inclusion*. Longman.
- República Portuguesa. (2022). *Estratégia de Promoção da Acessibilidade e da Inclusão dos Museus, Monumentos e Palácios na dependência da Direção-Geral do Património Cultural e das Direções Regionais de Cultura*. <https://www.inr.pt/documents/11309/465535/EPAI+estrat%C3%A9gia+de+promo%C3%A7%C3%A3o+da+acessibilidade+e+inclus%C3%A3o+MMPs/bf51fb93-e9e2-4126-ae9-d5d8320d7a02>
- Resolução do Conselho de Ministros n.º 119/2021, Diário da República n.º 169/2021, Série I de 2021-08-31 (2021). <https://dre.pt/dre/detalhe/resolucao-conselho-ministros/119-2021-170514954>
- Swain, J., & French, S. (2000). Towards an affirmation model of disability. *Disability & Society*, 15(4), 569–582. <https://doi.org/10.1080/09687590050058189>
- Teatrão. (s.d.). *Sobre*. Retirado a 10 de novembro de 2022 de <https://oteatrao.com/sobre/>
- Tomka, G. (2013). Reconceptualizing cultural participation in Europe: Grey literature review. *Cultural Trends*, 22(3–4), 259–264. <https://doi.org/10.1080/09548963.2013.819657>
- Vlachou, M., & Acesso Cultura. (2020). *A participação cultural de pessoas com deficiência ou incapacidade. Como criar um plano de acessibilidade*. Câmara Municipal de Lisboa. https://acessoculturapt.files.wordpress.com/2020/10/manual_plano-de-acessibilidade.pdf
- Wendell, S. (1996). *The rejected body: Feminist philosophical perspectives on disability*. Routledge.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Fernando Fontes é sociólogo — doutorado em Sociologia e Política Social, especialização em Estudos da Deficiência, Universidade de Leeds, Reino Unido (2011) e mestre em Sociologia e Política Social, Universidade de Coimbra, Portugal (2006). É investigador auxiliar do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. É autor e coautor de várias publicações nas áreas da sociologia, políticas sociais e estudos interdisciplinares, sobre questões de políticas de deficiência, violência e deficiência, inclusão e direitos de cidadania das pessoas com deficiência em Portugal, movimentos sociais, sexualidade e

relações de intimidade, cidadania das pessoas com deficiência em Portugal.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8792-262X>

Email: fernando@ces.uc.pt

Morada: Centro de Estudos Sociais Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal

Cláudia Monteiro Pato de Carvalho é investigadora no Centro de Estudos Sociais (CES), desenvolve trabalho nas áreas da participação comunitária, mapeamento cultural, cocriação comunitária e intervenção urbana. Coordena academicamente o projeto de investigação-ação na área cultural REDE ARTÉRIA (Portugal 2020, www.redearteria.pt). Entre 2010 e 2018, desenvolveu no contexto do serviço educativo do Teatrão, uma rede europeia no campo da educação artística em contextos de exclusão social (Programa Juventude em Ação, ERASMUS+). Foi membro da equipa de investigação CES do projeto CREATOUR (www.creatour.pt) e é membro atual do Observatório CREATOUR (<https://ces.uc.pt/observatorios/creatour/>). Integra a equipa CES do projeto H2020 UNCHARTED: Understanding, Capturing and Fostering the Societal Value of Culture (2020-2024). Integra a equipa de coordenação do CES para IN SITU: Place-based innovation of cultural and creative industries in non-urban areas. Co-coordena o Grupo de Trabalho do CES em ciência cidadã e educação. É professora auxiliar convidada da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra onde leciona as disciplinas de sociologia aplicada (licenciatura em Sociologia) e diálogo intercultural crítico (mestrado em Sociologia).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8633-7226>

Email: claudiacarvalho@ces.uc.pt

Morada: Centro de Estudos Sociais Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal

Susete Margarido é licenciada em Serviço Social pelo Instituto Superior Miguel Torga desde 2017, exerce funções de assistente social na área da saúde e deficiência, na Sociedade Portuguesa de Esclerose Múltipla, desde 2018. Atualmente é estudante trabalhadora, frequenta o 2.º ano de mestrado em Sociologia na Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. Foi uma das vencedoras do prémio de mérito - FEUC Exemplar — 2.º Ciclo — 1.º ano do mestrado em Sociologia no ano letivo 2020/2021.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2485-2331>

Email: susete.margarido@hotmail.com

Morada: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Av. Dr. Dias da Silva, 165, 3004-512 Coimbra, Portugal

Submetido: 11/12/2022 | Aceite: 07/02/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

PLATEIA-FOYER: DIÁLOGO E FORMAÇÃO DE PÚBLICO NA LEITURA DRAMATIZADA EM ARTES CÊNICAS

Yuji Gushiken

Departamento de Comunicação, Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Brasil

RESUMO

O objeto deste artigo, em pesquisa de abordagem qualitativa, trajeto interdisciplinar e de natureza aplicada, é a formação de plateia de teatro, em sua eventualidade, e a busca pela sua transformação em público, virtualmente duradouro, através de práticas artísticas e comunicacionais designadas no campo das artes cênicas de “plateia-foyer” e “leitura dramatizada”. No plano teórico-metodológico, com objetivo descritivo e interpretativo, parte do modelo de estudos da comunicação como diálogo, característica do pensamento latinoamericano em comunicação, numa perspectiva de relações públicas, em que a prática da conversação e do comentário, entre a racionalidade da comunicação organizacional e o afeto da arte, emerge para a produção da vinculação social entre artistas e plateia/público. Opta-se por um estudo de caso sobre o Teatro Mosaico (Brasil), na montagem de dois textos dramáticos: o *Prólogo*, do diretor Sandro Lucose (2005), e *A Caravana da Ilusão*, do diretor Alcione Araújo (2000), em que comédia e drama, no mesmo espetáculo, fazem bifurcar os caminhos de uma companhia teatral.

PALAVRAS-CHAVE

comunicação, teatro, *plateia-foyer*, leitura dramatizada, formação de público

AUDIENCE-FOYER: DIALOGUE AND PUBLIC FORMATION WITH DRAMATIC READING IN PERFORMING ARTS

ABSTRACT

The object of this article, whose research adopts a qualitative approach, takes an interdisciplinary path and has an applied nature, is the potential formation of theatre audiences seeking to turn them into virtually lasting public through artistic and communication practices in the field of performing arts called “audience-foyer” and “dramatic reading”. At the theoretical and methodological levels, with descriptive and interpretative purposes, it draws from the model of studies of communication as dialogue, typical of the Latin American thinking in communication, from a public relations perspective, in which the practice of conversation and commentary, between the logic of organisational communication and the affection of art, emerges for the production of the social bond between artists and audience/public. This case study is about Teatro Mosaico (Brazil), in the staging of two dramatic texts: the *Prologue* (Prologue), by director Sandro Lucose (2005), and *The Illusion's Caravan* (The Illusion's Caravan), by director Alcione Araújo (2000), where comedy and drama, in the same play, made the paths of a theatre company bifurcate.

KEYWORDS

communication, theatre, audience-foyer, dramatic reading, public formation

1. INTRODUÇÃO: PLATEIA, ENTRE A CONVERSA E O COMENTÁRIO

O uso e a divulgação do neologismo “plateia-foyer” foram recorrentes no cenário de dança contemporânea brasileiro na década de 1990. No ambiente de artes cênicas, o termo era utilizado naquela década em eventos como o “Dança Brasil” e o “Panorama RioArte de Dança Contemporânea”, ambos realizados na cidade do Rio de Janeiro. Conforme o formato desenvolvido nos dois eventos cariocas, mas que existia simultaneamente em outros eventos artístico-culturais e com outras denominações, a atividade de *plateia-foyer* buscava instigar o diálogo entre espectadores e criadores em dança. Na comunidade de dança (artistas e público) que emergia, o pesquisador e produtor Roberto Pereira (2000) atribui a criação do neologismo a Helena Katz, então crítica de dança do jornal *O Estado de S. Paulo* e professora/pesquisadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Na prática mais comum e recorrente em sessões de *plateia-foyer*, o diálogo se realiza logo após a apresentação de uma peça, com a presença no palco de diretores e atores/bailarinos, com mediação realizada por pessoas ligadas, direta ou indiretamente, ao campo das artes cênicas. Em geral, para iniciar a interlocução entre artistas e plateia, o mediador faz um breve comentário sobre a peça em cartaz ou uma breve apresentação do diretor. A seguir, a palavra é repassada ao diretor da companhia, que faz comentários gerais sobre a peça apresentada. Durante a conversa, atores e/ou bailarinos também ganham a palavra e comentam o trabalho pelo ponto de vista de quem atualiza a obra artística no próprio corpo.

A prática de *plateia-foyer* atualiza um contexto comunicacional em que se traduz, em forma de diálogo, um outro operador discursivo, o artístico, que é primordialmente do âmbito do expressivo, do poético e do estético. A comunicação, neste caso, “traduz”, ou pelo menos tenta traduzir, a arte, mais pela demanda de plateias que insistem na busca de um “sentido”, e mesmo um “sentido em comum”, ao pressupor afinidades entre arte e comunicação. Após a fala do diretor e dos atores ou bailarinos, obedecendo-se a um cerimonial mínimo, mas sem maiores formalidades, abre-se ao público a oportunidade de formular perguntas e fazer observações a respeito do trabalho cênico aos artistas.

Plateia-foyer, prática dialógica e epistêmica no campo artístico, ideia em processo, apresenta-se no contexto da década estudada como uma espécie de ensaio ou laboratório artístico-comunicacional. O neologismo emerge como categoria nativa, ou seja, designação produzida pela própria comunidade artística pesquisada, e não exatamente um conceito consolidado, nas ciências da comunicação ou nas artes. Mas as experiências dos eventos de artes cênicas são o suficiente para se visualizar nesta atividade cultural um modo de se promover vínculos com a plateia para que plateias esporádicas e eventuais venham a se consolidar como público de artes cênicas.

Os procedimentos deste circuito comunicacional, no campo das artes cênicas, apresentam proposições das relações públicas, em especial nos autores de perspectiva psicossocial, segundo a qual uma das funções básicas desta disciplina, como ciências sociais aplicadas, é “formar público”. Mais especificamente, que esta formação de

público seja feita através da troca de informações, de modo deliberado e autogestado, pelos próprios participantes de uma determinada comunidade em seus circuitos de práticas culturais e dinâmicas de troca de informações.

O público, na moderna tradição das relações públicas, caracteriza-se como categoria social formada no jogo dialógico de consciências que se autoafirmam na proposição de ideias não necessariamente convergentes, e talvez tenha equivalência com aquele ideal do processo modernizador em que o diálogo se apresenta como uma das melhores imagens da prática educacional e da formação cidadã.

2. METODOLOGIA: COMUNICAÇÃO COMO DIÁLOGO

Neste artigo, de abordagem qualitativa (Minayo, 2009), buscamos uma construção teórico-metodológica em processo hermenêutico (Demo, 2014), com foco nos modos de representação social na prática conversacional de *plateia-foyer*, atentando à busca coletiva de sujeitos envolvidos (artistas e plateia), através do diálogo, no processo de vinculação social (Sodré, 2001), atualizada na formação de público em teatro. No plano teórico, consideramos o teatro e a comunicação como “campos” (Bourdieu, 2004), adotamos o modelo de estudos da comunicação como diálogo, do pensamento latinoamericano em comunicação (Alfaro, 1998; Gushiken, 2006), os conceitos nativos (elaborados no próprio ambiente pesquisado) de *plateia-foyer* (Pereira, 2000) e de leitura dramatizada (Vieira, 2014), ambos nas artes cênicas, e o conceito psicossocial de “público”, como formação social que advém da formação de plateia e dos debates públicos nas relações públicas (Andrade, 1989; Blumer, 1946/1978; França, 2004).

Nesta pesquisa interdisciplinar e de natureza aplicada, com base em estudo de caso sobre o Teatro Mosaico (Brasil), partimos do modelo de estudos da comunicação como diálogo, na proposição metodológica do epistemólogo brasileiro Venício Artur de Lima (2001). Nesse modelo, comunicação é definida como “diálogo, na medida em que não é transferência de saber, mas encontro de sujeitos interlocutores que buscam a significação dos significados” (Lima, 2001, p. 36).

O dialogismo constituiu uma marca característica do pensamento comunicacional na América Latina (Gushiken, 2006), no contexto da segunda metade do século XX, momento histórico em que as relações de poder no campo comunicacional relacionavam-se às contradições de classe social e à diferença entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos, com intervenção teórico-metodológica mais visível na educação de adultos e em projetos de extensão rural (Bordenave & Carvalho, 1987).

Na realidade brasileira, tratava-se de pensar a comunicação numa outra abordagem, que não no paradigma da comunicação como difusão de informações, mas em uma concepção dialógica, em que se altera a natureza centralizada e unidirecional do processo comunicacional. O dialogismo carrega a responsabilidade ética de considerar a figura do receptor não como repositório de mensagens, mas como sujeito ativo, co-participante, capaz de reproduzir e recriar a responsabilidade da produção de sentido no processo comunicacional.

Na perspectiva dialógica da comunicação, há, portanto, a emergência de uma questão política que se anuncia: os processos de subjetivação e de emancipação, ao considerarem um receptor em sua capacidade de pensar e agir, se realizam numa atitude de este receptor dar-se consciência de sua participação como sujeito de um determinado processo comunicacional. Assim, na comunicação como diálogo, importa a relação dialética em construção, em que cada sujeito tem condições (físicas, intelectuais, emotivas) de atribuir sentido aos significados já dados na estrutura dos sistemas simbólicos.

A concepção de comunicação como diálogo, notadamente latinoamericana, a nosso ver, também caracterizou o pensamento comunicacional na emergência das relações públicas como disciplina no campo comunicacional (Gushiken, 2008), considerando que, ao contrário da propaganda, que se constitui numa prática difusionista e calcada, ainda, em noções de persuasão e função, as relações públicas optaram por apresentar conceitualmente uma concepção de comunicação em que a categoria “públicos” fosse formada em práticas dialógicas e autocríticas (Gushiken, 2006).

Esta horizontalização das relações sugeriu, no plano simbólico, uma aproximação mais consciente das organizações junto aos interesses de seus públicos, atuais e potenciais, num momento em que entrava em pauta uma questão, então, negligenciada no pensamento comunicacional do século XX: no plano geral, o amplo campo cultural, e, no plano específico, a diferença cultural, como questionadora dos processos comunicacionais lineares e de caráter difusionista.

O campo das artes, como pretendemos demonstrar neste artigo, apresenta-se também tensionado pela atração ou indiferença que os processos artísticos podem causar em suas audiências, mas, ao mesmo tempo, dadas as distintas experiências modernas de produção, circulação e fruição de artes num país de desigual acesso à educação e aos produtos culturais como o Brasil, considerando as expectativas que se atualizam ou se frustram na árdua busca pela formação de plateia de teatro que, possivelmente, pode se transformar em público.

Consideramos a categoria “público”, na concepção psicossocial das relações públicas (Andrade, 1989; Blumer, 1946/1978; França, 2004), como aquele segmento social que debate de modo ponderado uma determinada questão ou problema, buscando chegar a uma resolução coletiva, embora não necessariamente em condição majoritária ou de modo consensual. Assim, delimitamos as instâncias metodológicas e os processos metódicos deste artigo.

Como objetivo geral:

- compreender a prática de *plateia-foyer* como mediadora da leitura dramatizada entre os campos do teatro e da comunicação.

Como objetivos específicos:

- identificar na prática do diálogo a transformação da categoria “plateia” na categoria “público”;
- caracterizar teoricamente a comunicação dialógica como condição de formação de público em teatro;
- analisar a formação de público como vinculação social e, portanto, questão comunicacional no campo teatral no caso do Teatro Mosaico.

Nos procedimentos metódicos, como instância diretamente ligada aos níveis teórico e epistemológico (Lopes, 2003), adotamos os seguintes instrumentos: (a) uso de fontes documentais (em especial o roteiro do *Prólogo*, escrito pelo diretor Sandro Lucose) e (b) observação de campo de três sessões de leitura dramatizada e de *plateia-foyer*. Num primeiro momento, adotamos apenas a observação simples. Mas, após a observação da primeira sessão, fomos convidados pelo diretor da companhia a participar como interlocutores na leitura dramatizada e a participar da atividade de *plateia-foyer* na segunda sessão. Desta forma, o procedimento inicial de observação simples se alterou por intervenção do próprio grupo teatral pesquisado, o que não constava propriamente do percurso previsto da pesquisa de campo, mas um acontecimento que revela o contexto comunicacional e cultural das práticas culturais. Na situação imprevista, embora o pesquisador tenha sido acionado como interlocutor em uma das sessões de leitura dramatizada e *plateia-foyer* pela própria companhia pesquisada, conduzindo-nos a um contexto de observação participante, mantivemos primordialmente a opção pela observação simples na sequência das atividades tanto de leitura dramatizada quanto de *plateia-foyer*. Na imprevisibilidade, quando se considera a intervenção da pesquisa no campo estudado, convém considerar a intervenção que o campo estudado, no caso um campo artístico, promove no próprio processo de pesquisa.

A experiência desta situação nos permitiu adensar as relações com a companhia. No contexto que se altera, ao considerar o modelo da comunicação como diálogo, foi possível experimentar, de modo mais contundente, o tensionamento provocado pela própria companhia teatral quando convida alguém da plateia para uma conversa e troca de impressões. Na participação dialógica, evidenciaram-se: a transformação do pesquisador de elemento da plateia em sujeito constituinte de um público, o diálogo instigado pela companhia como condição desta transformação de categoria e, na sequência, a vinculação social como processo formador de plateia e público de teatro.

3. TEATRO: ENTRE ARTE E COMUNICAÇÃO

O que nos interessa destes breves trechos dos estudos em comunicação como estudos sociais aplicados é agenciá-los na observação de três sessões de leitura dramatizada e atividades de *plateia-foyer* como práticas artísticas e comunicacionais na produção de uma peça teatral. Mais especificamente, trata-se de abordar a formação de plateia e a transformação, a longo prazo, de plateia em público para as artes cênicas, atividade que pressupõe colocar em relação, não raro conflituosa, o ambiente das artes e o seu entorno social. Dá-se atenção ao fato de a atividade de *plateia-foyer*, neste caso como suplemento de sessões de leitura dramatizada, permitir o contato entre segmentos sociais para os quais o teatro pode ter distintos interesses e sentidos, e até mesmo desinteresses e não-sentidos.

O objeto desta pesquisa é a formação de público nas atividades de leitura dramatizada e *plateia-foyer* na montagem do texto *A Caravana da Ilusão*, do dramaturgo brasileiro Alcione Araújo (2000), e do texto *Prólogo*, do também dramaturgo brasileiro Sandro

Lucose (2005), pelo Teatro Mosaico, companhia criada na cidade do Rio de Janeiro e atualmente com sede na cidade de Cuiabá, capital do estado de Mato Grosso, na região Centro-Oeste do Brasil.

A montagem de *A Caravana da Ilusão* e do *Prólogo* pelo Teatro Mosaico, que realizou estreia no final do primeiro semestre de 2005, começou a temporada um semestre antes, ao abrir os ensaios ao público. Sandro Lucose, diretor da companhia, optou por exercitar os atores não apenas em ensaios fechados, mas também na prática da leitura dramatizada, atividade aberta ao público e no início dos anos 2000 uma prática ainda emergente no circuito teatral brasileiro.

Sessões de *plateia-foyer* e de leitura dramatizada emergiam naquele período como atividades suplementares no campo teatral, mas denotavam a necessidade comunicacional de se promover o teatro como campo artístico numa capital de estado que naquele início de século XXI, caso de Cuiabá, tinha poucas companhias de teatro em atividade, e, de modo rarefeito, quase nenhuma atuando com estrutura profissional e com atividades artísticas constantes.

A formação de grupos de teatro e sua movimentação em torno de entidades de classe ainda indicavam uma incipiente organização política dos sujeitos envolvidos. A profissionalização do Teatro Mosaico, nome de fantasia da companhia em atividade desde 1995, com registro formal no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas desde aquele ano, indicava mais um desvio da norma do que uma prática recorrente e consolidada no campo teatral na capital de Mato Grosso. Nesse contexto, a formação de plateia e público em torno de artes cênicas tornava-se um desafio na formação do campo teatral.

No contexto estudado, usamos as noções de *plateia-foyer* e de leitura dramatizada ora como fenômenos artísticos-comunicacionais, ora como categoria analítica. Com base na epistemologia de Melvina Araújo (2011) sobre os processos culturais sincréticos, consideramos, na fluidez das categorias, a capacidade que elas têm de passar de um contexto a outro, ou seja, de dado empírico a potencial conceito, o que sugere, na interface estudada entre os campos teatral e comunicacional, a emergência das chamadas “categorias nativas”, na medida em que um determinado campo passa a ser pensado pelos próprios sujeitos envolvidos em sua produção.

A produção das sessões de leitura dramatizada e de *plateia-foyer*, o que incluía o trabalho de comunicação organizacional, dada a necessidade de formação de plateia e público em 2005, era responsabilidade do ator Celso Francisco Gayoso, então estudante de jornalismo na Universidade Federal de Mato Grosso, que interpretava o personagem Roto, em *A Caravana da Ilusão*. A presença de um ator-comunicador, funções que se desdobram no meio teatral local, dada a inexistência de formação específica em artes cênicas em Mato Grosso, contribuiu para se constituir, de modo interdisciplinar e laboratorial, um pensamento comunicacional no Teatro Mosaico, o que incluía a prática de assessoria de imprensa e o desenvolvimento de relações institucionais da companhia com seus públicos, então, em processo de formação. As sessões de ensaios abertos na forma de leitura dramatizada e de *plateia-foyer*, pensadas como desenvolvimento de relações institucionais, serviram para preparar a turnê que se realizou no

segundo semestre daquele ano, sob coordenação da Fundação Nacional de Arte, órgão do Ministério da Cultura.

A *Caravana da Ilusão*, peça escrita para um ato só e concluída em 1981, é o nono trabalho de Alcione Araújo (2000). A peça, escrita com base na contemplação de quadros da fase rosa do artista espanhol Pablo Picasso, tem como tema a paradoxal tristeza otimista dos membros do Circo Medrano, em Paris, dada a precariedade material dos membros da trupe circense e a melancolia das cenas de bastidores do circo. Na peça de Alcione Araújo, há os personagens Bufo, Lorde, Bela, Roto e Ziga. Todos eles são membros de uma pequena trupe de circo mambembe que, em meio a uma paisagem desértica, precisa decidir que rumos tomar quando, após a morte do líder, “o caminho se bifurca”.

O *Prólogo*, escrito por Sandro Luose (2005), diretor do Teatro Mosaico, é um texto metalinguístico, referência explícita ao próprio teatro, ao recriar personagens de textos consagrados do teatro cômico, entre eles *O Mambembe*, de Artur Azevedo, e *O Doente Imaginário*, de Molière. No *Prólogo*, o diretor busca organizar cenicamente repertórios do teatro clássico nacional e internacional com elementos da cultura popular brasileira. Esta disposição permitiu a criação de uma comédia, na qual os vestígios teatrais são desconstruídos na discursividade popular, aproximando-se do imaginário capaz de provocar o riso diante da seriedade do próprio ambiente teatral como arte erudita.

Recursos cômicos são evidentes na leitura dramatizada do *Prólogo*, que apresenta trechos e sugestões de trejeitos recorrentes ao gênero de comédia. Não por acaso, uma das referências diretas recriadas pelo diretor Sandro Luose é *O Mambembe*, caracterizado como uma burleta, referência à brincadeira e zombaria, com enunciados maliciosos e trocadilhos picantes, abordagem paródica da seriedade do teatro dramático e sátira que faz a crítica social (Celestino & Martins, 2018). O *Prólogo*, portanto, no início da montagem do espetáculo, imprime um ritmo veloz e alucinante na provocação do riso, que depois viria a impactar, pelo contraste, a desaceleração rítmica no trecho de *A Caravana da Ilusão*.

Na montagem de *A Caravana da Ilusão*, emerge a dúvida aos personagens: tomar rumo em direção ao mar ou à montanha? No *Prólogo*, outra dúvida emerge ao diretor na montagem do espetáculo: direcionar-se rumo à comédia ou ao drama? Na montagem dos dois textos, em sequência, no mesmo espetáculo, a companhia Teatro Mosaico interpela seus diferentes públicos na interface entre arte e comunicação: plateia eventual ou público participante? A leitura dramatizada e a *plateia-foyer* tornam-se um circuito de produção, circulação e consumo de informações em que as dúvidas sobre os rumos do espetáculo não se esvaem, mas o contexto acaba por estruturar as condições de criação de outra narrativa através da qual se busca formar plateia e, mais além, transformar plateia (invariavelmente ocasional) em público (possivelmente permanente).

Leitura dramatizada, recurso educacional nas áreas de letras e educação, e mais recentemente nas artes performativas, torna-se um meio caminho entre leitura e teatro, maximizando duas ferramentas educacionais fundamentais: a leitura e a expressão dramática (Vieira, 2014, p. 233). Um ensaio inclui trabalho com atores, podendo ser interrompido pelo diretor para correções de ritmo, entonação de voz, marcação do

espaço cênico, entre outros aspectos da produção teatral. Na leitura dramatizada, com ocorrência de erros ou não, o ensaio em geral prossegue diante de eventual plateia que estiver presente no local. Esta eventualidade da plateia pressupõe que haja, no caso das artes cênicas, um público reduzido e ocasional. Em geral, trata-se de membros de outros grupos de teatro, estudantes de artes ou amigos, ou seja, um grupo que vai ao espaço de ensaio de forma espontânea. É exatamente a eventualidade da plateia que, do ponto de vista da produção da vinculação social, indica o investimento das companhias de teatro em comunicação organizacional e na formação não só de plateia, mas de públicos permanentes.

As três leituras dramatizadas do *Prólogo* e de *A Caravana da Ilusão* produziram duas experiências artísticas, que buscamos analisar na perspectiva comunicacional: (a) abertura das leituras dramatizadas ao público em geral, ocasião em que a companhia convida de modo específico debatedores, especialistas ou não em teatro, para troca de impressões e comentários, divulgando estas sessões pela imprensa, principalmente dos cadernos de cultura; e (b) realização, após as leituras, do exercício de *plateia-foyer* com os debatedores convidados e com a plateia em geral, que, com base na divulgação e nos convites dirigidos, compareceu às leituras.

A temporada teve uma série de três leituras dramatizadas, seguidas de debates na prática de *plateia-foyer*. Na primeira sessão, realizada no Centro Cultural Casa Cuiabana, foram convidados dois professores de filosofia: a Professora Mestre Maurilia Valdez do Amaral e o Professor Doutor José Carlos Leite, ambos então vinculados ao Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso. Na segunda sessão, o convidado era da área de comunicação: o Professor Doutor Yuji Gushiken, vinculado, naquele período, ao Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso, que participou como convidado e comentarista (na oportunidade, houve leitura dramatizada também do texto *A Menina e o Vento*, da dramaturga brasileira Maria Clara Machado). Na terceira leitura dramatizada, seguida de *plateia-foyer*, dois reconhecidos artistas da área teatral participaram dos debates: João Brites, português, diretor do grupo de teatro O Bando, de Portugal, e Amauri Tangará, brasileiro, diretor da companhia D'Artes do Brasil.

As duas primeiras sessões, debatidas com não especialistas em teatro, tiveram, cada uma, cerca de 20 pessoas na plateia, com um perfil heterogêneo, que indicava uma demanda reprimida e ainda difusa, mas uma demanda potencial por consumo de peças teatrais e debates sobre artes cênicas. A terceira sessão, provavelmente pelo caráter dirigido a especialistas em teatro, em especial por se tratarem de dois nomes relevantes no teatro português e brasileiro, teve presença mais restrita de público, o que não se configura como problema, na medida em que o público especializado, como elemento legitimador de um campo, exerce forte influência entre grupos artísticos na troca de impressões e experiências.

As discussões entre artistas e os diversos segmentos de público se sucediam, questões eram colocadas, dúvidas eram postas ao diretor, cantarolavam-se canções, perguntas eram formuladas entre os pares, e, até mesmo, sugestões eram dadas para a

montagem do trabalho cênico em questão. Na primeira sessão, os professores de filosofia contemporânea promoveram reflexões sobre a distinção entre estética e poética, produzindo suas impressões sobre o texto dramatizado a partir de seus próprios estudos acadêmicos. Na segunda sessão, as relações entre espaço e tempo, dada a experiência produzida no quintal de um antigo casarão histórico, teve como interesse principal a produção do espaço cênico, diretamente relacionado aos lugares de memória na cidade. Já na terceira sessão, dada a assinatura que os dois diretores de teatro convidados já detinham no campo artístico em Portugal e no Brasil, a ênfase da conversa, em observação de especialistas, recaiu sobre o ritmo que a companhia estava imprimindo entre os trechos de comédia e drama.

O caráter dialógico do processo se instala e vai fazendo diferença na concepção do espetáculo, que, em processo interativo e participativo, já começava ali mesmo nas discussões de leitura dramatizada e *plateia-foyer*. O espetáculo começava a ser produzido virtualmente na troca de informações, o que no mínimo faz confundir a ideia de começo e fim de uma obra artística e da própria noção de estreia. Se objeto estético é o impacto do artefato (texto dramaturgico, no caso) no leitor (Kothe, 1981), a leitura dramatizada e a *plateia-foyer* acentuam o curto-circuito que a obra promove entre autor e receptor, na medida em que autor, diretor e atores passam a dialogar com diferentes perfis de plateia, no processo de se tornarem públicos de uma companhia.

Se os textos clássicos eram de conhecimento do público específico (atores e diretores de teatro), eram ainda novidade para outros perfis profissionais que passavam a se constituir como “público” no diálogo sobre artes. No circuito de troca de impressões, professores de filosofia produziam comentários e atribuíam interpretações aos textos dramaturgicos, abrindo novas frentes de pesquisa e possibilidades na montagem em processo. O pesquisador de comunicação ampliava seu próprio repertório sobre artes, na mesma medida em que traçava impressões sobre a peça ensaiada e, naquele contexto, participava mais como mediador do que interlocutor especializado no campo teatral. Especialistas em teatro teciam comentários que soavam como um código muito específico e próprio da cena teatral. No conjunto, especialistas em teatro e leigos passavam a conhecer o texto do *Prólogo*, do diretor Sandro Lucose, e o texto de *A Caravana da Ilusão*, de Alcione Araújo.

O *Prólogo* acentua o tom da comédia, num exercício de leitura e expressão dramática aos atores, com texto falado em ritmo acelerado, numa técnica considerada pelo meio teatral de dúvida assimilação para exercício do ator e de acesso facilitado para plateias não especializadas. O *script*, distribuído aos convidados para leitura preliminar, indica que o *Prólogo* será encenado fora do prédio do teatro e, ao final desta parte, a trupe, ao modo de uma caravana, convida a plateia a entrar no espaço com palco italiano. Final do *Prólogo*, final da comédia. E início, para a companhia, do drama, em sentido mais amplo. Nesta segunda parte da obra, a montagem prossegue com *A Caravana da Ilusão*, peça em um ato só, de Alcione Araújo, texto de densidade dramática que desacelera bruscamente o ritmo frenético do *Prólogo*. Entre a comédia e o drama, transita a imagem, ainda na potência do virtual, de possíveis reações da plateia.

Sabe-se, de antemão, da preferência generalizada do público leigo, ao menos no universo da cultura de massa, pela comédia e da árdua atração que os dramas exercem sobre ele, o que implica dizer que haveria um estranhamento do público pela variedade de gêneros na composição do mesmo trabalho cênico.

Nesta tensão entre comédia e drama, delineiam-se a leitura dramatizada e a *plateia-foyer* como demandas de consumo cultural e como instrumentos mediadores da plateia na construção e nos rumos da obra. Certamente que estas duas atividades não são praticadas ao modo de “pesquisa de opinião” ou “pesquisa de mercado”, como se fosse necessariamente característica da arte investir neste tipo de tecnologia da predição dos gostos e da necessidade da companhia tornar a peça em mercadoria da indústria do entretenimento. Mas estas atividades permitem ao diretor da peça e da companhia perceber as inúmeras interpretações que se atualizam no diálogo com a plateia, dada também a diversidade que a constitui.

Nas três sessões de leitura dramatizada e *plateia-foyer*, um dos aspectos que aparentemente mais afetou a plateia, em especial o público especializado de atores e diretores, é precisamente a desaceleração de ritmo entre o gênero da comédia no *Prólogo* e o texto dramático de *A Caravana da Ilusão*. O teatro provoca a plateia, que, na esteira de tornar-se público, indaga a companhia de teatro, formando nesses diálogos um *ethos* em torno de um determinado campo artístico e cultural. Neste caso, a troca de informações se realiza não mais de forma linear, mas de forma multidirecional, em sua bivalência e indeterminações, como se analisa na perspectiva do pensamento comunicacional latinoamericano e suas releituras na área de relações públicas e comunicação organizacional. Nesse processo, nem sempre perceptível, se atualizam os modos de vinculação social entre companhia de teatro e seus diversos públicos.

4. COMUNICAÇÃO: INFORMAÇÃO E CONHECIMENTO COMO DÁDIVAS

A leitura dramatizada aberta ao público e a *plateia-foyer*, ao incorporarem o olhar do público em geral à obra, que retorna ao público em forma de espetáculo, atualizam uma espécie de sistema comunicacional e cultural de *dádiva* e *contra-dádiva* contemporânea. Estudos em ciências sociais descrevem tal fenômeno em culturas não ocidentais como um tipo de sistema de prestações totais, através das quais Marcel Mauss (2003) tentou compreender melhor a natureza das transações humanas nas sociedades que nos cercam. A *plateia-foyer*, como suplemento da leitura dramatizada, atualiza-se como um sistema de dádiva e contra-dádiva informacional. A informação, mais que partir de um ponto a outro de forma unilinear, circula, modulando os vínculos sociais e a produção de conhecimento sobre teatro. A informação emitida retorna, formando um circuito propriamente comunicacional e epistêmico. O processo comunicacional modula, neste caso, a formação de plateia e público de teatro.

Do público eventual ao público artificialmente induzido e produzido historicamente, tema agonístico em comunicação organizacional, há pelo menos uma especificidade a ser notada nas atividades de *plateia-foyer*: o fato de que esta atividade se torna um

esforço não apenas para a simples formação de plateia. Isto porque atrair plateia para as apresentações de uma peça equivale a uma ideia de simplesmente “pôr em relação” uma organização — no caso, uma companhia de teatro — e o entorno social onde está inserida, sem, contudo, produzir relações permanentes.

A especificidade da *plateia-foyer* é que, na dimensão comunicacional desta atividade cultural, vai-se além da simples atração de plateia, como promoção de relações sociais, porque o esforço de formação de público se dá num mais além, ou seja, na produção de vinculações sociais como estruturas socialmente instituídas e, portanto, mais duradouras. Em outras palavras, mais que a simples ida às apresentações no espaço cênico, o debate com a plateia faz com que ela deixe de ser um agrupamento esporádico e eventual para se tornar um público, que, pelo menos hipoteticamente, produz vínculos mais consistentes, intelectuais e afetivos com a organização, no caso, a companhia teatral.

A companhia oferece a arte do teatro como *dádiva*. A plateia oferece o olhar, no qual a obra se atualiza, como *contra-dádiva*. O público — plateia que discute a obra e dá consistência artística e histórica à trajetória da companhia — atualiza aquele “espírito da coisa dada” que, circulando na plateia que se forma, vai, ao menos hipoteticamente, lançar as bases para a formação de um público de teatro. Esta é uma ocasião em que saberes e segredos trocados entre companhia teatral e público ganham aqueles ares de práticas comunicacionais horizontalizadas, participativas, em que a companhia (organização) teatral se enreda no ambiente social de seu entorno e reinventa uma ideia de prática cultural, para além da prática artística.

A dubiedade, porém, marca um evento desta natureza. Num primeiro momento, há a necessidade de tornar acessível o ambiente artístico, em especial o teatro, como lugar já sacralizado pelos rituais da chamada “cultura erudita”, a um segmento maior da sociedade, os não especializados e, até mesmo, o não-público de teatro, para difusão dos segredos das artes e formação de novas plateias e públicos, até então apenas na potência do virtual. Em outro momento, ou simultaneamente, evidencia-se a necessidade de a companhia de teatro voltar-se para os pares do ambiente artístico, ou seja, outros artistas, considerados como “público de interesse” (Giácomo, 1993), para que se realize uma leitura especializada nos debates sobre a obra e se produza uma margem de segurança simbólica ao processo de montagem e ao resultado da obra então encenada.

Se há tal dubiedade é porque, do ponto de vista organizacional, a companhia atenta-se e investe na demanda do público especialista, que seria *público de interesse*, com a companhia evidenciando interesse no desenvolvimento dos processos e do pensamento artístico. Ao mesmo tempo, a companhia, mais que dialogar com os pares especialistas, diagnostica a necessidade de ampliar plateia e, na sequência, formar público. O desenvolvimento de relações com seus diversos públicos são desafios que marcam a trajetória da companhia de teatro, que aciona, a partir de um campo artístico, a comunicação como diálogo, modelo comunicacional como ferramenta para gestão das demandas, virtualmente crises, que se anunciam com a interpelação (intelectual, sensível, mercadológica) de seus distintos públicos.

Em outras palavras, o que se evidencia nestas atividades de leitura dramatizada e de *plateia-foyer* é a ampliação da audiência, a criação de plateia que se transforma simultaneamente em público, com participação dos especialistas, mas com a especificidade da criação da vinculação social como questão comunicacional e, de modo específico, vinculação intelectual e afetiva entre companhia de teatro e o entorno social da cidade-sede e de outros lugares por onde leva seu repertório cênico. Portanto, não se trata apenas de atender à demanda do chamado “público de interesse”, que no caso do teatro seria constituído pela crítica especializada e pela plateia especializada, mas também, e não menos importante, à demanda de plateia e público mais amplos, que atualizariam a imagem da crítica social nos processos de fruição e consumo artísticos.

Na prática, esta atividade de *plateia-foyer* se atualiza dando visibilidade a preceitos dos estudos em relações públicas e do pensamento latinoamericano em comunicação em seu aspecto dialógico. E coloca em questão a ideia de que técnicas de comunicação seriam “segredos” e saberes restritos aos meios acadêmicos e profissionais, ainda que a sabedoria popular, propriamente de domínio público, faça de tais saberes algo já praticado como bem comum, uma espécie de fortuna crítica, o que, a nosso ver, designa a força paradigmática da comunicação na constituição da cultura contemporânea.

Estes aspectos da cena teatral interessam à área de comunicação, na medida em que evidenciam a prática deliberada entre artistas e plateia de um diálogo, no qual a obra em questão já tem uma existência virtualmente potente. Um processo se delineia neste caso estudado: o artista plástico espanhol Pablo Picasso retira da vida mambembe de circo na França as imagens de sua conhecida fase rosa; o dramaturgo brasileiro Alcione Araújo, diante de uma certa tristeza otimista das telas de Pablo Picasso, escreve *A Caravana da Ilusão*; o dramaturgo brasileiro Sandro Luçose produz uma montagem do texto de Alcione Araújo e escreve o *Prólogo*, desenvolvendo cenicamente ambos em sessões de leituras dramatizadas e *plateia-foyer*.

O detalhe, neste processo de tradução intersemiótica (das artes visuais à literatura e ao teatro e das artes às questões comunicacionais), é que a obra teatral não se resume ao texto do roteiro, nem à experiência de uma montagem. No exercício de leitura dramatizada e *plateia-foyer*, o diretor, ao abrir o diálogo com a plateia, faz com que o processo de montagem seja mais que a encenação de um texto. A companhia de teatro, na figura do diretor e dos atores, vai além: o grupo enfatiza na obra a condição de um hipertexto, aberto, suscetível ao olhar da plateia que, através de uma crítica social especializada ou não, interfere, em certa medida, no trabalho que se verá no palco meses depois. Quando menos se percebe, a obra já estava em processo, sob olhar e com participação do público, bem antes da estreia dita oficial.

5. IMAGEM INSTITUCIONAL: ENTRE A COMÉDIA E O DRAMA

O Teatro Mosaico definia-se, naquele período, como uma “companhia de repertório” que incluía em seu histórico profissional, até o período estudado, as seguintes montagens: *A Menina e o Vento* (Maria Clara Machado), *Auto da Estrela Guia* (Sandro

Lucose), *Muito Barulho por Nada* (William Shakespeare) e *Sambalelê* (adaptação do folclore brasileiro em formato musical). A imagem institucional da companhia, em diagnóstico traçado pela própria direção, é a de que, com tal repertório, o Teatro Mosaico fixou-se diante de seus públicos como uma companhia de comédias¹.

Esse repertório resultou em convites para participar de festivais de artes cênicas pelo Brasil: “Festival Internacional de Londrina” (estado do Paraná), “Festival de Teatro de São José do Rio Preto” (estado de São Paulo), “Festival de Teatro de Curitiba” (estado do Paraná) e “Goiânia em Cena” (estado de Goiás), além de excursões por cidades de vários outros estados do país. Com o reconhecimento de tal repertório pelos pares da comunidade artística nacional, a montagem simultânea no mesmo trabalho de uma comédia, o *Prólogo*, e de um drama, *A Caravana da Ilusão*, surge, portanto, como um desafio por exigir novos exercícios de direção, encenação e produção. Entre a comédia e o drama, parafraseando um trecho do roteiro do texto de Alcione Araújo, “o caminho se bifurca” na trajetória da companhia.

Com base neste desafio, compreende-se a prática de leitura dramatizada e de *plateia-foyer* como “invenção” de uma atividade cultural que produz diferença em relação à própria encenação da peça. A leitura e o debate se inscrevem como outro momento da produção, circulação e consumo de bens culturais. Certamente que não cabe à arte “comunicar” ao público o virtual “sentido” de uma obra. Mas cabe à companhia exercitar, na experiência do diálogo, a capacidade da predição mínima para informar as novas atividades, propriamente cartografias culturais, que também alteram a imagem institucional da companhia.

Em outras palavras, não é apenas a passagem da comédia ao drama que modula a imagem institucional do Teatro Mosaico. A própria experiência das leituras e das atividades de *plateia-foyer* implica uma modulação do conceito de companhia que se pretende construir. Num primeiro momento, a leitura dramatizada e a *plateia-foyer* seriam dispositivos captadores de sensações da plateia para montagem da obra. Mas estas duas atividades tendem a ganhar elas próprias o estatuto de eventos culturais, ao serem inventadas como outros modos de afetar plateia que, árdua e lentamente, se transforma em público.

O campo da produção teatral em Cuiabá, na primeira metade da primeira década do século XXI, se revitalizava em meio à profusão simultânea de produção musical, literária, audiovisual, artes plásticas, entre outras artes, incluindo teatro. A condição do consumo dito “cultural”² na cidade, não sendo diferente em outras regiões do país, inclui a dúvida se haveria plateia para espetáculos de teatro que não sejam os das produções comerciais, com apelo midiático de atores famosos de televisão e forte campanha de propaganda de caráter massivo. Este aspecto do pano de fundo cultural aparece como questão para se pensar as artes cênicas na medida em que ele se torna também parte da condição de produção e consumo de outros gêneros e formatos artísticos.

¹ Posteriormente, a companhia viria a fazer montagens de espetáculos dramáticos com personagens do imaginário popular, como *Anjo Negro* (Nelson Rodrigues) e *Peer Gynt* (Henrik Ibsen), entre outras.

² Além do Teatro Mosaico, algumas companhias vêm produzindo de forma constante em Mato Grosso, como o Teatro Fúria, o Pessoal do Ânima, a Companhia Khatarsis, o Grupo Téspis e o Cena Onze.

Em Cuiabá, cidade situada num aglomerado urbano multiétnico que se aproxima de seu milhão de habitantes no Centro Geodésico da América do Sul, companhias de teatro trabalham no formato amador ou profissional, com apoio de pequenas e médias empresas, patrocínios de marketing cultural de grandes empresas em conexão com uma Lei Estadual de Incentivo à Cultura (transformada em Fundo Estadual de Incentivo à Cultura, em 2006), de uma Lei Municipal de Incentivo à Cultura e também de eventos³ do Ministério da Cultura que atendem a demandas ditas regionais. O fomento, quando existe, tem origem em políticas públicas nem sempre consistentes e de marketing empresarial nem sempre muito constantes. Os patrocínios de longo prazo, quando muito, tornam-se apoios para projetos de curto e médio prazos.

Nestas condições socioeconômicas e políticas, a *plateia-foyer* evidencia-se como instrumento de formação de plateia e de público. Desta maneira, percebe-se a dinâmica que esta atividade impõe ao circuito teatral e ao seu entorno sociocultural de modo mais amplo. Num primeiro momento, a atividade forma plateia que vai ao teatro fruir um espetáculo. Simultaneamente, forma um público que, mais que simplesmente fruir um espetáculo, passa hipoteticamente a ter o teatro como instância mediadora de uma nova sociabilidade. Teatro torna-se mais que um texto, uma montagem ou um espaço de encenação. Torna-se uma espécie de obra aberta em que a participação da plateia-público é que dá a dimensão da virtualidade do trabalho cênico e suas implicações no entorno sociocultural. A abertura à participação da plateia-público na montagem da companhia Teatro Mosaico sobre os textos de Alcione Araújo e de Sandro Lucose evoca o diálogo como princípio modulador, propriamente uma reinvenção cultural, que faz uma imersão no imaginário já dado e o transforma num novo mapa da realidade.

6. PENSAMENTO LATINOAMERICANO EM COMUNICAÇÃO: ENTRE UM USO E OUTRO

Na perspectiva dialógica do pensamento latinoamericano em comunicação, a atividade de *plateia-foyer*, ao suplementar a leitura dramatizada, não implica que a figura do diretor de teatro e a companhia promovam apenas uma extensão de conhecimentos, ao modo de um difusionismo cultural como transmissão de informações especializadas em teatro a um público leigo.

A *plateia-foyer* cria condições para que haja interatividade entre a companhia e seu público, até então um público virtual, em processo de formação-atualização na plateia que vai assistir à peça. São condições em que, através da troca de informações e da reflexão sobre os temas propostos pela peça em cartaz, a plateia produz diferença em relação a si mesma como sujeito do saber e produz diferença na própria obra que vai se compondo nesse sistema de intervenções mútuas (da obra na plateia e da plateia na obra).

A prática de *plateia-foyer* acaba por propiciar, com o teatro e o debate sobre o próprio teatro, uma certa consciência de estar no mundo, reagindo sensorial e intelectualmente à arte e, de modo específico, com a arte teatral. Talvez chamem a isto de um jogo entre cidadania, como demanda pelo consumo de bens culturais, e subjetividade,

³ Caso da Caravana Funarte, projeto pelo qual grupos e companhias de teatro circulam por suas regiões geográficas.

como produção de um território existencial e sensível. A dinâmica do consumo cultural, no caso do teatro, talvez se relacione diretamente com o plano do desejo, logo, de uma dinâmica inconsciente. Mas trata-se não do inconsciente como falta, mas de uma dinâmica produtiva, que pressupõe, na prática do diálogo, o vínculo racional do que o comunicólogo ítalo-venezuelano Antonio Pasquali (1973) chama de “com-saber”.

Entre a fruição de arte e o diálogo sobre arte, o que há na formação de público é a passagem do nível meramente informacional ao comunicacional, em que a linguagem opera nos níveis sensorial e intelectual. Como dizia o educador brasileiro Paulo Freire (1977), no diálogo, o conhecimento não apenas se transmite; o conhecimento é criado no diálogo. É quando a arte ganha aquela condição — minoritária que seja e não necessariamente massiva — de ser elemento constituinte do interesse público.

Na perspectiva comunicacional, mais especificamente do pensamento comunicacional gestado na América Latina, a criação de plateia e público no âmbito da leitura dramatizada e da *plateia-foyer* não pressupõe o teatro se impondo à sociedade como modelo cultural a ser seguido ou copiado, ao modo de um processo de modernização tardia num país ainda pouco afeito ao consumo de produções cênicas e a frequentar salas de teatro. Não se trata de um processo de imposição cultural, mas de uma relação de troca, em que há, certamente, desconfiças mútuas, algum vacilo no jogo de invenção da vinculação social, algum mal-estar no consumo de um bem cultural que pode parecer sem sentido e supérfluo no cotidiano. Daí o evidente receio, para quem está do lado de fora do ambiente teatral, de fazer um investimento afetivo na arte, porque ela vincula as pessoas causando incômodos ou incomoda produzindo vinculações sociais. Neste caso, a arte do teatro é aquele elemento estranho que, de modo mambembe, tal qual nômade do deserto, transita por um território e indaga as pessoas com risos de comédia e conflitos de outros dramas.

Acontece de haver, nesses contatos interculturais, aquele estranhamento inicial, em que a linguagem apresentada, no caso o teatro, é causadora de desconfortos. A relação que se cria, contudo, é de bivalência, na qual a companhia de teatro atua como doadora de arte, produtora de informações, mas que faz um jogo no qual a própria plateia se firma como elemento dinâmico no processo artístico. Não há, neste caso, a doação de informação como pressuposto de um certo desenvolvimento cultural, ou especificamente artístico, em que há a prevalência de uma instância dotada de saberes que os institui aos não dotados deste saber.

O que há é um desenvolvimento da concepção de produção cultural em que se considera, através do processo dialógico, o ambiente cultural onde a companhia se apresenta, e a própria relação de bivalência, em que os sujeitos envolvidos são simultaneamente produtores e consumidores de informação. Estas são evidências de que o tema aqui tratado tem paralelos com o que se chama de pensamento latinoamericano em comunicação e suas aplicações no campo teórico das relações públicas e da comunicação organizacional.

Num primeiro momento se poderia pensar na produção e difusão teatral como um modo de se alavancar uma determinada sociedade a patamares mais elevados do ponto de vista cultural. Sabe-se que esta questão, já bastante desgastada, redundou

em modelos de difusão cultural e comunicacional de caráter pretensamente modernizador. Antiga que seja, esta modulação difusionista não raramente reemerge como panaceia do desenvolvimento socioeconômico e cultural. O campo da comunicação na América Latina tem, historicamente, apresentado estudos e relatos de casos o suficiente para mostrar as complicações socioculturais do modelo difusionista. Quando a questão é cultural, interessa — simultaneamente como questão comunicacional — perceber como se forma, num país latinoamericano como o Brasil, o campo das artes cênicas, na mesma medida em que tantas outras áreas se perguntam, por exemplo, como se produz um campo artístico, não apenas pela produção, mas também pelas políticas públicas, atividades educacionais e processos de marketing empresarial que atualmente condicionam a circulação e o consumo de bens culturais.

O caso do teatro evidencia estes descompassos entre produção e consumo de bens culturais, tendo como pano de fundo dimensionadas desigualdades socioeconômicas e diferenças culturais. Qualquer diagnóstico tendo como base a programação cultural divulgada em cadernos de cultura da mídia impressa indica, no Brasil, uma forte concentração de produção e conseqüente consumo teatral em duas cidades: Rio de Janeiro e São Paulo, as duas maiores e mais importantes metrópoles brasileiras. A formação de plateia de teatro em geografias onde as artes cênicas ainda não são prática recorrente e consistente é também uma questão de desigualdade regional.

Certamente que o campo artístico, qualquer que seja, se faz também com a intervenção de outras instâncias sociais que, no caso das artes cênicas, incluem cursos de formação de atores e de direção teatral, disponibilidade de espaços cênicos, atuação de produtores capacitados, serviços técnicos de iluminação e sonorização, formação de profissionais de imprensa e marketing especializados, existência de políticas educacionais voltadas para o campo artístico e, não menos importante, elaboração de políticas públicas em todos os níveis — municipal, estadual e federal — voltadas para o campo cultural. Não é bem esta realidade que se encontra facilmente fora do eixo Rio-São Paulo, o que implica dizer que teatro, no Brasil, equivale a modernismo sem modernização. Longe de ser tradição, apresenta-se como aquele elemento do universo culto em busca de legitimação social na mediação com outras instâncias da produção e do consumo culturais.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, há tradições culturais, como a literatura, de memórias mais bem trabalhadas que as artes cênicas. O teatro, apesar de sua tradição em países da Europa e da Ásia, se apresenta no circuito cultural brasileiro mais ao modo de uma jovem tradição, que teria, nos dias de hoje, a leitura dramatizada e a *plateia-foyer* como dispositivos mediadores e legitimadores em meio à formação e consolidação histórica dos costumes nacionais. Estas atividades apresentam-se, portanto, como inovações culturais do ponto de vista dramático e comunicacional. De forma mais apropriada, coube às condições locais de produção e consumo de bens culturais reinventar seu próprio modo

de funcionamento. Inovações são cartografias produzidas, inventoras de novos mapas, que alteram e produzem um imaginário cultural sempre fluido. São tradições do futuro.

Como se percebe, esta tradição do teatro que se reinventa passa pela mediação literária da leitura dramatizada e da mediação comunicacional da *plateia-foyer*. São indícios de que o cultivo da arte passa necessariamente, nos dias de hoje, pelo campo da comunicação. É uma mediação que se impõe, enquanto instituições do campo propriamente educacional e cultural não ganham a condição de indutoras deste cultivo. Acontece que a comunicação é um campo do saber em que os usos teóricos inventam modos de funcionamento das linguagens. Mais especificamente, os *usos* do pensamento latinoamericano em comunicação inventaram processos dialógicos de construção de vinculações sociais.

Pode-se pensar, portanto, na comunicação como um campo que, por suas atividades heterogêneas, multifacetadas mesmo, afirma sua hegemonia em meio às quais outras formas de expressão, como as artes cênicas, tendem a se conectar nesta contemporaneidade. Um modo de conexão é não necessariamente sua difusão massiva como imperativo cultural. Mas, antes, trata-se de mediações que se inventam em meio ao circuito teatral, ele próprio mediador e gestor de processos comunicacionais, caracterizadamente dialógicos, como um dia pensados em geografias da América Latina.

No decorrer das décadas, o Teatro Mosaico lançou-se em novas experiências e com distintas linguagens cênicas, na montagem de textos de autores diversos, como o inglês William Shakespeare, o brasileiro Nelson Rodrigues e o norueguês Henrik Ibsen, além da produção mais recente de intervenção artística desenvolvida pelo diretor Sandro Lucose em seus estudos de doutoramento entre a Universidade Federal de Mato Grosso e a Universidade do Porto, em Portugal. Entre memórias que se atualizam, num presente espesso que não passa e um futuro ainda por chegar, concebe-se a característica dialógica e participativa das sessões de leituras dramatizadas e de *plateia-foyer* como entremeio de fenômenos artísticos-comunicacionais e categorias analíticas que se instituem nos diversos campos que buscam estudar as artes cênicas e suas interfaces mais produtivas.

Assim, identifica-se, na observação das sessões de leitura dramatizada e de *plateia-foyer*, tendo o Teatro Mosaico como recorte, o dialogismo como modelo comunicacional horizontal que permite a participação da plateia e sua virtual e árdua transformação em público. Na sequência, a comunicação dialógica, e não a mera difusão mecânica de informações, apresenta-se como condição de formação de público, como aquele segmento que debate emotiva e racionalmente uma determinada questão de interesse público. Por fim, a produção da vinculação social entre distintos públicos e companhia teatral indica a potência de uma interface entre comunicação e artes sempre em processo de reinvenção.

Na perspectiva comunicacional, notadamente da comunicação como diálogo, o Teatro Mosaico veio desenvolvendo nas últimas décadas, através do diretor Sandro Lucose, uma postura organizacional de colaboração com outros artistas das áreas de dança contemporânea, artes visuais, música de concerto, além de parceiros do próprio campo teatral, no Brasil e no exterior. O desenvolvimento destas relações entre os pares,

que por vezes são também relações interinstitucionais, denota que a experiência comunicacional e artística de leitura dramatizada e de *plateia-foyer* permitiu à companhia, criada no Rio de Janeiro e assentada em Cuiabá, assinar uma trajetória no campo teatral mato-grossense e brasileiro.

AGRADECIMENTOS

Ao Diretor Sandro Lucose e ao ator Celso Francisco Gayoso (Teatro Mosaico) pela oportunidade de participação como ouvinte e mediador em sessões de *plateia-foyer* e leitura dramatizada e pelas informações posteriores que permitiram a produção deste artigo.

REFERÊNCIAS

- Alfaro, R. M. (1988). Participación... Para qué? Un enfoque político de la participación en la comunicación popular. *Diálogos de la Comunicación*, (22), 1–52.
- Andrade, T. de A. (1989). *Psicossociologia das relações públicas*. Edições Loyola.
- Araújo, A. (2000). *A caravana da ilusão: Delírio em um ato*. Civilização Brasileira.
- Araújo, M. (2011). O vai e vem dos conceitos, de categoria analítica a categoria nativa ou vice-versa: O caso do sincretismo. *Debates do NER*, (19), 121–140. <https://doi.org/10.22456/1982-8136.19025>
- Blumer, H. (1978). A massa, o público e a opinião pública (M. Sergio, Trad.). In G. Cohn (Ed.), *Comunicação e Indústria Cultural* (pp. 177-186). Companhia Editora Nacional (Trabalho original publicado em 1946)
- Bordenave, J. D., & Carvalho, H. M. de (1987). *Comunicação e planejamento*. Paz e Terra.
- Bourdieu, P. (2004). *A economia das trocas simbólicas* (S. Miceli, S. de A. Prado, S. Miceli, & W. C. Vieira, Trads). Perspectiva.
- Celestino, P., & Martins, F. (2018). Uma quimera quase real: A burleta *O Mambembe* de Arthur Azevedo e José Piza. *Pós*, 8(15), 8–36. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15602>
- Demo, P. (2014). *Metodologia científica em ciências sociais*. Atlas.
- França, F. (2004). *Públicos: Como identificá-los em uma visão estratégica*. Difusão Editora.
- Freire, P. (1977). *Extensão ou comunicação?* Paz e Terra.
- Giácomo, C. (1993). *Tudo acaba em festa: Evento, líder de opinião, motivação e público*. Scritta Editorial.
- Gushiken, Y. (2006). Dialogismo: Emergência do pensamento latino-americano em comunicação. *Comunicação, Mídia e Consumo*, 3(8), 73–91. <https://doi.org/10.18568/cmc.v3i8.81>
- Gushiken, Y. (2008). Estudos em relações públicas e o pensamento latino-americano em comunicação. In Moura, C. P. de (Ed.), *História das relações públicas: Fragmentos da história de uma área*. EdIPUCRS. Retirado de: <https://ebooks.pucrs.edipucrs/acessolivre/livros/historiarespdf>
- Kothe, F. R. (1981). *Literatura e sistemas intersemióticos*. Cortez Editora/Autores Associados.
- Lima, V. A. de (2001). *Mídia: Teoria e política*. Editora Fundação Perseu Abramo.

- Lopes, M. I. V. de. (2003). *Pesquisa em comunicação*. Edições Loyola.
- Lucose, S. (2005). *Prólogo à caravana da ilusão*. (no prelo).
- Mauss, M. (2003). *Sociologia e antropologia* (P. Neves, Trad.). Cosac Naif.
- Minayo, M. C. S. (2009). Ciência, técnica e arte: O desafio da pesquisa social. In M. C. de S. Minayo (Ed.), *Pesquisa social: Teoria, método e criatividade* (pp. 9–29). Vozes.
- Pasquali, A. (1973). *Sociologia e comunicação*. Vozes.
- Pereira, R. (2000). Texto de apresentação. In *Programa do 9º Panorama RioArte de Dança 2000* (p. 12). Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro; RioArte.
- Sodré, M. (2001). O objeto da comunicação é a vinculação social. *PCLA*, 3(1), 1–6. Retirado de: <http://www2.metodista.br/unesco/PCLA/revistag/entrevista%2009-1.htm>
- Vieira, C. (2014). A leitura dramatizada como atividade pedagógica e teatral. In J. D. Pereira, M. F. Vieites, & M. de S. Lopes (Eds.), *As artes na educação* (pp. 233–238). Intervenção.

NOTA BIOGRÁFICA

Yuji Gushiken é docente do Departamento de Comunicação Social (curso de Jornalismo) e do Programa de Pós-Graduação (Interdisciplinar) em Estudos de Cultura Contemporânea da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso. Graduado em Comunicação Social: Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina e em Relações Públicas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutor e mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. É líder do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Cidade.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6620-3375>

Email: yuji.gushiken@ufmt.br

Morada: Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Avenida Fernando Correa da Costa, 2367, Campus Universitário, Faculdade de Comunicação e Artes (FCA), 2º piso, sala 38. CEP 78060-900. Cuiabá, Estado de Mato Grosso, Brasil

Submetido: 25/11/2022 | Aceite: 13/03/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

ARTICULAÇÕES ENTRE O MUSEU DO FESTIVAL DO CINEMA DE GRAMADO, O FESTIVAL DO CINEMA E O TURISMO CULTURAL LOCAL

Manoela Barbacovi

Departamento de Educação, Universidade Luterana do Brasil, Canoas, Brasil
Concetualização, curadoria dos dados, investigação, metodologia, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

Maria Angélica Zubaran

Departamento de Educação, Universidade Luterana do Brasil, Canoas, Brasil
Análise formal, supervisão, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

RESUMO

Este estudo se inscreve no campo teórico dos estudos culturais e eleger como objeto de análise o Museu do Festival de Cinema de Gramado e suas articulações com o Festival do Cinema e o turismo cultural local. O objetivo central é refletir sobre o museu como um produtor cultural híbrido que, através da interatividade, aciona representações sobre o Festival do Cinema e acerca da própria cidade de Gramado, produzindo múltiplos significados entre os seus visitantes e dinamizando o turismo cultural local. Nesse sentido, algumas questões são centrais neste estudo: quais as estratégias representacionais acionadas na exposição permanente do Museu do Cinema de Gramado? Que representações culturais o museu comunica sobre o Festival de Cinema e a cidade de Gramado? Em termos metodológicos, utilizou-se a observação etnográfica da exposição permanente do museu com registros em um diário de campo. Dentre os achados contingentes e provisórios, destaca-se, sob a égide da convergência cultural pós-moderna, a modulação da cultura e da arte na exposição permanente do museu produzindo múltiplas articulações entre o Festival do Cinema, o museu e o turismo cultural na cidade de Gramado.

PALAVRAS-CHAVE

Museu do Cinema de Gramado, Festival do Cinema, turismo cultural

INTERACTIONS BETWEEN THE GRAMADO FILM FESTIVAL MUSEUM, THE FILM FESTIVAL AND THE LOCAL CULTURAL TOURISM

ABSTRACT

This study is part of the theoretical field of cultural studies and chooses as its object of analysis the Gramado Film Festival Museum and its links with the Film Festival and local cultural tourism. The main goal is to reflect on the museum as a hybrid cultural producer, which triggers, through interactivity, representations of the Film Festival and the city of Gramado itself, producing multiple meanings among its visitors and boosting local cultural tourism. In this sense, some questions are pivotal to this study: what representational strategies are used in the permanent exhibition at the Gramado Film Festival Museum? What cultural representations does the museum communicate about the Film Festival and the city of Gramado? As a methodology, we used the ethnographic observation of the museum's permanent exhibition with records in a field diary. Among the contingent and provisional findings, under the aegis of postmodern cultural

convergence, the modulation of culture and art in the museum's permanent exhibition stands out, producing multiple connections between the Film Festival, the museum and cultural tourism in the city from Gramado.

KEYWORDS

Gramado Film Festival Museum, Film Festival, cultural tourism

1. INTRODUÇÃO E PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS

A escolha do aporte teórico dos estudos culturais para mobilizar as análises do objeto de estudo em questão, o Museu do Festival de Cinema de Gramado (<http://www.museufestivaldecinema.com.br>), relaciona-se ao fato de tratar-se de um campo de estudos interdisciplinar que, de acordo com Wortmann et al. (2015), tem viabilizado a proposição de questionamentos sobre a produtividade da cultura nos processos educativos em curso na sociedade contemporânea. Nesta direção, destaca-se o conceito de pedagogias culturais que para Steinberg (2016) está relacionado à dimensão educativa, haja vista que na contemporaneidade a aprendizagem vem deslocando-se para outros espaços socioculturais e políticos, além da escola:

a educação ocorre numa variedade de locais sociais, incluindo a escola, mas não se limitando a ela. Locais pedagógicos são aqueles onde o poder se organiza e se exercita, tais como as bibliotecas, TV, filmes, jornais, revistas, brinquedos, anúncios, videogames, livros, esportes etc. (Steinberg & Kincheloe, 2004, pp. 101–102)

A partir do entendimento de que o Museu do Festival de Cinema de Gramado possui uma dimensão educativa, o presente estudo pretende investigar que significados culturais são produzidos e disseminados pela exposição museográfica permanente desse museu aos seus visitantes.

Em termos metodológicos, foram realizadas visitas ao museu, dentro de uma perspectiva etnográfica de observação participante e de registros que pretenderam capturar, conforme Souza e Lopes (2002), a materialidade dessa exposição, conferindo ao observador uma visão sobre as representações mais recorrentes produzidas em seus diversos materiais. Cada uma das incursões *in loco* realizadas, bem como as anotações e fotografias registradas em cada oportunidade, integram o esforço investigativo etnográfico que buscou produzir o material empírico da pesquisa. Vale salientar que autores como Coffey (1999) reconhecem que, muitas vezes, essa metodologia está associada ao “eu” do pesquisador, configurando-se como uma autoetnografia. Por conseguinte, esse estudo viabilizou-se por meio de uma prática autoetnográfica que demandou, como já mencionado, visitas a esse espaço museal, cujas observações foram registradas em um diário de campo, composto por apontamentos dos pesquisadores e fotografias por eles capturadas. Já as análises foram desenvolvidas a partir do aporte das análises culturais

que, segundo Silva (2010), se propõem questionar visões naturalizadas acerca dos espaços culturais do museu e dos significados que são produzidos e compartilhados pelos visitantes desses espaços. Tendo em vista essas contribuições, a escolha pela autoetnografia firma-se pela sua potencialidade para avaliação e reavaliação das observações do pesquisador e dos resultados da sua investigação. Essa é, portanto, a premissa metodológica que se adotou nessa pesquisa.

No que se refere ao entendimento teórico sobre os museus na sociedade contemporânea, compartilhamos com Hudson (1999) a noção de que os museus vêm vertiginosamente deixando de ser meros armazéns, unidades independentes de preservação de símbolos nacionais, para converterem-se em centros culturais e poderosas instâncias educacionais, conforme discutir-se-á na seção 3.

Inicialmente, faremos uma breve incursão histórica sobre o Festival do Cinema de Gramado, para compreender esse museu do festival como um artefato cultural, que em sua exposição permanente produz representações sobre esse evento de cinema e acerca da cidade de Gramado, contribuindo, assim, para incrementar o turismo cultural local. De acordo com Lasanski (2004), considera-se que esse museu é simultaneamente um produto cultural e um produtor de cultura que promove o turismo cultural na medida em que identifica e atribui interpretações particulares aos patrimônios culturais da cidade de Gramado. Nesse sentido, busca-se analisar essa potencialidade híbrida do Museu do Festival de Cinema de Gramado como uma instância cultural interativa, que constrói estratégias representacionais sobre o Festival de Cinema e acerca dessa cidade. Assim, algumas questões são fundamentais nesse estudo: que estratégias representacionais são acionadas na expografia desse museu? Que representações culturais o museu comunica sobre o Festival de Cinema e a cidade de Gramado? Que possíveis pedagogias culturais o museu dissemina para seus visitantes? Essas são algumas das questões que se pretende contemplar nesse artigo.

2. O FESTIVAL DE CINEMA DE GRAMADO

A gênese do Festival de Cinema encontra-se associada ao primeiro evento turístico que ocorreu em Gramado, quatro anos após a emancipação da cidade: a Festa das Hortênsias, em 1958, a qual, segundo a Secretaria Municipal de Educação de Gramado (1987), era uma simples festa alusiva à flor, símbolo do município.

No entanto, a Festa das Hortênsias teve uma repercussão inesperada, promovendo a cidade como o primeiro marco da história do turismo organizado do Rio Grande do Sul. Na época, o então secretário do Conselho Municipal de Turismo, Romeu Dutra, pensou em dar um cunho cultural ao evento, por meio da inclusão de mostras cinematográficas. Conforme Daros (2008), o primeiro cinema da cidade, denominado 3 de Outubro, inaugurado em 1929, localizava-se em um casarão de madeira na Praça Major Nicoletti. Quintans (2008) afirma que esse prédio também servia para outras atividades da comunidade, pois seguidamente as poltronas eram retiradas para liberar o centro do salão para a dança ou para a patinação. Com o surgimento do filme sonoro em 1936,

esse cinema recebeu poltronas novas e uma tela mais moderna, passando a se chamar Cine Splendid, o qual teve uma importância fundamental para a comunidade, sendo considerado, na época, o “point da cidade”. Contudo, no início da década de 60, devido à precariedade do prédio, o Cine Splendid encerrou suas atividades.

Foi somente a partir de 1964, durante a gestão do Prefeito José Francisco Perine, que teve início a construção de um novo cinema. Em 1967, é inaugurado o Cine Embaixador e na ocasião da “VI Festa das Hortênsias”, entre 6 a 8 de janeiro de 1969, ocorreu a “I Mostra do Cinema Nacional de Gramado”. De acordo com Quintans (2008), compareceram artistas de destaque do cinema nacional da época, como Eva Wilma e John Herbert. Dado o sucesso do evento, em 1971 ocorreu uma segunda edição, ainda de caráter amadorístico e sem premiações.

Foi, segundo Quintans (2008), a partir da gestão do Prefeito Horst Volk, com a criação da Secretaria de Turismo, que as mostras cinematográficas se tornaram um festival de cinema de projeção nacional. O autor explica que o poder público da época, a partir dos contatos com produtores de cinema do Rio de Janeiro, ofereceram patrocínio para que a cidade fosse cenário de produções cinematográficas, o que foi fundamental para a criação do Festival de Cinema de Gramado. Conforme os relatos do então Secretário de Turismo, Romeu Dutra:

nós, então, ajudamos e patrocinamos todas as despesas dos artistas durante as filmagens. E nesse ínterim, a gente aproveitou para discutir com nomes importantes, como Paulo José, o Lewgoy, a realização de um festival em Gramado. Quem marcou a primeira audiência para conversar com o presidente do Instituto Nacional de Cinema, que era Ricardo Cravo Albin, foi o Lewgoy. (Quintans, 2008, p. 40)

Assim, de 11 a 14 de janeiro de 1973, ocorreu a primeira edição do Festival de Cinema de Gramado que gerou algumas polêmicas na cidade. Quintans (2008) relata que nessa época Gramado ainda não tinha hotéis com piscinas. Então, os artistas frequentavam o Gramado Tênis Clube, que era o espaço recreativo dos moradores no verão. E, nesse local, as estrelas de cinema faziam topless, prática que impactou os gramadenses, conforme descreve o autor: “de fato, foi um escândalo! O padre fez discurso na igreja sobre a ameaça que o festival representava para a família gramadense, fomentando dúvidas sobre a continuidade do evento que havia sido tão arduamente realizado” (Quintans, 2008, p. 45). Entretanto, Quintans (2008) ressalta que o evento ocorreu mesmo assim, pois Horst Volk, de volta à presidência de sua empresa, os Calçados Ortopé, financiou o Festival, de modo que, nessa edição, a cidade, que na época tinha 24.000 habitantes, recebeu, aproximadamente, 16.000 visitantes.

Desde a primeira edição do Festival de Cinema, a última noite do evento era reservada para a entrega das premiações. Quintans (2008) relembra o desejo de Horst Volk de que o troféu fosse uma escultura em forma de hortênsia. Contudo, o “Kikito”, o *Oscar brasileiro*, surgiu pelo trabalho de Elisabeth Rosenfeldt, na sede do Artesanato Gramadense, antes mesmo da criação do Festival de Cinema em 1966. Tratava-se de

uma pequena estatueta de chumbo que, segundo Daros (2008), foi criada por essa artista plástica para ser distribuída às pessoas que lhe eram mais próximas, como símbolo de amizade e respeito, sendo conhecido, carinhosamente, como o “Deus do bom humor”. Em 1972, o Kikito foi o troféu da Feira Nacional do Artesanato, que ocorreu em Gramado. E, em 1973, passou a ser o prêmio máximo do Festival de Cinema, distribuído aos melhores artistas e diretores.

Com a expansão do evento, a cada edição, o Cine Embaixador passou a ser pequeno com seus 600 lugares para abrigar o festival. Em 1987, segundo Daros (2008), com recursos coletados da comunidade e, também, por meio de um empréstimo realizado pela Prefeitura, investiu cerca de 55.000.000 cruzados em obras e melhorias técnicas para assegurar o mais alto padrão para a sede de um dos maiores eventos do cinema nacional. Vale destacar que, nessa reforma, o cinema passou a ter capacidade para 1.100 pessoas e, além disso, destaca-se, principalmente, o seu estilo arquitetônico, bávaro, que já era predominante na cidade desde o início da década de 60, com o intuito de atribuir a Gramado uma identidade vinculada à arquitetura, como pode ser observando nos relatos de Romeu Dutra:

foi naquela época que se estabeleceu o estilo bávaro, para as construções de Gramado. Nós pensamos em muitas coisas, e quem nos deu muitas ideias nessa parte do estilo de Gramado foi o Frantz Habeler, que era dono do Hotel das Hortênsias. Era um alemão que tinha vendido os bens dele em Porto Alegre e foi construir aquele hotel diferente do estilo quadrado que imperava na época, daquelas casas quadradas. (Quintans, 2008, p. 38)

Daros (2008) salienta que com essa reforma, principalmente pela incorporação do estilo bávaro ao prédio, a sede do cinema recebeu um novo nome: Palácio dos Festivais. Transcorridos cinco anos da sua inauguração, a permanência do Festival de Cinema ficou ameaçada por falta de apoio governamental. Contudo, conforme o Sebrae (2022), os realizadores lançaram uma edição iberoamericana em 1992, premiando filmes e estrelas internacionais, como o autor Javier Bardem e o cineasta Pedro Almodóvar.

Em 2006, antes de ocorrer sua 33.^a edição, o Festival de Cinema de Gramado foi elevado à categoria de patrimônio histórico e cultural do Rio Grande do Sul, pela Lei de n.º 12.529, de 6 de junho de 2006. Zeca Brito, diretor da Lecine, e Beatriz Araújo, Secretária de Estado da Cultura, em uma seção editorial do catálogo da 50.^a edição do Festival, elaborada pela Gramadotur, destacaram:

como parte fundamental do patrimônio cultural gaúcho. Nos últimos 50 anos, Gramado vem projetando o Rio Grande do Sul para todo o Brasil e exterior, o que faz com que o município seja uma referência no campo cultural e turístico. Gramado é um ecossistema de economia criativa, que se desenvolveu a partir da existência de um calendário de ações cinematográficas. (Brito & Araújo, 2022, p. 17)

Nesse sentido, o evento marcou a consolidação da atividade turística em Gramado, pois, segundo Brito e Araújo (2022), o reconhecimento do município como um caso

turístico de sucesso deu-se, principalmente, a partir do Festival de Cinema. Gramado passou a ser representada como a “capital brasileira do cinema” (Secretaria Municipal de Educação, 1987, p. 87).

Em decorrência da pandemia do coronavírus, nos anos de 2020 e 2021, o festival foi realizado no formato on-line. Em 2022, com o retorno presencial do evento, comemorou-se a realização de sua 50.^a edição com dois grandes acontecimentos: a aprovação da Assembleia Legislativa Municipal ao Projeto de Lei do Legislativo n.º 028/2022 (2022), que elevou o Kikito a categoria de patrimônio cultural da cidade de Gramado (“Cerimônia Oficializa Kikito Como Patrimônio Cultural de Gramado”, 2022); e a reinauguração do Museu do Festival de Cinema de Gramado, cujas origens remontam ao ano 2000. Porém, a instalação do museu foi viabilizada, somente, a partir de 2015, por intermédio de um projeto de lei do poder executivo municipal.

3. O MUSEU DO FESTIVAL DE CINEMA SOB AS LENTES TEÓRICAS DOS ESTUDOS CULTURAIS

De acordo com Urry (2001), na contemporaneidade, com o declínio da hegemonia das narrativas históricas nacionais, “ocorreu um notável aumento do âmbito das histórias dignas de serem representadas” (p. 175) nos museus. Assim, o teórico afirma que os museus pós-modernos passam a expor histórias alternativas, com vieses sociais, econômicos, populares, feministas, étnicos e industriais. Ademais, o autor chama a atenção para a mudança na interação do público visitante com os museus:

já não se espera mais que os visitantes fiquem boquiabertos diante das exposições. Agora dá-se mais ênfase a seu grau de participação nelas. Os museus “vivos” substituem os museus “mortos”, os museus ao ar livre substituem os museus fechados, o som substitui murmúrios impostos pelo silêncio e os visitantes não estão mais separados por divisórias de vidro daquilo que é exposto. (Urry, 2001, p. 176)

Essa interatividade, bem como o incremento do grau de participação dos visitantes com relação às exposições, segundo Hudson (1999), resultam da modificação do escopo dos museus que passaram a propor questionamentos ao público, ao invés de lhe endereçar respostas, encorajando-o a interagir e elaborar suas compreensões através do que observam, escutam e manipulam. Segundo Lumley (1988), os museus híbridos acionam em suas exposições estilos interativos, que ensinam a produção de um ambiente midiático. Nesta perspectiva, Anico (2005) afirma que os museus contemporâneos não se concentram mais na aquisição desenfreada de objetos, mas sim na comunicação com o público. De acordo com a autora, houve uma mudança no “ethos museológico”, pois onde antes se valorizava os objetos, agora o visitante passou a ser o foco central. De acordo com a autora, o público torna-se “simultaneamente agente e produto da mudança política, social e cultural” (Anico, 2005, p. 83). E, particularmente em museus interativos, como é o caso do Museu do Festival do Cinema de Gramado, o projeto exográfico estabelece uma postura ativa do público visitante com os acervos digitais.

Nessa direção, ao apropriar-se desses pressupostos teóricos, o presente estudo procura examinar o Museu do Festival de Cinema de Gramado não apenas como um repositório informacional deste evento, mas, principalmente, como uma instância produtora de cultura, que dissemina e comunica representações sobre o Festival de Cinema e a cidade de Gramado, incrementando assim o turismo cultural local. A seguir, discute-se o processo de implantação desse museu e as análises que foram viabilizadas a partir das visitas realizadas.

4. O MUSEU DO FESTIVAL DE CINEMA DE GRAMADO

As origens da implantação deste museu remontam a duas décadas atrás, a partir da Lei 1738/00 (2000), de 15 de junho de 2000, que autorizou a instituição do Arquivo e do Museu dos Festivais de Gramado. Nessa época, o museu estava sob tutela da historiadora gramadense Iraci Koppe e localizava-se junto ao Centro Municipal de Cultura, que abriga, ainda hoje, o Arquivo Histórico Municipal.

Em 2015, por meio do Projeto de Lei do Executivo - PLE 042.15 (2015), o poder público de Gramado realizou a concessão de uso de imóvel público, localizado ao lado do Palácio dos Festivais, para ser destinado à implantação e exploração do Museu do Festival de Cinema. Essa concessão deu-se por meio de projeto licitatório, divulgado mediante edital de concorrência pública, sendo que no local também poderia ser instalada uma cafeteria e uma loja de *souvenirs*. Nessa legislação, justifica-se a criação deste museu pois

desde o ano de 2006, através da Lei n.º 12.529, o Festival de Cinema de Gramado tornou-se integrante do Patrimônio Histórico e Cultural do Rio Grande do Sul, o qual é realizado, ininterruptamente há 43 anos, sendo referência nacional e internacional. Através deste projeto propomos a Implantação do Museu do Festival de Cinema de Gramado, a partir da aprovação desta Lei. (Projeto de Lei do Executivo - PLE 042.15, 2015, p. 2)

E destaca ainda que ele deve ter como objetivos:

gerar visibilidade para o Museu junto aos seus públicos-alvo, posicionando-o como uma atração de interesse entre as tantas opções oferecidas por Gramado. Estimular um alto fluxo de visitantes às instalações do Museu. Associar o nome do Museu à imagem de prestígio é a marca consagrada que é o Festival de Cinema de Gramado, promovendo sinergias positivas entre os esforços de comunicação de um e de outro. (Projeto de Lei do Executivo - PLE 042.15, 2015, p. 2)

Pode-se observar que o Museu do Cinema de Gramado surge articulado ao Festival de Cinema, como uma atração cultural que busca reforçar o turismo na cidade de Gramado. Assim, em 26 de outubro de 2016, inaugurou-se o Museu do Festival de Cinema, cujo acervo compõe-se de pôsteres do Festival de Cinema, reportagens

jornalísticas, fotografias, painéis com recursos audiovisuais para apresentar tanto informações sobre a origem do evento, a despeito de suas edições, como também para contar a história do desenvolvimento da sétima arte no mundo e no Brasil.

Durante a pandemia de coronavírus, entre os anos de 2020 e 2021, o museu esteve fechado, mas reabriu em 2022, no aniversário da 50.^a edição do Festival de Cinema, priorizando a interatividade do público com o acervo, o que lhe valeu o título de primeiro museu de cinema interativo contemporâneo da América Latina.

Com o propósito de investigar os significados e as pedagogias culturais mais recorrentes que o Museu do Festival de Cinema produz e dissemina aos seus visitantes na sua expografia, produziu-se observações registradas em um diário de campo, a partir das 10 visitas realizadas a esse espaço museal durante quatro semanas. Para as análises, selecionamos quatro eixos temáticos, conforme segue.

4.1. O PRÉDIO E A ARQUITETURA DO MUSEU DO FESTIVAL DE CINEMA

O prédio do Museu do Festival do Cinema é contíguo ao Palácio dos Festivais e sua entrada é o próprio hall que sedia o Festival de Cinema, apresentando, portanto, uma planta compartilhada com o Palácio dos Festivais, o que faz com que os vínculos entre ambos sejam potencializados para os visitantes de um ou de outro. Por outro lado, o estilo arquitetônico bávaro reforça a imagem turística da cidade de Gramado como uma cidade europeia, como demonstra a Figura 1.



Figura 1. Prédio do Palácio dos Festivais

Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran

O estilo arquitetônico bávaro, cujas origens remontam à Alemanha, alude aos colonizadores da cidade e está presente em muitas outras edificações da cidade, como é o caso do prédio do Banco do Brasil e dos Correios. Sob a perspectiva teórica de Urry

(2001), essa variante pode explicar o “desejo aparente, por parte das pessoas que vivem em determinados lugares, de conservar ou de implementar edificações, pelo menos em seus espaços públicos, que expressam aquela localidade particular na qual elas vivem” (p. 170). O teórico acrescenta, ainda, o efeito dessa variante para atrair o olhar do turista, pois, segundo ele, quando as pessoas visitam cidades do interior, chamam-lhes à atenção as edificações que distinguem esse lugar de outras localidades. Nessa inter-relação entre a arquitetura e turismo, observa-se que a arquitetura é simultaneamente um local, um evento, um signo, em decorrência de ser planejada como um processo de representação, recepção, uso, espetacularização e comodificação.

Após ingressarmos no Museu, logo observa-se uma grande estátua de concreto do Kikito (Figura 2), produzida por Elisabeth Rosenfeldt em seu ateliê, em 1967, e, posteriormente, comprada pelo casal Berg, que a doaram à Prefeitura Municipal de Gramado. Foi transferida para o hall de entrada do Palácio dos Festivais durante a 23.^a edição do evento em 1996. O Kikito é o prêmio máximo concedido aos melhores artistas e diretores do Festival de Cinema em cada uma de suas edições. Chama-se assim pela escolha de sua criadora, Elisabeth Rosenfeldt, sendo conhecido, também, como o “Deus do bom humor”, e seu sorriso, conforme Daros (2008), representa um convite às pessoas, para aprender um ensinamento de sua idealizadora: “sorria com ele e aprenda a lição de sua Mãe Elisabeth: quando se tem bom humor, alegria e se faz com prazer o que se precisa fazer, então, a vida tem a beleza e a felicidade que todos buscamos” (p. 265).



Figura 2. Escultura do Kikito em concreto na entrada do Palácio dos Festivais

Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubarán

Ao passar pelo grande Kikito, em direção às escadas que conectam o Palácio dos Festivais ao prédio do Museu, visualizam-se várias telas digitais, cujas imagens se alternam, exibindo os *banners* e cartazes de divulgação de cada uma das 50 edições do Festival de Cinema, conforme ilustrado na Figura 3.



Figura 3. Telas digitais que apresentam os cartazes de divulgação das edições do Festival de Cinema

Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran

Chama atenção o fato de muitos pôsteres de divulgação do Festival de Cinema articularem o evento a imagens das hortênsias, marcadores turísticos da cidade, associando, assim, o museu a esse ícone do turismo de Gramado, conforme pode ser visto na Figura 4.



Figura 4. Banners de divulgação do evento com hortênsias

Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran

Segundo Daros (2008), a hortênsia chegou ao município pelas mãos de Leopoldo Lied, um de seus primeiros moradores, quando Gramado ainda pertencia à cidade de Taquara, no início da década dos anos 30. Ela foi plantada, principalmente, nas encostas a fim de evitar a erosão. Contudo, a historiadora salienta que, de agente ecológico, a flor tornou-se um atrativo turístico da região:

A imprensa foi nos mostrando melhor o valor do nosso trabalho de plantio e cuidados com as hortênsias. Chamavam isso tudo de “admirável espetáculo”, que se parecia estar “num pedaço do céu” E acordamos para algo maior, que foi o TURISMO. Um turismo que germinou em nossa terra, junto às raízes das hortênsias foi plantado e pensado. (Daros, 2008, p. 229)

A partir desse fragmento textual, depreende-se que a atividade turística em Gramado foi impulsionada pelas hortênsias, flor símbolo da cidade, tendo inclusive um

dia no calendário municipal reservado à sua comemoração. Rojek e Urry (1997) salientam que as práticas turísticas não implicam simplesmente a compra de bens e serviços específicos, mas envolvem o consumo de signos. Nessa direção, os autores consideram os turistas como semioticistas que buscam marcadores que confirmam extraordinariedade ao lugar. Com base nos constructos teóricos desses autores, depreende-se que as hortênsias foram associadas à cidade de Gramado como práticas de representação de apelo turístico. E sua presença nos pôsteres de divulgação do Festival de Cinema exemplifica a amplitude desses sistemas representacionais no Museu do Cinema. Essas telas digitais que demarcam a entrada do museu exemplificam alguns dos inúmeros recursos tecnológicos presentes nesse espaço, os quais serão discutidos no próximo tópico.

4.2. ESTRATÉGIAS MUSEOGRÁFICAS E INTERATIVIDADE NO MUSEU DO FESTIVAL DE CINEMA

A *priori* de apresentar as especificidades do espaço desse museu, principalmente ao que tange a maciça presença de recursos tecnológicos, é imprescindível discutir acerca dos efeitos que esses conferem à exposição, sendo que, dentre eles, avulta-se o conceito de interatividade, o qual, consoante Lupo (2021),

tem sido amplamente utilizado como premissa para a estruturação institucional de museus, sendo comumente introduzido no espaço museológico nas décadas recentes. A museografia interativa frequentemente aparece como alternativa para a apresentação de acervos formados a partir de bancos de dados digitais, participando ativamente da constituição de museus encarados como centros de referências e da criação das narrativas museais. (p. 401)

Nesse sentido, entrevê-se que a museografia interativa estabelece-se como alternativa para irrupção dos chamados “museus sem acervo”, pela recorrente dificuldade em conformar um conjunto de bens para a exposição, como no caso do Museu do Futebol, no Rio de Janeiro, conforme exemplifica Lupo (2021), despontando-se, também, como uma oportunidade para apresentar a crescente diversidade de temas considerados como objeto de musealização e patrimonialização.

Os acervos digitais que passam a constituir muitos dos museus do tempo hodierno vêm conferindo, também, a maior participação do público com o conteúdo exposto, pois “a interatividade surge como mediadora fundamental para garantir a relação entre o museu e seu público, sugerindo e estimulando a participação ativa dos visitantes nos processos de significação empreendidos pela instituição museal” (Lupo, 2021, p. 405).

A respeito do Museu do Festival de Cinema, dentre suas estratégias museográficas digitais, destaca-se uma linha de tempo complementada por painéis explicativos para as respectivas datas assinaladas (Figura 5), além de sistemas de recepção acústica, disponíveis aos visitantes para apresentar tanto a história do festival, como o surgimento e desenvolvimento da sétima arte no país e no mundo.



Figura 5. Painel com linha de tempo da história do cinema nacional e a demarcação de 1973 como o ano da 1.ª edição do Festival de Cinema
Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran

No painel “Festival em Décadas”, observa-se a presença de recursos audiovisuais que, por meio um conjunto de cinco telas, apresentam as premiações e fatos relevantes do Festival do Cinema em cada uma das cinco décadas de sua história (Figura 6).



Figura 6. Exibição interativa do Festival de Cinema de Gramado por décadas
Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran

Outra estratégia comunicacional são as telas digitais, apresentando destaques da mídia para cada uma das edições do Festival, exibindo os cartazes dos filmes que foram premiados ao longo de meio século do evento (Figura 7).



Figura 7. Repercussões das edições do evento a nível nacional (à esquerda) e divulgação dos filmes premiados no evento (à direita)
Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran

Ademais das estratégias interativas citadas, chama a atenção a presença de um quiz interativo (Figura 8), com perguntas sobre cinema e artistas nacionais, onde o público participa girando a peça onde está inscrito o questionamento.



Figura 8. Quiz interativo sobre cinema

Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubarán

Essa mudança no formato das exposições que valoriza a participação do público por intermédio da interatividade tecnológica está relacionada, também, às dinâmicas que vêm ocorrendo no meio social, que passam a dar ênfase à cultura oral, incitando os museus, conforme Lumley (1988), a deixarem de ser “silenciosos”. Para esse autor, muitos desses espaços converteram-se em museus híbridos, combinando telas com tabelas e dispositivos interativos, a fim de instaurar o hiper-realismo e, também, para que a participação prevaleça sobre a observação, com vistas a torná-los mais atrativos para uma ampla audiência, principalmente para o público jovem.

Vale ressaltar, ainda, que essa mudança que vem ocorrendo nos museus, no sentido de uma hibridização — que conforme Canclini (1990/2006) pode ser entendida como processos socioculturais onde estruturas que existem de forma isolada ou separadas como, nesse caso, a mídia e o Museu, combinam-se para gerar novas práticas — está sendo impulsionada na contemporaneidade, pela chamada “cultura de participação”, a qual, segundo Jenkins (2015), refere-se ao fomento do engajamento e da participação da audiência nas relações entre produtores e consumidores de conteúdo.

4.3. AH, SE O CINE EMBAIXADOR FALASSE...

O projeto museográfico também concede destaque à história da implantação do cinema na cidade de Gramado, desde os seus primórdios, com o Cine Splendid, passando pelo Cine Embaixador (Figura 9), até ao prédio do Palácio dos Festivais.



Figura 9. Apresentação da história do Cine Embaixador

Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran

Simultaneamente, utilizam-se cartazes e publicações da imprensa local que exibem os apelos do poder público da época, convocando a comunidade gramadense para garantir a continuidade do evento (Figura 10).

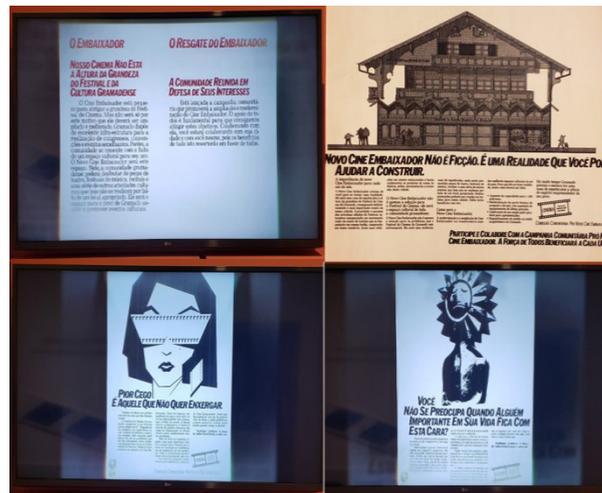


Figura 10. Poder público de Gramado convocando moradores para contribuir para melhoria do prédio onde é realizado o Festival de Cinema

Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran

Ao refletir-se acerca das narrativas escritas nesses cartazes, à luz das lentes teóricas dos estudos culturais, depreende-se que, por meio de estratégias de representação — as quais, segundo Hall (2013/2016), envolvem o emprego de signos e imagens para produção e o compartilhamento de significados na cultura —, o governo municipal representa os gramadenses como sujeitos simpáticos ao Festival, o qual é representado como fundamental para a economia da cidade de Gramado. Apropriando-se de Hall (2013), quando o autor assinala que as identidades são construídas no interior da linguagem e por estratégias representacionais, é possível inferir que o Museu convoca os moradores locais a desenvolverem laços de pertencimento com a cultura do cinema em Gramado.

No entanto, são recentes as iniciativas do poder público no que concerne à participação da comunidade local no Festival de Cinema. Visto que, somente no ano de 1997,

na 34.^a edição do evento, observa-se a intencionalidade de se estabelecer um elo entre o Festival e a comunidade, com o projeto *Cinema nos Bairros*, propondo-se sessões de cinemas para serem exibidas nos bairros da cidade (Figura 11).

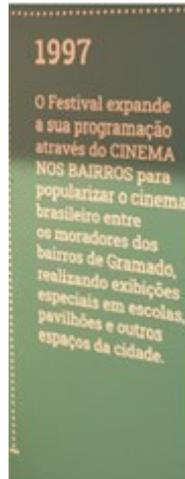


Figura 11. Ano de 1997 no painel que conta a história do Festival de Cinema

Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran

Ressalta-se que a expografia do museu não apresenta fotos ou informações mais detalhadas que ilustrem esse momento de integração da comunidade ao evento. Logo, ao refletir-se sobre as dimensões educativas desse museu, depreende-se que um dos seus principais efeitos pedagógicos é acionar a comunidade para apoiar e comprometer-se com a manutenção do Festival do Cinema que, por meio das contribuições dos moradores e de empréstimos da Prefeitura, converteu o Cine Embaixador no Palácio dos Festivais. Esses ensinamentos que o museu busca difundir aos seus visitantes acerca do Festival de Cinema, da cidade de Gramado e de seus moradores, são construídos sob a égide da memória nostálgica coletiva, a qual, segundo Hewison (1999), muitas vezes, subverte aspectos negativos dos fatos, com o propósito de harmonizar crises e reforçar uma identidade unificada para o local.

Assim, conforme Chagas (2006), os museus são espaços políticos, de memórias e de silêncios e não podem ser considerados como instâncias artístico-culturais “inocentes”, haja vista que, além de comunicar fatos do passado, também “naturalizam formas de ver o mundo, que legitimam, hierarquizam e ordenam culturas e identidades” (Machado & Zubaran, 2013, p. 137). Nessa direção, o Museu do Festival de Cinema de Gramado cria narrativas que privilegiam alguns fatos em detrimento de outros, como é o caso dos silêncios sobre a participação da própria comunidade na construção das memórias do cinema na cidade de Gramado.

4.4. O KIKITO E SUA MARCA PARA A CIDADE DE GRAMADO

É fundamental examinar, ainda, uma última estratégia expográfica desse museu, aquela que trata do Kikito, o prêmio máximo do Festival de Cinema. Para apresentar a história da estatueta do *Oscar brasileiro*, o Museu exhibe, em uma tela, um vídeo

protagonizado pelo Secretário Municipal de Turismo da época, Romeu Dutra, e, também, por Orival da Silva Marques, que trabalhou no Artesanato Gramadense com Elisabeth Rosenfeldt. Além do vídeo, na parede contígua à tela, também se apresenta um painel com biografia do conhecido “Deus do bom humor” (Figura 12).



Figura 12. Vídeo sobre o Kikito e o painel “Kikito em cena”
Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubarán

A narrativa do vídeo realça a importância dessa escultura não só para o Festival de Cinema, como também para cidade de Gramado, conforme se ilustra através da Figura 13, Figura 14 e Figura 15.



Figura 13. Imagem retirada do vídeo sobre o Kikito em exibição no Museu do Festival de Cinema de Gramado
Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubarán



Figura 14. Imagem retirada do vídeo sobre o Kikito em exibição no Museu do Festival de Cinema de Gramado, que destaca a importância dessa premiação para além do âmbito do cinema
Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubarán



Figura 15. Imagem retirada do vídeo sobre o Kikito em exibição no Museu do Festival de Cinema de Gramado, que apresenta o Kikito como a imagem representativa da cidade de Gramado

Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran

As imagens do vídeo evidenciam que a cidade de Gramado, com o advento do Festival de Cinema, construiu mais um signo identitário, o Kikito. A importância da estatueta para o município é reforçada, inclusive, por suas réplicas produzidas nas tradicionais fábricas e lojas de chocolate e levadas pelos turistas no retorno às suas casas. Além disso, encontra-se a presença de várias delas pela cidade, reiterando a ideia de que Gramado é a cidade de Kikito, como pode ser visto na sequência de imagens a seguir (Figura 16, Figura 17 e Figura 18), retiradas desse vídeo exibido no museu.

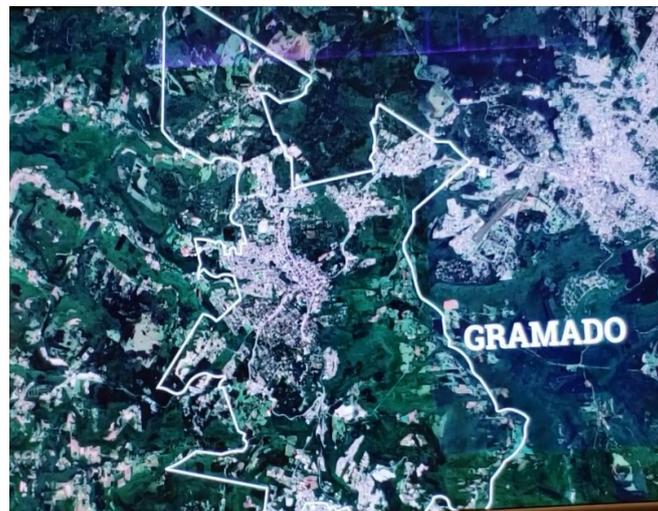


Figura 16. Imagem retirada do vídeo sobre o Kikito em exibição no Museu do Festival de Cinema de Gramado, que apresenta o mapa dessa cidade

Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran



Figura 17. Imagem retirada do vídeo sobre o Kikito em exibição no Museu do Festival de Cinema de Gramado, que apresenta estátuas alusivas à premiação desse festival, localizadas em diversos pontos turísticos da cidade de Gramado

Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran

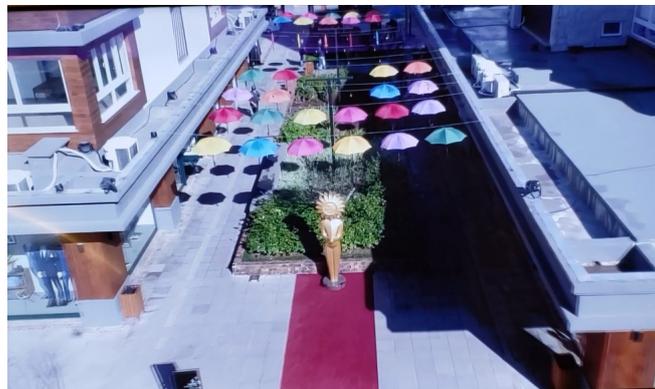


Figura 18. Imagem retirada do vídeo sobre o Kikito em exibição no Museu do Festival de Cinema de Gramado, que exibe uma estátua do Kikito em um centro comercial de Gramado

Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran

Retornando as teorizações de Lumley (1988), quando explica que o museu pode ser entendido como um meio de comunicação e, apropriando-se de Jenkins (2006/2009), quando realça a presença de uma cultura de convergência na contemporaneidade, caracterizada pelo fluxo de conteúdo entre múltiplos suportes midiáticos, é possível observar que o Museu do Festival de Cinema de Gramado se impõem como um veículo de comunicação midiático que articula o apelo turístico de Gramado ao Festival de Cinema e, principalmente, ao Kikito. Vale destacar, nesse contexto que, inclusive, a logomarca do museu é representada por um Kikito estilizado (Figura 19).



Figura 19. Logomarca do Museu do Festival de Cinema de Gramado

Fonte. Website do Museu do Festival de Cinema de Gramado (<https://museufestivaldecinema.com.br>)

Portanto, na narrativa expográfica criada no Museu do Festival de Cinema de Gramado, o Kikito é representado como um ícone da cidade de Gramado e do Festival de Cinema e, neste sentido, torna-se também um produto turístico, que maximiza a potencialidade turística desse município.

Ressalta-se, ainda, que na parte do Museu destinada a apresentar os artistas e diretores que foram premiados ao longo das cinco décadas do evento, evidenciam-se outros prêmios além do Kikito (Figura 20 e Figura 21).



Figura 20. Premiações do Festival de Cinema de Gramado: Troféu Cidade de Gramado
Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran



Figura 21. Outras Premiações do Festival de Cinema de Gramado
Créditos. Manoela Barbacovi e Maria Angélica Zubaran

Dentre os troféus apresentados, chama atenção aquele intitulado “Troféu Cidade de Gramado”, que homenageia pessoas ligadas ao Festival e que de alguma forma contribuíram para a divulgação da cidade. Nesse sentido, o Festival conecta-se ao turismo local, reiterando a articulação entre a cidade, o Festival de Cinema e o Museu do Festival, numa espécie de movimento sinérgico que se evidencia, também, no Projeto de Lei do Executivo - PLE 042.15 (2015), que estabeleceu os marcos legais para a implantação desse museu.

Ressalta-se que determinadas representações como “a capital nacional do cinema”, “a cidade das luzes”, “a cidade do Kikito”, produzidas e disseminadas pelo Festival de Cinema e pelo Museu do Cinema, são também apelos turísticos que criam desejos e que vão ao encontro do conceito de consumo cultural, proposto por Canclini (1993), entendido como “o conjunto de processos de apropriação e usos de produtos nos quais o valor simbólico prevalece sobre os valores de uso e de troca ou em que ao menos estes últimos se configuram subordinados à dimensão simbólica” (p. 34). Logo, para o público visitante do Festival e do Museu, essas representações culturais e simbólicas potencializam o desejo de muitas pessoas em visitar a cidade de Gramado.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta análise, que elegeu como objeto de estudo o Museu do Festival de Cinema de Gramado e que teve por escopo suscitar reflexões a despeito das estratégias representacionais acionadas por esse museu na comunicação com seus visitantes, observou-se que essa instância artística cultural, além de acionar as memórias do Festival de Cinema de Gramado, também exerce uma função educativa e midiática.

Acerca das estratégias representacionais acionadas por esse Museu, destaca-se a interatividade e a ampla utilização de recursos tecnológicos, que tornam o visitante um explorador ativo do acervo museal, na perspectiva da cultura da participação, na qual o público vem passando a interagir cada vez mais com os produtores de conteúdo.

Além disso, as análises empreendidas demonstraram uma grande articulação cultural entre o Museu, o Festival e o turismo cultural local, produzindo ícones e símbolos que interagem e reforçam a visão da cidade de Gramado como um destino turístico.

Por fim, salienta-se que por inscrever-se no campo teórico dos estudos culturais, esse estudo não buscou produzir explicações totalizantes e unidimensionais sobre o Museu do Festival de Cinema de Gramado, mas propôs-se a chamar a atenção sobre a importância de suas narrativas expográficas junto ao público visitante para o incremento do Festival do Cinema e do turismo cultural na cidade de Gramado.

REFERÊNCIAS

- Anico, M. (2005). A pós-modernização da cultura: Patrimônio e museus na contemporaneidade. *Horizontes Antropológicos*, 11(23), 71–86. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000100005>
- Brito, Z., & Araújo, B. (2022). SEDAC. In Gramadotur (Ed.), *Catálogo do 50º Festival de Cinema de Gramado* (p. 17). Ministério do Turismo e Claro. http://gemelo.me/wp-content/uploads/2022/08/catalogo_50_web.pdf
- Canclini, N. G. (Ed.). (1993). *El consumo cultural em México*. CNCA.
- Canclini, N. G. (2006). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade* (H. P. Cintrão & A. R. Lessa, Trans.). EDUSP. (Trabalho original publicado em 1990)
- “Cerimônia oficializa Kikito como patrimônio cultural de Gramado”. (2022, 11 de novembro). Câmara Municipal de Gramado. <https://gramado.rs.leg.br/noticia/visualizar/id/9763/?cerimonia-oficializa-kikito-como-patrimonio-cultural-de-gramado.html>

- Chagas, M. S. (2006). *Há uma gota de sangue em cada museu: A ótica museológica de Mário de Andrade*. Argos.
- Coffey, A. (1999). *The ethnographic self: Fieldwork and the representation of identity*. Sage.
- Daros, M. (2008). *Grãos: Coletânea histórica*. Palotti.
- Hall, S. (2013). Quem precisa de identidade. In T. T. Silva (Ed.), *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais* (pp. 103–112). Vozes.
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação* (D. Miranda & W. Oliveira, Trans.). Apicuri. (Trabalho original publicado em 2013)
- Hewison, R. (1999). The climate of decline. In D. Boswell & J. Evans (Eds.), *Representing the nation: A reader: histories, heritage and museums* (pp. 151–162). Routledge.
- Hudson, K. (1999). Attempts to define “museum”. In D. Boswell & J. Evans, (Eds.), *Representing the nation: A reader: Histories, heritage and museums* (pp. 371–379). Routledge.
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência* (S. Alexandria, Trad.). Aleph. (Trabalho original publicado em 2006).
- Jenkins, H. (2015). *Cultura da conexão: Criando valor e significado por meio da mídia propagável* (P. Arnaud, Trad.). Aleph.
- Lasanski, D. M. (2004). Introduction. In D. M. Lasanski & B. McLaren (Eds.), *Architecture and tourism: Perception, performance and place* (pp. 1–14). Berg.
- Lei 1738/00 | Lei nº 1738 de 15 de junho de 2000. (2000). <http://camara-municipal-do-gramado.jusbrasil.com.br/legislacao/407485/lei-1738-00>
- Lumley, R. (Ed.). (1988). *The museum time-machine*. Routledge.
- Lupo, B. (2021). Interatividade no espaço expositivo: Os casos do Museu do Futebol e do Museu do Amanhã. In A. Castro, C. Almeida, F. Brito, J. Lira, L. Leão, T. Maretti, & F. Paiva (Eds.), *Anais do 1º Seminário de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo* (pp. 399–412). FAU/USP.
- Machado, L., & Zubaran, M. A. (2013). Representações racializadas dos negros nos museus: O que se diz e o que se ensina. In J. R. Mattos (Ed.), *Museus e africanidades* (pp. 137–156). Adijuc.
- Projeto de Lei do Executivo - PLE 042.15. (2015). <https://gramado.rs.leg.br/materia/visualizar/id/3717/?ple-04215.html>
- Projeto de Lei do Legislativo n.º 028/2022. (2022). <https://gramado.ecbsistemas.com/view.php?id=33512&md5=f62f5f52e3f2eb84a47585136b43e6a2>
- Quintans, D. (2008). *35 anos do Festival de Cinema: Memória cultural*. ACTG.
- Rojek, C., & Urry, J. (1997). *Touring cultures: Transformations of travel and theory*. Routledge.
- Sebrae. (2022, 16 de agosto). *Festival de Cinema de Gramado tem grande potencial turístico*. <https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/festival-de-cinema-de-gramado-tem-grande-potencial-turistico,3c4b2b52ad952810VgnVCM100000d701210aRCRD#:~:text=O%20Festival%20de%20Gramado%20tamb%C3%A9m,criativa%20oligada%20%C3%A0%20produ%C3%A7%C3%A3o%20audiovisual>
- Secretaria Municipal de Educação de Gramado. (1987). *Gramado, simplesmente Gramado*. Secretaria Municipal de Educação de Gramado.

- Silva, T. T. (2010). *Documentos de identidade: Uma introdução às teorias do currículo*. Autêntica.
- Souza, S. J., & Lopes, A. E. (2002). Fotografar e narrar: A produção do conhecimento no contexto da escola. *Cadernos de Pesquisa*, (116), 61–80. <https://doi.org/10.1590/S0100-15742002000200004>
- Steinberg, S. R. (2016). Produzindo múltiplos sentidos – Pesquisa com bricolagem e pedagogias culturais. In K. Saraiva & F. Marcello (Eds.), *Estudos culturais e educação: Desafios atuais* (pp. 211–243). Editora Ulbra.
- Steinberg, S. R., & Kincheloe, J. (Eds.). (2004). *Cultura infantil: A construção corporativa da infância* (2.ª ed.; G. E. J. Bricio, Trad.). Civilização Brasileira. (Trabalho original publicado em 1997).
- Urry, J. (2001). *O olhar do turista: Lazer e viagens nas sociedades contemporâneas* (3.ª ed.). Studio Nobel.
- Wortmann, M. L. C., Costa, M. V., & Silveira, R. M. H. (2015). Sobre a emergência e a expansão dos estudos culturais em educação no Brasil. *Educação*, 38(1), 32–48. <https://doi.org/10.15448/1981-2582.2015.1.18441>

NOTAS BIOGRÁFICAS

Manoela Barbacovi é doutoranda em Estudos Culturais em Educação pela Universidade Luterana do Brasil. Tem mestrado em Estudos Culturais em Educação pela Universidade Luterana do Brasil. É membro e pesquisadora do Grupo de Cultura e Estudos em Turismo, vinculado à Universidade Federal da Paraíba e supervisora pedagógica na Rede Municipal de Ensino de Gramado/RS.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0274-6338>

Email: manubarcacovi@gmail.com

Morada: Rua Ema Ferreira Bastos, nº181 - Bairro: Avenida Central - Gramado/RS - CEP: 95670-000

Maria Angélica Zubaran é doutorada em História, State University of New York. Fez pós-doutoramento no Birkbeck College, Univerisdade de Londres. É professora adjunta do curso de História e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Luterana do Brasil, pesquisadora do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas/ Ulbra.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7506-7387>

Email: angeliczubaran@yahoo.com.br

Morada: Rua Henrique Dias, 30, apt. 602. Bairro: Bom Fim. Porto Alegre, RS 90035100

Submetido: 31/10/2022 | Aceite: 20/01/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

ENTREVISTAS | *INTERVIEWS*

O LUGAR DA TEXTUALIDADE NA ARTE: ENTREVISTA A BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

THE PLACE OF TEXTUALITY IN ART: INTERVIEW WITH BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

Helena Pires

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Braga, Portugal

Bernardo (Alberto Frey) Pinto de Almeida (Peso da Régua, 1954) é poeta e ensaísta com obra publicada em Portugal e no estrangeiro. Desde 1974 desenvolveu atividade poética, teórica, historiográfica e crítica. É investigador e professor catedrático de história e teoria da arte. A partir de uma relação próxima com alguns dos principais artistas portugueses da segunda metade do século XX, elaborou aproximações críticas às respetivas obras em cumplicidade de criação, diferenciando assim o seu de outros discursos críticos¹.

Descendo as escadas rumo ao café-bar de Serralves, contíguo à biblioteca, local de encontro pré-combinado com Bernardo Pinto de Almeida, surpreendo-me com o sossego, acompanhada, em contraponto, da minha memória dos muitos estudantes que por ali encontrara na última visita, ocupando todas as mesas das redondezas. É dia 11 de maio de 2022 e a tarde, estendida de fora para dentro e da qual as vidraças de Siza me permitem fruir, encontra-se parcamente luminosa. Tendo chegado mais cedo, começo por tomar um pausado café e espalho os livros, assim como os apontamentos, sobre a mesa — além da minha, apenas uma outra se encontra ocupada — dedicando-me à revisão do meu guião. A comunicação e a mediação artística, assunto da conversa que pretendo fomentar, desdobra-se em múltiplas dimensões, e penso de antemão que talvez não seja expectável explorar a temática até à sua exaustão. Guardo como princípio orientador a entrevista enquanto acontecimento, um passeio a dois sem rumo certo, pelos meandros de um pensamento que se vai desvelando, de parte a parte, motivado pela referência a um objeto que ao mesmo tempo serve de âncora partilhada e catapulta os interlocutores para a deriva. Antevendo Baudelaire (2006) como mediador e referência comum, em aproximação ao discurso do entrevistado, penso no potencial da conversa que nos aguarda nos termos da modernidade, em jeito de “prazer fugidio da circunstância”, prática de extração do “eterno no transitório”, exercício de pôr em comum um conhecimento e uma experiência que se atualizam no desenrolar de uma contingência.

Enquanto isso, vejo subitamente chegar Bernardo Pinto de Almeida. Depois de um prelúdio feito de lembranças da sua passagem pela Universidade do Minho, em tempos idos do Instituto de Ciências Sociais, damos início a uma costura de ideias que se vão desenrolando a par e passo, sem pressa, e afinal de contas com destino a uma

¹ Para mais informação, ver “Bernardo Pinto de Almeida” (2022).

nova paragem, que por sua vez será o ponto de partida para a transcrição que neste contexto se publica.

Helena Pires (HP): Na revista do *Expresso* no último fim de semana, encontrei um artigo (Martins, 2022) sobre o quadro de Warhol que representa a Marilyn sobre um fundo azul, discutindo o valor astronómico que a obra atingiu, tendo em consideração a história da arte, uma vez que a obra em causa ultrapassou, no mercado, o próprio Picasso. Reproduzindo um excerto do artigo pode ler-se: “o Arthur Danto viu nas caixas Brillo *fac* símeles das caixas de sabão que qualquer cidadão americano poderia encontrar no supermercado aquilo que só poderia ser definido como arte pela mediação ou curadoria” (Martins, 2022, pp. 53–55). A questão que eu coloco — e tendo presentes as noções clássicas da perda da “aura”, os efeitos da “reprodutibilidade técnica” — é se a partir da arte moderna, definida precisamente na sua aproximação à vida prosaica e mesmo pela adoção dos mecanismos da referida “reprodutibilidade técnica”, a arte não abriu espaço ao incremento da importância da crítica, ou de outras formas de mediação como modo de legitimação da obra e do artista.

Bernardo Pinto de Almeida (BPA): Primeiramente, defendo uma certa conceção histórica da arte, isto é, acho que a arte precisa de uma paisagem, de um fundo de *historicidade* para ser pensada nos seus sucessivos regimes. Mesmo a contemporaneidade, que a meu ver é um período *pós-histórico*, no sentido em que a própria arte não se concebe historicamente — ou não se tem concebido historicamente nos últimos 20 ou 30 anos — mesmo aí a arte é *historicamente pós-histórica*. Isto é, ela não deixa de ter uma componente histórica, mesmo na sua negação pós-histórica.

Porque é que começo por aqui? Porque defendo que há um violentíssimo corte entre a modernidade e aquilo a que poderíamos chamar a época clássica. Vamos designar por época clássica a que vai até ao romantismo, digamos, toda a arte que se faz até ao romantismo. Porque a matriz que atravessa o modelo de produção da arte e de compreensão da arte até ao romantismo estabelece como que uma continuidade. A partir da modernidade, essa tipologia muda e essa matriz muda também.

O que é que muda? Muda, em primeiro lugar, o regime do discurso. Toda a arte clássica é feita sobre uma conceção em que o discurso precede o fazer. Por exemplo, se olharmos para a arte da Renascença, e mesmo a que é prévia à arte da Renascença, existe uma conceção da arte e da cultura que atravessa os domínios da filosofia, do pensamento — não é o pensamento estruturado como o que temos hoje — e desde o próprio Vasari que existe um pensamento da arte que define os termos em que a arte deve ser feita. Portanto, poderemos dizer, mesmo se apressadamente, que existe um discurso que é prévio ao fazer. E quando o Leonardo, o Miguel Ângelo, o Rafael... os nomes maiores da história da arte desse período, avançam para o ato artístico, não só se ancoram sobre uma formação técnica e um domínio sobre tudo o que se sabia sobre a execução, sobre o desenho e sobre a conceção do espaço, entre outros, como partem de uma filosofia perfeitamente estruturada e profunda, que vem da Grécia, e em parte

passa por Roma. Basta dar dois ou três exemplos: a *Escola de Atenas*, de Rafael, é um tratado de geometria, mas também de teoria e de pensamento filosófico; temos Platão e Aristóteles e uma série de grandes pensadores representados, o que mostra até que ponto tudo aquilo é um processo concetual profundamente estruturado, ontológico e teológico, como na Capela Sistina, onde há uma chave onto e teológica fortíssima.

Deus entrega o mundo ao Adão... toda a obra de Miguel Ângelo tem uma dimensão teológica fortíssima e um conhecimento profundo de toda a teologia da época, mas também da medieval e da antiga. O artista era alguém que tinha uma posse extraordinária de todo o conhecimento e saber que existiam até então. Do mesmo modo, a *Primavera*, de Botticelli contém 500 espécies de plantas que já foram identificadas (pode ser que até sejam mais). Ou seja, a *Primavera* de Botticelli é também um tratado de botânica, num sentido quase enciclopédico. A arte clássica é uma arte enciclopédica que veicula todo o conhecimento que existe no seu tempo...

HP: E que de algum modo sintetiza...

BPA: ...e sintetiza. Porque havia uma dimensão pedagógica, nomeadamente na Idade Média, na educação dos fiéis... estou a falar do ocidente.

A modernidade veio introduzir uma descontinuidade enorme relativamente a este processo. A ideia de que a arte, em vez de se apoiar no que foi, poderá apoiar-se sobre o que é ou sobre o que será. Quando Baudelaire, um dos maiores pensadores de sempre da arte, escreve esse texto extraordinário, que é a bíblia de toda a modernidade, *O Pintor da Vida Moderna*, estabelece que nem todos temos de continuar a fazer como os clássicos. Nem temos de continuar a vestir as nossas personagens, as personagens que habitam a nossa pintura, como se vestiam os clássicos, porque nós já somos outros. Portanto, nós temos de criar o nosso próprio modelo de pensamento e transportá-lo para as figuras que um dia farão a nossa própria *posteridade*, isto é, os que um dia olharão para nós tal como nós olhamos para os clássicos, fazendo de nós exemplos de outra época...

HP: Trata-se de um convite à criação de novas referências?

BPA: Novas referências, absolutamente. Vejam-se dois ou três exemplos. O Manet é um pintor extraordinário, que introduz uma violência inaudita: todo o sistema da vida moderna dentro do espaço, os teatros, os cabarets, as ruas, as corridas em Longchamp, o que hoje chamamos de *espaço público*, o Jardim das Tulherias... em Manet encontramos a pintura do seu próprio tempo. E aí introduz-se um corte absoluto com o modelo clássico. Vejamos Rodin. Quando traz *Os Burgueses de Calais*, quando traz o Balzac, dá-nos já a configuração moderna. E já não vemos a beleza clássica, vemos um homem gasto pela vida, deformado... desaparece essa consistência do espaço clássico e exemplar em benefício de uma tensão profunda do real.

E a partir daí a arte irá caminhar nessa direção.

HP: Em aproximação à vida comum?

BPA: Sim, à vida comum. O que significa descer da bitola dos modelos ideais. A biopolítica, já...

HP: Descomprometendo-se da sua ligação com os paradigmas clássicos da sua história e ligando-se à atualidade?

BPA: Toda a modernidade é um processo eminentemente histórico e, mais do que a arte clássica que dialogava bem com a Grécia e Roma, a arte moderna quer a história. A história é o seu horizonte e o seu desejo.

HP: Quer-se comprometida?

BPA: Quer-se comprometida. Em certa medida, a modernidade atenta o presente como horizonte. Se o “texto” da arte clássica é o conhecimento todo de que se dispõe, o texto da modernidade é o jornal. É o saber do dia.

HP: A atualidade.

BPA: É a atualidade, sim. Mas sobre este processo que a modernidade introduz vai-se gerar um outro que é absolutamente inesperado e que, a meu ver, é filho da precipitação dos acontecimentos, sobretudo a Revolução Industrial e a I Guerra Mundial que dão uma enorme aceleração ao tempo e ao tempo histórico. E o modernismo, a meu ver, nasce ali no princípio do século XX, entre 1905 e 1910.

Atende, por um lado, a essa nova *episteme*, trazida pela industrialização, e procura integrar os processos maquinais que a própria indústria tinha trazido. O real já não é simplesmente o real do vivido, mas é também o real da máquina, o real da aceleração do tempo e do espaço, é o real da mecânica. Há no modernismo uma lição, um atendimento profundo à realidade nova. O Marinetti vai escrever, no *Le Figaro*, no “Manifesto dos Futuristas”, “um automóvel de corrida é tão belo como a Vénus de Milo”... Isso significa muito. Significa que, a partir de agora, o clássico tem de dar lugar a outra coisa. Aqueles primeiros 20 anos da arte moderna, entre 1905 e 1925, *grosso modo*, que acompanha inclusivamente a I Guerra Mundial, são de uma aceleração absolutamente portentosa como nunca se tinha visto antes.

HP: Em poucas décadas...

BPA: Nem duas, é um espaço curtíssimo. E é numa Europa muito pequena, porque é no centro da Europa, a França, a Inglaterra, a Alemanha... e depois irradia, e ao mesmo tempo tem uma potência de absorção fortíssima... há ali um caldeirão...

HP: ...uma mobilidade entre as capitais...

BPA: Mesmo Moscovo... há uma irradiação que é ao mesmo tempo uma absorção. E isso assinala uma nova hipótese que já não é a do atual, mas a do futuro. Há uma inversão do paradigma temporal.

HP: Uma leitura do real antecipando as mudanças que já deixam indícios?

BPA: Exatamente. Essa para mim é a questão central do que estávamos a falar.

Ou seja, passamos de uma estrutura cultural e conceptual que é da arte clássica, baseada no que se sabe para o que já se sabia — aliás há uma frase muito célebre de São Tomás de Aquino: “somos anões às costas de gigantes”, designando todo o saber da Idade Clássica... — passamos de uma situação baseada sobre o conhecimento profundo de tudo o que havia, para um novo modelo de conhecimento, baseado no atual e atento aos sinais do atual... porque a modernidade durou 40 anos, de 1860 a 1900.

Muito rapidamente o modernismo veio fazer uma nova volta na perceção do mundo em que deixa de ser o atual ou o que era antes para passar a ser o que virá. E então todo o horizonte de legitimidade da arte passa a ser o destino que o futuro irá trazer adiante. Trata-se de uma nova conceção do tempo. Isto acaba por ter consequências muito profundas, nomeadamente na falta de haver um *texto*, um texto prévio, no sentido em que falávamos. O modernismo não tem texto. Ele projeta-se num tempo a vir e num “texto” que legitima, a cada momento, as suas várias voltas. O modernismo nunca é, *vai ser*, o modernismo *será*. Esse *será*, essa dimensão quase ontológica de um ser a vir, de um devir...

HP: ... podemos falar já do devir de Deleuze?

BPA: Sim, é uma projeção no tempo. O *devir-outro* que requer o texto que está por escrever.

HP: Apela ao texto, pede o texto.

BPA: Requer o texto e dá à crítica uma importância que ela nunca tinha tido.

Porque a crítica era, até à modernidade, o modo como uma determinada produção pertencia a uma escola... a nova crítica projeta a justificação do que será.

HP: Produz sentido?

BPA: Produz sentido, exatamente.

Dou-lhe um exemplo. Quando Duchamp manda o urinol para a Sociedade de Artistas Independentes e aquilo é recusado, faz publicar um pequeno escândalo na revista *The Blind Man* — uma imagem da obra, fotografada por Alfred Stieglitz, e o Apollinaire

escreveu um texto justificativo em que diz: era o que faltava não considerar a *arte da casa de banho* na arte do nosso tempo. Um urinol, na tradição artística, não fazia sentido nenhum. E todo esse processamento concetual projetado no futuro exige um texto que constantemente o legitime.

HP: Por sua vez, o autor do texto não é desconhecido e o contexto de publicação também é legitimador.

BPA: Absolutamente. Este processo arrasta-se, tem uma grande interlocução na II Guerra Mundial em que o processo cultural que parecia galopar a todo o vapor...

HP: É refreado...

BPA: ... é refreado e mais, é reprimido. E aí seria uma longa conversa.

HP: Entretanto, saltamos para os referenciais dos Estados Unidos da América (EUA), nas décadas de 50/60...

BPA: Porque há uma deslocação...

HP: A Europa deixa de ter condições para proporcionar um espaço de liberdade?

BPA: Já não tem. Há um *effondrement* da Europa... um afundamento. A Europa perde a capacidade de atribuir legitimidade a esta arte. Porque a cultura europeia não esteve à altura de impedir o massacre e a guerra. Aliás, nós estamos agora a assistir outra vez a uma situação tremenda desse ponto de vista.

HP: Com efeitos na arte?

BPA: Se chegássemos a uma terceira guerra, seria trágico.

HP: O mundo da arte não está incólume.

BPA: Não pode. Nesse sentido, quando a arte se desloca para os EUA, no fim da década de 40, logo a seguir à guerra, aparecem novos contextos. Os EUA praticamente não tinham arte no sentido clássico...

HP: ... não tinham a tal herança, a tal história...

BPA: Portanto, tinham uma liberdade de experimentação incomparavelmente maior. Nos EUA a arte tornou-se um assunto de Estado. Passou a ser vivenciada de uma maneira que a Europa desconhecia. Fizeram-se museus a partir dos anos 30. Coisas extraordinárias. Guggenheim, Rockefeller... houve uma aceitação da arte europeia. Nos

anos 30, em 35 ou 36, o Picasso teve a primeira retrospectiva nos EUA e ainda estava a ganhar espaço na Europa embora com grande prestígio, mas já tinha uma retrospectiva nos EUA. Os *dadaístas* tiveram uma retrospectiva nos EUA quando da Europa tinham sido escorraçados.

Duchamp teve um prestígio enorme nos EUA...

HP: Estou a pensar no próprio Beuys, que teve também uma enorme projeção nos EUA.

BPA: Isso foi uma mudança. Acolheram a arte que lhes faltava. O Duchamp diz isso nas entrevistas. Como dizia o Duchamp em 68, tudo era muito fácil porque não só nos EUA tinham um enorme *apetite* pela arte como estavam dispostos a gastar dinheiro nisso, como aceitavam praticamente tudo, porque eram um pouco ingénuos. É Duchamp quem o diz, não sou eu, mas isso é evidente. Porque, de facto, eles abriram-se a uma experimentação muitíssimo grande. Muito baseada sempre na possibilidade do futuro.

HP: À época, o que acontecia com atividades como a crítica?

BPA: Era fortíssima. Desde o Greenberg ao Schapiro, antes dele, o Michael Fried, que ainda é vivo... A América introduziu muito cedo a crítica da arte moderna e a história no ensino nas universidades. Criou revistas. O Rauschenberg, em 66, é trazido à Bienal de Veneza, porque havia um departamento de estado para isso, e Rauschenberg beneficia de uma bolsa da Agência de Informação dos Estados Unidos que é um fundo que hoje se sabe que pertencia à CIA. Fazia parte da estratégia americana, para fazer oposição ao socialismo, na Rússia.

Havia uma política que dizia que a América era tão livre que fazia arte abstrata, lá onde os russos continuavam a pintar painéis e a glorificar figuras-tipo no realismo socialista.

A arte abstrata americana, desde os anos 50, é protegida pelo estado americano como assunto de propaganda do mundo livre contra a União Soviética. Como o cinema americano o foi, tal como a dança.

Por outro lado, este grupo, John Cage, Rauschenberg... que definem a abertura, no fim dos anos 50, a esta nova paisagem americana, são os primeiros grandes legitimadores.

Os surrealistas em particular foram para os EUA fugidos à guerra. E já depois de a guerra acabar, nos anos 50/60, o Warhol diz nos seus diários que o John Cage era a pessoa mais influente em Nova Iorque. Alguns vinham da Bauhaus europeia. Os americanos fizeram uma assimilação profunda do modelo modernista. Quando Warhol surge, este já tem espaço onde se afirmar. Os *ready-mades* de Warhol são uma continuidade relativamente a Duchamp.

HP: Por falar em Warhol, e voltando à importância do texto, é sabido o quanto este geria estrategicamente a sua carreira e cultivava uma boa relação com os críticos, os galeristas, os *marchands*...

BPA: Muito, muito... alguns eram imigrantes judeus que se tinham fixado nos EUA e que tinham capital. Há uma entrevista célebre com o Warhol que está no YouTube em que lhe fazem uma pergunta e ele diz “não sei responder a isso, perguntem ao meu galerista”.

HP: Como quem diz, o discurso não é comigo.

BPA: O discurso não é comigo.

Pode-se entender com isto uma consignação, uma entrega ao texto de outrem. Um texto que explique o que eu faço. Ora, esta passagem, voltando à arqueologia que fiz e aos sucessivos modelos, vai conduzir, de facto, à *condição pós-moderna* da arte, nos finais da década de 70, quando Lyotard publica aquele texto *A Condição Pós-Moderna*. O pós-modernismo na arte está antecipado porque o pós-modernismo consiste numa viragem epistemológica, num *linguistic turn*, que consiste na passagem de um modelo compreensivo para a ideia de que a arte corresponde a um pensamento que está a ser construído ali ao lado e que é isso que haverá de explicar a própria eclosão da arte.

HP: É, pois, acentuada a dependência da produção discursiva.

BPA: Absolutamente. Tentei falar sobre isso no último livro que publiquei. A arte americana, marcada por Duchamp e não só, e por uma linha protestante, é a arte do texto e não da imagem. Quer dizer, enquanto a arte europeia, católica, é uma arte da imagem...

HP: Dada a tradição da iconicidade...

BPA: Tudo isso... a arte americana é uma arte do texto. A ideia de que há uma explicação para a imagem.

HP: A perceção da arte muda, mas também a auto-perceção do artista.

BPA: O artista que faz a imagem, o iconografista pode, de repente, fazer a imagem para um texto. Veja-se Lichtenstein. A arte concetual é baseada na ideia de que existe um texto. Tudo é explicativo.

HP: O próprio processo?

BPA: O próprio processo. O primeiro artista da arte pós-modernista é um crítico de arte, Donald Judd. Muda de função, passa de crítico a artista.

Ou seja, a arte americana é uma arte eminentemente textual, assenta sobre um regime de discurso e deixa de ser uma arte da imagem que valia por si mesma e que era a tradição europeia. Nesta diferença assenta o fundamental daquilo a que se chama “pós-modernidade”. Não como conceito sociológico, mas como passagem de um paradigma para outro. É uma arte não da imagem, mas da textualidade.

HP: Estávamos a falar de crítica e eu estava a pensar que se assiste também a uma mudança, inclusive de terminologia, uma vez que hoje se fala talvez mais de curadoria. A crítica teve já um papel mais legitimador da arte e do artista nesse mundo mais fechado, o mundo da arte, e hoje, se calhar, podemos observar a deslocação da crítica para a curadoria, até porque o termo é mais popular atualmente e terá ocupado, pergunto, o lugar da crítica, expandindo as suas competências. Pergunto ainda se a curadoria não expandiu também, se não abriu esse limite, esse mundo fechado da arte, uma vez que se preocupa com os públicos e não apenas com o *marchand*, o galerista e daí esta estratégia diferente que procura definir o modo de chegar aos públicos. Por isso é que se calhar se fala hoje da educação artística, do serviço educativo... Não há galeria que se preze que não tenha o seu serviço educativo. Tudo isto dá-nos que pensar sobre um conjunto de mudanças que não se cingem a uma questão de terminologia. O que é isto de curadoria, de educação artística, de mediação?

BPA: Concordo com tudo o que disse. Apenas acrescentaria uma dimensão, que a meu ver é fundamental. Com o desenvolvimento das nossas sociedades democráticas, com a vitória do modelo neoliberal do ocidente, essa conquista de um espaço democrático aberto, dependente de um discurso e de uma legitimação, sem dúvida, mas aberto e experimental, com a influência dos americanos que começam por defender que é possível educar pela arte, uma arte para as pessoas se desenvolverem, o levar as crianças aos museus. Lembro-me que nos anos 70, nos museus, via-se meia dúzia de gatos pingados...

HP: Além de que hoje podemos falar também da mercantilização da arte...

BPA: Além disso. Mas quando visitei os museus europeus no fim dos anos 70, lembro-me do Museu de Prado sem grandes multidões. Hoje já não é assim. O espaço público abriu-se à arte.

HP: E a arte abriu-se ao espaço público.

BPA: E a arte abriu-se ao espaço público. A mudança do paradigma crítico para o paradigma curatorial tem a ver com isto. O curador é quem faz a mediação. Enquanto o crítico era uma figura que ainda procurava explicar a arte num plano erudito, o curador faz a mediação para o público. Descodifica e mostra ao tempo o tempo. Isto é, como se a arte do seu tempo pudesse conviver com outros tempos. Ora isto modifica a própria natureza da arte.

HP: Estou a pensar em Jeff Koons...

BPA: Já se trata de uma *arte-espetáculo*. É um homem inteligentíssimo.

HP: São artistas que captam o espírito do seu tempo...

BPA: Sem dúvida. Quando o Koons fez a primeira retrospectiva na Europa, no Centro Georges Pompidou — e isto é muito interessante do ponto de vista da sociologia da arte, pelo menos — a sala maior era do Jeff Koons e a sala geralmente atribuída a artistas com alguma importância, mas menores, era do Duchamp. Ora, isto mostra uma mudança de paradigma profunda. Duchamp era o herói da arte na contemporaneidade, mas curiosamente surge invertido. No dia da inauguração perguntavam ao Koons o que achava da sua exposição coabitando com o Duchamp e ele dizia, “acho muito interessante que haja duas exposições de dois artistas que se interessaram pelo *ready-made*”. Como se o Duchamp não tivesse inventado o *ready-made* e ele não fosse apenas um continuador...

HP: Colocou-se a par.

BPA: Colocou-se completamente a par. É isto a *pós-história*. É um tempo em que se faz tábua rasa da sucessão histórica. Porque o tempo agora não se pensa historicamente, mas pensa-se circularmente.

HP: Voltando a Koons, ele tem sido acusado de plágio...

BPA: Está sempre a ser acusado. Tem mais processos de plágio do que qualquer outro artista contemporâneo. Aliás isso só fazia sentido no período da conceção histórica, que foi suspensa...

HP: Apesar de tudo, podemos dizer que ele tem uma linguagem própria?

BPA: Tem. É um seguidor do Warhol. Leva o paradigma do Warhol à exaustão. O Koons é um artista milionário que trata a sua arte como quem trata do seu negócio.

HP: Sem pudor...

BPA: Sem qualquer pudor. Sorrindo o tempo todo. É uma figura absolutamente *medial*. Uma figura mediática, uma *pop star*. Inscreve-se no mundo das atrizes de cinema, no mundo da moda... é uma figura que se confunde com a cultura popular.

HP: Koons rompe com essa distinção entre a cultura erudita e a cultura popular...

BPA: Com certeza. Mas essa distinção existia no modernismo. O próprio Adorno baseia toda a teoria estética numa separação fundamental entre o modelo da cultura popular e o modelo da cultura erudita, e a Escola de Frankfurt, no fundo, transporá essa mensagem, o que foi completamente dissolvido pela contemporaneidade.

No modernismo, os interlocutores dos críticos não são o grande público. Antes o pequeno mundo da arte. O curador, nesse sentido, é uma figura de mediação

incomparavelmente mais destinada a uma *medialidade* aberta, isto é, não pode ignorar o público.

Mas ainda há resistências e mesmo ressentimento.

HP: Estava a pensar no perfil do curador, já que este pode reunir competências múltiplas, a produção, a mediação com o próprio artista, a mediação com os órgãos de comunicação social, o papel pedagógico, mas há quem considere que o curador hoje quer entrar também no campo quase autoral. Até porque a produção discursiva também vai ganhando relevo. Aliás, os média destacam sempre a referência a uma dada exposição *comissariada por...*

BPA: Há uma transformação entre o paradigma modernista e o contemporâneo em que a pós-modernidade é um ponto de passagem. A contemporaneidade caracteriza-se pela perda de uma dimensão autoral e pelo deslocamento do papel do autor para a realidade da própria arte.

Com Matisse, há ainda uma disputa sobre o reconhecimento do papel do génio. Este modelo de distinção e de mediação evoluiu para um outro em que a arte existe por si mesma (no fundo, um modelo mais parecido com o do século XVIII). Trabalha-se para a arte e não para o mundo. Koons faz aquilo que já é arte quando se começa a fazer, ou seja, vai para a arte como o operário vai para a obra. Ele é o patrão (de uma equipa). A arte é para a sociedade.

Há uma deslocação da figura do indivíduo para a figura do coletivo. Mas o problema é *como é que o público percebe aquilo a que se chama “arte”?* O curador ajuda na mediação assentando em si o protagonismo da atividade. Os curadores duram 15 dias, três semanas, dois anos... não duram mais do que isso. O curador é como o pivô de televisão. Tem sucesso enquanto o programa está no ar.

HP: O seu protagonismo é temporário?

BPA: É temporário. Mas enquanto ele é o pivô, ele define o que deve ser mostrado. É uma figura de mediação de entre os poderes. O curador é aquele que explica aos média a importância daquilo que se expõe. E não explica apenas, traduz numa linguagem mediática.

HP: E reinventa sentidos?

BPA: Reinventa sentidos já mediatizados. Enquanto que o crítico modernista falava para Deus, o curador fala para o comum dos mortais. E para os média. Não há exposição com algum significado hoje que não seja precedida de uma abordagem aos mecenas, entre outros, uma pré-visita... ou seja, há uma nova sociologia da arte. Isto significa a natureza da arte, por um lado, a arte de carácter coletivo, apesar do modelo artístico assente na figura do herói ainda estar muito presente. O artista hoje é apenas o artesão. Aquela figura inacessível acabou.

O que não quer dizer que não possa aparecer um por outro. Ao tornar-se uma coisa muito mais coletiva e coletivizada, a arte participa na construção ideológica da sociedade. Isso é muito importante. Os museus estão cheios de gente e, de facto, o propósito de acabar com a arte enquanto algo de acesso apenas por parte das classes mais privilegiadas realizou-se.

Com o sacrifício da perda da soberania do artista, que perdeu a sua aura (de genialidade). E o crítico, que deixou de ser aquele que esclarecia. O curador faz isso diretamente para os média. E aberto à contaminação do mercado. A arte contemporânea exige um mercado fortíssimo.

É preciso que exista muito dinheiro a circular. Que o mercado tenha crescido, não é uma coisa negativa. É uma vantagem para a arte. Este novo regime da arte esclarece a arte neste novo paradigma de massas. Não há nenhuma sociedade que tenha gasto tanto dinheiro com a arte como a nossa sociedade democrática no ocidente. Isso significa que damos à arte um valor extremo. A arte democratiza a sociedade. É um mobilizador social tão forte que produz a sociedade económica, a sociedade financeira... e o público. Hoje a arte ocupa, quase, o lugar da religião no século XV. E a arte é mais política hoje do que alguma vez foi.

HP: Abordando uma questão mais específica, acredita no papel do serviço educativo da arte no contexto das diferentes organizações? É importante formar os públicos e não apenas abrir as portas da galeria ou do museu?

BPA: Faz parte, no contexto da cultura democrática, que a arte criou como educadora da própria sociedade. Hoje a arte tem um papel fundamental na educação das sociedades. Porquê? Porque a arte continua a ser um lugar de experimentação social, política e simbólica.

Quando um modelo artístico qualquer aparece, embora já não tenha o carácter escandaloso que tinha no modernismo (mulheres com três olhos, etc.), a arte também se tornou num dos elementos do pensamento da própria contemporaneidade.

Quando vamos ver uma exposição, podemos estar a ver o modelo de sociedade que antecipa qualquer futuro. Porque essa dimensão do diálogo aberto entre a arte e a sociedade está mais viva do que nunca. Não se trata de uma arte que se projeta no horizonte do futuro, no sentido de dizer *hã-de acabar por dizer que temos razão*, mas trata-se pelo contrário de uma *telescopiação* do futuro no presente.

A arte sempre teve um valor antecipatório. Só que antigamente criava escândalo quando avançava demais sobre o presente. Hoje, como a arte ensina, muito, a tolerância, a abertura, a disponibilidade para o outro... nós vemos imagens do futuro no presente. Esta aceitação é uma característica do contemporâneo. Hoje já não se discute se é bom ou se é mau. *Está ali, é porque é para ver*. Isto é uma alteração profundíssima da natureza das sociedades e da percepção da diferença.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. No âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

REFERÊNCIAS

Baudelaire, C. (2006). *A invenção da modernidade (Sobre arte, literatura e música; P. Tamen, Trad.)*. Relógio d'Água.

Bernardo Pinto de Almeida. (2022, 21 de novembro). In *Wikipedia*. https://pt.wikipedia.org/wiki/Bernardo_Pinto_de_Almeida

Martins, C. (2022, 7 de maio). A fama em azul. *Revista Expresso*, 53–55.

NOTA BIOGRÁFICA

Helena Pires é professora associada no Departamento de Ciências da Comunicação, no Instituto de Ciências Sociais, da Universidade do Minho, Portugal, e membro integrada do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Doutorou-se em Ciências da Comunicação, na área de semiótica da comunicação, pela Universidade do Minho, em 2007. Nesta mesma instituição, tem lecionado nas áreas de publicidade, semiótica e comunicação e arte. Durante quatro anos, até novembro de 2019, foi coordenadora do Grupo de Publicidade da Sociedade Portuguesa de Ciências da Comunicação. Tem publicado e desenvolvido trabalho de investigação no âmbito da cultura visual e urbana, nomeadamente sobre a paisagem (urbana), e em particular sobre a paisagem na arte contemporânea. É co-coordenadora da *Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana*, projeto de investigação e intervenção do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade/Universidade do Minho.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5533-4687>

Email: hpires@ics.uminho.pt

Morada: Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4715-398 Braga, Portugal

Submetido: 30/09/2022 | Aceite: 02/11/2022



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

VARIA | VARIA

JEAN ROUCH, CINEASTA, ANTROPÓLOGO, ENGENHEIRO, AFRICANO BRANCO

José da Silva Ribeiro

ID+ Instituto de investigação em Design, Media e Cultura, Instituto Politécnico do Cávado Ave, Barcelos, Portugal

RESUMO

No encontro de Jean Rouch com Manoel de Oliveira, este situou-o e situou o seu cinema como mais africano que europeu e Jocelyne Rouch identificou-o com o título do filme *Moi, un Noir* (Eu, um Negro; Rouch, 1958) — é ele. Rouch é também engenheiro de pontes e estradas. Não admira, pois, que a poética do ferro e do aço esteja presente no seu cinema, ao lado de Manoel de Oliveira. As pontes e os caminhos de Rouch são também entre pessoas, culturas, sociedades. É, pois, notável a relação do real como imaginado nos seus filmes — o fascínio pelos rituais autênticos dos dogon e os fenómenos de possessão e uma antropologia moderna virada para as pessoas deslocadas, migrantes que viviam em grandes cidades, e para a vida urbana. Procuramos abordar neste texto quatro dimensões do percurso de Jean Rouch: situá-lo no contexto do filme etnográfico, visitar os arquivos de *Chronique d'un Été* (Crónica de um Verão; Rouch & Morin, 1960) 50 anos depois de sua realização, o encontro de Rouch com os dogon e a “poética do ferro e do aço” partilhada com Manoel de Oliveira, remetendo para sua dimensão de engenheiro, cineasta e antropólogo, consciente de que ficaram de fora dimensões igualmente importantes, mas que não cabem nesta reflexão¹.

PALAVRAS-CHAVE

filme etnográfico, Jean Rouch, Manoel de Oliveira, dogon, antropologia visual

JEAN ROUCH, FILMMAKER, ANTHROPOLOGIST, ENGINEER, AND WHITE AFRICAN

ABSTRACT

In Jean Rouch's meeting with Manoel de Oliveira, the latter situated him and his cinema as more African than European, and Jocelyne Rouch identified him with the title of the film *Moi, un Noir* (I, a Negro; Rouch, 1958) — that is him. Rouch is also an engineer at Ponts et Chaussées. No wonder his cinema reflects the poetry of iron and steel, as does Manoel de Oliveira's. Rouch's bridges and paths are also connecting people, cultures and societies. The relationship of the real as imagined in his films — fascination with authentic Dogon rites and possession phenomena and modern anthropology focused on displaced people, migrants living in big cities, and urban life — is thus remarkable. This text seeks to address four dimensions of Jean Rouch's path: situating him in the context of ethnographic film, revisiting the archives of *Chronique d'un Été* (Chronicle of a Summer; Rouch & Morin, 1960) 50 years after it was produced, Rouch's meeting with the Dogon and the “poetry of iron and steel” shared with Manoel de Oliveira, referring to his

¹ O texto homenageia Albertino Gonçalves, amigo e professor na Universidade do Minho em tempo de aposentação, e seus interesses pelas migrações, pelas artes, pela vida social e cultural nas sociedades contemporâneas, objetivos comuns nos sujeitos, objetos e campos de minha pesquisa.

dimension as an engineer, filmmaker and anthropologist. Other equally important dimensions were left out, for they do not fit into this reflection.

KEYWORDS

ethnographic film, Jean Rouch, Manoel de Oliveira, Dogon, visual anthropology

1. FILME ETNOGRÁFICO E ANTROPOLOGIA VISUAL

O filme etnográfico, ou o cinema etnográfico, entendido no sentido mais amplo, abarca uma grande variedade de utilização de imagens animadas aplicadas ao estudo do ser humano na sua dimensão social e cultural. Inclui, frequentemente, desde simples registos até produtos de investigação muito elaborados. Os métodos do cinema etnográfico são também muito variados, associados a tradições teóricas diferentes, como a meios e procedimentos utilizados na sua realização. Assentam, no entanto, em alguns princípios fundamentais: uma longa inserção do investigador no terreno ou meio estudado, frequentemente como participante, uma atitude não diretiva (ou autoritária) fundada na confiança recíproca, valorizando as falas das pessoas envolvidas na pesquisa (interlocutores), uma preocupação descritiva baseada na observação e escuta aprofundadas independentemente da explicação das funções, estruturas, valores e significados do que descrevem.

O seu nascimento é frequentemente referenciado como o nascimento do próprio cinema: para Claudine de France (1989), com os primeiros filmes Lumière, a partir de 1898. Para Emilie de Brigard (1979), o primeiro filme etnográfico terá sido realizado em 1895 por Félix-Louis Regnault, médico especializado em anatomia patológica que, com a ajuda do assistente de Etienne-Jules Marey, filmou uma mulher uólofe² a fabricar uma peça de olaria na exposição etnográfica da África Ocidental. Neste filme, existe uma intenção científica explícita: a de descrever uma técnica de cerâmica intermediária entre a executada sem roda e aquela com roda horizontal (Piault, 2000). Só nos anos 1950, o filme etnográfico se torna uma disciplina institucional com especialistas reconhecidos e critérios (Brigard, 1979). É, porém, André Leroi-Gourhan (1948) ao apresentar o seu trabalho intitulado “Le Film Ethnographique Existe-t-Il?” (O Filme Etnográfico Existe?) ao “Congresso Internacional de Etnologia e Geografia Cinematográfica”, em 1948, que marca o nascimento do filme etnográfico, colocando em pauta a discussão do lugar que lhe deve ser atribuído na pesquisa antropológica e na exposição de resultados.

Na expressão *cinema etnográfico* ou *filme etnográfico*, a palavra “etnográfico” tem duas conotações distintas. A primeira é a do assunto que trata — *ethnos*, “povo”; *graphein*, “um escrito”, um desenho, uma representação. O filme etnográfico seria “a representação de um povo através de um filme” (Weinberger, 1994, p. 4). Neste sentido se enquadram os filmes *Nanook of the North* (Nanook do Norte; 1922) de Robert Flaherty

²Aldeia senegalesa.

e os ensaios sobre o cinema etnográfico escritos por McDougall (1979), Asch (1975), Marshall e Brigard (1975), análises feitas por cineastas que fotografaram ou filmaram culturas exóticas. A segunda conotação do termo “etnográfico” é a de que há um enquadramento disciplinar específico dentro do qual o filme é ou foi realizado. Esse enquadramento é, em primeiro lugar, o da etnografia enquanto descrição científica associada à antropologia. Neste sentido, a série de filmes de Asen de Balikci e Guy Marie-Rousselière sobre os esquimós netsilik e os escritos de Jay Ruby (1975) podem considerar-se etnográficos e antropológicos. O cinema etnográfico era sobretudo descritivo. As imagens, funcionando como arquivos de uma enciclopédia sobre as sociedades não industriais, exóticas ou rurais, eram captadas segundo os programas da antropologia clássica. Descrevem as técnicas, o habitat, o artesanato, as diferentes formas de agricultura, os rituais, as cerimónias. Para Brigard (1979), a mudança mais notável do filme etnográfico desde as origens apareceu claramente depois da Segunda Guerra Mundial. Consistiu no deslocamento do centro de interesse da câmara. Esta já não olha do exterior para um mundo exótico, mas do interior para o seu próprio meio.

Para Eliot Weinberger (1994), o “cinema etnográfico pode ser um subgénero do documentário ou um ramo especializado da antropologia e equilibra-se precariamente nos limites de ambos” (p. 47). Alguns autores como Jay Ruby (1975), Emile de Brigard (1979, Heider (1976) e Eliot Weinberger (1994) argumentam que todos os filmes são etnográficos: “qualquer filme por mais ‘ficcional’ é um documento da vida contemporânea” (Weinberger, 1994, p. 4); e, ainda, “é habitual definir filme etnográfico como um revelador dos modelos culturais. Segundo esta definição, depreende-se que todos os filmes são etnográficos pelo conteúdo, pela forma ou por ambos. No entanto, alguns filmes são nitidamente mais reveladores do que outros” (Brigard, 1979, p. 27). Na verdade, os filmes de ficção como resultados de um processo criativo não são puras ficções: “eles têm uma pretensão à evidência quotidiana, à experiência; sugerem um espaço, uma história, uma linguagem, um olhar sobre o mundo” (Augé, 1997, p. 54).

Habitualmente, são apontados como *pais fundadores* do cinema etnográfico Dziga Vertov e Robert Flaherty. No entanto, Piauxt (2000, p. 53) acrescenta ainda outros nomes: Edward Curtis, Thomas Reis, Jean Vigo, Jean Epstein, Alberto Cavalcanti, John Grierson, Walter Ruttmann, Luis Bunuel e Joris Ivens, entre outros.

Jean Rouch (1917–2004) é figura incontornável e a referência primeira do cinema etnográfico, não apenas pela quantidade de filmes realizados, mas pela qualidade das obras, a contínua inovação nos procedimentos de pesquisa, a criação de estruturas fundamentais para o desenvolvimento do género — a criação do Comité do Filme Etnográfico, em 1953, do *Bilan du Film Ethnographique*, atualmente “Festival International Jean Rouch”, cuja 44.^a edição se realizou em 2022, e a organização da formação em França e sua expansão/extensão a muitos países da Europa, África, Ásia, América Latina, nomeadamente através dos Ateliers Varan.

Jean Rouch, engenheiro, cineasta-antropólogo ou antropólogo-cineasta, nasceu em Paris em 31 de maio de 1917. Formou-se, em 1941, em engenharia civil pela École des Ponts et Chaussées e deixou a França, com mais 20 engenheiros, no mesmo ano,

para trabalhar na construção de caminhos de ferro em África. Aí descobriu os mistérios da religião e da magia Songhai³, decidindo estudar etnologia. Em Paris, frequentou os cursos de Marcel Mauss e de Marcel Griaule. Iniciou o doutoramento com Marcel Griaule sobre os Songhai em 1947, que terminou em 1952. Em 1953, com Henri Langlois, Enrico Fulchignoni, Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan e Claude Lévi-Strauss, fundou o Comité do Filme Etnográfico. Faz o seu primeiro filme em 1947 — *Au Pays des Mages Noirs* (No País dos Magos Negros). Da sua obra cinematográfica constam cerca de centena e meia de filmes. A sua influência prolonga-se até à atualidade no cinema e na antropologia. Foi reconhecido, primeiro, pelo cinema e só posteriormente começou a ser reconhecido na antropologia. Influenciou as práticas da antropologia visual debatidas no primeiro “Congresso de Antropologia Visual”, em 1973. Os filmes de Jean Rouch tornaram-se referência paradigmática (Ginsburg, 1999) e escola, continuada em múltiplos lugares: na Universidade de Nanterre, com os cursos de cinema, audiovisual, cultura e sociedade, na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris, Marselha) e noutras instituições como os Ateliers Varan, que expandiram a formação em cinema um pouco por todo o mundo.

Entre os numerosos filmes de Rouch é difícil destacar algum em particular, uns porque constituem documentos importantes na história, sociedade e cultura africanas como *Les Fêtes du Sigui*⁴ (As Festas do Sigui; 1967–1974), *Sigui Synthèse, L’Invention de la Parole et de la Mort* (Síntese de Sigui, A Invenção da Fala e da Morte; 1981), ou as iniciativas cinematográficas em Moçambique, outros porque constituem processos criativos inovadores, tanto na antropologia como no cinema. Refiro-me sobretudo a *Les Maîtres Fous* (Os Mestres Loucos; 1955), *Moi, un Noir* (Eu, um Negro; Rouch, 1958), *La Pyramide Humaine* (A Pirâmide Humana; 1961) e *Chronique d’un Été* (Crónica de um Verão; Rouch & Morin, 1960).

Tanto a antropologia como o cinema estabeleceram, desde o início do século XIX, uma relação entre o “indígena” ou “nativo” e os pobres das sociedades europeias. A figura do selvagem primitivo era prolongada pelo excluído europeu (Kilani, 1994). Eram, assim, incluídos indigentes, agricultores, montanhesees, os que a ação civilizadora da ciência procurava reabilitar para a sociedade moderna. A antropologia tinha, além de um carácter romântico, de “preservação”, “conservação” das sociedades tradicionais, o filantrópico de integração de excluídos, ambos valores da sociedade moderna. Expulsa dos seus campos tradicionais, a antropologia em casa (Davies, 1999) ou antropologia endótica (Kilani,

³ O Império Songhai (também conhecido como Songhay, cerca de 1460 a 1591) substituiu o Império de Mali (1240–1645) como o estado mais importante da África Ocidental (cobrindo o sul da moderna Mauritânia e Mali). Originado como um reino menor na margem leste da curva do Rio Níger (cerca de 1.000), os Songhai expandiram dramaticamente seu território a partir do reinado do Rei Suni Ali (1464–1492). Com sua capital situada em Gao e gerenciando o controle do comércio transariano por centros, tais como Tombuktu e Djenne, o império prosperou ao longo do século XVI até que, dilacerado por guerras civis, foi atacado e absorvido pelo império marroquino, por volta de 1591.

⁴ O Sigui é uma cerimónia itinerante que se transmite de aldeia em aldeia e de região em região ao longo da falésia de Bandiagara. O Sigui não é comemorado em todos os lugares ao mesmo tempo e o seu itinerário é significativo: começa em Yougo Dogorou, um lugar alto mítico. De fato, é lá que a culpa da serpente foi cometida e é de lá que ele partiu em busca de seus princípios espirituais. Foi também para Yougo Dogorou que ele retornou. Realiza-se durante sete anos seguidos, só se repetindo posteriormente após 60 anos.

1994), não só não soube voltar-se para o centro, o que raramente fizera durante o processo colonial, como mantém as duas grandes divisões — externa: diferença radical; e interna: diferenciação natureza/cultura e, conseqüentemente, ciência e sociedade, coisas e signos — e perdeu mesmo algumas das suas melhores características — objetivos holísticos.

Les Maîtres Fous é um dos filmes mais conhecidos, mas também objeto de muitas polémicas entre os antropólogos e mesmo junto de comunidades africanas. Não deixa, porém, de ser um dos mais relevantes filmes etnográficos, por lidar com questões epistemológicas importantes e centrais para a antropologia.

O objetivo de Marcel Griaule era sobretudo vinculado a uma *antropologia de urgência*, isto é, visava registrar rituais que estavam desaparecendo. Rouch aborda em *Les Maîtres Fous* a reconfiguração do ritual na sociedade atual, enfatizando a percepção de ritual e de sociedade na construção da narrativa.

Rompia com uma forma de fazer antropologia que apostava na integração do social pelo ritual e este como forma de experiência desta representação da integração. *Les Maîtres Fous* apontavam desde o título para uma ambigüidade que colocava em suspenso a questão: qual a sociedade que se representava no ritual? A africana, a dos britânicos, ou as duas ao mesmo tempo? Assim, *Les Maîtres Fous* instala um novo olhar sobre o que era uma sociedade e refletia um momento de transição por que passava a África Ocidental. O interesse de Rouch estava em pessoas deslocadas, migrantes que viviam em grandes cidades, a vida urbana e o fenômeno da possessão e, neste sentido, Rouch fizera parte do Iluminismo e sua antítese, a sombra em torno da luz (Grimshaw, 2001, pp. 91–92). Rouch encarnava no melhor sentido do termo esta condição do etnógrafo moderno: ao mesmo tempo que tinha o fascínio pelos rituais autênticos dos dogon, conforme haviam sido apresentados minuciosamente por Griaule, os quais Rouch filmou 40 anos depois, do mesmo modo que Griaule o havia escrito, tinha também a consciência de que essa experiência não é possível no mundo moderno (Gonçalves, 2007, pp. 35–36).

Em *Chronique d'un Été*, Rouch e Morin superam as dificuldades de a antropologia se adaptar às novas situações, voltando-se para o centro. São abordados temas tais como: a cidade, os jovens, as relações entre operários e estudantes, o debate político, a descolonização — a guerra da Argélia, a independência da República do Congo e até uma pequena referência a Pândita Nehru, primeiro-ministro indiano entre 1947 e 1964 e responsável pela integração dos territórios na Índia (nomeadamente, os territórios sob dominação portuguesa), a vida na cidade, o *bal-musette* (baile da festa nacional francesa do 14 de julho), a produção industrial, os percursos urbanos dos operários, as periferias da cidade, o problema da habitação, as frustrações perante o trabalho, na vida íntima e na realização pessoal, o dealbar da sociedade de consumo e das preocupações monetárias como forma de felicidade.

A abordagem do exótico e do longínquo, que marcara os filmes anteriores de Jean Rouch, é colocada numa situação de igualdade com o endótico, o próximo, o familiar, o quotidiano das nossas sociedades (*Chronique d'un Été*) ou com a interação entre os mundos dos tradicionalmente observadores com os dos tradicionalmente observados (*La Pyramide Humaine*). A observação como atividade visual, o saber ver, é agora

acompanhada de palavras e sonoridades localmente produzidas, o saber ouvir, o saber escutar. A relação entre observados e observadores (quem é quem neste processo?) transforma-se. A antropologia também é o saber estar com — com outros e consigo, mesmo quando nos encontramos com os outros. Finalmente, é ainda uma atividade de construção do discurso audiovisual, integrando as possibilidades técnicas de registo do som síncrono, audiovisual. Isto tem marcas profundas de afinidade com novas formas emergentes no cinema — cinema direto, o “novo cinema-verdade” (Morin, 1960), cinema observação, cinema interação (antropologia partilhada). Este período e a influência de Jean Rouch prolongam-se até à atualidade.

Em *Chronique d'un Été*, Jean Rouch superava ainda, e simultaneamente, dois constrangimentos técnicos que dificultavam o desenvolvimento do filme exploratório ou de pesquisa: a tomada em direto do som síncrono e uma câmara ligeira que lhe permitia acompanhar a ação dos personagens — câmara ativa *vertoviana*. A colaboração estreita entre Rouch, *bricoleur nato*, e o engenheiro Coutant, permitiu a criação de um protótipo de uma câmara utilizada em *Chronique d'un Été* e contribuiu para fazer progredir rapidamente as técnicas de registo de som e de imagem. Rouch reunia na sua equipa Michel Brault, credenciado operador de câmara, realizador e produtor do Quebec, e Edgar Morin, que neste filme se iniciava na prática do cinema e empreendia um novo método de trabalho: um filme baseado na palavra, no diálogo natural, captado em direto. Este novo método permitia-lhes acercarem-se das pessoas, num dos seus redutos: a palavra, instrumento por excelência da comunicação humana. Procurava, assim, as coisas secretas, recalçadas, esquecidas, que emergem da palavra (as representações mentais). Produzia também um filme profundamente inovador no meio cinematográfico francês: no plano formal, porque pela primeira vez o “som e a imagem passeavam em conjunto, com as personagens em movimento, a câmara de Michel Brault investigava as personagens, filmava em torno delas, ‘esculpia-as” (Marsolais, 1974, p. 270). Neste filme, as personagens não são colocadas numa situação de psicodrama, nem chamadas a reviver uma situação passada, estão na vida de todos os dias. Pela provocação ou pela confiança nos realizadores (Morin e Rouch), são convidadas a exprimir-se, a revelar a sua verdade. A câmara ora se torna discreta, ora interveniente, tendo como objetivo provocar e testemunhar a confissão. É um filme orientado, sobretudo, para o problema da comunicação, não apenas no seu aspeto formal e superficial, mas ao nível da revelação dos verdadeiros problemas que não se comunicam.

2. *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ: 50 ANOS DEPOIS*

Em 2008, os materiais, imagens e sons não usados na montagem final deste filme foram digitalizados e o som restaurado e sincronizado. A partir destes materiais revisitados por Edgar Morin e pelos principais atores do filme — Régis Debray, Jean-Pierre Sergent, Marceline Loridan-Ivens, Nadine Ballot — e pelos comentários do investigador Raymond Bellour e da realizadora Florence Dauman, produtora e diretora da sociedade Argos Film, produtora de *Chronique d'un Été*, produziu o filme *Un Été + 50* (Um Verão

+ 50; Dauman, 2011; https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=196828.html). O filme resulta, pois, de sequências inéditas do filme realizado em 1960, relidas pelas conversas com seus atores 50 anos após a rodagem.

A primeira montagem de *Chronique d'un Été* (Rouch & Morin, 1960) deu origem a uma obra final de cinco horas, versão desconhecida. Posteriormente, Jean Rouch e Anatole Dauman (pai de Florence Dauman) fizeram uma montagem final de 85 minutos. Esta redução deu origem a divergências entre Rouch e Morin, sanadas muito mais tarde, mas deixou muitas sequências que permitem conhecer os processos de criação, contextos de realização, integração pelo cinema de muitos dos atores do filme. Permitem também a releitura desta importante obra de referência — “filme extraordinariamente importante... um projeto singular [único] pela confrontação destas duas individualidades [Rouch e Morin] e de suas duas experiências: sociologia sem cinema e o cinema etnográfico em África” (Raymon Belour em Dauman, 2011, 00:02:04) — no cinema e fazer a sua etnografia e a *crítica genética*, o acompanhamento teórico-crítico do processo de criação.

Cinema e etnografia, ambos se interrogam sobre o que é a realidade e o imaginado, a multiplicidade de pontos de vista, a importância dada ao detalhe, ao pormenor. Como os fenómenos sociais, o cinema é visual e sonoro. O cinema altera o nosso conhecimento, a nossa percepção do sensível, suscitando um conhecimento simultaneamente do real, do imaginado e de reflexão sobre o real imaginado, real construído. O filme, cada filme, é, pois, um campo privilegiado de pesquisa antropológica, para a descrição etnográfica e a reflexão antropológica. Assim se passa também com o processo criativo e as dinâmicas de realização, construção, produção e circulação do filme. *Un Été + 50* (Dauman, 2011) mostra-nos claramente isto mesmo. Mostra-nos também como esta figura do antropólogo-cineasta é boa para pensar ambos os saberes — a antropologia e o cinema. Rouch afirmava numa entrevista dada em 1981 a Enrico Fulchignoni:

o cinema, a arte do duplo, é já a passagem do mundo real para o mundo imaginário e a etnografia, a ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é a contínua passagem de um universo conceptual a um outro, uma ginástica acrobática em que perder o pé é o menor dos riscos. (Stoller, 1994, pp. 96–97)

Esta mesma estratégia reflexiva é apresentada, em forma de comentário, pela voz de Jean Rouch em *Chronique d'un Été*: “este filme foi feito sem atores, mas vivido por homens e mulheres que dedicaram parte do seu tempo a um experimento novo de cinema verdade” (Rouch & Morin, 1960, 00: 01.10). O som síncrono e rolos de película mais longos permitiram realizar a intenção de Rouch e Morin de deixar nos filmes as marcas da passagem da ideia ao filme.

O filme começa com uma proposta e um ensaio do experimento que Rouch e Morin pretendem realizar. Parecia, pois, que este experimento era demasiado simples. No entanto, as primeiras imagens do filme apontam de imediato para a sua ambiciosa pretensão. Na verdade, propõe-se emparelhar com as excelentes e inovadoras realizações aparecidas e premiadas da época, rivalizando com elas: *Miracolo a Milano* (Milagre em Milão; 1951) de Vittorio de Sica, *Les Vacances de Monsieur Hulot* (As Férias do Senhor

Hulot; 1953) de Jacques Tati, *Hiroshima Mon Amour* (Hiroshima, Meu Amor; 1959) de Alain Resnais, *La Dolce Vita* (A Vida É Bela; 1960) de Federico Fellini, *La Source* (A Fonte da Virgem; 1960) de Ingmar Bergman, *Rocco i Suoi Fratelli* (Rocco e os Seus Irmãos; 1960) de Luchino Visconti, e situar-se na história do cinema dando continuidade ao cinema-verdade de Vertov e integrar-se nos contextos destas obras-primas do cinema europeu.

A complexidade e a riqueza de *Chronique d'un Été* (Rouch & Morin, 1960) resulta da mistura e da imbricação entre a vida e o cinema em todos os níveis do filme. O que cativa os atores, afirma Morin (1960), é a ação do cinema na vida real, a maneira como as pessoas, tornadas personagens, libertam qualquer coisa de suas preocupações profundas perante o olhar da câmara. O filme expõe-se como um trabalho em curso submetido aos insólitos técnicos e humanos de rodagem vividos como um encontro. O filme, escreve Morin (1960), após a sua realização “é híbrido e é essa hibridez que faz tanto a sua enfermidade quanto a sua interrogatividade”. Em *Cronique d'un Été*, temos não só estes elementos inscritos no filme, mas também nos escritos ou entrevistas dos autores que prestam informações acerca do processo criativo — fontes inspiradoras, processos de criação, fotografias da rodagem, tecnologias utilizadas, atores ou personagens a abordar no filme, mas sobretudo muito material filmado que permaneceu fora da montagem definitiva — montagem que entrou nos circuitos de distribuição e exibição. O filme *Un Été + 50*, de Florence Dauman (2011), constitui um documento precioso para um olhar retrospectivo sobre este filme, considerado hoje um clássico no âmbito do cinema documental e da antropologia. O filme de Florence Dauman (2011) traz-nos um duplo olhar sobre o passado dos atores depois de 50 anos e suas próprias imagens que ficaram no filme, ou fora dele, como material não montado na cópia definitiva, permitindo-nos, assim, ver e reconstruir o processo de realização do filme; faz surgir, ou ressurgir, a emoção íntima em que se sobrepõem a vida e o cinema; mostra-nos o contexto sociopolítico da sua realização — *mise-en-situation filmée* – filmar um acontecimento vivido. O próprio genérico do filme informa sobre o prémio da crítica internacional obtido em Cannes em 1961, as tecnologias utilizadas, a restauração das imagens e sincronização do som e uma banda-sonora de fragmentos do som da rodagem em que se revela a primeira ideia do título do filme e a divergência numa conversa telefónica entre Rouch e Morin no início do filme — Rouch discorda da proposta de Morin *Un Été Pourri* (Um Verão Terrível); “sem título não há filme”, e das temáticas abordadas que contextualizam a situação política em França — a guerra na Argélia (Dauman, 2011, 00:00:01) e Raymond Bellour situa este “filme único” no contexto da *nouvelle vague* e traça a biografia de seus autores (00:01:20).

A ideia do filme *Chronique d'un Été* de Jean Rouch e Edgar Morin (1960) nasceu em Florença, onde ambos se encontraram, como elementos do júri do recém-criado “Festival dei Popoli”⁵ — “Festival Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico” e

⁵ O “Festival dei Popoli” (<http://www.festivaldeipopoli.org/>) foi fundado em 1959 por um grupo de estudiosos de humanidades — antropólogos, sociólogos, etnólogos – e da comunicação social, tendo como objetivo promover o cinema documental social. Situado em Florença, tem algumas atividades em Nova Iorque. Paralelamente às atividades principais do festival exerce uma importante atividade de preservação e digitalização do arquivo (que tem mais de 16.000 títulos, incluindo vídeo e filme), que constitui um ativo no campo da formação, organização de cursos e workshops para cineastas e aspirantes a cineastas.

inspira-se no filme *Come Back, Africa* (De Volta à África)⁶ de Lionel Rogosin (1960), com Miriam Makeba, e em que a palavra é improvisada, vivida e filmada. Este filme influenciou particularmente Edgar Morin (1960) que, regressado do Festival, escreveu no *France Observateur* o artigo “Pour un Nouveau Cinema Verité” (Por um Novo Cinema-Verdade). Neste artigo, Morin afirma que “o cinema de ficção atinge as verdades mais profundas, mas há uma verdade que não consegue apreender, é a autenticidade da experiência vivida” (Morin, 1960). Morin considera, ainda, que perante a câmara muito pesada e pouco móvel (presa ao tripé) a vida, de repente, se escapa e se fecha provocando uma paragem na fluidez do quotidiano — “intimidade da vida quotidiana realmente vivida” e a perda da vivacidade. Também, perante a câmara, todos se mascararam, perdendo-se, pois, a autenticidade. Conclui, pois, Edgar Morin (1960):

o cinema não pode penetrar na intimidade da vida cotidiana realmente vivida (...) o cinema-verdade estava, portanto, em um impasse, se quisesse apreender a verdade das relações humanas no local. (...) Todo o cinema documentário ficou exterior aos humanos, renunciando a lutar no terreno com o filme de ficção.

Para Morin, autenticidade, verdade, intimidade e captação do vivido no novo cinema-documentário constituem uma síntese de duas tendências contraditórias: a captação do vivido é a superfície; a intimidade e a profundidade limitam a vivacidade. O desafio do filme seria “o íntimo captado pelo vivido” (Morin, 1960). As palavras, as sonoridades, a fala dos participantes no filme (realizadores e atores — sociais e do filme) tornam-se verdadeiramente importantes e o som direto síncrono⁷ imprescindível para a concretização deste desafio. O que mais interessava a Morin eram os diálogos, a palavra falada e o que esta trazia de mais-valia para o cinema falado.

Considerava Morin (1960) que só Jean Rouch, “cineasta-mergulhador que se encontra no meio real”, seria capaz de iniciar este cinema. Para tal, previa um dispositivo técnico que permitisse grande liberdade, uma renúncia a uma estética formal e o facto de procurar na vida realmente vivida seus segredos estéticos. A ideia seria a de revelar a beleza da vida, mais que tentar a sua “estetização” por processos formais. Este conceito permitiria aliar beleza e verdade estética, introduziria a ideia de uma beleza descoberta e não trazida do exterior. Propôs, então, a Jean Rouch que fizessem um filme em França sobre o tema “como vives?”. O filme resumir-se-ia, assim, em três frases que expôs a Anatole Dauman, que viria a ser o produtor do filme: problemas materiais/económicos e morais/psicológicos; as mais-valias que a palavra falada trazia para o cinema (Dauman,

⁶ *Come Back, Africa*, filmado secretamente por Lionel Rogosin, revela a crueldade e a injustiça com que os negros sul-africanos foram tratados. Miriam Makeba aparece elegantíssima no filme, numa belíssima canção acompanhada pelas vozes dos participantes no espetáculo. A música, as danças, as sonoridades e as palavras vividas são marcas importantes no filme que levaram Martin Scorsese a considerar este filme como “um filme heroico... um filme de terrível beleza, da vida em curso e que capturou o espírito encarnado por Rogosin e seus colegas artistas” (Rothschild, 2011, 00:00:33).

⁷ Foram imprescindíveis para o desenvolvimento deste projeto inovações técnicas a nível do registo do som e da imagem. O desenvolvimento nos anos de 1960 do gravador Nagra por Kudelsi, transportado no filme por Marceline Lorian, e o advento do som síncrono constituíram uma revolução. Também o lançamento da câmara Éclair Courant, cuja concepção Jean Rouch acompanhou, permitiu o registo de cerca de 10 minutos sem recarregar a câmara.

2011, 00:03:51); só Jean Rouch poderia concretizar esta experiência. À partida, Edgar Morin via um filme feito de coisas do quotidiano, tomadas da vida das pessoas, de conversas com elas como em *Come Back, Africa. Un Été + 50* descreve as negociações com o produtor, contadas por Morin na atualidade e vividas na época por Rouch e Marilù (Dauman, 2011, 00:02:40). Revelando também o envolvimento dos atores, uma constante no filme (uso do sinal de início da rodagem por Jean Pierre, Marceline e Nadine Ballot no inquérito de rua), no processo de realização, no visionamento e apropriação das imagens e da obra (no filme original e em *Un Été + 50*).

Depois do encontro com o produtor — Anatole Dauman — foram contactadas e construídas as personagens a partir das redes sociais de Morin e Rouch (*bande Morin* e *bande Rouch*) — os jovens trabalhadores da Renault, Jacques Gabillon e Angelo Borgien; Angelo Borgien tornou-se uma personagem importante no filme com Marilù Parolini, uma imigrante italiana das relações próximas de Morin; Marceline Loridan-Ivens, uma antiga deportada em campo de concentração, que acabara de conhecer; Jean-Pierre Sergent, um estudante (numa situação de relação amorosa difícil com Marceline); Jacques Galillon, um empregado do caminho-de-ferro e a esposa. Rouch, que acabara de realizar *La Pyramide Humaine*, convidou, entre outros, Nadine Ballot, estudante que conhecera na Costa do Marfim e viria a tornar-se atriz em *La Pyramide Humaine* e noutros filmes de Rouch, como *Gare du Nord* (Estação do Norte; Rouch, 1964), *La Punition* (A Punição; 1962), *Les Veuves de Quinze Ans* (As Viúvas de Quinze Anos; 1964). Também convidou Régis Debray, estudante da Escola Normal Superior de Paris; Landry, um jovem africano estudante de medicina; e Michel Brault, que tinha ido no ano anterior à Califórnia para conhecer Rouch, convidado por Rouch para vir trabalhar com ele em Paris.

A guerra na Argélia, a participação ou a deserção dos jovens (fora da montagem final do filme; Dauman, 2011, 00:21:25) e a independência do Congo em 1960, até então propriedade particular do rei dos belgas, constituíam marcas do contexto socio-histórico da realização do filme e do contexto socio-histórico dos acontecimentos, das preocupações e da consciência e das divergências políticas dos jovens. Os temas das conversas com os atores eram as questões da vida quotidiana — o individualismo e preocupações monetárias, o dinheiro, a vida privada das pessoas, o amor, as relações entre géneros, o tédio, a imigração, o racismo, o encontro de dois grupos sociais que se desconhecem, operários e estudantes (premonitório do maio de 1968, em que conjuntamente se manifestaram, mas realmente não se encontraram nem questionaram reciprocamente; Dauman, 2011, 01:00:05), as férias (a ida a Saint-Tropez, ideia de Morin), a praia, o mar, as estrelas de cinema (encontro de Nadine, Landry e Nicole), e as conversas sobre o conflito entre Jean-Pierre Sergent e Marceline⁸.

Na montagem, conseguiram uma primeira versão de cinco horas e uma outra de

⁸ Cenas de um filme aparentemente de ficção, que não foram incluídas na montagem final de *Chronique d'un Été*, mas que Marceline e Jean-Pierre consideraram verdadeiras e tal só foi possível, pelas palavras de Marceline, 50 anos depois, pela confiança em Edgar Morin e Jean Rouch “não tinha medo de dizer o que sentia aos dois... o que dizia eu o vivia. A pena pela separação de Jean-Pierre era real”. Outras conversas íntimas ficaram também fora da versão final do filme, como a conversa entre mulheres — Marilù e Nadine — que Morin, 50 anos depois, reinterpreta pelo encontro de Marilù com Jacques Rivette e mudança no trabalho da câmara do comércio italiano para os *Cahiers du Cinéma* “uma relação entre o mundo do cinema e o deste filme”, como afirma Morin (Dauman, 2011, 00:51:35).

hora e meia, que Jean Rouch e Anatole Dauman consideraram muito boa, mas que deixara Edgar Morin num estado de perplexidade, da qual não saiu senão depois de 20 anos. Na resolução deste problema, funcionou a autocensura. Por um lado, a guerra da Argélia — Jean-Pierre estava na rede pro-Frente de Libertação Nacional —, por outro lado, a vida privada das pessoas e diálogos mais íntimos, que seriam banais após o maio de 1968, mas que aqui constituíam uma primeira exposição pública que mais tarde, em 1964, Pier Paolo Pasolini levaria mais longe em *Comozi d'Amore* (Comícios de Amor)⁹. Os diálogos íntimos entre Jean-Pierre e Marceline são formalmente diálogos de um filme de ficção (Dauman, 2011, 00:39:13).

Ambos, Rouch e Morin, consideraram a necessidade de uma tecnologia ligeira, uma câmara hipermóvel, e a ideia era de uma câmara provocadora que se vê, que se manifesta, que perturba profundamente a pessoa que filma e a pessoa filmada.

As diferenças e complementaridade de Jean Rouch e Edgar Morin são manifestas no filme. Edgar Morin é um importante e muito conhecido sociólogo — “um grande sociólogo e um grande conhecedor do cinema e da sociologia” (Dauman, 2011, 00:01:39). São conhecidas suas obras sobre o cinema: *O Cinema ou o Homem Imaginário* (Morin, 1956) e *As Estrelas do Cinema* (Morin, 1957), e o artigo publicado no *France Observateur*, em janeiro de 1960. Também aqui há muitas e interessantes histórias para contar no percurso epistemológico do autor (transdisciplinaridade, complexidade, reciprocidade via para a teoria e economia da reciprocidade) e que lançam alguma luz na génese do filme *Chronique d'un Été*. Publicou também com Jean Rouch *Chronique d'un Été* (roteiro do filme; 1962). Morin tem no filme um papel mais ideológico e militante; Rouch, uma posição mais interlocutora, etnográfica.

Podemos dizer que Rouch e Morin fazem cinema híbrido direto/cinema-verdade de múltiplas influências e participações (como, por exemplo, Michel Brault). Usam os meios técnicos próprios do cinema direto — câmaras ligeiras (Coutant-Mathot e Nagra), equipas reduzidas, som direto, luz natural (<https://www.avoir-alire.com/chronique-d-un-ete-la-critique-le-test-dvd>). Mas usam-nos como uma espécie de provocação à expressão livre, esperando dos seus personagens um envolvimento inexistente noutras escolas do documentário. Trata-se de um procedimento que se quer científico, já que os meios técnicos eram usados por etnólogos, sociólogos, e não pelos jornalistas. Esta utilização do *aparatum* (meios técnicos específicos e procedimentos) punha em causa tudo o que Michel Brault havia adquirido como a linguagem específica do cinema direto.

A presença de Rouch e Morin e do *aparatum* em cena não deveriam ser dissimuladas. Tornavam-se eles próprios protagonistas do filme na apresentação inicial da ideia do filme e nas negociações/instruções dadas às entrevistadoras (Marceline e Nadine).

É no plano da linguagem que a originalidade dos procedimentos de Rouch se torna mais notada. Em *Chronique d'un Été*, a relação do entrevistador com os protagonistas se não é inteiramente nova, cria uma nova relação com os protagonistas (a entrevista dá

⁹ Em *Comozi d'Amore*, Pasolini começa com uma pergunta, “como nascem as crianças?”, para abordar as questões da sexualidade — importância do sexo na vida em Itália, inspirado no filme de Rouch e Morin e na ideia de um “novo cinema-verdade”. Acedido em maio de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=JKGvqxBZWS0>.

lugar a conversas entre interlocutores).

É também um filme híbrido, situando-se entre o documentário e a ficção. A personagem reinventa livremente a sua história sem nenhuma encenação: (a) este procedimento evita a dramatização da narrativa, que viciou o neorealismo, procurando numa mensagem as possibilidades de revelação do comportamento; (b) a câmara não é para Rouch um obstáculo à expressão dos protagonistas, mas ao contrário um “incomparável estimulante”. Os próprios protagonistas participam na rodagem, dando sinal de arranque da câmara e sincronismo (claquete). Trata-se de obter, graças à cumplicidade das personagens não dirigidas e sem roteiro/guião, a realidade à medida que acontece — como é a própria vida dos jovens descrita por Marceline e referida acima: “nunca sei o que vou fazer no dia seguinte. Eu tenho um princípio de que o amanhã pode cuidar de si mesmo. Para mim aventuras estão sempre ao dobrar da esquina” (Marceline em Rouch & Morin, 1960, 00:03:56).

Un Été + 50 (Dauman, 2011) apresenta uma reflexão final, em forma de mosaico polifónico, sobre *Chronique d'un Été* pelas palavras atuais de seus atores — Debray, Sergent, Marceline, pelo investigador em cinema Raymond Bellour e pela conversa final não integrada na versão original do filme (00:58:57). Nesta abordam-se questões que esclarecem e dão nova vida à obra de Rouch e Morin:

- a construção das suas próprias personagens no filme;
- o filme como premonitório de qualquer coisa (maio de 1968? – interrogação de Rouch e Morin);
- a compreensão geral nas relações de uns com os outros e as dificuldades dessa compreensão;
- as “conclusões ambivalentes de nossa aventura” (Morin) — um filme de férias. As férias terminaram. O que se passou durante essas férias e durante a realização do filme no mundo (no Congo, na Organização das Nações Unidas, em França) e nas pessoas do filme;
- o objetivo central do filme, a partir dos resultados do inquérito apresentado no filme;
- a evolução das pessoas no filme (sobretudo Marilù, que encontra um novo emprego e estabilidade afetiva);
- a expressão dos atores perante a câmara (salientando Marceline — a personagem principal do filme);
- a “filmoterapia paradoxal ao inverso” (Dauman, 2011, 01:04:35), de que Rouch e Morin são responsáveis;
- a posição frente ao trabalho.

Os comentários finais de Raymond Bellour são sobre as técnicas de rodagem, o foco, a câmara síncrona, a importância totalmente determinante do som — “torna-se imagem” —, a capacidade de penetrar nos interstícios da realidade. O filme fecha com as palavras de Marceline, 50 anos depois, ao lado de uma bobine com filme para rodar — “deste filme agradeço a Jean de o ter feito. Há uma verdade neste filme, não o cinema verdade, mas uma autenticidade de todos esses personagens” (Dauman, 2011, 01:06:40) e de Jean-Pierre:

no filme a verdade é discutível... mas uma realidade que se mostra quaisquer que sejam as circunstâncias em que se passe é o grau de sinceridade. Há pessoas que se encenam elas mesmas. Marceline se encena ela mesma. Está muito consciente

daquilo que faz. Na discussão estou consciente do papel que desempenho... há uma espécie de espontaneidade mais autêntica das pessoas... É isto que faz o charme e a força deste filme. (Dauman, 2011, 01:07:04)

As afirmações de Morin levam-nos hoje a novas reflexões sobre o cinema, sobre a relação do cinema com o vivido e com o autobiográfico, ou o auto-socio-biográfico, e não apenas no cinema como nos mostra Annie Ernaux na literatura.

Marceline Loridan-Ivens, personagem principal do filme, realizou com Jean-Pierre Sergent o filme *Algerie, Année Zéro* (Algéria, Ano Zero; 1962) e com Joris Ivens, com quem veio a casar, *Le 17ème Parallèle* (O Paralelo 17; 1968), *Une Histoire de Ballon, Lycée n° 31 Pékin* (Uma História de Balão, Liceu n.º 31, Pequim; 1976), *Comment Yukong Déplaça les Montagnes* (Como Yukong Moveu as Montanha; 1976), *Les Kazaks* (Os Kazaks; 1977), *Les Ouigours* (Os Uígures; 1977), *Une Histoire de Vent* (Uma História do Vento; 1988). Foi também atriz e roteirista/guionista. Marilù Parolini trabalhava na Câmara de Comércio italiana, encontrou Jacques Rivette e passou a trabalhar nos *Cahiers du Cinéma*. Régis Debray, filósofo, jornalista, escritor, seguidor de Althusser, amigo de Fidel Castro e Ernesto Che Guevara, descendente de uma família abastada, doutorou-se na Escola Normal Superior e ensina filosofia na Universidade de Lyon. Nadine Ballot, atriz no filme *Chronique d'un Été* — entrevistadora com Marceline —, e noutros filmes de Rouch, desempenhou também pequenos papéis em filmes de Jean-Luc Godard e François Truffaut. Jean Rouch, que fez uma centena e meia de filmes e é personagem física ausente, mas a mais referida em *Un Été + 50*, e foi colocado pelos dogon num funeral simbólico, como antes acontecera com Marcel Griaule, na Falésia de Bandiagara. Neste funeral, os dogon incluem os rituais que Rouch filmou e em que se iniciou. Destes rituais do seu último regresso a África, o cineasta alemão Bernd Mosblech (2007) realizou o filme *Je Suis Un Africain Blanc - L'Adieu à Jean Rouch* (Eu Sou um Africano Branco – O Adeus a Jean Rouch). Talvez este filme contribua para o esclarecimento da presença africana em *Chronique d'un Été*.

3. JEAN ROUCH: O ÚLTIMO ENCONTRO COM OS DOGON

O cineasta documentarista e o antropólogo vivem a mesma experiência de passagem, algumas vezes, as mesmas situações, os mesmos contextos socio-históricos, as mesmas responsabilidades éticas e políticas e as mesmas condições de realização do trabalho e até, por vezes, a mesma precaridade de meios e os mesmos constrangimentos. O antropólogo-cineasta, ou o cineasta-antropólogo, vive uma experiência singular, num local concreto, com pessoas concretas, que em tudo se assemelha a um ritual de passagem. É-lhes exigido um percurso original e uma obra original — a realização de um projeto que implica uma passagem para um outro lugar, onde vai realizar o trabalho de campo, a adaptação à situação em que realiza esse trabalho (crise da adaptação, das interações, das representações), a concentração nas intenções, a densificação de objetivos e a definição de estratégias e a realização de ações orientadas para a concretização desses objetivos, e, finalmente, a conclusão de um percurso através da apresentação de resultados esperados, suscetíveis de o credibilizar para a reentrada na instituição

(cinema, antropologia) com um estatuto diferente do da partida. Trata-se, pois, de um ritual de passagem em que se procura o reconhecimento do valor da sua obra e, conseqüentemente, também um ritual de instituição.

Vemos neste percurso, sobretudo, o reconhecimento da obra pelas instituições em que se enquadra. Mas, neste rito de passagem, há um contacto com os lugares e as pessoas — passagem efetiva e afetiva para o terreno de onde dificilmente se pode sair. Não se trata, pois, de uma mera passagem pelo terreno para recolha de informação sem nenhum elo que o ligue às pessoas, aos grupos, às instituições, aos locais. As pessoas correriam o risco de se tornarem objetos, suscetíveis de serem instrumentalizadas, reificadas, e tanto o cineasta como o antropólogo carregam para a vida a obra, as pessoas e os locais — os afetos e os conflitos vividos na realização do trabalho de campo e na produção da obra cinematográfica. Esta situação coloca o projeto antropológico e cinematográfico num complexo processo de decisões pessoais, políticas, económicas, éticas e estéticas.

Ao contrário do cinema de ficção e da obra literária que podem efabular e determinar o destino de seus personagens, o documentarista e o antropólogo trabalham sobre o real, sobre o que veem e ouvem, a maneira como veem e ouvem, o que escolhem e fixam (personagens, enquadramentos, lugares, acontecimentos, ações); escolhem personagens, escolha guiada, em grande parte, pelas afinidades sem excluir, no entanto, certas personagens indispensáveis à compreensão do tema tratado, mesmo que integradas a contragosto. O mesmo acontece com os locais — territórios geográficos. O mundo inteiro pode-se oferecer à investigação de documentaristas e antropólogos desde o nascimento da antropologia e do cinema (desde os operadores Lumières que se espalharam um pouco por todo o mundo) — lugares longínquos e culturas exóticas, ou o “drama vivido à soleira da nossa porta, o drama do quotidiano” (Sussex & Grierson, 1972, p. 27). Como a antropologia, o documentário nasceu da errância e da exploração do desconhecido.

Jean Rouch foi um antropólogo e cineasta fiel às suas temáticas sociais, a uma região, ao cinema etnográfico, e mais que tudo ao respeito pelas culturas e pessoas filmadas. Marcel Griaule, que chefiara a missão científica Dakar-Djibouti (1931–1933), em que participaram Michel Leris (*Afrique Fantôme* [África Fantasma], 1934), André Schaeffner, Deborah Lifshitz, Eric Lutten, Jean Mouchet, Jean Mitten, Abel Faivre e Gaston-Louis Roux — viria a orientar a sua tese de doutoramento sobre religião e magia songhai (1952), tornando-se investigador do Centro Nacional da Pesquisa Científica.



Figura 8. Missão Dakar-Djibouti (1931–1933)

Fonte: Membres de la Mission Dakar-Djibouti au Musée d'ethnographie du Trocadéro. De gauche à droite : André Schaeffner, Jean Mouchet, Georges Henri Rivière, Michel Leiris, le baron Outomsky, Marcel Griaule, Éric Lutten, Jean Moufle, Gaston-Louis Roux, Marcel Larget [Fotografia], por ©Charles Mallison, 1931. Creative Commons 3.0. (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>)

Como “foram inventados” para a antropologia e como aparecem os dogon na vida de Rouch? O primeiro contacto foi com Marcel Griaule e Michel Leiris que, na missão Dakar-Djibouti (1931–1933), percorreram uma quinzena de países africanos. Passaram dois meses entre os dogon e Griaule realizou, nos anos seguintes, alguns filmes sobre este povo da África Ocidental: *Au Pays des Dogons* (No País dos Dogon; 1935), *Les Techniques Chez les Noirs* (As Técnicas dos Negros; 1942) e *Sous les Masques Noirs* (Sob as Máscaras Negras; 1938). Não registou, porém, as cerimónias mais importantes dos dogon, que se repetem de 60 em 60 anos, durante sete anos consecutivos — o sigui. Esta missão viria a ser cumprida por Jean Rouch e Germaine Dieterlen (1967–1973).

Marcel Griaule, pelo primeiro contato, Germaine Dieterlen, pela pesquisa sistemática, e Jean Rouch, pelo cinema, constituem o trio que construiu ou, pelo menos, trouxe ou tornou visível a mitologia dogon para os ocidentais. Rouch e Dieterlen tiveram o privilégio de poder filmar a cerimónia do sigui — *Sigui Synthèse*, *L'Invention de la Parole et de la Mort* (1981), síntese dos filmes realizados entre 1966 e 1974.

Jean Rouch chegou mais tarde aos dogon, quando sua notoriedade em África e em França já era evidente devido aos filmes realizados na África Ocidental (Mali, Costa do Marfim, Nigéria), à sua participação no movimento cinema-verdade (*Chronique d'un Été*) e à *nouvelle vague* — como afirma Bellour “um grande cineasta que participa na Nouvelle Vague a partir do cinema etnográfico numa posição singular” (Dauman, 2011, 01:26:00). Estes fatos contribuíram definitivamente para a popularidade dos dogon nos círculos estritos dos especialistas e dos estudantes de antropologia, do filme etnográfico e da antropologia visual.

Em 18 de fevereiro de 2004, 50 anos depois da rodagem de *Cimetière Dans la Falaise* (Cemitério na Falésia; Rouch, 1950), Jean Rouch morreu num brutal acidente de viação na Nigéria, quando se dirigia ao festival de cinema para apresentar o filme *Le Rêve Plus Fort que la Mort* (O Sonho Mais Forte do que a Morte; 2002). Três anos depois, os dogon, no Mali, fizeram seu funeral simbólico.

Jean era um homem forte (reconhecido, estimado) nesta aldeia e feito iniciado antes de morrer. Jean pediu que quando morresse fizessem a mesma coisa que fazem aos Dogon, após sua morte. Nós informamos. Assim amanhã se fará o enterro de Jean como iniciado nesta aldeia de Tyogou, Koundou. (Anagaly Amadigné Dolo em Mosblech, 2007, 00:05:08–00:05:48)

Jocelyne Rouch deveria participar, como viúva de Rouch, nas cerimónias fúnebres e entregar os objetos pessoais que lhe foram pedidos — vestuário e o seu principal instrumento de trabalho. Antes, Marcel Griaule, denominado localmente por *senhor barragem*, também tinha sido contemplado com uma cerimónia semelhante em 1956 (Mosblech, 2007, 00:15:30).

O cineasta alemão Bernd Mosblech acompanhou Jocelyne Rouch, registando seu contacto com os amigos de Rouch entre os dogon. Entregou as tradicionais dádivas a Ogon, chefe religioso da aldeia e às mulheres que ensinaram a Jocelyne a forma como as viúvas dogon participam nos funerais de seus familiares e seus maridos.

O filme não é uma biografia, mas uma evocação do cineasta através dos rituais comentados por Jocelyne Rouch. O título recupera uma afirmação de Rouch, “eu sou um africano branco”. Conta também, durante a viagem que a conduz aos dogon, as circunstâncias do acidente de viação em que se viram envolvidos. Seguem-se os ritos funerários dos dogon, danças com as máscaras, sacrifício de um animal (touro) segundo a importância do defunto e, finalmente, a subida do manequim de palha, vestido com a roupa habitual de Rouch, camisa azul, calça bege e chapéu. A voz emocionada de Jocelyne Rouch sobrepõe-se às dos rituais num adeus vibrante e alegre no meio de sacrifícios, libações e cerveja de milho.

Entre os dogon, as cerimónias funerárias incluíam danças nos terraços que cobrem as casas dos defuntos, nas quais muitos mascarados participavam segundo regras precisas do ritual. O objetivo é afastar a alma do defunto, evitando que esta volte, apavorando os membros da família. Uma festa periódica permitia o uso de uma grande máscara em forma de serpente. Esta simbolizava o ancestral, elemento de ligação entre o mundo dos vivos e o dos mortos, onde havia sistemas patriarcais dominando as sociedades, prosperava o culto aos ancestrais. De toda a forma, como resumiu o escritor moçambicano Mia Couto (2003), “em África, os mortos não morrem nunca. Exceto os que morrem mal... Afinal, a morte é um outro nascimento” (p. 30).

A Falésia de Bandiagara, no Mali, é uma fratura geológica de aproximadamente 200 km de extensão e 300 m de altura. Localizada entre a savana e a planície do Rio Níger, servira como refúgio natural para os dogon, as suas paredes escarpadas de rocha ofereciam proteção e abrigo, as suas casas eram construídas da mistura de argila e

palha, para camuflagem. Elas eram, e ainda são, quase indistinguíveis à distância. Este mimetismo nas construções não era nada casual, era uma topografia de guerra e, de facto, ideal para a defesa das povoações. Erguidas junto às paredes mais altas do penhasco, as casas só são acessíveis através da escalada da rocha, sobretudo aquelas que serviram de objeto para a ocupação inicial. O terreno, aqui e ali, pontilhado de pedras soltas, dificultava a escravatura dos seus membros por grupos de cavalaria. E, do alto da falésia, era possível observar e sinalizar a aproximação de ameaças quando ainda poderiam ser evitadas ou o seu impacto minimizado.

Depois do manequim de Jean Rouch ter sido depositado na falésia, num lugar secreto, o seu instrumento principal de trabalho — a câmara AATON — passou para as mãos de Ogon, chefe religioso da aldeia, que a despedaça contra os rochedos perante o silêncio dos participantes no funeral.

O filme consta de sete partes: abre com a subida à Falésia de Bandiagara, seguindo-se o título em alemão e em francês. A primeira parte cobre a viagem e a entrada na aldeia de Tyogou. Nesta parte, o realizador e Jocelyne Rouch-Lamothe narram a ligação de Rouch com os dogon e as circunstâncias da morte de Rouch, numa espécie de interlocução exterior (realizador) e interior/participante (Jocelyne), que refere o filme *Le Rêve Plus Fort que la Mort* (2002), que Rouch deveria apresentar aos seus amigos, Damouré Zica e Tallou Mouzourane. No percurso, temos o itinerário de Rouch em África em imagens de arquivo e a narração do realizador. Jocelyne anuncia a chegada à aldeia dogon, as cerimónias que vão realizar-se e o conhecimento recíproco destas cerimónias e de seus atores. A segunda parte, em Tyogou, é de oferendas, apresentações e saudações ao chefe religioso da aldeia — Ogon, e depoimentos acerca da razão das cerimónias de homenagem a Rouch.

Como na primeira parte, prossegue a narrativa do itinerário de Rouch por África, pelo cinema, pela etnografia em interlocução com Jocelyne, com imagens de arquivo de Rouch ou dos dogon, filmadas por Rouch. A terceira parte começa com a preparação do manequim que representará Rouch, com a sua camisa azul, calças bege e outros objetos trazido pela viúva, o fogo das espingardas e a mímica das manobras militares coloniais.

A narrativa histórica nesta parte evoca uma cerimónia semelhante à que fora feita a Griaule, que repousa num lugar secreto na falésia. A narração é feita pelo realizador, pela viúva de Rouch e pelo colaborador dogon, que descreve onde aconteceram as filmagens. A quarta parte é composta sobretudo pelas cerimónias funerárias. A quinta parte contempla a subida do manequim para a falésia, terminando com a destruição da câmara AATON 16 mm. Depois, reiniciam-se as cerimónias com filmes de Rouch sobre os funerais, seguidas pela dança das máscaras e a sua interpretação pelo narrador, que tem como interlocutor a voz de Rouch. A sétima parte é a narrativa pessoal das vivências no ritual do encontro e vida com Jean Rouch — uma espécie de catarse em que se efetua a separação entre Rouch e Jocelyne.

Paula Morgado e Denise Barros (2008), em comunicação apresentada na “26.ª Reunião Brasileira de Antropologia”, constata as mudanças culturais dos dogon, decorrentes da instalação dos média e do desenvolvimento do turismo. Segundo esta

investigadora do Laboratório de Imagem de Som em Antropologia da Universidade de São Paulo, em Bandiagara, existia em 2002 apenas um gerador que oferecia energia para uma parte da população; mesmo assim, foi instalado o primeiro cibercafé e rapidamente um número crescente de jovens, geralmente guias turísticos ou pessoas ligadas a projetos de desenvolvimento de uma das diversas organizações não governamentais que atuam no local, iniciaram sua incursão pela rede, principalmente para enviar correspondência para o exterior. Mais tarde, com apoio norte-americano, foi instalada na administração de Bandiagara uma sala com cinco computadores com acesso via satélite. Estas mudanças introduziram alterações significativas na cultura local. Em 2027, quando se realizarem de novo os rituais sigui, como serão os dogon? Persistirão os rituais? Qual a sua reconfiguração? E as instituições científicas e os antropólogos cineastas ainda estarão disponíveis para passar os sete anos da sua realização junto dos dogon? Serão os dogon a fazer os próprios filmes, a estudar a sua própria cultura e os processos de mudança?

4. JEAN ROUCH E A POÉTICA DO FERRO E DO AÇO

Une Poignée de Mains Amies, Fleuve Qui, par Dessous les Ponts, Ouvre la Porte de la Mer (Um Aperto de Mãos Amigas, Rio que, por Debaixo das Pontes, Abre Porta ao Mar) foi o filme que Rouch realizou, no Porto, com Manoel de Oliveira, em 1996:

degustando um porto velho falava com o Manoel sobre as pontes do Douro e imediatamente nos pusemos de acordo — de todas as pontes, a que foi construída por Gustave Eiffel, antes de construir a torre de Paris, era a grande obra de arte. Em menos de cinco minutos o projeto deste filme foi criado. Manoel escreveria um poema que aperfeiçoaríamos com os nossos amigos. (En une Poignée de Mains Amies, Fleuve Qui, par Dessous les Ponts, Ouvre les Portes de la Mer, s.d., para. 1)

O encontro e a ideia do filme punham em relação numa mesma obra os dois cineastas amigos, dois filmes, *Douro Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira, e *Beau Navire* (Belo Navio; 1990), de Jean Rouch, duas cidades, duas formas de filmar a “moderna poesia do ferro e do aço” (Régio, 1934), as obras de arte de um mesmo engenheiro — Gustave Eiffel. Rouch (1992) sempre referia o modo como Manoel de Oliveira filmara a Ponte D. Luís a partir do Rio Douro em *Douro Faina Fluvial* e como ele próprio filmara a Torre Eiffel: o “terceiro filme em que consegui um plano-sequência” (p. 38) em que mostrava o que se passava

debaixo das saias da senhora Torre Eiffel. Por isso, deitei-me em cima de um carro e aproximei-me da Torre Eiffel ao lusco-fusco (...) o céu estava completamente azul e a iluminação fazia contraste com o céu tão azul enquanto ela ficava toda dourada. Por isso tinha uma joia de ouro sobre um fundo azul. E eu via a minha Torre Eiffel debaixo (...). Por isso, tive a ideia

de juntar um poema de que gosto muito, que é um poema de Baudelaire a uma crioula e que eu, cito de cor: Quando andas, com a tua saia larga, varrendo o ar. (Rouch citado em Ribeiro, 2007, p. 38)

O encontro de Rouch com Manoel de Oliveira dá-se em 1955, mediado por Georges Sadoul, no contexto de uma reunião de cineastas realizada em Paris. Rouch tinha acabado de realizar *Les Maîtres Fous*. Este primeiro encontro não pareceu muito promissor, mas acabou por colocar os dois cineastas num caminho de múltiplos encontros e de formas de reconhecimento mútuo (<https://images.cnrs.fr/video/6543>).

Seria difícil conceber a presença de Jean Rouch em Portugal antes de abril de 1974. O país mantinha as colónias e, desde 1960, guerras na Guiné-Bissau, em Angola e em Moçambique, e um crescente caudal de emigração para o centro da Europa. Temas e ideias caras na obra de Rouch — África, migrações, a antropologia partilhada — eram interditos em Portugal. Pesquisadores de campo na área das ciências humanas eram vigiados e perseguidos pelo regime — o geógrafo Orlando Ribeiro, o linguista Lindley Cintra, os musicólogos Lopes-Graça e Michel Giacometti. A antropologia era quase exclusivamente ensinada no Instituto de Ciências Sociais e Política Ultramarina, onde se formavam os administradores coloniais. Nestas circunstâncias, não obstante Rouch, até então, ter produzido quase uma centena de filmes, estes não eram conhecidos em Portugal e na universidade entrava com mais facilidade a polícia do que o cinema.

Logo após abril de 1974, Jean Rouch veio várias vezes a Portugal, sobretudo ao Porto, a convite do adido cultural da embaixada de França (Centro Cultural Francês do Porto), Jacques d'Arthuys, diplomata de carreira entre 1944 e 1989, conselheiro cultural em Valparaíso, conselheiro de comunicação do Presidente Salvador Allende, então transferido para o Porto. Em Portugal, d'Arthuys foi autor do argumento do filme de Thomas Harlan, *Torre Bela* (1977). Segundo Jean Rouch (1979), foi aí que iniciou com d'Arthuys as experiências em Super 8 — desenvolveram conjuntamente a ideia de criar ateliers de Super 8 com pequenas câmaras com som síncrono. Jean Rouch havia encontrado no formato Super 8 uma ferramenta ideal para iniciar um programa de ensino dedicado à antropologia visual na universidade em França. Estes ateliers viriam a ser realizados mais tarde entre 1978 e 1980, em Moçambique, com o objetivo de formar em técnicas do cinema-documentário os quadros e trabalhadores do Centro de Estudos de Comunicação da Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo. Esta formação foi realizada por um grupo de jovens cineastas — Philippe Constantini, Miguel Alencar, Nadine Wanono, Françoise Foucault —, coordenados por Jean Rouch e Jacques d'Arthuys, então nomeado conselheiro cultural em Maputo. Durante a sua estadia em Moçambique, Jean Rouch fez com d'Arthuys o filme *Makwayela* (1977; <https://www.youtube.com/watch?v=SxGa25BSRbA>), composto de planos-sequência. Este documento apresenta uma dança originária da África do Sul, em que vários trabalhadores moçambicanos trabalhavam nas minas de ouro, que se reconfigura em Moçambique pós-independência. Este filme chamou a atenção de Jacques d'Arthuys e Jean Rouch para a necessidade de fornecer aos moçambicanos ferramentas para o registo visual e sonoro da sua história e da efervescência que

reinou entre 1975 e 1980, durante os primeiros anos da independência.

Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville juntaram-se ao projeto durante a difusão dos filmes realizados pelos estudantes nas aldeias e interessaram-se pela forma como as imagens eram percebidas pelos camponeses. O projeto de Godard e de Miéville excedeu claramente o âmbito de formação em que os jovens realizadores estavam implicados. Eles negociaram com os líderes moçambicanos a proposta de uma televisão em Moçambique. Este projeto, intitulado o “nascimento da imagem de uma nação”, questionava os modos de comunicação numa televisão do Estado, previa uma colaboração entre a sua empresa de produção Sonimage e o governo de Moçambique, inspirada nas experiências de Armand Mattelart junto de Salvador Allende. Este programa da televisão nunca se veio a realizar.

As experiências desenvolvidas no Porto e em Moçambique pela influência de Jacques d'Arthuys contribuíram definitivamente para o nascimento, em 1981, dos Ateliers Varan, membro do Centro Internacional de Ligação das Escolas de Cinema e Televisão e consultor da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Embora fundados em janeiro de 1981, a sua origem remonta a meados dos anos de 1970 em Portugal e em finais da mesma década em Moçambique e deveu-se sobretudo a Jacques d'Arthuys, seu gestor até 1988, ao encontro com Jean Rouch e à proposta feita por ambos a vários cineastas para irem filmar o que se passava em Moçambique. Neste contexto, Rouch propôs que os moçambicanos se filmem eles mesmos, propondo-se formar os futuros cineastas através da iniciação à realização de filmes documentários. O desenvolvimento e a dispersão pelo mundo desta primeira experiência reuniram algumas dezenas de profissionais (realizadores, montadores, operadores, engenheiros de som, etc.) que, mais tarde, viriam a criar os Ateliers Varan (<https://www.ateliersvaran.com/>), transmitindo suas práticas em estúdios e oficinas que ainda hoje se realizam.

5. NOTAS FINAIS

O cinema e a antropologia nasceram em torno das mesmas preocupações, da percepção do movimento e da inventariação das diversidades culturais. À tendência visualizante das primeiras imagens orientadas para os arquivos e as coleções dos museus sucederam-se vozes e discursos que, de modo diverso, trouxeram para a antropologia outras formas de representação antropológica e de comunicação entre culturas. Assim foi-se definindo e consolidando o filme etnográfico. Jean Rouch tornou-se, a partir de meados do século XX, uma referência incontornável pela longa carreira de antropólogo cineasta e de africanista. Com Edgar Morin, que realiza uma obra inovadora no cinema e na antropologia, quer nos processos tecnológicos e da antropologia partilhada e participada, quer nas formas de discurso e na abordagem de temas relevantes da sociedade parisiense dos anos de 1960. A remasterização dos arquivos de *Chronique d'un Été* 50 anos depois permite-nos fazer uma etnografia do processo criativo e uma etnografia longitudinal a partir dos atores sociais envolvidos na realização do filme. Rouch não deixou de lado as temáticas africanas ao virar-se para a “antropologia em casa”. Numa ida para

apresentar o filme *Le Rêve Plus Fort que la Mort* (2002) num festival de cinema, faleceu num acidente de viação. Jocelyne Rouch ficou para contar a história do acidente e o funeral simbólico celebrado pelos dogon no filme de Bernd Mosblech, *Je Suis un Africain Blanc*. A partir de 1975, Rouch passou a vir com frequência a Portugal para o doutoramento *honoris causa* de Manoel de Oliveira, na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, para os encontros com Jacques d'Arthuys, para iniciativas culturais do Instituto Francês do Porto. Estes encontros permitiram a ida para Moçambique, mas também o convívio frequente com Manoel de Oliveira. Estes foram os quatro momentos relevantes a partir dos quais podemos construir um olhar sobre o multifacetado percurso da personagem mais relevante do filme etnográfico e da antropologia visual.

REFERÊNCIAS

- Asch, T. (1975). Using film in teaching anthropology: One pedagogical approach. In P. Hockings (Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (pp. 385–420). De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783112415405-027>
- Augé, M. (1997). *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Bertrand Brasil.
- Brigard, E. de. (1979). Historique du film ethnographique. Em C. de France (Ed.), *Pour une anthropologie visuelle* (pp. 21–51). De Gruyter Mouton.
- Couto, M. (2003). *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Caminho.
- Dauman, F. (Realizador). (2011). *Un été + 50 [Filme]*. Argos Films.
- Davies, C. A. (1999). *Reflexive ethnography: A guide to researching selves and others*. Psychology Press.
- “En une poignée de mains amies, fleuve qui par dessous les ponts, ouvre les portes de la mer”. (s.d.). Les Écrans Documentaires. <https://lesecransdocumentaires.org/film/en-une-poignee-de-mains-amies-fleuve-qui-par-dessous-les-ponts-ouvre-les-portes-de-la-mer/>
- France, C. de. (1989). *Cinéma et anthropologie*. Editions Maison des Sciences de l'Homme.
- Ginsburg, F. (1999). Não necessariamente o filme etnográfico: Traçando um futuro para a antropologia visual. In C. Eckert & P. Monte-Mór (Eds.), *Imagens em foco, novas perspectivas em antropologia* (pp. 31–54). UFRGS.
- Gonçalves, M. A. (2008). *O real imaginado: Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Topbooks.
- Grimshaw, A. (2001). *The ethnographer's eye, ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge University Press.
- Heider, K. G. (1976). *Ethnographic film*. University of Texas Press. Kilani, M. (1994). *L'invention de l'autre: Essais sur le discours anthropologique*. Payot Lausanne.
- Leroi-Gourhan, A. (1948). Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il? *Revue de Géographie Humaine et d'Ethnologie*, 3, 42–50.
- Marsolais, G. (1974). *L'aventure du cinema direct*. Éditions Seghers.
- Marshall, J. & Brigard, E. (1975). Idea and event in urban film. In P. Hockings (Ed.), *Principles of visual anthropology* (pp. 133–146). De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783112415405-011>

- McDougall, D. (1979). Au delà du cinéma d'observation. In C. de France (Ed.), *Pour une anthropologie visuelle: Recueil d'articles* (pp. 89–104). De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110807400-006>
- Morgado, P., & Barros, D. (2008). La representación Dogon y Wayana en la web francesasubsidios para una crítica cultural. In J. Ramirez, J. Félez & M. Jiménez (Eds.), *Epistemologías y metodologías: Perspectivas antropológicas* (pp. 337–350). Universidad Católica San Antonio de Murcia.
- Morin, E. (1960, 14 de janeiro). Pour un nouveau 'cinéma vérité'. *France Observateur*, (506).
- Morin, E. (1956). *O cinema ou o homem imaginário, ensaio de antropologia*. Moraes Editores.
- Morin, E. (1957). *As estrelas do cinema*. Livros Horizonte.
- Mosblech, B. (2007). *Je suis un africain blanc - L'adieu à Jean Rouch*. ARTE.
- Piault, M.-H. (2000). *Antropologie et cinéma*. Nathan Cinéma.
- Ribeiro, J. (2007). Jean Rouch – Filme etnográfico e antropologia visual. *Doc On-line*, (03), 6–54. <http://doc.ubi.pt/03/doc03.pdf>
- Rothschild, A. (2011, 26 de agosto). Come Back, Africa – *Um filme de Lionel Rogosin (trailer)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VDFznqweUTQ>
- Régio, J. (1934). *Cinema português*. Presença.
- Rouch, J. (Realizador). (1950). *Cimetière dans la falaise* [Filme]. CNRS.
- Rouch, J. (Realizador). (1958). *Moi, un noir* [Filme]. Films de la Pléiade.
- Rouch, J. (Realizador). (1961). *La Pyramide Humaine* [Filme]. Films de la Pléiade.
- Rouch, J. (Realizador). (1964). *Gare du Nord* [Filme]. Les Films du Cyprès; Les Films du Losange.
- Rouch, J. (1979). La caméra et les hommes. In C. de France (Ed.), *Pour une anthropologie visuelle* (pp. 53–71). De Gruyter Mouton.
- Rouch, J., & Morin, E. (Realizadores). (1960). *Chronique d'un été* [Filme]. Argos Films.
- Ruby, J. (1975). Is an ethnographic film a filmic ethnography? *Studies in Visual Communication*, 2(2), 104–111.
- Stoller, P. (1994) Artaud, Rouch and the cinema of cruelty. In L. Taylor (Ed.), *Visualizing theory* (84–98). Routledge.
- Sussex, E., & Grierson, J. (1972). Grierson on documentary: The last interview. *Film Quarterly*, 26(1), 24–30.
- Weinberger, E. (1994). The camera people. In T. Lucien (Ed.), *Visualizing theory, selected essays from V.A.R., 1990-1994* (pp. 3–26). Routledge.

NOTA BIOGRÁFICA

José da Silva Ribeiro é licenciado em Filosofia pela Universidade do Porto, bacharel em Cinema pela Escola Superior Artística do Porto, mestre em Comunicação Educacional Multimédia, doutor em Antropologia com incidência em antropologia

visual / antropologia e cinema. Foi professor em universidades em Portugal, França, Espanha, Brasil e Argentina, coordenou grupos de investigação, orientou algumas dezenas de dissertações e teses. Atualmente coordena o grupo de pesquisa CINEMAS do ID+ Instituto de Design, Media e Cultura e o Grupo de Estudos Cinema e Narrativas Digitais da AO NORTE – Associação de produção e Animação Audiovisual; coordena o FORA DE CAMPO – Curso de Verão integrado no MDOC – Festival Internacional de Documentário de Melgaço e participa em diversos júris de festivais de cinema e de provas académicas. Desenvolve o projeto de pesquisa e produção audiovisual *ENTRE IMAGENS – Cinema para todas as idades*.

Email: jsribeiro.49@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9562-9845

Morada: Rua Diogo Silves, 55, Vila Nova de Gaia

Submetido: 24/11/2022 | **Aceite:** 03/02/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

A INTERCULTURALIDADE NA OBRA MUSICAL DE ROBERT PLANT

Fábio Cruz

Centro de Letras e Comunicação, Faculdade de Jornalismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Brasil
Concetalização, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

Guilherme Curi

Departamento de Comunicação Social, Faculdade de Jornalismo, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil
Concetalização, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

RESUMO

Este ensaio científico analisa e discute o conceito de interculturalidade ao longo da obra do músico Robert Plant, desde o começo da carreira até os dias atuais. Procuramos avançar na constituição do que denominamos “mainstream interseccional” e compreender o local da interculturalidade ao longo dos mais de 40 anos de carreira do cantor. Nosso principal questionamento é: quais os limites musicais de Plant, reconhecido por ser um dos principais roqueiros de todos os tempos e que sempre buscou dialogar com outros gêneros musicais e culturas? Para responder esta e outras questões decorrentes, nosso texto está baseado nos pressupostos teóricos comunicacionais de Muniz Sodré (2006, 2014) e nos preceitos pós-coloniais sobre interculturalidade de Néstor García Canclini (2005) e Homi K. Bhabha (1998/2014). Com base nas análises realizadas da obra de Plant, concluímos que a postura desafiadora de diálogos e atravessamentos do músico permanece até hoje, de forma cíclica e dialética, sendo a estrela-guia do artista, que não se contenta em ser somente *mainstream*, muito menos um *mainstream* estático, mas um artista imerso em diálogos culturais e sempre disposto a transpor barreiras mercadológicas.

PALAVRAS-CHAVE

interculturalidade, Robert Plant, *mainstream* interseccional, comunicação, rock

INTERCULTURALITY IN THE MUSICAL WORK OF ROBERT PLANT

ABSTRACT

This scientific essay analyses and discusses the concept of interculturality across the work of the musician Robert Plant, from his early career to the present day. We seek to contribute to what we call the “intersectional mainstream” and to understand the locus of interculturality throughout the singer’s 40-year career. Our main question is: what are the musical limits of Plant, who is recognised as one of the greatest rockers of all time and who has always sought dialogue with other musical genres and cultures? To answer this and other questions, we based our text on the theoretical communication assumptions of Muniz Sodré’s (2006, 2014), and Néstor García Canclini’s (2005) and Homi K. Bhabha’s (1998/2014) postcolonial precepts on interculturality. Based on the analysis of Plant’s work, we conclude that the musician’s challenging approach of dialogues and intersections remains to this day, cyclical and dialectical, the guiding star of the

artist, who is not content to be just mainstream, much less a static mainstream, but an artist immersed in cultural dialogues and always willing to transcend market barriers.

KEYWORDS

interculturality, Robert Plant, intersectional mainstream, communication, rock

1. INTRODUÇÃO/*THE PRINCIPLE OF MOMENTS*

Robert Anthony Plant¹ é um compositor que continuamente se recusa a seguir o itinerário mais fácil, representante daquilo que concebemos como *mainstream interseccional*². Consiste em uma espécie de *outsider/insider* da cultura musical contemporânea, característica esta que habita e desabita a lógica de mercado e da indústria fonográfica.

De promessa como artista solo da CBS Records na segunda metade da década de 1960, Robert Plant se tornaria, pouco tempo depois, o *frontman* de uma das bandas de rock mais respeitadas e conhecidas pelo grande público de todos os tempos, Led Zeppelin. Reinando de forma quase que absoluta durante os anos de 1970, esse grupo teve o seu curso cessado em 1980, após o falecimento do baterista John Bonham, aos 32 anos.

Nesse mesmo decênio, já em carreira solo, Robert Plant vivenciaria altos e baixos, tanto na vida pessoal quanto na vida artística, porém sempre desafiando os ditames da indústria fonográfica. Neste sentido, atuou dentro e fora desse sistema. A exemplo da sua ex-banda, seguiu as regras, mas, também, as confrontou. Considerando isso, são mais de cinco décadas em atividade. E a práxis desse autêntico representante do *mainstream interseccional* continua ou, como a própria canção diz, “permanece a mesma”³.

Tanto com o Led Zeppelin quanto em carreira solo, em praticamente todo esse percurso, o músico continua zelando pela inovação em suas produções, prática esta que lhe confere autenticidade⁴ dentro do jogo da indústria fonográfica. E é exatamente esse movimento de busca pelo novo, de ousadia, de desafiar a si mesmo, que faz de Robert Plant um exemplo de *mainstream interseccional*.

Neste sentido, conceituamos essa categoria como sendo parte de uma postura que ora dialoga e ora não dialoga com as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica.

¹ Filho de uma família de classe média, típica “classe trabalhadora britânica” (um pai engenheiro civil e uma mãe dona de casa), Robert Anthony Plant nasceu no dia 20 de agosto de 1948, em West Bromwich, Staffordshire, Inglaterra. Apaixonado pelo rock e o blues norte-americanos, formou as suas primeiras bandas na adolescência. Entre estas destacavam-se Black Snake Moan e The Crawling King Snakes, quando conheceu o baterista John Bonham, seu futuro melhor amigo e baterista do Led Zeppelin.

² “Ao promover diálogos com outras possibilidades além do blues e do hard rock, podemos situar o grupo como ‘mainstream interseccional’ quando esse promove uma espécie de ‘ir além’ do mainstream no sentido clássico” (Cruz & Curi, 2017, p. 50).

³ Em alusão à música “The Song Remains the Same” (A Canção Permanece a Mesma), do álbum *Houses of the Holy* (Casas do Sagrado; 1973) do Led Zeppelin.

⁴ Para Janotti Júnior (2007), “a autenticidade envolve, então, o polêmico aspecto da criatividade nas indústrias culturais e a busca por distinções e diferenciações em meio ao universo musical. Afinal, ser reconhecido significa alcançar uma certa autonomia criativa, mas, ao mesmo tempo, encontrar um lugar no mercado” (p. 10).

Entendemos como *mainstream interseccional* um posicionamento comunicativo no sentido de extrapolar uma determinada performance midiática guiada por regras exclusivamente mercadológicas. Em outras palavras, arriscar e habitar espaços que não são estritamente estipulados pela grande indústria fonográfica e sua estreita relação com o campo midiático presente até os dias de hoje. Isto significa dizer que Robert Plant mantém determinadas fórmulas exitosas da sua trajetória criativa ao mesmo tempo em que conversa, busca tensionamentos e atravessamentos culturais e, portanto, desafiadores com outras possibilidades sonoras em suas produções. Ou seja, ser parte desse *mainstream interseccional* também consiste em não ser escravo das amarras do sucesso, padrão recorrente em artistas e/ou bandas que representam aquilo que chamamos de “*mainstream estático*”, algo que acontece no trabalho de alguns grupos que surgiram na mesma época do Led Zeppelin, como, por exemplo, os Rolling Stones, que até hoje tocam as mesmas músicas do passado em seus shows.

Plant, no disco *Mighty Rearranger* (Poderoso Rearranjador; 2005; disponível para audição em Full Album, 2022), confirma essa postura e a necessidade de sempre percorrer novos caminhos, característica que apontamos ser muito próxima àquilo que denominamos de *mainstream interseccional*.

Eu estou me movendo para terrenos mais altos/Eu encontrei um novo caminho para fora/Há guarda-sóis e churrascos e espreguiçadeiras à beira da piscina/
As conversas tarde da noite cheias de século XX, legal/Meus colegas podem flertar com cabarets, alguns falsificar o grito rebelde/Eu estou me movendo para terrenos mais elevados, devo fugir desse inferno. (Plant, 2005, 00:00:38)

Mantendo a base do hard rock e do blues, ao mesmo tempo em que estimula a criatividade em suas produções, o músico nega, concomitantemente, aquilo que nós chamamos de “*mainstream estático*”, prática esta que pressupõe a manutenção de fórmulas estéticas e sonoras já consagradas, que dão certo, vendem, portanto⁵. Em nível geral, adotar determinadas posturas — estáticas — significa fomentar um cenário que vai ao encontro daquilo que os fãs (e a indústria) almejam consumir.

Todavia, Plant nem sempre caminha em sintonia com essa possibilidade. Longe disso. Na verdade, ele prefere a promoção de intersecções, de diálogos interculturais, como iremos analisar e discutir neste ensaio, a partir, principalmente, dos pressupostos teóricos de Muniz Sodré (2006, 2014) e dos preceitos pós-coloniais de Néstor García Canclini (2005) e Homi K. Bhabha (1998/2014).

São muitos os diálogos e cruzamentos que o músico estabelece: a partir do hard rock e do blues, sua base, conforme pontuamos acima, Plant empreende atravessamentos com canções e baladas inspiradas na música folclórica inglesa, experiências eletrônicas, elementos da música pop, new wave, break, rockabilly, folk, soul, a psicodelia dos anos de 1960, bluegrass, entre outros. Enfim, um caldeirão de estilos musicais.

⁵ Neste sentido, a título de exemplificação, citamos a banda australiana AC/DC e os britânicos Iron Maiden e Ozzy Osbourne, artistas estes que, produção após produção, seguem à risca os mesmos formatos que lhes deram notoriedade e, posteriormente, sucesso permanente.

Desafiando constantemente os cânones da indústria fonográfica, Robert Plant mantém a essência, porém conversa serena e tranquilamente com outras possibilidades, em busca de mapas ainda desconhecidos, de antigas e novas geografias sonoras. Sob esta perspectiva, um dos mais expressivos tensionamentos com outros ritmos e culturas seria o experimentalismo com a música do norte da África. Sendo assim, sustentamos que essa intersecção e interculturalidade será o fio condutor desta investigação.

Ao nosso ver, como será argumentado a seguir, a interculturalidade seria a premissa basilar para que aconteça tal intersecção. Procuramos, assim, avançar nas discussões já trabalhadas anteriormente no artigo “O Incessante Rugido: Robert Plant e o Mainstream Interseccional” (Cruz & Curi, 2017) e compreender o local da interculturalidade na constituição daquilo que denominamos de *mainstream interseccional* a partir da análise da obra de Robert Plant ao longo dos seus mais de 40 anos de carreira artística. Questionamos: quais os limites musicais de um artista que é reconhecido por ser um dos principais roqueiros de todos os tempos e que sempre buscou dialogar com outros gêneros musicais? Ou melhor, existem limites para Robert Plant dentro da indústria fonográfica, que na maioria das vezes o rotula como simplesmente um roqueiro?

Para responder a tais indagações e aprofundarmos o debate, este texto está dividido em três momentos, além da introdução. No subitem a seguir, trataremos sobre as concepções teóricas e metodológicas sobre comunicação e interculturalidade, além da relação com o conceito de *mainstream interseccional*. Em seguida, realizaremos uma análise de como tais conceitos podem ser percebidos ao longo da obra de Robert Plant. Por fim, partiremos para as considerações finais das questões que serão trabalhadas ao longo do artigo.

2. PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS/AN “IMMIGRANT SONG”

Para Muniz Sodré (2014), na sociedade atual, “a comunicação revela-se como principal forma organizativa”. E completa: “acentuamos o ‘revelar-se’ porque comunicação significa, de fato, em sua radicalidade (...) o fazer organizativo das mediações imprescindíveis ao comum humano, a resolução aproximativa das diferenças pertinentes em formas simbólicas” (p. 15). Logo, como também afirma Sodré (2006), o desafio da comunicação enquanto práxis social seria o de suscitar uma compreensão do mundo contemporâneo. Em outras palavras, um “conhecimento e ao mesmo tempo uma aplicação do que se conhece, na medida em que os sujeitos implicados no discurso orientam-se, nas situações concretas da vida, pelo sentido comunicativamente obtido” (p. 14).

Os sentidos que damos para a música, para os sons que nos circundam é resultado da comunicação humana (Wisnik, 2007), de diferentes vinculações sociais e culturais presentes em nossas existências, repletas de interações intersubjetivas, arena fundamental onde se negocia nosso pertencimento. A música, ao longo da história, como afirma Wisnik (2007), seria o resultado da comunicação e de uma extensa conversa entre “o som (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o ruído (enquanto perturbação relativa de estabilidade, superposição de pulsos complexos,

irracionais, defasados)” (p. 30). E os sentidos que nós damos para esse diálogo serão sempre produzidos e interpretados a partir de diferentes culturas.

Isto posto, ao pesquisarmos a trajetória de Robert Plant, podemos perceber que estar entre-lugares, comunicar-se, migrar para diferentes locais, mover-se no tempo e espaço entre distintas culturas e formas simbólicas sempre foi uma característica marcante e presente na vida do artista. A mãe de Plant, de classe trabalhadora, era de origem cigana, ele próprio cresceu em meio ao folclore galês e celta, povos reconhecidamente nômades, diaspóricos, migrantes e interculturais.

Mas de que interculturalidade estamos falando aqui? O conceito, inicialmente, é compreendido a partir de Canclini (2005). Segundo o autor, a forma como anteriormente era concebido o mundo, a partir da ideia de que Estados nacionais, legislações, políticas educacionais e de comunicação que organizavam a coexistência de grupos em territórios demarcados, nas últimas décadas, se tornou insuficiente ante a expansão das misturas interculturais. Canclini (2005) entende, assim, a interculturalidade como um entrelaçamento e uma confrontação, algo que remete àquilo que sucede quando os grupos, indivíduos e representações culturais entram em relações e trocas. Diferente de multiculturalidade, afirma o antropólogo, que supõe aceitação do heterogêneo, a interculturalidade implica que “os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimo recíprocos” (Canclini, 2005, p. 17).

O interesse científico do pesquisador é atentar para a efetiva desestabilização contemporânea dos ordenamentos sociais, de gênero e geracionais, que acontece pela recente interdependência globalizada. No entanto, Canclini (2005) está interessado nos desajustes, naquilo que resulta da desigualdade, e percebe a cultura e as relações culturais não mais como um pacote de características que diferenciam uma sociedade da outra, mas como um sistema de relações de sentido que identifica contrastes, diferenças e comparações. Segundo Canclini (2005), “trata-se de prestar atenção às misturas e aos mal-entendidos que vinculam os grupos” (p. 25). Ou seja, para entendermos a ação cultural de um indivíduo e de um grupo, devemos “descrever como se apropria dos produtos e materiais simbólicos alheios e os interpreta: as *fusões musicais* [ênfase adicionada] ou futebolísticas, os programas televisivos que circulam por estilos culturais heterogêneos” (Canclini, 2005, p. 26).

Destarte, por motivos óbvios, é necessário atentar aqui que quando nos propomos a analisar a interculturalidade na obra de Robert Plant sabemos que o músico fala de um lugar eurocêntrico, a partir de uma nação imperialista, que é a Inglaterra, a qual, na maioria das vezes, foi e ainda é opressora, hegemônica. Plant tem sua obra inserida dentro da indústria cultural, no *mainstream*, no formato clássico e conhecido de Adorno e Horkheimer (1944/1985)⁶, que se retroalimenta do sistema capitalista e neoliberal.

⁶ O termo “indústria cultural” (em alemão: *Kulturindustrie*) foi concebido pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno (1903–1969) e Max Horkheimer (1895–1973), no capítulo “A Indústria Cultural: Iluminação Como Engano em Massa”, do livro *Dialética do Esclarecimento* (Adorno & Horkheimer, 1944/1985), em que propõem que a cultura popular é semelhante a uma fábrica que produz bens culturais padronizados — filmes, programas de rádio, revistas, entre outros — usados para manipular a passiva sociedade. Seguindo a lógica do capitalismo industrial e financeiro, a indústria cultural padroniza os produtos, homogeneiza, para serem consumidos pela maioria das pessoas. Assim, tudo o que pertence à indústria cultural deve seguir um padrão pré-definido para o consumo, eis o *mainstream* estático.

Na verdade, o que entendemos por *mainstream*? Considerado uma “estratégia de consumo amplo”, significa fazer

escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido. [Implica um] sistema de produção/circulação das grandes companhias musicais. Consequentemente, o repertório necessário para o consumo de produtos *mainstream* está disponível de maneira ampla aos ouvintes e a dimensão plástica da canção apresenta uma variedade definida, em boa medida, pelas indústrias do entretenimento e desse repertório. (Janotti Júnior & Cardoso Filho, 2006, p. 19)⁷

Nessa mesma linha de raciocínio, com o objetivo de fisgar o público-alvo, a indústria fonográfica trabalha no intuito de moldar a imagem dos seus produtos conforme as exigências/anseios/gostos dos seus públicos/fãs. Portanto, é questão *sine qua non* formar, construir uma identidade midiática em torno das bandas e/ou artistas. A partir daí, serão fomentados elementos de identificação desses agentes com os seus seguidores.

Nosso questionamento habita justamente dentro deste campo e formatos pré-estabelecidos, de exigências mercadológicas tanto do público quanto da crítica dita “especializada”. Ou seja, saber quais os limites da obra de Plant dentro dessa indústria, como a interculturalidade por ele percebida e produzida através de suas canções e espetáculos interfere e, por vezes, ultrapassa os limites postos pela indústria e, em um sentido macro, na própria cultura eurocêntrica.

Aqui, um segundo autor nos auxilia no argumento proposto. Bhabha (1998/2014) alega que a condição mais ampla da interculturalidade reside justamente “na consciência de que os limites epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes” (p. 25), nas quais estão os imigrantes, os ciganos e artistas inquietos como Robert Plant. Tal fato, segundo o autor, dá-se porque “a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política”, além dos “grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos” (Bhabha, 1998/2014, p. 26).

Para o autor, a interculturalidade se dá naquilo que ele chama de *entre-lugares*. Ou seja, Bhabha (1998/2014, p. 28) propõe um modo epistemológico de se posicionar no mundo que seria o “estar no além”, ou seja, “habitar um espaço intermédio”, entre os tempos passado, presente e futuro. Assim, o espaço intermédio torna-se um espaço de intervenção no próprio presente. Algo que buscamos atentar na análise da obra de Plant.

Desta forma, o trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com “o novo” que

⁷ Para fins de esclarecimento e distinção, de acordo com Cardoso Filho (2008), o *underground*, por sua vez, “segue um conjunto de princípios de confecção de produto que requer um repertório mais delimitado para o consumo. Os produtos ‘subterrâneos’ possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu outro (o *mainstream*). Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo” (p. 12).

não seja parte do contínuo do passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado reconfigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (Bhabha, 1998/2014, p. 29).

Em suma, para Bhabha (1998/2014), o reconhecimento teórico destes entre-lugares pode ser também chamado de “terceiro espaço”, como “espaço-cisão da enunciação”, que proporciona abrir caminhos e horizontes para aceção de uma “cultura internacional”, baseada “não no exotismo do multiculturalismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição e articulação do hibridismo da cultura” (p. 76). Com isso, afirma o autor, devemos lembrar que é “inter – o fio cortante da tradução e da negociação – o *entre-lugar*, que carrega o fardo do significado da cultura” (Bhabha, 1998/2014, p. 76). Ou seja, “ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar as políticas da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos” (Bhabha, 1998/2014, p. 76).

Tal percepção dialoga com o que argumentamos sobre a obra de Plant em relação à tradição, tida como um constante processo, redescoberta, nunca estática, muito menos imóvel e imersa no passado. Neste sentido, nos atrevemos a dizer que a obra de Plant, a partir de sua característica *interseccional* e intercultural defendida aqui, desconcerta até mesmo as fronteiras mercadológicas e culturais tão presentes nos trabalhos musicais produzidos naquilo que chamamos de cultura ocidental. Para fins de ilustração, constatamos essas características em trabalhos como *Lullaby... and the Ceaseless Roar* (A Canção de Embalar... e o Rugido Incessante; 2014) e *Carry Fire* (Carregar Fogo; 2017).

3. O CAMINHO/ *THAT'S THE WAY*

Assim como exposto anteriormente, só que desta vez atentando para a carreira artística do músico, argumentamos mais uma vez que as jornadas pelo tempo e pelo espaço⁸ de Robert Plant iniciaram muito cedo. Com relação à América do Norte, por exemplo, berço dos maiores êxitos do Led Zeppelin, até o lançamento do segundo álbum, *Led Zeppelin II*, lançado em 22 de outubro de 1970 (Thomas, 2009), o grupo já havia feito quatro turnês (Lewis, 1991). No entanto, o que realmente começou a mexer com aquele jovem que, desde muito cedo, se sentiu atraído por viagens e experiências para além da ilha britânica e do continente europeu, aconteceu em outubro de 1971.

Logo após o término da turnê australiana, enquanto o baterista John Bonham e o baixista e tecladista John Paul Jones voaram de volta à Inglaterra, Plant e o guitarrista Jimmy Page decidiram fazer uma excursão pela Tailândia e pela Índia. Segundo relatos do manager da banda, Richard Cole,

a gente se divertiu demais. Arranjei uns bons motoristas locais que nos levaram aonde a gente quisesse ir, até a lugares que a gente não conhecia.

⁸ Em alusão a um trecho da letra de “Kashmir” (Led Zeppelin, 2017), do álbum *Physical Graffiti* (Graffiti Físico), do Led Zeppelin, “lançado em 24 de fevereiro de 1975” (Rees, 2013/2014, p. 134).

(...) Robert adora viajar, gosta de comer comidas diferentes, conhecer gente diferente, de ouvir todo tipo de música. (Rees, 2013/2014, p. 112)

Quatro meses depois, em fevereiro de 1972, Plant e Page voltariam à Índia, mais precisamente a Mumbai, para gravar com músicos da orquestra sinfônica da cidade. Retrabalharam “Four Sticks” (Quatro Paus; faixa do álbum *Led Zeppelin IV*, de 1971; Led Zeppelin, 2015) e “Friends” (Amigos; faixa do álbum *Led Zeppelin III*, de 1970; Led Zeppelin, 2020) com os músicos locais, “criando um precedente que Plant, em especial, viria a seguir outras vezes” (Rees, 2013/2014, p. 112). Contudo, outra viagem marcante, ainda em 1972, impressiona ainda mais o jovem cantor e o marcaria para sempre:

dessa vez para o Marrocos, na ponta noroeste da África, apenas cruzando o mar para quem vinha da Europa, mas a um mundo de distância. Em Marrakech, uma cidade de prédios de tijolo vermelho com séculos de idade, ao sul do país, Plant ouviu pela primeira vez a música dos autóctones berberes e gnaoua – zumbidos sedutores, tipo um transe, rítmicos e hipnóticos. Ele e Page levaram um gravador de fita e subiram de carro as Montanhas Atlas, a grande cordilheira que se estende por 2,5 mil quilômetros de leste a oeste do país, gravando as músicas em vilas e mercados de rua. De volta a Marrakech e andando pela rede abundante de souks, Plant também encontrou Oum Kalsoum, egípcia de nascença e a maior cantora árabe então viva. Sua voz notável, alta, um instrumento em si, assombrava os rádios da cidade. (Rees, 2013/2014, pp. 112–113)

Na voz do próprio Plant, escutar a voz de Oum Kalsoum foi uma experiência reveladora, algo que iria influenciar na constituição intercultural da obra do artista e, principalmente, no seu estilo de cantar desde então.

Eu ouvia aquela voz acima de todo o barulho — Oum Kalsoum cantando. A voz dela estava por tudo, saía de todas as portas, tremeluzia em meio ao alvoreço, ao caos, às buzinas dos carros e aos asnos zurrando. Fiquei pensando: “Nossa! Como que coloco isso no que eu faço?”. E embarquei nessa. (Rees, 2013/2014, p. 113)

Sem embargo, a resposta para a pergunta de Plant apareceria somente três anos depois, em 1975, no álbum *Physical Graffiti* (Graffiti Físico). Chamada originalmente “Driving to Kashmir” (Conduzindo Para Kashmir; Williamson, 2007/2011, p. 226), “Kashmir”, a música em questão, relataria a experiência pessoal do artista durante a viagem a Marrocos. Tida como o maior orgulho do músico em seu período com o Led Zeppelin, a misteriosa faixa é repleta por uma sonoridade classificada até então como oriental⁹ e, segundo o próprio, consiste na marca definitiva da banda (Wall, 2008/2009).

A atmosfera do norte da África ressurgiria pujante em 1982. Já em carreira solo, Plant (2016c) comporia “Slow Dancer” (Dançarino Lento), uma das faixas do seu álbum

⁹ Edward Said (1978/2013), na obra *O Orientalismo: O Oriente Como Invenção do Ocidente*, aponta que a aceção pela qual se divide o mundo, “oriental” e “ocidental”, embora possa parecer uma inocente mera distinção, serve, na realidade, para intensificar as diferenças e impedir algumas tentativas de aproximação entre as culturas.

de estreia, *Pictures at Eleven* (Fotografias às Onze). Considerada uma espécie de sequência de “Kashmir”, a música apresentava uma guitarra inspirada em Leylet Hob (Radio Martiko, 2019), cuja versão mais conhecida era de Oum Kalsoum.

Se no álbum seguinte, *The Principle of Moments* (O Princípio dos Momentos; 1983), o atravessamento com a música árabe soou tímido, em “Wreckless Love” (Amor Indestrutível; Plant, 2016g), o mesmo não pode ser dito com relação a “Watching You” (Olhando-te; Plant, 2016e), do álbum *Manic Nirvana* (Nirvana Maníaco; 1990). Tendo como base uma pesada percussão que promove o encontro entre o rock e o norte da África, Plant evoca novamente o lado misterioso iniciado com “Kashmir”.

Três anos depois, em *Fate of Nations* (Destino das Nações; 1993), a *interseccionalidade* e a *interculturalidade* ressurgem em canções como “Down to the Sea” (Até ao Mar; Plant, 2016f), com tablas percussivas indianas e, principalmente, com “Calling to You” (Chamando a Si; Chanobass, 2015), faixa de abertura do álbum, com sonoridades orientais e escalas musicais exóticas, pouco utilizadas em discos de rock da grande indústria fonográfica. Segundo Williamson (2007/2011),

Fate of Nations [foi] o álbum mais ousado da carreira solo de Plant até aquele momento e dava direções para seu projeto futuro, *Strange Sensation*. ‘Calling to You’ dá a partida de maneira esmagadora com um riff estilo ‘Kashmir’ antes da emocionante coda de violino de Nigel Kennedy [violinista inglês] levar a faixa a novas alturas. (p. 198)

A nosso ver, Robert Plant alcançaria o ápice da interculturalidade, no seu projeto seguinte, *No Quarter* (Sem Compaixão), de 1994, ao cruzar e mesclar sonoridades e ritmos musicais de diferentes culturas e continentes, como, por exemplo, a inserção da música do norte da África. Após aceitar o convite para participar da série *MTV Unplugged*, o músico uniu forças novamente junto ao parceiro dos tempos do Led Zeppelin, Jimmy Page. O resultado desta (re)conciliação foi uma simbiose entre o catálogo da sua ex-banda com a sonoridade acima mencionada. Ou seja, aqui, Plant habita o *entre-lugares*, assim como nos lembra Bhabha (1998/2014), “um retorno ao presente para reescrever a contemporaneidade cultural (...) tocar no futuro em seu lado de cá” (p. 12).

Mesclando assim clássicos do Led Zeppelin totalmente repaginados com músicas inéditas, o cantor promoveu também o encontro entre duas diferentes culturas, “mas sem que uma diluísse a outra” (Rees, 2013/2014, p. 223), de acordo com o percussionista egípcio Hossam Ramzy. Neste sentido, os músicos uniram instrumentistas da Orquestra Metropolitana de Londres com um conjunto egípcio de cordas e percussão. O próprio Ramzy definiu Plant no projeto:

Robert sabia muito de música egípcia e árabe no geral (...). Ele me perguntava muita coisa do mundo árabe. Ele queria ter certeza de que estava entendendo. Ele vinha praticar árabe comigo, porque tinha aprendido a língua (...) Robert é uma das pessoas mais doces que se pode conhecer, mas em se tratando de fazer música ele não tem amigos. Ele é muito exigente, e cada nota é importante. (Rees, 2013/2014, pp. 223–224)

A real imersão de Plant na cultura árabe mostra mais uma vez que ele não a percebe como mera arte caricata ou ilustrativa, como culturas que estariam em prateleiras para serem usadas comercialmente de forma exótica e excêntrica, mas, sim, algo que o artista busca compreender, estar presente, habitar o *entre-lugar*, para então incorporá-la em sua obra.

O nível de meticulosidade e interesse por outras culturas de Plant permaneceria alto na turnê mundial que se seguiu logo após o lançamento de *No Quarter*. Sendo assim, para a estrada, o cantor promoveu, mais uma vez, um cenário inusitado: uniu o mesmo grupo de músicos egípcios com orquestras dos locais aonde a turnê passava, como, por exemplo, em São Paulo, Brasil. Sob esta perspectiva, a música que resumiria todo esse esforço seria “Kashmir”, a *interseccionalidade intercultural* entre a música do seu passado e a sonoridade do norte a África.

Logo após a turnê de *No Quarter*, esse atravessamento apareceria novamente em *Walking Into Clarksdale* (Caminhando Para Clarksdale), de 1998, novo registro da parceria entre Plant e Page. Neste sentido, a faixa mais emblemática seria “Most High” (Mais Alto; Maul1977, 2010), que, inclusive, venceu o Grammy de melhor performance de hard rock no ano seguinte, mostrando aqui como os limites do rock podem ser ultrapassados. Depois disso, o cantor colocaria fim à parceria com o guitarrista e voltaria aos seus próximos esforços, às suas raízes musicais da década de 1960, com *Dreamland* (Terra dos Sonhos), de 2002.

Agora, Plant tinha uma nova banda, Strange Sensation, com o guitarrista, Justin Adams, “cujo interesse pela música da África do Norte oferecia uma ótima base para as paixões do próprio Plant por world music” (Williamson, 2007/2011, p. 145).

Assim, logo a nova parceria reacenderia a flama do cantor pela sonoridade oriental em *Mighty Rearranger*, de 2005. E exemplos disso não faltam: além de “Another Tribe” (Outra Tribo; braxfijun, 2011), canção acústica de abertura do álbum, o músico apresentaria outros três movimentos do seu atravessamento com a música do norte da África, a saber: “The Enchanter” (O Encantador; Plant, 2016b), “Dancing in Heaven” (Dançar no Céu; Plant, 2016a) e “Takamba” (Plant, 2016d).

Depois disso, o artista faria uma pausa nos trabalhos da banda Strange Sensation para gravar álbuns de muito sucesso em ambos os lados do Atlântico: *Raising Sand* (Elevando Areia; 2007), em parceria com a cantora norte-americana Alison Krauss, e *Band of Joy* (Banda de Alegria; 2010). Nas duas produções, é possível ver influências que percorrem a música folk, o country, o blues, o rhythm and blues, a psicodelia e o bluegrass.

No entanto, em 2014, o cantor retornaria com os músicos da Strange Sensation — agora rebatizada como Sensational Space Shifters — e o lançamento de *Lullaby and... the Ceaseless Roar*. Neste trabalho, a inclusão do músico da Gâmbia, Juldeh Camara, dá uma sonoridade *interseccional e intercultural* em praticamente todas as músicas do álbum. Uma amostra disso pode ser conferida em canções como “Little Maggie” (Pequena Maggie; Plant, 2014a), “Rainbow” (Arco-iris; Plant, 2014b), “Up on the Hollow Hill” (Understanding Arthur) (No Hollow Hill [Compreendendo Arthur]; Plant, 2016h) e “Arbaden (Maggie’s Baby)” (Arbaden [Bebé de Maggie]; Plant, 2016j).

Três anos depois, em 2017, a parceria com os Space Shifters lançaria *Carry Fire*, a última produção do artista até o momento. Mais uma vez, é possível perceber a *interseccionalidade* e o diálogo de Plant com o norte da África e as novas possibilidades, como nas faixas “Carving Up the World Again... a Wall and Not a Fencer” (Esculpir o Mundo de Novo... uma Parede e Não uma Cerca; Robert Plant, 2017c) , a música título do álbum (Robert Plant, 2017b) e *New World* (Novo Mundo; Robert Plant, 2017d), canção que resume a trajetória do artista até aqui e a incessante busca por novos voos, expressa nos primeiros trechos da canção: “com canções louvamos uma alegre aterrissagem/ainda em outra costa virgem/para escapar do mundo em expansão/abraço o novo mundo/aqui fora o imigrante toma conta/através das planícies e montanhas” (Plant, 2017a, 00:00:20).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS/CODA

Com base na descrição e análises realizadas na obra de Robert Plant até aqui, podemos apontar que a postura desafiadora de diálogos e atravessamentos do artista permanece até hoje de forma cíclica e dialética, em forma de *coda*¹⁰, sendo a estrela-guia do artista, que não se contenta em ser somente *mainstream*, muito menos um *mainstream* estático, muito pelo contrário, o músico procurou e ainda procura ultrapassar barreiras mercadológicas. Estamos cientes de que o mercado contemporâneo, assim como o *mainstream* artístico, é dinâmico e, cada vez mais, direcionado a mercados de nicho. Logo, as lógicas de mercado podem se expandir de acordo com cada cultura. No entanto, ainda assim, entendemos que persiste uma espécie de *mainstream* estático no segmento rock, que seria o nicho em que Robert Plant deveria se enquadrar, algo que, de fato, não acontece.

As formas pré-estipuladas pela indústria cultural ficam à margem da postura do artista. Primordialmente, aquelas referentes a estéticas conhecidas, com a garantia de que serão vendidas e aceitas pelo grande público, como, por exemplo, formações de bandas de rock tradicional, que se resumem a baixo, bateria e guitarra, ou, o próprio estereótipo de um roqueiro tradicional, aquele que veste preto, usa pratas, óculos escuros, com várias tatuagens.

Plant entende todo esse jogo há muito tempo. Ele conhece as exigências de ser *mainstream*. Ele reconhece que as gravadoras e a mídia enxergam os músicos como produtos. Neste sentido, ele sabe que é preciso rotular para que se crie identificação e valorização. Imerso nesta realidade há mais de cinco décadas, Plant faz o jogo. Faz o jogo e também não faz. Constantemente, ele entra e sai dos ditames da indústria fonográfica, desde os tempos de Led Zeppelin. Assim como afirma Janotti Júnior (2007), a banda habitava a morada na qual se dá “a tensão permanente que envolve os processos criativos e as lógicas comerciais” (p. 3). Ou seja, a inquietude com as fórmulas prontas foi e ainda

¹⁰ Símbolo musical que simboliza a seção conclusiva de uma composição, sinfonia, sonata, entre outros. *Coda* é também um disco que contém uma coletânea musical do Led Zeppelin, lançado em 19 de novembro de 1982, com canções da banda gravadas entre 1970 e 1978.

é o cerne da posição do artista no mundo contemporâneo, imerso em contradições características de uma sociedade de consumo¹¹.

Não seguir o mesmo formato ou os trilhos do trem que a indústria musical procura traçar — este parece ser o mantra que Robert Plant vem evocando há quase 50 anos. Dialogando com a tradição, com o passado, o presente e o futuro, o artista busca desafios constantes. Seria ele uma espécie de “esquerda do *mainstream*”? Alguém que rompe as barreiras do que seria um roqueiro, assim estipulado pela mídia hegemônica. Segundo o próprio,

sim. Eu crio os desafios. Ainda porque não existe outra maneira de se fazer as coisas. A não ser que se esteja compondo só para manter a carreira em pé, manter a casa em Malibu. Se o jogo é este, então entrei para a profissão errada. Não quero seguir essa linha. (“Robert Plant Conta Tudo”, 1988, p. 49)

E acrescenta:

Sei que é apenas música, entretenimento, mas para mim é muito importante. O principal é que me divirta. Meu negócio é evoluir, mudar, mas manter aquela coisa especial do Led Zeppelin. Nossa intenção sempre foi desenvolver a música. Hoje, as grandes gravadoras contam com fórmulas prontas para sobreviver. Sempre foi uma luta conseguir que eu fosse tocado nas rádios. Ninguém confia em mim, comercialmente. E isso é uma vitória. Tenho um ego enorme... eu me lembro que uma vez um jornal me chamou de “o príncipe do antipop”. Adorei. Me afasta dos Bon Jovis da vida. (“Robert Plant Conta Tudo”, 1988, p. 28)

Ora vizinho, ora não vizinho das lógicas do mercado, Robert Anthony Plant consiste assim em um autêntico representante do *mainstream interseccional*. Ele dialoga com essas tendências e, no instante seguinte, dá as costas procurando alternativas, buscando diálogos, tensionamentos e atravessamentos com outras culturas, argumento que procuramos destacar aqui, a partir dos encontros e caminhos apontados na trajetória do cantor.

Nosso argumento procura avançar nesta questão ao perceber e ressaltar que o *mainstream interseccional* na contemporaneidade, a partir da análise da obra de Robert Plant, somente acontece e pode ser percebido de maneira efetiva quando ele propõe novas perspectivas interculturais, para além de uma visão fechada, que vê a Europa como centro do mundo, mesmo que involuntariamente. O centro é deslocado, torna-se móvel, não estático, mutável e híbrido.

O “terceiro espaço” (Bhabha, 1998/2014) é o lugar onde habita a obra de Plant, concebida aqui como o local onde acontecem as intersecções interculturais, os incessantes diálogos entre culturas. Neste espaço não há hierarquias, mas retroalimentação

¹¹ Para Bauman (2007/2008), a sociedade de consumidores “representa o tipo de sociedade que promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumistas, e rejeita todas as opções culturais alternativas” (p. 71).

e fusões. Ou seja, os artistas envolvidos não deixam suas culturas de lado, há um aprendizado mútuo, dialético e constante, no qual as premissas mercadológicas ficam em segundo plano.

No interseccional e no intercultural não existem fórmulas prontas, elas acontecem justamente a partir dos encontros, de viagens onde só existem passagens de ida. O único retorno possível é até a estação de origem, que nunca saberemos onde fica, pois a música é feita de *codas* e relações mútuas, não existe individualmente, mas, sim, no coletivo, no comum, no diálogo, na comunicação.

REFERÊNCIAS

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1985). *A dialética do esclarecimento* (G. A. de Almeida, Trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1944)
- Bauman, Z. (2008). *Vida para consumo*. (C. A. Medeiros, Trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 2007)
- Bhabha, H. K. (2014). *O local da cultura* (M. Ávila, E. Reis, & G. Gonçalves, Trans.). UFMG. (Trabalho original publicado em 1998)
- brxfjun. (2011, 15 de julho). *Robert Plant - Another Tribe (Mighty Rearranger Album).wmv* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=iSXakz4by3A>
- Canclini, N. G. (2005). *Diferentes, desiguais e desconectados: Mapas da interculturalidade*. UFRJ.
- Cardoso Filho, J. (2008). Emergência do sentido na canção midiática: Uma proposta metodológica. *In Texto*, (18), 47–63. <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/6730>
- Chanobass. (2015, 1 de setembro). *Calling To You (Robert Plant)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ChgzpvPS9jA>
- Cruz, F., & Curi, G. O. (2017). O incessante rugido: Robert Plant e o mainstream interseccional. *Líbero*, (29), 47–58. <https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/868>
- Full Album. (2022, 26 de setembro). *Robert Plant - Mighty ReArranger [Full Album] 2005* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LS5-GjPtsyM>
- Janotti Júnior, J. (2007). Música popular massiva e comunicação: Um universo particular. *INTERCOM*, 4(2), 1–16.
- Janotti Júnior, J., & Cardoso Filho, J. (2006, 6–9 de setembro). A música popular massiva, o mainstream e o underground [Apresentação de comunicação]. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, Brasil.
- <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1409-1.pdf>
- Led Zeppelin. (2015, 25 de fevereiro). *Four Sticks (remaster)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ijp27QMR2KU>
- Led Zeppelin. (2017, 25 de janeiro). *Kashmir (remaster)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tzVJPgCn-Z8>
- Led Zeppelin (2020, 23 de outubro). *Friends (remaster)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fk5lfjNH4cE>

- Led Zeppelin Timeline. (s.d.). “*Led Zeppelin III*” released. Retirado a 6 de setembro de 2022 de <https://www.ledzeppelin.com/event/october-5-1970>
- Lemos, J. A. (1993). Led Zeppelin: Toda a história da banda que inventou o heavy metal. *Revista Bizz*, 13.
- Lewis, D. (1991). *Led Zeppelin. A celebration*. Omnibus Press.
- Maul1977. (2010, 23 de janeiro). *Most High Jimmy Page, Robert Plant* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fZFo78UjZJI>
- Owen Rnadle. (2016, 31 de janeiro). *Led Zeppelin - Led Zeppelin III - That's The Way* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8Kif1gDxG3o>
- Plant, R. (2005). Tin Pan Valley [Música]. On *Mighty Rearranger*. Es Paranza; Sanctuary.
- Plant, R. (2014a, 23 de junho). *Robert Plant 'Little Maggie' | Official Track* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MIEJeZcvK4g>
- Plant, R. (2014b, 23 de junho). *Robert Plant 'Rainbow' | Official Track* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=F3LoEUBRJGk>
- Plant, R. (2016a, 21 de abril). *Dancing in heaven* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lQbZCP5b4go>
- Plant, R. (2016b, 21 de abril). *The enchanter (2006 remaster)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bxH2Wpwjcmo>
- Plant, R. (2016c, 21 de abril). *Slow dancer (2006 remaster)* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dojo8c62B_o
- Plant, R. (2016d, 21 de abril). *Takamba (2006 remaster)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Q75fDFRWgW4>
- Plant, R. (2016e, 21 de abril). *Watching you (2006 remaster)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=a5cjuzt9MOo>
- Plant, R. (2016f, 17 de julho). *Down to the sea (2006 remaster)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ObOhzrCB5Ao>
- Plant, R. (2016g, 17 de julho). *Wreckless love (2006 remaster)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NGPYjalEHZQ>
- Plant, R. (2017a). New world [Música]. On *Carry Fire*. Nonesuch/Warner Bros.
- Plant, R. (2017b, 13 de outubro). *Carving Up the World Again... a wall and not a fence | official audio* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jggOLabrpqc>
- Plant, R. (2017c, 13 de outubro). *Carry Fire | official audio* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9nNHMu0-jW8>
- Plant, R. (2017d, 13 de outubro). *Robert Plant - New World... | official audio* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rHSRC7e1-Fg>
- Radio Martiko. (2019, 21 de outubro). Om Kalsoum - Laylat Hob بح نلِيل - هوشلِك مَأ [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hETOm73chLk&t=1140s>
- Rees, P. (2014). *Robert Plant: Uma vida*. (E. Assis, Trad.). LeYa. (Trabalho original publicado em 2013)
- “Robert Plant conta tudo”. (1988, junho). *Revista Bizz*, (35), 45–52.

- Said, E. W. (2013). *O orientalismo. O oriente como invenção do ocidente* (R. Eichenberg, Trad.). Companhia de Bolso. (Trabalho original publicado em 1978)
- Sodré, M. (2006). *As estratégias sensíveis. Afeto, Mídia e Política*. Vozes.
- Sodré, M. (2014). *Ciência do comum: Notas para o método comunicacional*. Vozes.
- Thomas, G. (2009). *Led Zeppelin. The illustrated biography*. Transatlantic Press.
- Wall, M. (2009). *Led Zeppelin: Quando os gigantes caminhavam sobre a terra* (E. Serapicos, Trad.). Larousse do Brasil. (Trabalho original publicado em 2008)
- Williamson, N. (2011). *O guia do Led Zeppelin* (H. Szolnoky, Trad.). Aleph. (Trabalho original publicado em 2007)
- Wisnik, J. M. (2007). *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. Companhia das Letras.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Fábio Cruz é doutor em Cultura Midiática e Tecnologias do Imaginário (Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil). É professor do curso de bacharelado em Jornalismo da Universidade Federal de Pelotas. Completou pós-doutoramento em Mídia, Direitos Humanos e Movimentos Sociais pela Universidade de Sevilha, Espanha.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9933-5788>

Email: fabiosouzadacruz@gmail.com

Morada: Rua Gomes Carneiro, 01, CEP 96010-610, Pelotas, Brasil

Guilherme Curi é doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professor substituto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santos. Completou pós-doutoramento, com bolsa de pesquisa Capes/PrInt, e é professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9464-4231>

Email: curi.guilherme@gmail.com

Morada: Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, CEP 29075-910; Vitória - ES – Brasil

Submetido: 22/09/2022 | Aceite: 18/10/2022



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.