

# configurações

REVISTA DE SOCIOLOGIA

N.º 22 | DEZEMBRO DE 2018

**ARTE POLÍTICA  
E SOCIAL:**  
discursos e práticas

**Título:** CONFIGURAÇÕES 22 / DEZEMBRO 2018

**Diretora:** Ana Paula Pereira Marques

**Diretora-Adjunta:** Ana Maria Brandão

**Conselho Consultivo:** Ana Nunes de Almeida (Univ. Lisboa), António Colomer (Univ. Polit. Valência), António Lucas Marín (Univ. Complutense), Carlos Alberto da Silva (Univ. Évora), Claude-Michel Loriaux (Univ. Católica de Lovaina), Daniel Bertaux (CNRS, Paris), Elísio Estanque (Univ. Coimbra), François Dubet (Univ. Bordéus), Ilona Kovács (Univ. Téc. de Lisboa), James R. Taylor (Univ. Montreal), João Arriscado Nunes (Univ. Coimbra), João Ferreira de Almeida (ISCTE-IUL, Lisboa), João Teixeira Lopes (Univ. Porto), John Law (Univ. Lancaster), José Bragança de Miranda (Univ. Nova Lisboa), José Carlos Venâncio (Univ. Beira Interior), José Madureira Pinto (Univ. Porto), José Manuel Sobral (Univ. Lisboa), José Maria Carvalho Ferreira (Univ. Téc. Lisboa), Loïc Wacquant (Univ. Califórnia, Berkeley), Luís Baptista (Univ. Nova Lisboa), Maria Beatriz Rocha Trindade (Univ. Aberta), Manuel Villaverde Cabral (Univ. Lisboa), Manuela Ribeiro (Univ. Trás-os-Montes e Alto Douro), Michel Maffesoli (Univ. Paris V, Sorbonne), Ramón Máiz (Univ. Santiago de Compostela), Renato Lessa (Univ. Fluminense), Veit Bader (Univ. Amesterdão).

**Conselho Científico:** Ana Maria Brandão (UM), Ana Paula Marques (UM), António Cardoso (Inst. Polit. Viana do Castelo), Catarina Tomás (Instit. Polit. Lisboa), Dina Peixoto (ISCET-Porto), Domingos Santos (Inst. Polit. Castelo Branco), João Carvalho (ISMAI), José Fernando Bessa Ribeiro (UTAD), José Lopes Cordeiro (UM), Manuel Carlos Silva (UM), Maria Cristina Moreira (UM), Maria João Simões (UBI), Maria Johanna Schouten (UBI), Maria Paula Mascarenhas (UM), Rodrigo da Costa Dominguez (CICS-UM), Sheila Khan (CICS-UM), Sílvia Gomes (ISMAI, CICS-UM), Teresa Mora (UM), Vera Duarte (ISMAI).

**Secretariado:** Rita Moreira (cics@ics.uminho.pt)

**Propriedade, redação e administração:** Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais – Polo da Universidade do Minho, 4710-057 Braga – Portugal. Telef.: 253 601 752. Fax: 253 604 696. Site: <https://www.cics.nova.fcsh.unl.pt/polos/cics-nova-uminho> e <http://cics.uminho.pt/?lang=pt>

**Coordenadores deste número:** Teresa Mora, Francesca Rayner e Natália Azevedo.

**Normas para apresentação e avaliação de artigos:** Apresentação de originais: os textos propostos para publicação devem seguir as normas sugeridas no site da revista configurações <https://configuracoes.revues.org/84>

**Avaliação de artigos:** os artigos propostos serão submetidos a parecer de especialistas das áreas respetivas, em regime de anonimato. A listagem de avaliadores será publicada cumulativamente a cada dois anos. A decisão final cabe ao(s) coordenador(es) de cada número e, em última instância, à Direção do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais – Polo da Universidade do Minho.

Os textos podem ser publicados em português, espanhol, francês e inglês.

**Apoios:** A edição deste número foi apoiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

**Edição:** *Configuração é editada* semestralmente (2 números/ano) pelo Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais – Polo da Universidade do Minho, 4710-057 Braga.

**Capa:** Furtacores design; fotografia da capa: Abigail Ascenso

**ISSN:** 1646-5075

**Depósito legal n.º:** 246289/06

Esta revista prossegue a série de Sociologia (6 números) de *Sociedade e Cultura* da revista *Cadernos do Noroeste*.



## Índice

<i>Introdução – Arte política e social: discursos e práticas</i> Teresa Mora, Francesca Rayner e Natália Azevedo	7
<i>El Lugar del arte en las acciones políticas feministas</i> Ana María Castro Sánchez	11
<i>Arte e Pós-verdade: a questão especular do ponto de vista filosófico, político e das ciências humanas</i> Rui Mourão	31
<i>Arte e comunidade em Esposende: uma abordagem de proximidade</i> Teresa Mora e Ana Filipa Oliveira	50
<i>A função do teatro no contexto de congelamento da cultura em São Paulo, Brasil</i> Rita Miranda	70
<i>Um teatro de intensidades: subtração dos elementos do poder na cena teatral contemporânea</i> Arthur Belloni	83
<i>Cancro, arte e ação: experiências e projetos de mulheres e homens portugueses</i> Susana Noronha	101
<i>Interacciones entre derecho y literatura: el artículo 57 de la Constitución de la República del Ecuador</i> Rina Pazos	117
<i>Uma mensagem sensorial. Problematizar horizontes da experiência, comunicação e criatividade em arte e design</i> Eduardo Pedreiro	132



Mora, Teresa; Rayner, Francesca; Azevedo, Natália – Introdução - Arte política e social: discursos e práticas. *Configurações*, vol. 22, 2018, pp. 7-10.

## **Introdução - Arte política e social: discursos e práticas**

TERESA MORA\*

Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais - Universidade do Minho

FRANCESCA RAYNER \*\*

ILCH - Universidade do Minho

NATÁLIA AZEVEDO\*\*\*

Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Tem sido prática da revista *Configurações* entrecruzar contributos provenientes das várias ciências sociais. O número 22 traz aos leitores um conjunto de artigos que resultam, também, e sobretudo, da opção de abrir o tema da arte política e social aos estudos artísticos.

Desde o final dos anos 1990, no contexto mundial, e em particular na Europa, a arte política tem vindo a reavivar-se enquanto discurso e prática de questionamento dos modos de organização da vida coletiva nas suas estruturas de poder e de dominação, quer por interlocutores do mundo científico, quer por instâncias e agentes do mundo da(s) arte(s).

Na sua dimensão social (ou relacional), a arte intervém junto de indivíduos, grupos, ou comunidades, em escalas simbólicas e territoriais diversas – no espaço público, na rua, no bairro, na escola, na prisão, na casa-abrigo, no hospital, na comunidade terapêutica –, em modalidades de agenciamento várias (de sensibilização, de participação, de cidadania, de sustentabilidade), com o objetivo social de melhorar situações reais de pessoas e de populações, em contextos (políticos, económicos e culturais) de transgressão, segregação, exclusão, guetização, estigmatização, discriminação, periferalização, privação, degradação.

Valorizados em várias escalas de poder (municipal, nacional, supranacional) como um outro meio para tentar minorar esses “problemas sociais”, os projetos artístico-culturais configuram-se, também, enquanto objetos, instrumentos e resultados de políticas públicas.

\*E-mail: tmora@ics.uminho.pt

\*\*E-mail: frayner@ilch.uminho.pt

\*\*\*E-mail: nazevedo@letras.up.pt

Entre artistas e cientistas contraem-se práticas de aproximação, diálogo e cruzamento, na reflexão (teórica), na ação (metodológica e técnica), na intervenção (social). Em ruptura com a tradicional divisão institucional do trabalho arte/ciência, as práticas colaborativas que cientistas sociais e artistas realizam entre si põem em causa, por um lado, uma visão normativa da prática da(s) ciência(s) assente no pressuposto de uma clara demarcação entre os seus procedimentos metódicos e discursivos e os que configuram a prática da(s) arte(s); e, por outro, um pressuposto distintivo incorporado pelo mundo da(s) arte(s) quanto à inviabilidade dos discursos e das práticas reflexivas e interventivas das ciências sociais e humanas sobre este mesmo mundo.

Os artigos reunidos neste número pretendem contribuir para a diversificação do conhecimento da arte política e social ao trazerem aos leitores um leque variado de abordagens neste campo temático. Com incidência disciplinar e interdisciplinar em algumas das problemáticas anteriormente enunciadas, e passando por incursões em vários contextos empíricos (Portugal, Brasil, Colômbia, Equador), os artigos aqui dispostos vão convocando diversas linguagens artísticas (teatro, literatura, artes plásticas, fotografia, design). Mas, acima de tudo, apresentam-se como tendo sido escritos a partir de alguns dos muitos lugares discursivos e práticos que hoje configuram a arte política e social. Assim, *Configurações 22*, a par de persistir em veicular os contributos de investigações científico-sociais sustentadas diretamente por empiria e/ou apoiadas em referentes empíricos de espessura histórica (neste caso, da arte política e social), apresenta-as como reflexões, preocupações e intervenções que – em paridade com os contributos aqui alicerçados nos estudos artísticos e/ou sustentados por fruições, práticas e experiências artísticas – se configuram inseparáveis de envolvências pessoais, sociais e políticas afetas ao carácter movente dos percursos académicos, cívicos e profissionais dos seus autores, projetados, no caso, no campo dos estudos da(s) arte(s).

No primeiro artigo, Ana María Castro Sánchez analisa a contribuição das lutas feministas para a democratização da política e dos cânones artísticos no contexto colombiano. A partir de uma visão mais alargada da política, que integra experiências consideradas privadas e íntimas, descreve a ocupação de espaços não-tradicionais pelas lutas feministas e o tornar visível da sua opressão através de manifestações artísticas. Enquanto as representações simbólicas de uma sociedade tendem a reforçar ideologias hegemónicas, as artistas feministas contestam estas representações, seja através das instituições culturais, na rua ou no seu próprio corpo. Sánchez complementa a sua análise teórica com exemplos práticos de artistas feministas que acompanham as lutas políticas tais como a colectiva *Féminas Festivas* e artistas que abordam temas feministas no seu trabalho como Ana María Villate Marín.

Rui Mourão questiona a relação da arte com noções de verdade. Através de uma identificação ao longo do artigo de momentos históricos de trans-verdade,

anti-verdade e pós-verdade nos movimentos artísticos, critica o momento atual pela sua ênfase sobre o distanciamento crítico, a sua desvalorização das emoções e negação da possibilidade de entrega ao objeto artístico e ao outro. Propõe um novo paradigma de bio-verdade, um processo laboratorial de exploração de metáforas e do corpo como forma de reestabelecer uma relação entre a arte e a verdade sem reforçar verdades absolutas convenientes aos regimes políticos vigentes e à comodificação do objeto artístico nos mercados internacionais.

Teresa Mora e Ana Filipa Oliveira, por sua vez, apresentam os resultados de um estudo exploratório sobre o projeto de arte e comunidade AMAReMAR (2016-2017), desenvolvido por artistas com residentes de dois bairros de habitação social da cidade de Esposende, Portugal, e enquadrado por técnicos municipais. Em contexto de observação participante e com base no caderno de planeamento e notas da artista/formadora da oficina de teatro, as autoras expõem três reportórios metódicos acionados nesse contexto de interação: recursos de abertura identitária, recursos de invenção de um lugar comum (o próprio objeto artístico) e recursos de uma ética de reconhecimento. Recursos estes que consideram ser expressivos de um processo de descolagem simbólica dos participantes-residentes dos dois bairros da categoria desvalorizadora da exclusão social.

Rita Miranda, no seu artigo “A função do teatro no contexto do congelamento da cultura em São Paulo, Brasil”, enquadra a relação entre o contexto da prática teatral na cidade de São Paulo e o contexto dos apoios financeiros municipais à cultura. Tal relação padroniza-se em 2017, ano de referência da análise, numa descontinuidade entre projetos e recursos que tende a valorizar a necessidade quer do discurso político das, e pelas, artes – o teatro como arte política – quer de atitudes de cidadania crítica face ao poder político, este último em crise na sociedade brasileira contemporânea. Preocupações estas discutidas pela autora a partir, não de uma empiria científica, mas das suas vivências artísticas enquanto ator social.

Até que ponto pode a arte teatral colocar-se de fora da lógica de poder inerente a um esquema de produção de sentido representacional? Com esta interrogação de partida, Arthur Belloni ensaia uma certa linha de continuidade anti-representacional entre três tendências: a estética da presença e da experiência patentes no teatro “pré-trágico” (que antecede a afirmação institucional da tragédia como teatro de representação de conflitos); o teatro “menor” de Carmelo Bene; e a corrente “energética” do teatro contemporâneo. Através deste percurso, o autor leva-nos a reconhecer que a desancoragem dos elementos cénicos de uma base representacional é condição para um teatro de intensidades, na sua conexão com uma economia pulsional de resistência à construção cénica do tema e do sujeito. Por conseguinte, o autor discorre em ruptura política com a encenação do poder da representação como traço dominador da arte teatral.

Susana Noronha aborda um conjunto de projetos sobre experiências de cancro, co-criados por mulheres e homens portugueses, tais como “Retrato de

mim” (2011) “Nu enfermo” (2012), “Na Minha Pele” (2016) ou “Passar das marcas” (2017). Nestas e noutras exposições artísticas da intimidade oncológica (fotografias, vídeos, desenhos), estão compreendidos testemunhos visuais e orais de mulheres e homens com cancro que ancoram ações de consciencialização, desestigmatização, mobilização e resistência à doença. Partindo do lugar discursivo da ciência social, a autora demonstra que o conhecimento incorporado de quem vive a doença oncológica, se transformado em arte, partilhado, e publicamente divulgado, abre para um entendimento mais próximo, mais informado e mais justo do cancro e da pessoa doente.

Por seu turno, e a partir de um outro tipo de relação – a do direito e da literatura – Rina Pazos exercita uma abordagem interdisciplinar entre a norma jurídica e a norma cultural, procurando proximidades e influências entre os dois tipos de documentos, com particular destaque para as possíveis incidências da literatura na criação de normas jurídicas no Equador. A título ilustrativo, e com base numa análise empírica, a autora enquadra o artigo 57 da Constituição da República Equatoriana a partir de dois enfoques: o das influências que o mesmo tem sobre a produção literária de algumas obras de autores equatorianos – perspectiva artística sobre o texto jurídico; e o dos reflexos da cultura popular local que o mesmo texto jurídico alberga enquanto narrativa cultural. Por outras palavras, e ao consagrar os direitos coletivos dos povos e nacionalidades indígenas, o referido texto jurídico torna centrais no espaço público grupos culturais desprovidos de poder(es).

A concluir este número, Eduardo Pedreiro, lembra-nos que a visão tem ocupado um lugar privilegiado na experiência e compreensão ocidental do mundo, salientando que a condição de exterioridade do sujeito visual tem sido, aliás, ampliada pelos media e as tecnologias digitais com a consequente perda do sentido íntimo associada à desvalorização do tato. Em contra-ponto, o autor leva-nos a reconhecer a complexidade da experiência enquanto processo multissensorial. Conduz-nos, de seguida, ao conceito de público-interator, ou de ator envolvido na experienciação da obra (diferentemente do público-observador). Pela ótica da experiência sensorial em arte e design, tomamos conhecimento de trabalhos artísticos que em declinações várias – materializando sentidos (Tolaas), associando sentidos e sensações (Oiticica; Cardiff e Miller), ou trabalhando a transferência de sentidos (Harbisson; Cardiff) – fazem da “estética relacional” (conceito de Bourriaud) uma prática sensorial.

Sánchez, Ana María Castro - El lugar del arte en las acciones políticas feministas. *Configurações*, vol. 22, 2018, pp. 11-30.

## **El lugar del arte en las acciones políticas feministas**

ANA MARÍA CASTRO SÁNCHEZ\*

Facultad de Ciencias Humanas y Artes de la Universidad del Tolima – Colombia

### **Resumo**

Tem sido diferentes os caminhos percorridos pelos movimentos sociais na intenção de consolidar transformações na política, entre estos, podemos mencionar as acções políticas que derivam de desafios que incorporaram expressões artísticas como estratégias de luta. As acções políticas artísticas feministas são uma demonstração disso; onde as teorias feministas se constituem como fontes importantes seja para o trabalho das artistas, seja para o das activistas, estreitando a relação entre o pensamento feminista e a criação artística. Este artículo procura compreender quais são actualmente estes desafios para aprofundar a relevância que teve e tem a arte na transformação das políticas feministas.

**Palabras claves:** acción política, feminismos, arte, movimientos sociales.

### **Abstract**

#### *The place of Art in feminist political actions*

There have been different roads travelled by social movements in order to consolidate changes in politics, amongst which political actions that are incorporated into artistic expressions as protest strategies. The feminist artistic political actions are an example of this, where feminist theories will become important sources for the work of artists and activists, strengthening the relationship between feminist thought and artistic creation. This article seeks to understand the current protest strategies, in order to deepen the relevance that art has had and has in the transformation of feminist politics.

**Keywords:** political action, feminisms, art, social movements.

\*Profesora del programa de Sociología de la Facultad de Ciencias Humanas y Artes de la Universidad del Tolima – Colombia. E-mail: amcastros@ut.edu.co

### Résumé

#### *La place de l'art dans les actions politiques féministes*

Les mouvements sociaux ont parcouru différents chemins dans leur intention de consolider les transformations politiques, parmi lesquels on peut mentionner les actions politiques qui dérivent de paris intégrant des expressions artistiques en tant que stratégie de lutte. Les actions politiques artistiques féministes en sont une démonstration, car les théories féministes constituent des sources importantes tant pour le travail des artistes que pour celui des activistes, rendant ainsi plus étroite la relation entre la pensée féministe et la création artistique. Cet article cherche à comprendre quels sont actuellement ces paris afin d'approfondir la pertinence qu'a eue et continue d'avoir l'art dans la transformation des politiques féministes.

**Mots-clés:** action politique, féminismes, art, mouvements sociaux.

*La creatividad es un instrumento de lucha  
y el cambio social es un hecho creativo  
y la acción creativa es una acción política.  
Mujeres Creando 2005, Bolivia.*

### Introducción

En el contexto latinoamericano, los movimientos sociales desempeñan un importante papel en la construcción de proyectos sociales democráticos, donde no solo están en disputa los parámetros de la democracia sino las propias fronteras de lo que debe ser definido como política. Estas luchas de poder implican ampliar los repertorios de la acción política y de protesta social que cuestionan la capacidad de respuesta del Estado y que, en últimas, constituyen lo que se considera un nuevo paradigma político. Han sido diversos los caminos recorridos para consolidar estas transformaciones en la política, entendiéndola de manera más amplia, al sacarla de los confines de los partidos políticos y la institucionalidad formal, una apuesta fundamental de los movimientos feministas.

En este sentido, podemos hablar hoy en día de la existencia de acciones políticas artísticas que devienen de apuestas donde los movimientos sociales incorporan expresiones artísticas como estrategias de lucha, construyendo una relación dialéctica entre sus apuestas políticas y el arte como forma de expresión de las mismas, en últimas como otra política. Se trata de una articulación con todo lo que ello implica entre prácticas artísticas, movimientos y agentes sociales, una vinculación que se hace de manera horizontal donde se condicionan mutuamente tanto el arte como la política. La acción política feminista con todas sus estrategias son una muestra de ello, donde las teorías feministas van a constituirse en fuentes importantes para el trabajo tanto de las artistas

como de las activistas, estrechando la relación entre el pensamiento feminista y la creación artística. Este artículo busca comprender en la actualidad cuáles son esas apuestas y profundizar en particular en la relevancia que ha tenido y tiene el arte en la transformación de las acciones políticas feministas, a partir de ejemplos concretos de artistas y activistas feministas en Colombia.

## 1. Miradas sobre la política

La política ha sido un campo controvertido tanto en la teoría como en la práctica, abordado por las Ciencias Sociales desde diversas perspectivas y con énfasis que dependen del contexto histórico, social, cultural y económico. Para esta discusión me interesa comprender el paradigma que podemos denominar como tradicional, formal o institucional de la política, las críticas feministas que se han realizado al mismo y los aportes en la construcción de otra(s) política(s) y ejercicios diversos de la misma, constituidos tanto por las políticas feministas como por los movimientos sociales.

El contenido de la política que el paradigma liberal democrático formula otorga un lugar central al Estado y sus instituciones, en el cual se enmarcan prácticas políticas reducidas a la participación convencional de la democracia representativa como expresión del ejercicio de la política. En este marco de política formal la ciudadanía va a participar en lo que se considera una democratización del Estado vía derechos políticos y civiles, que son importantes en la medida en que propician también otros espacios para la participación política tanto fuera como en relación con el Estado; como son los movimientos políticos y las diversas expresiones organizadas de la sociedad civil que van a abarcar la esfera de lo público no estatal. Así se constituyen los lugares de la política como práctica de producción y reproducción de diversos ordenes sociales y de sus propios espacios y acciones que se van a considerar en si mismas políticas y que responden a esta estructura.

La comprensión de lo político como campo que abarca distintas dimensiones además de la institucional, diferentes prácticas más allá de la participación formal, diversas acciones que generan el efecto de lo político y que deben ser consideradas como tal al reflejar posicionamientos y formas de enfrentar las relaciones de poder; permite reconocer que la política es también un espacio de disputa discursivo y simbólico que cambia de sentido y contenido. Esta es una perspectiva contraria al discurso dominante de la política y de sus actores que al ser tan hermético no permite reconocer la diversidad de expresiones de la política, así como sus protagonistas como fuerzas que la recrean constantemente afirmándose en diversas experiencias de acción política.

En este sentido, se trata de reconocer tanto la dimensión política de todas las esferas de la vida, así como el surgimiento del sentido político en relación a los cambios sobre lo que es o no político (Slater, 2000); y la necesidad de

politizar temas, problemas, circunstancias, etc. para que salgan del espacio de la normalidad en el que muchas situaciones de exclusión, discriminación y opresión aún tienen lugar en nuestras sociedades y frente a las cuales se posicionan acciones políticas transformadoras. En esta medida, una “articulación analítica de los elementos socioculturales micro-macro nos permite analizar la acción política de los actores sociales como parte de un proceso que intenta redefinir las fronteras y transgredir las visiones reduccionistas de lo político” (Rodríguez, 2012: 265-266). Por ello, podemos entender la política como todo aquello que conforma la acción política como espacios de lucha y contrapoder, como afirman Ibarra y Cortina (2011).

Comprendida desde esta perspectiva la política empezaría a tener diversos rostros, nombres, lugares, tiempos, colores, formas, etc. que la harían visible de una manera más concreta relacionada con los contextos, estrategias, actores, poderes, territorios que la conforman y no solo como un sistema abstracto. Sin embargo, estas maneras de repensar la política y su acción no se pueden concretar si no se deconstruyen los principios en los que se basa la visión imperante de la política, uno de los cuales es la exclusión de las mujeres. Igualmente, todo ello implica la redefinición de los lugares de la política, los escenarios de su institucionalización y las acciones que se van a constituir como su ejercicio legítimo. Es aquí donde va a jugar un papel fundamental la sociedad en sus diversas expresiones organizativas que van a desestabilizar los lugares que se consideraban fijos en el ejercicio de la política. Nos encontramos entonces con alternativas, maneras de redefinir y reapropiarse, que consolidan otras formas de idear y hacer la política, que incluso se pensará en plural como otras políticas a partir de prácticas colectivas que crean nuevos significados para superar los estrechos límites de la acción política convencional.

### **1. 1. Los feminismos y la redefinición de la política**

Para empezar es importante aclarar que no existe una única política feminista tal como no existe un único feminismo, por lo que haré referencia de manera general a lo que diferentes políticas feministas proponen frente a la política tradicional, formal, institucional. La posición de partida será la “ruptura con la concepción clásica de la política cuya definición la reduce al ejercicio del poder público, así como con la idea de que lo político es un asunto cuyos contenidos son determinados dentro de las fronteras del sistema institucional” (Tarrés, 2002: 120).

Los movimientos feministas son reconocidos por las transformaciones que han suscitado en la concepción de la política y el ejercicio que se hacía de la misma; pensando la política de manera más amplia al reconocer que su concepción y práctica tradicional era limitante para quienes no ostentaban el poder, particularmente las mujeres a quienes les era negado por su condición y

posición de género, así como a las personas racializadas y subalternizadas. Los feminismos vinculan la política con el ejercicio del poder en todos los ámbitos, no solo en el público, en el sentido que Mouffe (1999) señala como político al afirmar que allí donde existe una relación de poder hay una relación política que puede potenciarse o interrumpirse.

Los aportes de los feminismos a la redefinición de la política incorporan el cuestionamiento a las formas hegemónicas de ejercerla y concebirla, poniendo en discusión la supuesta racionalidad universalista y su propósito homogeneizador que desconoce la potencialidad política de las diferencias; sustentado en una generalidad y neutralidad que los feminismos han objetado ya que siempre se procede parcialmente desde posiciones que se traducen en discriminaciones y exclusiones. De esta manera, se contradice la pretensión de igualdad basada en el mencionado supuesto criterio de neutralidad y generalidad que en realidad beneficia solo a unos (Castañeda, 2002).

Asimismo, una propuesta fundamental de los feminismos para repensar la política será superar las dicotomías excluyentes sobre las que se ha sostenido la política institucional tradicional; entre ellas la diferencia entre lo público y lo privado, que implica ampliar la noción del dominio del poder público a la dominación y subordinación en el ámbito privado y sus implicaciones en la vida de las mujeres. Se cuestiona lo público concebido como lugar privilegiado de la política que se construye en contraste, negación y oposición con lo privado; lo que genera la justificación de los lugares sociales asignados a hombres y mujeres en el juego de la política formal. En este sentido, siguiendo a Nancy Fraser (1992), se trata de evidenciar las implicaciones que los términos público y privado tienen en la política, ya que no designan simplemente ámbitos sociales sino que son clasificaciones culturales y etiquetas retóricas que en el discurso político son tan poderosas que se utilizan para deslegitimar intereses, opiniones y temas, así como para valorizar otros.

Las políticas feministas van a insistir en lo que implica para el espacio del poder dominante pensar lo privado como político, sosteniendo la importancia y vigencia de la apuesta feminista de que lo personal es político. Además, los feminismos han destacado el papel que tiene la cultura patriarcal en la definición no solo de la vida cotidiana sino de las relaciones sociales, las instituciones y por tanto, de la política. Por ello, también cuestionan categorías como la de ciudadanía ya que ésta reconoce la supuesta igualdad formal de los individuos pero, tal como las nociones de libertad y consenso, realmente excluyen a las mujeres al ser el ámbito de lo público el principal escenario de lo que se considera político separándolo de la esfera privada y personal.

Los feminismos han sido gestores de nuevas formas de concebir lo político al politizar lo que no era considerado como tal: temas, problemas, espacios, modos de hacer, para que formen parte del debate cotidiano proponiendo

un activismo que “tendría que y debería siempre darse en una multiplicidad de espacios y lugares que no suelen considerados «propiamente políticos»” (Álvarez, et. al., 2000: 30). Asimismo, no se trata de pensar en los intereses y necesidades de las mujeres solamente, ni de ampliar su representación en los espacios formales de la política institucional, sino de reconocer la diversidad de formas de participación política que constituyen las apuestas feministas más amplias articuladas con diversas demandas.

Otro aspecto importante para superar estos límites que impone la política formal tiene que ver con el reconocimiento de la diversidad de sujetos como agentes políticos más allá de las y los representantes y dirigentes. Ello se relaciona también con cómo se supone que se debe hacer política, expandiendo los espacios de participación, a lo que se le suma la diversidad que incluye hoy lo que consideramos como político. Así, lo que podemos reconocer como otras políticas no solo se posicionan frente a la tradicional y sus vacíos e incongruencias, sino además frente a las implicaciones de las formas actuales de dominación del capitalismo, el patriarcado, el colonialismo, el heterosexismo, el militarismo, y todos los sistemas de dominación que hoy en día imponen nuevos retos para la política.

## **1.2. Los movimientos sociales y el redimensionamiento de la política**

Los movimientos sociales en su diversidad han sido un actor clave en el redimensionamiento de la política, sacándola de la esfera político-estatal al considerar que tanto las formas tradicionales de participación y representación como el rol del Estado se encuentra en crisis. Así se constituyen en actores políticos que toman la palabra que muchas veces les fue negada, diversificando las demandas que ya no se agotan en el reconocimiento formal de derechos que suponía la lucha política, lo que lleva a replantear conceptos claves como el de ciudadanía y a transformar la acción política.

En esta línea de reflexión, Sonia Álvarez, Evelina Dagnino y Arturo Escobar (2000) analizan como en el contexto latinoamericano los movimientos sociales desempeñan un importante papel en la construcción de proyectos sociales democráticos, donde no solo están en disputa los parámetros de la democracia y el sentido de nociones convencionales que abarca la política (ciudadanía, representación, participación, etc.), sino las “propias fronteras de lo que debe ser definido como arena política: sus participantes, instituciones, procesos, agendas y campos de acción [evidenciando una] amplia gama de esferas públicas posibles” (Álvarez et. al., 2000: 15-16); donde la ciudadanía sea ejercida en todas sus dimensiones y los intereses de la sociedad no solo sean representados sino remodelados. Así los lugares y las formas que considerábamos estables para el ejercicio de la política van a ser insuficientes frente a las propuestas de los movimientos sociales, por ello la política va a estar en

constante construcción, transitando y politizado espacios, entre ellos los que habían sido neutralizados y despolitizados, así como asuntos que no eran considerados como políticos.

Para que esto sea posible, David Slater (2000) afirma que una característica de lo político será el cuestionamiento de lo socialmente dado, así los movimientos sociales subvierten los datos tradicionales del sistema político cuestionando su funcionamiento aparentemente normal y natural revelando los significados velados de lo político encerrado en lo social. De allí que uno de sus elementos más importantes sea las maneras como los movimientos sociales contribuyen a reconfigurar lo político en las condiciones actuales, transformando la acción política convencional como reflejo de otras formas de ejercer la ciudadanía.

Estas luchas implican además una política simbólica, en el sentido de luchas por el poder interpretativo que se desencadenan cuando entran en conflicto distintos universos simbólicos sobre lo político (Delgado, 2007). Así las nuevas maneras de pensar y ejercer la política que concretizan los movimientos sociales se identificarán como una dimensión de la cultura relacionada con las luchas por los sistemas de representación (Maccioni, 2002). Es en ese sentido que podemos comprender “que los cuestionamientos culturales no son meros subproductos de las luchas sociales, sino más bien elementos constitutivos de los esfuerzos orientados hacia nuevas definiciones del significado y de los límites del propio sistema político por parte de los movimientos sociales” (Dagnino en Escobar, et. al., 2001: 27). La cultura por tanto se transforma en un hecho político (Álvarez et. al., 2000), lo que hace importante comprender en la actualidad cómo se concreta esta apuesta; una forma es profundizar particularmente en la relevancia que ha tenido y tiene el arte en la transformación de la acción política y por tanto en la redefinición de la política.

## **2. La potencia política del arte**

El arte con sus propios medios tiene la capacidad de movilizar tanto individual como colectivamente, esto implica reconocer que no es un recurso sino que en sí mismo el arte contiene una potencia que logra no solo mostrar, transmitir, sino incluso incidir en transformaciones sociales. De allí la importancia de comprender su potencia política, cómo y por qué puede llegar el arte a ser útil en y para movilización política; abordando las prácticas artísticas en el sentido de cómo pueden adecuarse y articularse para convertirse en elementos de la praxis política, recurriendo a sus medios, fortaleciendo sus potencialidades. Se trata de reafirmar lo que el arte aporta, remueve, favorece, impulsa en y para los proyectos políticos, teniendo en cuenta lo que logra en términos de producción de sentidos y su carácter relacional.

Un aspecto que posibilita repensar la experiencia artística, no como algo definido y exclusivo de un espacio, una clase, un momento histórico, es su relación con la política, comprendida como un devenir donde confluyen varios aspectos que parten de reconocer el lugar que el arte ocupa en una sociedad y la manera como contribuye a un cambio. Para Chantal Mouffe (2007) el arte y la política no se pueden separar, porque existe una dimensión estética en la política, así como existe una dimensión política en el arte. Considerar lo político en el arte no se reduciría entonces a una discusión entre si se trata solo de un asunto de tema o de forma, sino que implica una politización concreta de prácticas artísticas (Brea, 1998), así como una redistribución de lo sensible (Rancière, 2005); lo que conlleva una politización del arte con objetivos políticos claros y no solo para adornar una acción. Considerar lo político en el arte (Richard, 2009) implica hacer parte de la política las herramientas del arte que parecen pertenecer exclusivamente a un mundo cerrado, para cambiar las formas de activismo y hacerlas más potentes.

El arte no es neutral, la pretendida neutralidad que se le ha adjudicado es de por sí una postura ideológica que desvía la mirada y la sujeta a problemas estéticos reducidos en la tendencia del arte por el arte, implantando una separación entre el/la artista, el medio social y los procesos que implica la producción; de esta manera se pretende delimitar el quehacer del arte y en esa medida su percepción y función. En este sentido, podríamos considerar como ejemplo lo acontecido con la pintora colombiana Débora Arango (1907-2005) quien además de pintar desnudos inquietantes desnudó la sociedad de su época y continuó con su trabajo a pesar del ambiente hostil en el que su obra fue encerrada. Débora desafió el “buen gusto” con el que se relaciona aún el arte como entretenimiento elitista, y es que a ella no la emocionaba quedarse en lo onírico o pintar simplemente lo que la rodeaba, no la inspiraba aunque era el contexto que le permitía tener las condiciones necesarias para desarrollar su propuesta; no le interesaba con su obra reproducir su propio mundo, su cotidianidad, sino otras experiencias de las que no hacía parte directamente pero la motivaban a pintar, aunque no necesariamente lo vivía sí lo sentía, era sensible a todo lo que veía y esto era muy diferente a lo que se consideraba como bello, deseable, correcto, digno de pintar, más aún por una mujer<sup>1</sup>.

Por el contrario, para superar esta pretendida neutralidad, se trata de comprender cómo se apropian, renuevan, reinventan, resignifican determinadas prácticas artísticas en su estrecha relación con la acción política, creando tanto nuevas formas de actuar político como propuestas artísticas. Ello que no se restringe solamente a ver la apropiación de una expresión artística o la dimensión estética de una protesta, ya que en este caso la politización de la estética, la potencia política del arte, se reduciría a una estetización de la política

1 Para ver algunas obras de Débora Arango: <https://www.galeriaelmuseo.com/archives/614/>

(Delgado, 2013). Para que esto sea posible se ha propuesto reconocer las posibilidades que tiene el arte en la vida cotidiana, potenciando espacios y expresiones habitualmente no relacionadas con éste; resaltando que debe responder a los contextos sociales y los públicos que están en constante transformación.

En estas propuestas el espacio público, considerado como el escenario de la política por excelencia, va a ser redimensionado. Allí lo participativo, lo colectivo, va a ser central en la medida en que puede representar más que un discurso una apuesta política por la participación democrática directa que supere los límites de los mecanismos formales establecidos en las democracias representativas, así como los lenguajes instaurados para ello<sup>2</sup>. En relación a los espacios para la acción política feminista, la colectiva Fémimas Festivas<sup>3</sup> nos propone reconocer que los espacios tienen implicaciones diferentes con las cuales entran en diálogo las acciones, lo importante es que sean accesibles y se puedan disfrutar. En este sentido la calle es un espacio importante porque no se necesitan muchos recursos, se generan relaciones directas y la participación no es cerrada.

Las acciones políticas feministas son diferentes según los espacios donde tengan lugar, en concordancia con lo que se quiera movilizar y propiciar el lugar es importante -como el atrio de una iglesia cuando el tema de la acción es el derecho al aborto-; además, la relevancia aumenta cuando la intención es controvertir los espacios que han sido institucionalizados para el ejercicio de la política desde una mirada tradicional. Para este cuestionamiento la calle es algo que los grupos se han tomado, es importante como apuesta política al ser un espacio negado a las mujeres o que es necesario resignificar, como cuando las acciones se reapropian de la noche. Los espacios públicos y abiertos también son relevantes cuando la intención es salir de los formalismos del mundo del arte, para dar a conocer otras miradas sobre el mundo. En este sentido, es importante que el arte esté en la calle, que la gente tenga acceso fuera de los lugares institucionales que pueden ser incómodos. La calle hace parte justamente de la apuesta de la batucada feminista La Tremenda Revoltosa para sacar las discusiones políticas de espacios privilegiados y seguros -como pueden ser los

2 Para este y otros análisis que propongo en adelante retomaré algunos aspectos de acciones políticas feministas que devienen de mi experiencia de trabajo con colectivas de activistas, grupos artísticos y artistas posicionadas como feministas en Colombia. Cada una de estas propuestas implican una reflexión más amplia, sin embargo a manera de ejemplo de lo que analizo en este artículo narraré algunos aspectos de sus activismos artísticos feministas.

3 Fémimas Festivas es una colectiva feminista de la ciudad de Cali - Colombia que apuesta por la creación artística y comunicativa con la cual abordan diferentes temas como militarismo, ecología, violencias contra las mujeres, feminismos, derechos, aborto, paz, la colonización, el capitalismo, entre otros. Con su apuesta de activismo feminista que denominan como “experimentos chamánicos-políticos-poéticos” intervienen en la calle, en las escuelas, en las fiestas, en las manifestaciones, donde quieran. Fémimas Festivas ha explorado las campañas gráficas, el performance, la vídeo instalación, el teatro de sombras, la radio experimental, el audiovisual, la curaduría musical, la fotografía, el discurso televisivo, los fanzines, la traducción de discurso académico y la elaboración teórica. Su acción es ecléctica creando un activismo festivo que es potente al manejar diferentes materiales y medios con los que proponen juegos donde se junta el arte con la comunicación. Ver más en: <https://feminasfestivas.hotglue.me>

de la Universidad-; una manera de materializar también sus ideas feministas, de hacerlas acción ocupando las calles, convirtiéndolas en el lugar de la política feminista. La calle es el escenario donde gozan su activismo con una apuesta clara por renovar las formas de hacer política feminista en Colombia; desde allí las activistas de La Tremenda Revoltosa<sup>4</sup> saben que cuando avivan el discurso feminista a través de los tambores esto hace que llegue a otras personas, las atrae y las interpela de otras maneras. Para ellas el arte no es solo forma, ni la música la parte divertida y recreativa que anima una manifestación política, por ello con la batucada buscan revertir ese lugar que el arte tiene en la política para hacer de éste la acción y la construcción política misma en lo público.

Vemos entonces como las expresiones artísticas más que un medio van a ser la forma de hacer política, una política otra que se posiciona de manera crítica frente a diversos problemas sociales. Según lo que se quiera denunciar, los espacios de circulación de las propuestas y el tiempo para producirlas se elegirá el medio. Todas las expresiones artísticas son medios propicios para la acción política; las razones por las cuales son escogidas tienen que ver principalmente con los recursos, el lugar, a quién va dirigido, el tiempo y las condiciones para la producción. Se comprende que cada una tiene manifestaciones diferentes que se pueden potenciar, aunque las que contemplan la palabra tendrían una ventaja. Es en este sentido que se concreta la potencia política del arte al reinventar las expresiones artísticas para reflexionar sobre lo cotidiano, desnaturalizar aspectos de la vida normalizados que, por el contrario, son productos de relaciones de poder y expresión de desigualdades y discriminaciones; además de presentar y representar otras miradas de diversos aspectos sobre los cuales impera una visión hegemónica y así movilizar diferentes voces y puntos de vista.

En relación a estas apuestas el arte feminista fue uno de los pioneros. Según Helena Reckitt (2005) el feminismo ha redefinido los términos del arte de finales del siglo XX, relevando presunciones culturales sobre el género, politizando el vínculo entre lo público y lo privado, así como explorando lo propio de la diferencia sexual, además del énfasis de la especificidad de los cuerpos que no solo está marcada por el género sino también por la raza, la edad y la clase social; todo ello producto de las respuestas que las artistas han dado a los feminismos, en su estrecha relación con las demandas políticas y los debates del pensamiento feminista. Un ejemplo de ello es el trabajo de la artista feminista

4 La Tremenda Revoltosa lucha con los tambores de manera autónoma y autogestionaria contra el racismo, el heterosexismo normativo, el capitalismo, el militarismo y otras formas de opresión y violencia, desde Bogotá - Colombia. Esta batucada feminista también con consignas, comunicados, intervenciones públicas, manifestaciones, propone una mirada feminista crítica frente a los diversos problemas sociales, económicos, políticos que afectan a la sociedad colombiana. Se articulan con otros movimientos sociales, construyendo un feminismo que no es “efímero, es trascendente desde lo más íntimo, individual, corporal, hasta lo más colectivo”. Ver más sobre la acción política artística feminista de La Tremenda Revoltosa en: <https://www.youtube.com/watch?v=7OKkbRM7TDc>

Colombiana Ana María Villate Marín<sup>5</sup>. El performance con el que comienza su camino como artista feminista es “¿Vanidosa?”, en éste la artista en una mesa dispuesta para cenar como cualquier otra se come las páginas de la revista Vanidades, una publicación representativa de las denominadas revistas femeninas donde los estereotipos y las constricciones de género son evidentes. Es de resaltar de las prácticas artísticas de la artista la importancia que le da a su postura política como parte esencial de su propuesta estética, sin hacer diferencia entre forma y contenido. Aunque algunas de sus prácticas puedan no ser reconocidas como artísticas en los estrechos límites del mundo del arte, para ella también tienen validez como propuestas artísticas, como lugares de enunciación activistas desde los cuales poner en discusión los discursos y prácticas que hacen parte del mundo del arte.

Es así como el arte feminista, como otras experiencias de arte con política, van a mostrar la importancia de la postura de la o el artista que se piensa y actúa también como activista; ya que, aunque el rol de la o el artista sigue siendo central, las modificaciones que traen a las prácticas artísticas estas apuestas tienen implicaciones también en la idea de quién o quienes pueden hacer arte, con qué fines y al servicio de qué y para quién. De allí surgen diversas experiencias en la apropiación que se hace del arte fuera del canon, que se han denominado como “estéticas de la resistencia” y “estéticas alternativas”, con las cuales se procura cambiar ciertas pautas culturales y sociales, así como transformar la producción artística y su recepción.

Hal Foster (2001) sugiere que al reconocerse lo cultural como un lugar de contestación, la cultura como un lugar de conflicto, la estrategia a seguir es la resistencia como práctica que exceda las pretensiones del capital, con el fin de enfrentar la capacidad que éste tiene de beneficiarse y decodificar lo que se constituye en su contra -tal es el caso de la contracultura-. De allí que el autor abogue por proyectos de posición contrahegemónica y de resistencia “con el fin de no ver la sociedad como “un sistema total”, sino como una coyuntura de prácticas, muchas de ellas contrapuestas, en donde lo cultural es una arena donde es posible la contestación [...] solo será en estos términos -en tanto práctica de resistencia o interferencia- como se puede concebir lo político en el arte” (Foster, 2001:106). Asimismo, el autor afirma que las prácticas de resistencia que son posibles deben superar la idea central de las propuestas contraculturales que solo se preocupan por apoderarse de los medios ignorando la dominación que está inscrita en sus propias formas, a las cuales es difícil de responder estructuralmente.

<sup>5</sup> Con sus propuestas artísticas Ana María Villate se posiciona críticamente frente a los estereotipos de género dominantes en la publicidad, el deber ser de la feminidad impuesta, la performatividad del género, así como la situación política del país, el poder, el racismo, el colonialismo; por medio de performances, video arte, dibujo, pintura y escultura con los cuales ha participado en diversas iniciativas colectivas y exposiciones desde el 2003. Algunas obras de la artista están disponibles en: <http://anamariavillate.laveneno.org/>

Se trata por tanto no solo de la reapropiación sino de la resignificación que del arte pueden hacer las personas y los colectivos que han sido subalternizados, racializados, excluidos, víctimas de violencias, etc., quienes también encuentran en el arte otras formas de denunciar y expresar no solo los disentimientos sino las propuestas. El arte por tanto tiene la posibilidad de ser potencializado para diversos fines, con lo que cada expresión artística podría aportar según los objetivos propuestos. También como forma de resistencia y respuesta representa una oportunidad para los colectivos a los que les es negado el acceso a los espacios institucionales de la política o que ya no los encuentran legítimos. Se trata entonces de la puesta en práctica de una noción más amplia de la política que no solo tiene que ver con los espacios formales de las democracias representativas, sino con el ejercicio cotidiano, la politización de diversos aspectos de la vida, la política como conjunto de relaciones donde también tienen lugar los afectos, las sensibilidades, los anhelos por mundos mejores.

En este sentido, continuando con los ejemplos situados en Colombia y la importancia para pensar el arte feminista de tener en cuenta las distintas geografías del feminismo (Pollock, 1996), podemos resaltar como el grupo de punk feminista Polikarpa y su *Viciosas*<sup>6</sup> no solo participa activamente en las luchas del movimiento de mujeres y feminista en el país en sus movilizaciones y campañas, sino que concibe sus conciertos como acciones políticas. Para ellas el concierto de punk es una manera de discurso y movilización política, haciendo que la relación entre arte y política sea directa porque hacen música pero pensada con un fin político fuerte. Un ejemplo de ello fue su concierto en el festival Antimili sonoro del 2015, donde en diferentes momentos del concierto subieron al escenario dos mujeres del grupo que se conoce en el país como “Las Madres de Soacha”, quienes vienen luchando por verdad, justicia y reparación en el asesinato de sus hijos por parte del Estado colombiano, conocidos como falsos positivos<sup>7</sup>.

6 Con un recorrido de más de diez años en la escena Polikarpa y sus *Viciosas* es una de las primeras bandas de punk compuesta solo por mujeres en Colombia, con su música en diferentes espacios de activismo denuncian la situación de las mujeres y del país desde una postura anarco-punk feminista. Como banda cuentan con un reconocimiento en la escena punk, incluso a nivel internacional, que las ha convertido en un referente para que otras mujeres se animaran a tener sus propias bandas transformando esta escena marcada fuertemente por la presencia masculina.

7 Las Madres de Soacha hoy en día son actrices políticas importantes en la lucha de las mujeres que en Colombia trabajan por el reconocimiento de las formas como la guerra las ha afectado por su condición y posición de género. Los falsos positivos “Son hechos que se configuran como acciones tendientes a demostrar los resultados de una creciente política de seguridad desplegada por la Fuerza Pública. Dichas acciones se desarrollan en virtud de un premio o una bonificación por productividad para los miembros del ejército, pero en realidad son acciones que encajan en las llamadas ejecuciones extrajudiciales. En Colombia se han presentado más de tres mil falsos positivos, los primeros casos se descubrieron en Ocaña, Santander, eran jóvenes de estratos populares provenientes de Soacha, Cundinamarca, de donde fueron sacados con engaños; luego aparecerían como guerrilleros dados de baja en combate. Hoy sus madres reclaman justicia” (Díaz, et. al., 2012). Ver esta acción en: [https://www.youtube.com/watch?v=nx8c\\_fQOMV0](https://www.youtube.com/watch?v=nx8c_fQOMV0)

Igualmente, es necesario que podamos comprender la relación del arte con lo social no solo términos de las maneras como éste la determina, sino el rol que el arte puede tener justamente en su transformación. Así las propuestas de las prácticas artísticas no solo simbolizarían lo que constituye la vida social sino que tienen la posibilidad de re-simbolizarlo, es decir, no es un mero reflejo de la realidad ya que entran a mediar los lenguajes artísticos -sean estos plásticos, musicales, literarios, cinematográficos, performativos, etc.- y las diversas formas como éstos se han construido y son aprehendidos históricamente, en relación con los contextos en los que tienen lugar. Por tanto, no se trata solo de una crítica de la representación dominante, sino de la representación misma como proceso, práctica que consiste en mostrar como las representaciones de la realidad son parciales y están ideológicamente definidas expresando relaciones de poder.

Para que esto sea posible y se resignifique la potencialidad política del arte, éste ha extendido su acción más allá del campo artístico, incrementando a las prácticas artísticas basadas en objetos otras prácticas donde van a ser fundamentales los contextos; por eso el uso de los medios de comunicación, los espacios urbanos, las redes digitales, así como diversos espacios de participación social, nuevas disposiciones del arte que sobrepasan la dicotomía encerramiento-transgresión. Así la superación de barreras que trascienden lo artístico posibilitan una reflexión sobre el estado del mundo (Canclini, 2010).

De allí que esta acción política tenga lugar en espacios susceptibles de ser analizados con más profundidad, sobre los cuales se busca incidir creando procesos artísticos que piensen e influyan en lo concreto, lo inmediato, lo transformable. Así se explora la potencia política del arte para la movilización de alternativas y propuestas políticas, donde se conjuguen lo silenciado y sujetado al olvido, lo descalificado y subvalorado, y lo que aún está por construir para poder resistir a la cultura hegemónica que nos arrebató el arte de la mano. Desde un lugar que puede ser común como el teatro, por ejemplo, el grupo La Máscara<sup>8</sup> de la ciudad de Cali ha logrado consolidar en sus 46 años de trabajo una dramaturgia propia articulada con una posición política. Su trabajo

8 Este grupo abrió el camino en Colombia para cambiar el lugar de las mujeres en el teatro. De la actuación en otros grupos de teatro mixtos pasaron a ser protagonistas, directoras, creadoras, escritoras, haciendo dramaturgias atrevidas y montajes propios en torno a temas que no eran abordados comúnmente en el teatro como el aborto, la prostitución, la violencia contra las mujeres, entre otros; reconociendo y dando importancia política a problemas relacionados con las mujeres que se atrevieron a llevar a los escenarios y a las calles por primera vez en el país. Como pioneras del teatro de género y feminista en Colombia desde 1972 hasta el día de hoy han construido con su propuesta teatral una mirada estética y crítica frente a la situación de las mujeres en el país y en el mundo, consolidando un lenguaje singular con el cual pasan de ser víctimas o temas secundarios en el teatro a protagonistas de montajes, con miradas propias desde una perspectiva feminista, en creación constante de diferentes propuestas con las cuales ponen en práctica otras formas de quehacer teatral feminista. Asimismo, lideran espacios de formación en dramaturgia feminista y trabajos comunitarios en la búsqueda de construcción de alternativas de vida para mujeres, jóvenes, niñas y niños de sectores empobrecidos de la ciudad a partir de las diversas herramientas del teatro. Ver más en: <http://teatrolamascara.com/>

artístico político demuestra que es posible poner en escena reivindicaciones de los feminismos, con propuestas estéticas innovadoras que permiten que se piense sobre diferentes temas y problemas de otras maneras, llegando a la gente con otros lenguajes. Así se fortalece la posibilidad que tienen las artes de ver otros mundos posibles, cuestionar la verdad, lo que creemos que es natural. Con el poder comunicativo del teatro, que no está sólo en la palabra sino en el cuerpo, los gestos, la música, todo lo que compone la dramaturgia, como espectadora te puedes identificar o puedes rechazar lo que ves en el escenario, lo que genera una relación con el público que es privilegiada; para *La Máscara* si esto se hace desde asuntos más profundos, es posible generar y movilizar más cosas y así propiciar una conciencia política en medio de un campo donde el teatro político, comprometido, hoy en día es marginal.

### **3. Activismo artístico feminista**

El activismo feminista, más ampliamente la política feminista, es un eje fundamental del análisis para comprender la relación entre teoría y práctica en el movimiento feminista, y las implicaciones en ejercicios concretos de la política. En este artículo he referido, a partir de los ejemplos situados en Colombia, que existen otras formas de acción política feminista que otorgan centralidad al arte, para las cuales es importante comprender las artes feministas como prácticas políticas con sus propios repertorios. En este sentido, se trata de repensar las interrelaciones entre la acción política, la práctica artística, el activismo feminista desde el arte y los aportes del arte feminista; para comprender las potencialidades políticas de las expresiones artísticas en estos activismos que reinventan la política, el arte y sus relaciones. Además, considero importante hacer visibles otras políticas feministas que también constituyen el movimiento feminista; aunque partimos del hecho que existen diferentes expresiones, es necesario reconocerlas para dar valor político a los diferentes activismos ya que esto permite ampliar los repertorios de acción política, así como los diversos significados del ser feminista y la apertura de espacios para su expresión.

Los feminismos como movimientos políticos han tenido una amplia repercusión tanto sobre el arte activista como sobre el que se posiciona como feminista, inicialmente hecho por mujeres y que hoy en día se extiende a diversos sujetos que también se reivindican como artistas feministas; creando un tipo de arte subversivo que recupera, retoma los espacios negados a las mujeres y a quienes cuestionan el género abordando críticamente el problema de la auto-representación. El activismo feminista con todas sus estrategias, así como las teorías feministas, van a constituirse por tanto en fuentes importantes para el trabajo de las artistas que se posicionan como feministas, estrechando la relación entre pensamiento feminista y creación artística. Nina Felshin (2001: 83) afirma que los temas feministas y de género han alimentado la producción

del arte activista de un modo predominante, haciendo un uso creativo de las metodologías feministas para la toma de conciencia del propio poder y la identidad comunitaria, proporcionando importantes precedentes para el activismo contemporáneo.

Por su parte, Silvia Gil (2011: 364) nos recuerda como desde los años noventa las prácticas artísticas van adquiriendo un rol importante en la política y para los feminismos, en un contexto en el que la esfera cultural adquiere mayor importancia. Dichas prácticas van a ser la manera como se problematiza la realidad, más allá del uso clásico del arte político como medio de propaganda. En Latinoamérica, según el análisis de Julia Antivilo (2015: 180-181), la protesta creativa enlaza el arte activista con la historia de la acción política del movimiento feminista. La autora reconoce que en este camino no siempre han participado las artistas junto con el movimiento; sin embargo, las protestas feministas se han destacado por la creatividad para expresar sus demandas. A pesar de este signo presente en el activismo feminista, no todas las activistas reconocen ser artistas en sus protestas creativas o acciones que, como expresa la autora, detentan una política estética. Ello no impide reconocer que, en el marco de la acción política feminista, en Latinoamérica han existido constantes muestras definidas desde el arte activista.

De sus inicios las artes feministas tuvieron que enfrentar directamente el canon artístico ya que, al igual que en otros espacios de la vida social, éste se ha consolidado bajo premisas estrechamente patriarcales, androcéntricas y sexistas. La denuncia de dichas premisas que prevalecen en la ideología y las prácticas artísticas, es realizada por las artistas feministas reivindicando otras formas no canónicas de hacer arte en contenido, forma e intención política; realizando un vehemente y controvertido trabajo, en la medida en que develan las prácticas sociales que sostienen y legitiman el lugar de las mujeres en el arte y la mirada sobre su trabajo artístico. Pero no se queda solo allí, pues también van a ser agudas en la crítica a las condiciones históricas, sociales, políticas, económicas del arte y su canon; así como al campo de la cultura, sus prácticas legitimadas de acceso, producción, circulación y recepción, con todo lo que ello ha implicado para las mujeres.

Además, las artes feministas, como afirma Griselda Pollock (2001, 1994), han realizado aportes relacionados con las formas como han entrado tanto en relación como en discusión con el canon del arte deshaciendo sus pilares, consolidando otras posturas y maneras de ver y leer las prácticas artísticas, definiendo que se hace necesario construir otra historia y teoría del arte. Por todo ello, el arte feminista incide y confronta no solo al arte como institución supuestamente universal y neutral, sino a la sociedad misma configurada desde un orden patriarcal, cuestionando los presupuestos de la cultura dominante. De allí su importancia para la acción política y el hecho que las propuestas de las artistas feministas reflejen la necesidad de un arte comprometido con

la transformación social. Ello permite repensar la función social del arte y su sentido, la manera como las acciones políticas artísticas pueden reinventar la acción política, cómo las prácticas artísticas, en general el arte y la cultura pueden ser caminos de transformaciones sociales.

En la búsqueda de repertorios y lugares de enunciación para concretar estas propuestas, el cuerpo se ha constituido en un instrumento político y epistemológico central para los feminismos, debido a sus implicaciones identitarias, teóricas y políticas (Esteban, 2011: 47). Esto conlleva a que iniciativas y acciones feministas que se hacen desde el cuerpo, como las de las acciones artísticas, sean un lugar privilegiado para la resistencia. Tanto el movimiento como las artistas feministas desde sus inicios comprendieron que el cuerpo, al ser uno de los lugares donde se inscriben las relaciones de poder, puede ser al mismo tiempo fuente de subversiones. En este sentido, si comprendemos el cuerpo como campo político, que puede ser tanto disciplinado como subvertido, implica que el cuerpo de las mujeres puede convertirse en un cuerpo sujeto. Desde esta perspectiva, las artes feministas que pintan, esculpen, fotografían o transforman ese cuerpo sujeto de las mujeres, pueden ser comprendidas como acciones políticas estéticas. Dichas acciones son parte de las diversas estrategias críticas que hacen de las artes feministas espacios políticos (Antivilo, 2015: 39-40).

Cuando el cuerpo es un tema central y no solo un tema, sino que se convierte en sujeto, como lo han hecho las artes feministas, el performance se constituye en una plataforma importante, en un lenguaje propicio para la acción política feminista. En este sentido, Del Río y Muñoz (2003:32) afirman que las características que se desprendieron de las acciones feministas desde las décadas de los 60 y 70 han continuado definiendo gran parte del arte de acción -cuya expresión más difundida es el performance-, que podemos reconocer en su sentido activista, la mirada política capaz de perturbar la norma, las estructuras o la categorización social, cultural y sexual, el cuerpo como contenedor, como escenario donde discurren y se proyectan discursos críticos y prácticas artísticas, la crítica a la representación capaz de forjar nuevos modelos, la conquista del espacio público, etc. En definitiva, las características subversivas de un lenguaje que busca un mayor compromiso con la vida, al implicar el propio cuerpo-espacio en el que se ejerce la opresión como escenario de reflexión y denuncia.

Simultáneamente, esta complicidad del arte con la política ha conllevado la creación de nociones que nos ayuden a entender sus implicaciones y desde donde posicionarse, *artivismo* es una de ellas. Se usa actualmente para nombrar la relación entre arte y activismo que, a diferencia del *activismo artístico*<sup>9</sup>,

<sup>9</sup> El *activismo artístico* hace referencia principalmente a la producción tanto de textos teóricos como obras e intervenciones artísticas, considerada como una práctica artística crítica de las funciones sociales, ideológicas y de representación de las instituciones artísticas; comprendidas como espacios de

define su campo de acción principalmente en las luchas políticas y no en el mundo del arte; conceptualizado como “a hybrid neologism that signifies work created by individuals who see an organic relationship between art and activism” (Sandoval y Latorre, 2008: 82). Por su parte, Julia Ramírez (2014) quien se ha interesado en investigar movimientos que denomina como utopías artísticas de revuelta<sup>10</sup>, afirma que éstos reflejan la importancia que ha ido adquiriendo para la protesta social la creación de simbolismo que, además de explorar la creatividad plástica con diferentes elementos visuales, trabaja sobre el carácter estético y simbólico de las acciones. Se trata de una reflexión acerca de las posibilidades que ofrece el arte cuando es concebida como una herramienta situada en los escenarios de los conflictos. Estas acciones directas creativas, como las denomina Ramírez, van a ser la base para la creación de nuevas nociones como artivismo<sup>11</sup>.

Sin embargo, sin desconocer la importancia política del artivismo como práctica contrahegemónica, considero que tanto ésta como la noción de activismo artístico, se suscriben en la línea habitual que piensa la relación entre arte y política como forma y contenido, respectivamente. Se trata por el contrario, como propone Nelly Richard (2011: 39), de reconceptualizar el nexo entre arte y política, fuera de los caminos trazados por la subordinación ideológica a los repertorios de la política. Sin dejar de lado estas consideraciones sobre la relación entre arte y activismo, considero que la idea de acción política artística feminista es más amplia y adecuada en la medida en que las artes y las políticas feministas han transformado y transforman tanto el mundo del arte como el de la política en sus ideas canónicas y limitantes; con lo cual se supera la subordinación de las formas a los contenidos y su ejercicio meramente utilitario, porque el propio medio se convierte en el acción política. En todo ello el arte va adquiriendo un lugar significativo en las políticas feministas, frente a lo cual considero importante diferenciar la apropiación de algunas herramientas de determinadas expresiones artísticas para acciones puntuales, de la apuesta por el arte como acción política feminista<sup>12</sup>.

circunscripción factibles de ser atacados estéticamente, política y teóricamente cuando la institución artística se plantea como un problema para los y las artistas.

10 Movimientos que desde los años 90 han removido la acción política en Europa, particularmente Claremont Road, Reclaim the Streets y la Ciudad del Sol. Para la autora estos movimientos hacen parte de una impetuosa innovación de las formas de protesta que analiza como una especie de giro cultural de la política no institucionalizada que deviene de los movimientos sociales de los años 60.

11 Por su parte, en la reflexión que Chantal Mouffe hace del activismo artístico en el espacio agonista, va a hacer uso del término prácticas artivistas para afirmar la importancia de que las formas artísticas se pongan “al servicio del activismo político”. Para la autora este hecho representa una dimensión importante de la política radical, ya que estas prácticas pueden ser comprendidas como “acciones contrahegemónicas en relación a la apropiación capitalista de la estética y su objetivo de asegurar y expandir el proceso de valorización” (Mouffe, 2014: 105).

12 Muestra de ello son las experiencias aquí referidas de acción política de Fémias Féstivas, La Tremenda Revoltosa, Ana María Villate, La Máscara y Polikarpa y sus Viciosas, quienes reconocen su interés por hacer de los discursos feministas algo comprensible, cotidiano, concretándolo con otros lenguajes como los artísticos. Sus repertorios de acción son diversos, según sus recursos e intereses

De esta manera será posible pensar y practicar los feminismos desde todos los lugares, donde lo personal como político se convierte en una práctica que tiene un lugar significativo en la construcción de las propuestas. Así se concreta la política feminista desde lo más íntimo, desde el propio cuerpo, dando valor político a lo que no es considerado como tal en otros espacios; con lo cual se van construyendo posiciones como sujetas políticas, donde la acción política significa propuestas de transformación, con formas de pensar y actuar con las cuales se cambia no solo el entorno sino a sí mismas. Para quienes tienen ideas tradicionales del arte y de la política propuestas de activismo artístico feminista pueden no ser ni lo uno ni lo otro, sin embargo, cuando se conjuga el arte y la política desde una perspectiva feminista se construye otra relación entre éstas y se hace otro camino.

En este devenir, además de la teoría feminista, ha sido importante la experiencia, cómo comunicar, mostrar, poner en discusión lo que pensamos y proponemos, es allí donde entran los aportes de las artistas que junto con las activistas van tejiendo entre movimiento, activismo, teoría y práctica artística. Esto implica reconocer las artes feministas como otras formas de hacer política feminista, como otros activismos que hacen posible tocar, pintar, cantar, gritar, performear<sup>13</sup> los feminismos; contruidos en la acción de un hacer política feminista que además será agradable, gozosa, divertida, festiva<sup>14</sup>. De esta manera se enfrenta el desgaste de las formas de la política tradicional y se libera el arte de los espacios creados oficialmente para su difusión, haciendo de ésta una práctica al alcance de todas y todos.

En síntesis, la acción política artística feminista procura superar las formas tradicionales de hacer política y de hacer arte desde el feminismo para volverlas más pertinentes y contundentes, con el fin de generar conocimientos, preguntas, denuncias, resistencias, etc. Estas acciones apropian y reinventan determinadas prácticas artísticas en su estrecha relación con la acción política, creando tanto nuevas formas de actuar político como propuestas artísticas; haciendo de ello ejercicios concretos de renovación de la política que posibilita el arte cuando abre y hace accesibles otros lugares y lenguajes. La acción política artística feminista reinventa, resignifica el vínculo entre arte y política desde un anclaje que es justamente el que potencia los lenguajes artísticos para poner en ellos otros discursos desde posturas feministas críticas, que tienen en cuenta las implicaciones

donde se mueven entre la guerrillería (Féminas Festivas inventan esta palabra para denominar su apuesta por dinamitar, pero no con explosivos, sino con otras "armas" que son sus preferidas como la ironía, la burla, lo carnavalesco) y el activismo festivo, la dramaturgia feminista, el trabajo comunitario, la música y la reivindicación de la alegría como resistencia.

13 "Performear es la literalidad del verbo que significa devenir, que dice haciendo, piensa y hace desde una trascendencia de sus actos, que pueden tener algo terapéutico no sólo para quien realiza la acción, sino también para quien la presencia" (Antivilo, 2015: 150).

14 Todas estas propuestas pueden ser impulsadas por activistas que sin necesidad de contar con una formación profesional en el campo artístico hacen arte, aprendiendo en el propio quehacer de las apuestas colectivas donde acceden a diferentes lenguajes artísticos para potenciarlos y posicionarlos en diferentes escenarios políticos.

y compromisos políticos de estas apuestas de activismo con otros lenguajes más accesibles donde el arte es politizado para denunciar, comunicar y resistir. De esta manera se concretan otras políticas feministas que serán diversas, colectivas, artísticas, corporizadas; en respuesta a la necesidad de que los feminismos construyan políticamente desde otros lenguajes, como los artísticos, apostando por repertorios de acción política diferentes a los usados tradicionalmente y reconociendo otras prácticas y conocimientos feministas que no son sólo los de la academia -aunque también comuniquen reflexiones feministas elaboradas en ésta-. Así se refuerza lo estético para expresar inconformidades y otras miradas sobre la realidad que, aunque no transforme directamente la sociedad, sí denuncia, cuestiona y rompe el silencio, haciendo factibles otras propuestas que cambian no solo el lugar del arte en nuestra sociedad sino en la política.

### Referências bibliográficas

- ÁLVAREZ, Sonia, DAGNINO, Evelina, ESCOBAR, Arturo (org.) (2000), *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*, Belo Horizonte, Ed. UFMG.
- ANTIVILO, Julia (2015), *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista Latinoamericano*, Bogotá, Ediciones desde abajo.
- BREA, José Luis (1998), "Políticas del Arte (s. 21)", *Acción Paralela*, No. 4., 1-18 [Online], disponible em: <http://www.accpa.org/numero4/politicas.htm> [consultado em: 14 de enero de 2015].
- CANCLINI, Nestor García (2010), *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Kats editores.
- CASTAÑEDA, Griselda (2002), "El ejercicio de la ciudadanía de las mujeres y su contribución a la democracia", *Debate Feminista*, vol. 23 (año 12), 125-137.
- DEL RÍO, Alfonso y MUÑOZ, Cintia V. (2013), "Los discursos feministas y las acciones de mujeres en la configuración del lenguaje de la performance", *Arte y Movimiento*, No 8, 21-32.
- DELGADO, Ricardo (2007), "Los marcos de acción colectiva y sus implicaciones culturales en la construcción de ciudadanía", *Universitas humanística*, no. 64, 41-66.
- DELGADO, Manuel (2013), "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos", *Institut Català d Antropologia QuAderns-e*, no. 18 (2), 68-80.
- ESCOBAR, Arturo (et. al.) (eds.) (2001), *Política cultural & cultura política: una mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*, Bogotá, Taurus.
- ESTEBAN, Mari Luz (2011), "Cuerpo y políticas feministas: el feminismo como cuerpo" in Nacho Álvarez, y Cristina Villalba (Coords.), *Cuerpos políticos y agencia. Reflexiones feministas sobre cuerpo, trabajo y colonialidad*, Granada, Universidad de Granada, 45-84.
- FELSHIN, Nina (2001), "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo", in Paloma Blanco y Jesús Carrillo (et. al.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 73-94.
- FOSTER, Hal (2001), "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", in Paloma Blanco, y Jesús Carrillo (et. al.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 95- 126.
- FRASER, Nancy (1992), "Repensando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente", *Debate Feminista*, vol. 7 (año 4), México D.F, 23-58.
- GIL, Silvia L. (2011), *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión: una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*, Madrid: Traficantes de Sueños.

- IBARRA, Pedro y CORTINA, Mercè. (Comps.) (2011), *Recuperando la radicalidad. Un encuentro en torno al análisis político crítico*, Barcelona, hacer Editorial.
- MACCIONI, Laura (2002), "Valoración de la democracia y resignificación de "política" y "cultura": Sobre las políticas culturales como metapolíticas", in Daniel Mato (Coord.), *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, Caracas, CLACSO, CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 189-200.
- MOUFFE, Chantal (1999), *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Barcelona, Paidós.
- MOUFFE, Chantal (2007), "Artistic activism and agonistic spaces", *Art & Research*, Vol.1 (No. 2), 1-5.
- MOUFFE, Chantal (2014), *Agonística: pensar el mundo políticamente*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- POLLOCK, Griselda (1994), "Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo" in Yves Michaud (ed). *Feminisme, art et histoire de l'art. Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts*, disponible em <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm> [consultado em: 30 de diciembre de 2013].
- POLLOCK, Griselda (1996), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Nueva York y Londres, Routledge.
- POLLOCK, Griselda (2001), "Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon", in Karen Cordero e Ina Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana - PUEG, 241-160.
- RAMÍREZ, Julia (2014), *Utopías artísticas de revuelta. Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad del Sol*, Madrid, Cátedra.
- RANCIÈRE, Jacques (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- RECKITT, Helena (ed.) (2005), *Arte y feminismo*, Nueva York y Londres, Phaidon.
- RICHARD, Nelly (2009), "Lo político en el arte: arte, política e instituciones", *E-misférica*, Disponible em: <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard> [consultado em: 3 de junio de 2013].
- RICHARD, Nelly (2011), *Lo político y lo crítico en el arte*, Valencia, Institut Valencià d'Art.
- RODRÍGUEZ, Emanuel (2012), "Retos y encrucijadas conceptuales del estudio de la política como sistema cultural", *Andamios*, vol. 9 (no 18), 263-291.
- SANDOVAL, Chela; LATORRE, Guisela (2008), "Chicana/o Artivism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color" in Anna Everett (ed.) *Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media*, Cambridge, MA: The MIT Press, 81-108 [online], Disponible em: <http://www.issuelab.org/resources/826/826.pdf> [consultado em: 21 de noviembre de 2013].
- SLATER, David (2000), "Repensando as espacialidades dos movimentos sociais. Questões de fronteiras, cultura e política em tempos globais", in Sonia Álvarez, Evelina Dagnino y Arturo Escobar (org.), *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 503-533.
- TARRÉS, María Luisa (2002), "Para un debate sobre la política y el género en América Latina", *Debate feminista*, vol. 26 (año 13), México D.F, 119-139.
- YOUNG, Iris Marion (1990), "Imparcialidad y lo cívico público. Algunas implicaciones de las críticas feministas a la teoría moral y política", in Seyla Behabid y Drucilla Cornella (Eds.), *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género en las sociedades del capitalismo tardío*, Valencia, Edicions Afons El Magnàmin, 89-117.

Mourão, Rui – Arte e Pós-verdade: A questão especular do ponto de vista filosófico, político e das ciências humanas. *Configurações*, vol. 22, 2018, pp. 31-49.

## **Arte e Pós-verdade: A questão especular do ponto de vista filosófico, político e das ciências humanas**

RUI MOURÃO\*  
FCSH - Universidade Nova de Lisboa

### **Resumo**

O artigo apresenta uma reflexão sobre a relação da arte com a noção de verdade a partir das problemáticas de representação, identidade e poder. Uma abordagem filosófica contrapõe à referência aristotélica de busca de verdade na arte, o questionamento foucaultiano do “regime de verdade” e a Pós-verdade. Segue-se um enquadramento histórico e político das relações da arte com paradigmas de *Trans-verdade*, *Anti-verdade* e *Pós-verdade*. Focam-se consequências do Pós-modernismo e Pós-verdade no esvaziamento de impacto das artes visuais. Propõe-se em alternativa um compromisso criativo laboratorial de *Bio-verdade*. Conclui-se com uma perspetiva científica sobre: o poder da metáfora, o paradoxo artístico de condensação/expansão e a arte como espelho.

**Palavras-chave:** arte, verdade, pós-verdade, espelho, poder.

### **Abstract**

*Art and Post-truth: The specular question from the philosophical, political and human science point of view*

The article presents a reflection regarding the relationship between art and the notion of truth based on the problems of representation, identity and power. A philosophical approach contrasts with the Aristotelian reference of the search for truth in art, the Foucauldian questioning of the “regime of truth” and *Post-truth*. It is followed by a historical and political framework of the relationships of art with paradigms of *Trans-truth*, *Anti-truth* and *Post-truth*. The consequences of Postmodernism and Post-Truth are focused on emptying the impact of visual arts. Alternatively, a creative laboratory commitment to *Bio-truth* is proposed. It concludes with a scientific perspective on: the power of metaphor, the artistic paradox of condensation/expansion, and art as a mirror.

**Keywords:** art, truth, post-truth, mirror, power.

\* E-mail: mourao.rui@gmail.com

### Résumé

#### *Art et post-vérité : la question spéculaire du point de vue des sciences philosophiques, politiques et humaines*

L'article présente une réflexion sur les relations entre l'art et la notion de vérité à partir des problèmes de représentation, d'identité et de pouvoir. Une approche philosophique contraste avec la référence aristotélicienne de la recherche de la vérité dans l'art, le questionnement foucauldien du « régime de la vérité » et la *post-vérité*. Il s'inscrit dans un cadre historique et politique des relations de l'art avec les paradigmes de la vérité *trans*, de l'*anti-vérité* et de la *post-vérité*. Les conséquences du postmodernisme et de la post-vérité sont centrées sur la suppression de l'impact des arts visuels. En alternative, un engagement créatif de *Bio-vérité* est proposé. L'article se termine par une perspective scientifique sur le pouvoir de la métaphore, le paradoxe artistique de la condensation/expansion et l'art en tant que miroir.

**Mots-clés:** art, vérité, post-vérité, miroir, pouvoir.

### 1. Mimesis, da busca filosófica à recusa política

Na tradição pré-moderna a produção artística enquadrava-se claramente na perspectiva aristotélica da *mimesis*, a qual foi estruturante para a valorização das artes (oposta à perspectiva platónica de *mimesis* que desvalorizava a arte como imitação do mundo das ideias e, portanto, aparência das aparências afastada do real). A arte enquanto imitação, segundo Aristóteles, variava em relação aos meios, objetos ou modos, mas direta ou indiretamente, se bem feita, constituía-se como representação reveladora. Na sua obra *Poética*, o ênfase é dado à representação das ações, pela dimensão trágica, heróica e mítica, segundo princípios de verossimilhança e necessidade (Aristóteles, 1984: 249) que envolviam “peripécias”, ou seja, “mutação dos sucessos no contrário”, e “reconhecimento” pela “passagem do ignorar ao conhecer” (Aristóteles, 1984: 250). A criação de imitações sublimadoras de referências míticas visa neste enquadramento identificar valores superiores universais (o próprio modelo de narrativa aristotélica é um todo com princípio, meio e fim), onde “importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam” (Aristóteles, 1984: 255). Na sua representação dos caracteres humanos “devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são” (Aristóteles, 1984: 255). Neste paradigma as representações do visível e do não visível, em última instância, procuram levar a uma catarse das emoções envolvidas com vista a uma purificação. Por se entender que algo mais profundo ou transcendente em relação àquilo que representa se dá a conhecer, a reconhecer. Tal noção vai ser estrutural na dimensão filosófica da arte como simulacro especular criado pelo artista com características sublimadoras exigentes, mas clarificadoras, intensas, verdadeiras.

Pelo contrário, na perspectiva filosófica contemporânea há uma desconstrução da própria noção de verdade, questionando-se até que ponto a sua percepção depende da relação de forças dominantes num determinado contexto. Segundo Michel Foucault, um dos mais influentes autores na formação do pensamento contemporâneo, são as relações de poder na sociedade que determinam sempre um “regime de verdade” (Foucault, 1975). Enumeram-se uma série de conhecimentos, discursos e técnicas que sustentam um sistema de disciplina e punição ao desvio, instituindo como construção política a conveniente e sustentável verdade aceita e reproduzida. Estabelece-se a ideia de que o poder molda a construção de um sistema de validação de verdades e é moldado por essa mesma construção. Partindo do princípio de que o regime de verdade molda a própria subjetividade é o próprio sujeito que se apresenta descentralizado da produção de saber. Numa “história crítica do pensamento” (Foucault, 1994: 632) que é uma “história do pensamento como pensamento da verdade” (Foucault, 1994: 669), questiona-se em última instância a possibilidade do sujeito chegar ao conhecimento. Seja pela religião, pela ciência ou pela poesia. Comparando a tradicional abordagem aristotélica com a pós-moderna perspectiva foucaultiana, verificamos que onde a arte se apresentava como busca mítica de verdade, se sobrepõe a ideia da arte como mito de verdade ao serviço do poder.

Num pensamento pós-moderno onde a noção de verdade perdeu em grande medida a sua validade, reduzida a instrumental construção de poder, como pode a arte ser revelação sublimadora de conhecimento? Como pode esta se relacionar com a verdade num contexto cultural onde, inclusive o próprio acesso à realidade é permanentemente mediado por uma enorme proliferação de imagens trabalhadas, frequentemente manipuladas com fins económicos e políticos?

De forma paradigmática, surgiu recentemente — e rapidamente se expandiu — um novo conceito que espelha a situação atual. Na habitual eleição do *Oxford Dictionaries* para palavra internacional do ano, a escolhida para 2016 foi: Pós-verdade. Os editores do dicionário definiram-na como “relativa ou denotando circunstâncias em que factos objetivos são menos influentes na formação da opinião pública do que apelos à emoção e crença pessoal”<sup>1</sup>.

A palavra composta pós-verdade exemplifica uma expansão no significado do prefixo pós- que tem obtido uma crescente proeminência em anos recentes. Em vez de simplesmente se referir ao tempo depois de uma específica situação ou evento — como em pós-guerra ou pós-jogo — o prefixo em pós-verdade tem um significado mais como “pertencente

1 Informação disponibilizada pelos editores do Oxford Dictionaries. Tradução minha. Fonte: <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>

a um tempo em que o conceito específico se tornou sem importância ou irrelevante”. Esta nuance parece ter origem em meados do séc. XX, em formações como pós-nacional (1945) ou pós-racial (1971). Pós-verdade crê-se ter sido usada com este sentido pela primeira vez num ensaio de 1992 pelo tardio dramaturgo servo-americano Steve Tesich na revista *Nation*. Refletindo sobre o escandaloso caso do Irão-Contras e a Guerra do Golfo, Tesich lamentou que “nós, como pessoas livres, decidimos livremente que queremos viver num certo mundo de pós-verdade. Há evidências da expressão “pós-verdade” ser usada antes do artigo de Tesich, mas aparentemente com o sentido transparente de “após a verdade ter sido conhecida” e não com a nova aplicação de que a verdade em si se tornou irrelevante<sup>2</sup>.

Há aqui duas deduções importantes. Por um lado, o relativismo pós-moderno – descrente da verdade como elemento objetivo – é já um pensamento partilhado em tão larga escala num Ocidente em crise de valores, que se cria até um neologismo que implica que a verdade se tornou irrelevante num tempo de abundantes *pós*-. Por outro lado, note-se que a palavra pós-verdade é geralmente usada de forma depreciativa, revelando que simultaneamente emerge um posicionamento crítico que busca que a relação com a informação e a verdade seja descolonizada da sua instrumentalização pelo poder. Há maior necessidade pública de consciência ética/moral por uma reaproximação das conceções do mundo à realidade<sup>3</sup>. Estamos portanto diante de um paradoxo entre descrença e necessidade de acreditar.

Em termos artísticos, que implica este conflito existencial e civilizacional? Que repercussões tem na relação da arte com as construções representacionais de verdade e poder? Em última instância, que ambição filosófica pode a arte ter e que posicionamento(s) político(s) deve adotar?

## 2. Breve enquadramento histórico das relações da arte com a verdade e o poder

Em termos temporais, cada época tem o seu “regime escópico” (Baxandall, 1972: 45-138), refletindo diferentes ontologias consoante o “olho da época” (Baxandall, 1972: 45-138). A arte que é feita em cada momento histórico projeta sempre o olhar do ser humano dessa época. Funcionando essa posição como *scopia*, no sentido etimológico de ato ou instrumento que dá a ver algo à partida inteligível, tal permite perceber a(s) verdade(s) do momento, isto é,

2 Idem.

3 Realidade enquanto “qualidade pertencente aos fenómenos com que reconhecemos haver uma existência independente da nossa vontade” (Berger, 2004).

a(s) crença(s) vigente(s). As quais dependem sempre de várias causas e efeitos. De vários contextos, motivações e condicionamentos. De inúmeras forças motrizes. Frequentemente complexas, diversificadas e até contraditórias, mas cujo balanço, cujo flexível eixo de ajustamento, obriga a uma permanente dinâmica de construção e destruição da identidade do ser humano, à qual as expressões da construção cultural a que se convencionou chamar de arte automaticamente reagem ou precedem. É como se a arte fosse um barômetro, um indicador do sentido para onde a cada presente tende ou pretende tender o ser humano. Cada ser humano. Funciona socialmente como um abstrato rizoma de eixos para onde tende(m) o(s) estado(s) com que se identifica cada artista e a sociedade no seu todo. A arte reflete, portanto, sínteses (e variações) dos sentimentos, questões e posicionamentos que constroem os indivíduos e as sociedades de cada época. Claro, que a cada presente a arte passada vai simultaneamente sendo interpretada segundo a sobreposição do regime escópico do momento.

Ao longo dos tempos deram-se pois mudanças na relação do ser humano com a arte (do presente e do passado) em consequência das mudanças de relação com o poder e a noção de verdade. Essas mudanças intensificaram-se exponencialmente a partir da Modernidade, a qual pode ser tomada como referência civilizacional pela sua ruptura maior com verdades absolutas e identidades definidas. Nesse sentido, pode-se estabelecer uma divisão histórica em 3 grandes enquadramentos para a concepção de arte: Pré-modernidade, Modernidade e Pós-modernidade. O percurso faz-se desde a exaltação de verdades em prol de Deus e dos poderes pré-modernos, seguindo pelo questionamento ao poder e à identidade feito pelas vanguardas modernistas, até chegarmos à pós-moderna conceptualização de pós-verdades. Como critério para esta organização conceptual aplicam-se os princípios da Sociologia e da Antropologia, que percebem a obra de arte como “testemunho de uma relação social” (Baxandall, 1991: 11) e dum “sistema cultural” (Geertz, 2000).

Pode-se então sistematizar o seguinte esquema, com 3 grandes paradigmas históricos:

- **Paradigma Pré-moderno: a arte como transcendência de verdades**
  - A representação simbólica como meio sublimador do poder
  - A emancipação da representação simbólica como arte do sublime

Paradigma artístico de verdade: Trans-verdade (num imaginário de sublimação).

- **Paradigma Moderno: a arte como ruptura de verdades**
  - Da ruptura com a tradição à ruptura com as utopias
  - As vanguardas artísticas como ruptura contra-verdade

Paradigma artístico de verdade: Anti-verdade (numa prática de ruptura).

- Paradigma Pós-moderno: a arte como conceptualização de pós-verdades
  - O relativismo pós-moderno e o triunfo da pós-verdade
  - A arte como especulação conceptual e capitalista

Paradigma artístico de verdade: Pós-verdade (numa narrativa de conceptualização).

Historicamente, a arte tem as suas raízes ligadas ao sagrado e a representação simbólica era um meio de sublimar a ligação do terreno ao transcendente. Podemos apelidar este paradigma escópico pré-moderno de *Trans-verdade*, tendo em conta que a verdade era algo transcendente ao ser humano e a arte uma busca de o aceder, de elevar o ser humano. Daí que a arte (ou o que identificamos atualmente como arte) tenha sido usada como meio de representação mística (provavelmente das pinturas e objetos para rituais pré-históricos até seguramente às imagens que a igreja católica usava nos seus templos para representar histórias da bíblia ou de santos a uma população maioritariamente analfabeta), mas também como meio de legitimação de poderes, tanto religiosos como profanos. O extraordinário encantamento da beleza dos objetos e das imagens (note-se que a própria origem etimológica da palavra imagem está ligada à de magia<sup>4</sup>), num mundo onde as imagens eram escassas, servia para colocar os membros da aristocracia e do poder real, assim como do clero e mais tarde da burguesia, sublimados de forma simbólica. A estética era apropriada e trabalhada para exaltar os poderosos acima da vulgaridade do povo ligado em grande medida à terra e ao trabalho físico. A estética do sublime visava legitimar — sublimar — a excecionalidade de personalidades e classes sociais face aos restantes mortais. Em suma, no paradigma pré-moderno a arte tinha a função de exaltação de concepções claras e bem definidas do mundo e dos poderes que o regiam.

É com o Renascimento, movimento fundador da Modernidade, com o teocentrismo a ser substituído pelo antropocentrismo e um maior domínio do princípio da razão e do individual, que os artistas começam a assinar as suas imagens, as suas obras. Procuram desligar-se duma mera atividade técnica de ofício artesanal para através da arte procurarem uma via de explorar caminhos próprios ligados ao conhecimento intelectual (sobretudo científico e filosófico), recuperando o legado cultural da Antiguidade Clássica (incluindo a Poética de Aristóteles). Desde então, ao longo de séculos, os artistas foram intelectualmente ganhando um reconhecimento crescente como autores, tendo

4 Do latim: i-mago-o / mag-ia.

o Romantismo se empenhado em emancipar a arte de servir o sublime aos poderosos para se afirmar enquanto “arte pela arte”<sup>5</sup>.

[...] devemos olhar para toda a arte do passado pré-moderno, não efetivamente como arte, mas como design. De facto, os antigos gregos falavam de “*techne*” — sem diferenciar arte de tecnologia. Se olharmos para a arte da antiga China, encontramos instrumentos bem desenhados para cerimónias religiosas e para o quotidiano de funcionários da corte e intelectuais. O mesmo pode ser dito em relação à arte do Antigo Egipto e do Império Inca: não é arte no moderno sentido da palavra, mas design. E o mesmo pode ser dito acerca da arte dos Antigos Regimes da Europa antes da Revolução Francesa — onde também apenas encontramos design religioso, ou o design do poder e da riqueza (Groys, 2014)<sup>6</sup>.

O desejo de liberdade e autonomia dos artistas face aos poderes dominantes (em conexão com os ideais libertários do Iluminismo que inclusive levaram à Revolução Francesa e Americana e às suas réplicas não só no continente europeu, como na luta anti-colonial) veio extremar-se nas rupturas radicais das chamadas vanguardas históricas do séc. XX. Institui-se portanto ao longo de toda a Modernidade um paradigma escópico onde a arte adota um papel oposicionista de *Anti-verdade* face às tradicionais verdades estabelecidas que serviam a manutenção do *status quo*.

Enquanto as rupturas faziam o seu caminho, os projetos políticos e económicos modernistas das sociedades burguesas geravam choques nacionalistas com terríveis conflitos armados: as grandes guerras mundiais. Entretanto, ampliava-se a reverberadora expansão da mais estrondosa ruptura da Humanidade com a crença de verdade — a “morte de Deus” — declarada por Nietzsche em 1882. Ao ateísmo da ideia de verdade desvinculada de Deus, mas dependente da perspetiva humana, seguiu-se o niilismo do questionamento ou desvalorização de todos os valores e a supressão da própria possibilidade de verdade.

Entre a busca de liberdade e originalidade, a recusa da sociedade burguesa e a descrença pela “morte de Deus”, caem todos os cânones da arte. No séc. XX conceitos como a figuração, a perspetiva, o virtuosismo técnico ou a beleza são não só postos em causa (num processo começado a esboçar no séc. XIX), como são desconstruídos ou mesmo destruídos, recusando representações identitárias de padrões únicos, tradicionais, dominantes ou elitistas. As linguagens incorporam respostas fraturantes e diversas: o infantil, o “primitivo”, o “em

5 Conceito cunhado por Benjamin Constant em 1804.

6 Tradução minha.

movimento”, o multiperspetivista cubista, o abstrato, o grotesco, o minimal, o pop, etc. Frequentemente os artistas têm inclusive recusado serem catalogados pela História da Arte (Belting, 1987). No fundo, as artes afirmam-se como questionamento e contra-cultura (não obstante também sempre terem existido artes comerciais e de regime, a própria contra-cultura ser comercializada e tudo se contaminar constantemente). Fruto e adubo deste contexto, a relação da arte com a realidade, com o poder e com a identidade tem sido problemática na Modernidade.

As políticas da arte moderna e contemporânea são as políticas da não-identidade. É uma arte que diz ao seu espectador: Não sou o que pensas que sou (em total contraste com: eu sou aquilo que sou). O desejo de não-identidade é, na realidade, um genuíno desejo humano — os animais aceitam a sua identidade mas os animais humanos não. É neste sentido que podemos falar da paradigmática, representativa função da arte e do artista (Groys, 2016)<sup>7</sup>.

O desencanto com as grandes narrativas ideológicas após a II Guerra Mundial (mais à Direita) e a queda do Muro de Berlim (mais à Esquerda), tornaram o materialismo em algo hegemónico (aliado no Ocidente à Democracia, apesar desta ser limitada pelo próprio Capitalismo que privilegia os detentores de capital). Unido ao desencanto utópico e ao aprofundamento da autonomia individual, emerge um pós-modernismo que tudo coloca num prisma subjetivo e relativo. Em paralelo, e uma vez que a Filosofia e os movimentos artísticos anteriores já tinham derrubado tudo o que eram critérios de aferição de valor, cresce o movimento conceptual, que faz do discurso o grande legitimador da arte (em crescendo desde os *ready-made's de Duchamp*). É o tempo da exponencial especulação financeira da arte, onde a criação artística é em grande medida tomada nos seus ideais libertários ou de busca de sentido, mas estimulada na sua produção e circulação. À conceptualização da arte (que já não acredita em verdades inerentes e as reconstrói conceptualmente) e à especulação do seu valor pelo mercado, soma-se na sociedade a crescente mediatização da perceção do mundo por imagens. O que ocorre primeiro com os órgãos de comunicação social de massas e posteriormente com a virtualidade da internet, numa avassaladora criação de imagens produtoras de informação simultaneamente múltipla (como retirar uma verdade única entre milhões de conteúdos?) e manipulada (em larga escala por poderes económicos e políticos). É nesta efervescente pós-verdade mediatizada que também a arte deixa de ter como legitimação qualquer critério que lhe seja verdadeiramente intrínseco, mas sim

<sup>7</sup> Tradução minha.

os critérios da sua mediatização. No atual paradigma escópico de *Pós-verdade* os critérios mediadores que regem a arte são: institucionalização (se está dentro dum espaço artístico está validado como arte, sendo o topo o museu e dentre estes os museus de topo), mercantilização (se o preço é alto a arte é boa, o que estimula o marketing capitalista aliado ao status social e permite uma enorme especulação financeira) e discurso (se mediada por um discurso conceptual convincente, frequentemente retórico e com um jargão próprio, a arte contemporânea é legitimada, e com ela os seus produtores e mediadores, ou seja, artistas e curadores)<sup>8</sup>.

### 3. Verdade, emoção e afeção: um esvaziamento estético

“A questão central a ser colocada sobre arte é a seguinte: é a arte capaz de ser um *medium* de verdade? Esta questão é central para a existência e sobrevivência da arte pois se a arte não puder ser um *medium* de verdade então a arte é apenas uma questão de gosto. Há que aceitar a verdade mesmo se não agradar. Mas se a arte for apenas uma questão de gosto, então o espectador de arte torna-se mais importante que o produtor de arte. Nesse caso a arte pode ser tratada apenas sociologicamente ou em termos do mercado da arte — não tem independência, não tem poder. A arte torna-se idêntica ao *design*” (Groys, 2016)<sup>9</sup>.

Ainda que em cada obra e ao longo dos séculos a arte como representação se questione e renove, se desdobre e multiplique, se desconstrua e reconstrua, não se pode apagar o seu ADN cultural. De acordo com Umberto Eco uma obra de arte mesmo em ruptura com normas anteriores, não pode romper com todas, se quer ainda assim ser reconhecida como arte (Kirchof, 2008: 5). Tal deixa um fio condutor entre a Pré-modernidade, a Modernidade e a Pós-modernidade – mesmo se encoberto e exponencialmente rizomático – que transporta um património genético de época para época e de artista para artista, apesar de constantes mudanças conceptuais e de inúmeras variações formais. É uma representação da imaginação que induz pensamento, fluindo no sensível, sem ser um tipo de encriptamento que estabeleça conceitos definitivos ou que sequer possa ser meramente inteligível pela linguagem (Kant, 1951 [1790/93]: 49).

No mundo moderno e pós-moderno, apesar de fortes rupturas com a tradição, a noção de arte como simulacro para chegar ao autêntico e ao mais profundo, foi continuando a operar, mesmo se sob formas diversas e cada vez mais

8 Consultar estudo sobre International Art English, tendo em conta questões como vocabulário, sintaxe, autoridade, etc: [https://www.canopycanopycanopy.com/contents/international\\_art\\_english](https://www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english).

9 Tradução minha.

complexas, subtis ou contraditórias. Em 1930, Fernando Pessoa no seu poema *Autopsicografia* afirmava “O poeta é um fingidor / finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente”. De outro modo, também Kandinsky reverberava o paradigma artístico de *Trans-verdade*, postulando que quando se “trata de verdadeiras formas de arte” estas constituem “um alimento para o espírito” e o “espectador pode encontrar nelas um eco de sua alma”, onde “o clima (*stimmung*) da obra ainda pode aprofundar e subliminar a recetividade do espectador” (Kandinsky, 1996 [1911]: 29). A ideia da arte como representação de manifestações subliminares da psique projeta-se ainda em modernistas movimentos de vanguarda como o dos surrealistas, influenciados pelos desenvolvimentos da época na psicologia (com análises ao inconsciente, à sexualidade e aos sonhos por investigadores como Freud ou Jung). Os ecos do paradigma pré-moderno de *Trans-verdade*, ancorado na perspectiva aristotélica, fazem-se até sentir na produção artística contemporânea. Por exemplo, quando artistas como Jeremy Deller, Francis Allÿs ou o Atlas Group recorrem a dispositivos ficcionais que refletem realidades difíceis e se apropriam de modelos (seja em arquivo de imagens ou em performativos *reenactments*) para representação de situações trágicas, por vezes tabu, que se querem esquecer ou que são dolorosas, mas que pela arte são enfrentadas e ganham até dimensão política (Godfrey, 2007: 145).

De acordo com Adorno, o valor cultural da arte reside precisamente no seu carácter epistémico (*Erkenntnischarakter*) de emocionalmente revelar verdades ocultas acerca de temáticas sombrias do Eu e da sociedade (Borgdorff, 2011: 50). Uma vez que o que identificamos como arte opera agência (Gell, 2009), são as próprias criações artísticas que se constituem como agentes mediadores de relações humanas, fomentando processos sociais. Gell postula que na sua capacidade de agência as obras de arte podem ser consideradas como “pessoas”, porque há nelas uma performatividade que é extensiva de comportamentos, intenções, atitudes e ações de quem as cria. Inclusive continuam a gerar performatividades para além das pessoas que as criam, transportando uma operatividade própria. É no fundo, como se pudéssemos incorporar a arte e a arte incorporasse algo de nós e em nós. Essa noção de performatividade expandida – que nas sociedades tradicionais se exercia como uma “tecnologia do encanto” (Gell, 2009) – de certa forma implica o que se pode identificar como *afeção*, isto é, a capacidade dos corpos afetarem e serem afetados através das energias das suas ações e atitudes, tocando as emoções. O conceito foi desenvolvido por Espinosa — que o adotou na sua origem latina: *affectio* — e desde então tem sido repetidamente abordado em contextos filosóficos e psicológicos (Deleuze, 2007; Massumi, 1995).

Ora na arte contemporânea tem-se abdicado em grande medida do valor da afeção e de um *stimmung* emocionalmente envolvente, subliminar, sedutor. Por um lado, como oposição a um mero decorativismo ou a uma superficial

espectacularização, onde o deslumbre das formas esteja desvinculado de um verdadeiro posicionamento existencial que possa estimular um nível filosófico mais profundo. Por outro lado, pelo paradigma dominante da “arte pela arte” levar muito do meio artístico de contra-cultura a temer suscitar algo demasiado envolvido com partes ou o todo da sociedade. Receia-se poder exercer ou ser lido como perda de autonomia num extremo ou, pelo contrário, como manipulação política através das emoções. A consequência de tantos receios é que, apesar do frequente interesse da arte contemporânea pelo político<sup>10</sup>, os seus mediadores<sup>11</sup> de alguma forma desenvolveram atitudes críticas face a dispositivos estéticos que pelo encantamento fomentem sentimentos de entrega do espectador. Há da parte dos intelectuais o receio de que a arte veicule pelo encantamento crença em verdades, ou seja, em “regimes de verdades” ligados a projetos políticos dominantes nas suas “verdades” totalitárias (o que de facto já aconteceu no passado).

Ao desencanto defendido pelos intelectuais alia-se o interesse do *status quo*, que desejando que a arte não veicule crenças contrárias aos seus interesses, vê garantida essa impossibilidade enquanto a arte se mantiver num ponto que inibe desde o início veicular qualquer tipo de convicções. Comparativamente com o paradigma anterior ao Pós-modernismo em que a arte questionava profundamente o *status quo*, a atual situação é-lhe bastante mais confortável e amplamente incentivada. Deste modo, a partir de motivações diferentes — intelectuais receosos do poder e poderes receosos de o perder — ambos convergem na distanciação à possibilidade da arte incluir envolvimento mais vincadamente emocionais. Como resultado temos “*artistas comprometidos? Talvez!*”<sup>12</sup>

10 Veja-se como por exemplo na referencial Bienal de Veneza 2015, o curador Okwui Enwezor assumiu um posicionamento político mais vincado do que o habitual, comissariando obras como a performance/ instalação do artista Rirkrit Tiravanija, onde se produziam tijolos com caracteres chineses apelando a que não se trabalhe (à venda ao público por 10 /cada, revertendo o dinheiro para uma organização não-governamental de apoio à luta pelos direitos dos trabalhadores na China).

Ver: <http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/>, <http://www.labiennale.org/en/mediacenter/video/56-44.html>.

11 Curadores, galeristas, críticos, académicos, museus, centros de arte, espaços independentes, etc.

12 *Artistas Comprometidos? Talvez* é o título de uma exposição paradigmática da problemática em causa. Esteve patente na Fundação Calouste Gulbenkian em 2014, no âmbito do programa *Próximo Futuro*, com curadoria de António Pinto Ribeiro. Eis aqui excertos de uma notícia com declarações suas: “É hoje uma evidência o excesso de mediação entre os artistas, o público e as instituições. E isso tem uma razão de fundo que é grande diversidade e a ausência de cânones da arte contemporânea. Cabe muito do poder de selecção aos curadores. Mas o problema não são os curadores, e sim o excesso da sua influência e autoridade, que vai personificando um star-system”. A este problema, acrescentam outros obstáculos que desvirtuam a produção artística: “Há muitas situações de promiscuidade entre curadores, responsáveis por colecções e críticos. E isso não é nada saudável para os artistas e as programações”. O mesmo curador à pergunta de José Marmeleira: “Que sentido tem a palavra “comprometidos?” responde que é “profundo”, mas sobretudo “para a expressão de uma certa alegria, de uma ideia de festividade” e que “as obras e actividades dos artistas desta exposição não são militantes ou panfletárias”. Na continuação da notícia refere que os artistas “estão inseridos num processo histórico onde o mercado e as galerias se lhes impõem, não permitindo outro tipo de orientações.”. (in Público, 20/06/2014, fonte: <https://www.publico.pt/2014/06/20/culturaipilon/noticia/a-energia-da-inquietacao-1659534>). Este é um caso exemplar de que a ausência de comprometimento na arte com qualquer tipo de crença se deve em primeiro lugar ao desejo de ausência desse comprometimento por curadores e instituições culturais.

Promove-se na arte a dúvida, a crítica e o Talvez, mas não a adesão a crenças e verdades, que se julgam na sua ligação à sociedade inevitavelmente originarem ou serem consequência de projetos políticos. Quanto mais interventivas e politicamente eficazes essas práticas artísticas mais são apelidadas de forma depreciativa no meio da arte contemporânea como “panfletárias”. A dimensão política que a arte inevitavelmente tem manifesta-se assim sob formas muito limitadas, contraditórias, “politicamente corretas” ou em teorias políticas despolitizadas de posições<sup>13</sup>. O apelo é sempre à fragmentação de verdades e não à sua busca. Privilegia-se uma arte a ser vivida com base na distanciação intelectual, idealmente mediada pelo texto, pelo curador, pela instituição cultural. O próprio “regime estético da arte” constitui “espaços neutralizados” (Rancière, 2008: 96), onde o espaço expositivo é o mais possível neutro, luminoso, minimalista, puro e asséptico, sobrepondo-se às obras de arte (e legitimando-as) segundo a normatividade do *white-cube* (O’Doherty, 1999:14), portanto simultaneamente promovendo o isolamento das obras, mas sacralizando como uma igreja (integrando o legado purificador pré-moderno) de forma fria e eficaz como um laboratório científico (integrando o legado racionalista moderno). Na prática, o meio deve fomentar distanciação ao objeto e não adesão. Expurga-se a paixão. Expurga-se o desejo de ação do corpo. Expurga-se um verdadeiro envolvimento. Numa radicalização da arte enquanto campo autónomo, intelectual, supostamente crítico, exclui-se a afeção e o afeto<sup>14</sup>. Instalou-se desse modo, não só a dúvida, como o medo à emoção, ao afeto, à entrega. Porque desde logo não se confia no outro, não se ousa perder o controlo, estabelecer pontes, encantar e deixar-se encantar<sup>15</sup>.

#### 4. Um laboratório de *Bio-verdade* como resposta à *Pós-verdade*

Perante a falta de confiança, segundo um questionador e conceptual domínio intelectual do objeto artístico, até o recetor deve ser um “espectador emancipado” (Rancière, 2008). Incentiva-se a sempre em guarda atitude cautelosa, crítica e distanciada, mesmo se de alguma forma participativa porque senão nem sequer é recetor. Contudo, será que queremos permanentemente viver emancipados, neutralizados ou descomprometidos do que nos toca?

Numa dinâmica artística comprometida com o que pretende descobrir produzem-se experiências com base em processos de participação autêntica

13 Sobre esta questão desenvolvi uma reflexão mais aprofundada no artigo *Our Dreams Don't Fit In Your Ballot Boxes: An Artist Performance in Three Acts*, *Revista de História da Arte, Portuguese Performance Art*, nº6 (2017: 90-106). Ver: [http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw6/RHA\\_W\\_6.pdf](http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw6/RHA_W_6.pdf)

14 A própria palavra amor, como um tabu, raramente ou nunca aparece escrita num texto sobre artes visuais. Curiosamente, por contraposição, na música (da popular à erudita) tal é extremamente comum. Talvez porque as artes visuais sejam mais conceptualizadas e mediadas.

15 Basta constatar como de todos os ideais revolucionários de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, a fraternidade, ou seja, o amor, foi a que menos mobilizou a modernidade. Tanto na sociedade e na política, como nas artes visuais.

face ao sentir. Nesses processos a arte busca criar experiências à parte do real mas visando o real, numa lógica experimental semelhante à que se regista em laboratório com a ciência. A diferença é que a ciência faz uma pesquisa orientada, seguindo uma hipótese que deseja comprovar e a arte pode colocar hipóteses mas é fundamentalmente movida pela livre descoberta (Rubidge 2005: 8). Há autores contemporâneos que vêm defender um regresso da arte à mítica busca laboratorial de verdade, pela capacidade da pesquisa artística produzir conhecimento, postulando inclusive uma reaproximação da arte à ciência e à experimentação (Zielinski, 2011), mas a partir da valorização do “indizível”, “sensível” e “não-proposicional” (Borgdorff, 2011).

Se o programa da pesquisa artística estivesse confinado a explicar este conhecimento não-proposicional, correria o risco, como consequência do seu olhar epistemológico, de perder o objeto de estudo pelo caminho. Correria o risco de encolher o programa a uma espécie de exercício de descodificação, tornando duvidoso se a pesquisa seria sequer útil de todo à prática artística e ao nosso entendimento da mesma (Borgdorff, 2011: 59)<sup>16</sup>.

Se intelectualmente se “exige dos espectadores que desempenhem o papel de intérpretes activos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da “história” e dela fazerem a sua própria história” (Rancière, 2008: 35), por outro lado não chegarão a tocar a emoção proposta se não se abrirem a ela. Só nos encantamos por algo que nos arrebatava, que não controlamos, que nos leva a um lugar diferente do nosso domínio por intermédio da relação gerada. Não é por acaso que se diz que nos “co-movemos” quando nos emocionamos<sup>17</sup>. Ora na arte comove-nos o que nos move de encontro ao outro. E com esse outro comove-nos o indizível da mesma condição humana.

Face a uma emancipação separadora que exige uma mera conversão em “traduttori traditori”, sem deixar a sensibilidade encontrar uma língua emocional comum, é discutível até que ponto se ganha ou perde liberdade e conhecimento. Seguramente dará uma sensação de poder individual, mas não de partilha, de ligação essencial. Chegar a um verdadeiro sentir revelador de uma

<sup>16</sup> Tradução minha.

<sup>17</sup> Tal como em inglês o que comove é “moving”.

verdadeira inquietude só é possível pelo envolvimento, pela empatia, pela busca do encontro. Essa é a ciência da arte. Uma obra executada ou recebida sem entrega, não toca o ser humano. Na pior das hipóteses engana. Engana-se. Perde ligação consigo e o outro, pois o sentir humano é produzido a partir da ação do corpo humano, comum a todos os humanos pelos seus sistemas biológicos com emoções comuns<sup>18</sup>. Embora seja comum e universal a capacidade dos humanos se afetarem emocionalmente uns aos outros, nunca antes as paixões humanas estiveram tão arredadas das artes visuais. Ao contrário do que acontece por exemplo com a música, que nunca abandonou a emotividade e tanto identifica minoritárias subculturas como leva enormes estádios ao delírio. Talvez essa desvinculação ao emocional tenha tornado tão pouco intensa a relação da população atual com o que a produção plástica do seu tempo oferece, diminuindo a agência da arte. Sob o ponto de vista antropológico de Gell, que postula que a arte “é um sistema de ação cujo fim é mudar o mundo” (Gell, 2009: 251), tal resulta num desempoderamento político da arte<sup>19</sup>.

Se a arte quer ter relevância individual e coletiva, ao nível experimental e filosófico-político, urge implementar o que poderíamos chamar de laboratório de *bio-verdade*. Ensaando o essencial num laboratório de envolvimento sensível com participativo apuramento do autêntico, tomam-se como hipóteses vivas ao serem vividas: intuições, estímulos, sonhos, frustrações, alegrias, medos, paixões, etc. Um laboratório de *bio-verdade* implica o envolvimento do corpo por via de um vivo sentir. Numa busca de verdade de sentido pelos sentidos. Estimulando e experimentando o que vive em nós. Aliando pensamento e afeição do corpo. Fazendo da experiência representacional do que nos é mais vivo um meio de transportar emoções identitárias face ao que nos é interior e exterior por via simbólica. O legado moderno da razão crítica e o legado pós-moderno de conceptualização são fatores que definiram e estruturaram um enquadramento para as artes visuais, mas têm de ser doseados para não descorporalizar a presença da sensibilidade e da emoção na arte, despotenciando a sua afeição, a sua ação, o seu potencial laboratorial utópico. Nietzsche defendia “a favor da ciência estética” não só “intelecção lógica”, mas uma “duplicidade do apolíneo e do dionisíaco” (Nietzsche, 1872: 27). Note-se pois como já um dos maiores pensadores da Modernidade, redefinindo posicionamentos a partir de referentes clássicos, identificava uma necessidade de reequilibrar a arte ocidental do atual excesso apolíneo conceptual para dimensões humanas mais dionisíacas de busca de experiência e conhecimento.

18 Vários estudos científicos têm confirmado 7 emoções universais: felicidade, tristeza, surpresa, raiva, nojo, desprezo e medo. Os atores, por exemplo, usam-nas de forma empírica a partir de certas técnicas dramáticas. Exs: <http://news.stanford.edu/news/2010/march/wilkins-faces-research-032510.html> + <https://www.sciencedaily.com/releases/2010/01/100125173234.htm>

19 De salientar que a problemática política da arte não reside no uso de emoções, mas que fins serve.

As emoções são a base de referência biológica para a atividade do cérebro e da cognição (Damásio, 2011: 213). Negá-las é negar o próprio poder da arte. Poder nada negligenciável tendo em conta o potencial transformador de nos tocar. Tocar de forma harmoniosa ou conflituosa em algo profundo, sensível, autêntico. Algo ao qual o artista manipulando se oferece e o espectador só se envolvendo recebe. Sem essa paradoxal conexão emocional na arte, sem essa *bio-verdade* como laboratório, esfria-se a ligação ao calor do que é humano. Extrai-se o que anima o ser humano. Extingue-se a pulsão que aponta sentido à identidade. Ao que faz avançar. Nos faz avançar a todos, transformando-nos.

## 5. A arte como espelho

A arte opera um encontro especular entre quem deseja produzir uma obra (o artista) e quem deseja ser estimulado a partir da mesma (o espectador). Todo o artista se projeta na sua expressão artística e sendo o seu devir expressar-se, existe a possibilidade de se experimentar de forma identitária na própria experiência de interpretar o que lhe parece intimamente ressoar na relação consigo ao tentar chegar ao outro. Desse modo, o artista procura expressar íntimas interpretações na relação consigo por via do outro como reflexo, num processo de simultânea emancipação e envolvimento com as suas inquietudes. Para estabelecer uma separação onde a relação se projete é que se cria um simulacro. O qual, visando ser outra coisa, exige um corte simbólico com o real (ex: palco, plinto, moldura, título, personagem, sala em cubo branco ou caixa-preta, etc.). Mesmo em abordagens mais realistas que aproximem arte e vida (inclusive rompendo com os tradicionais dispositivos separadores), é necessário manter sempre um vínculo mínimo fora do que se considera ser real para poder continuar a existir como arte e experimentar o que de outra forma não teria lugar para ser experimentado. Essa criação simbólica de espaço imaginário opera na mesma lógica psicológica descrita por Lacan, quando a criança vive uma transformação ao assumir uma imagem que gera identificação pela experiência da apropriação imagética durante o que Lacan chamou de “estádio do espelho”. Este é um estágio psíquico compreendido entre os 6 e os 18 meses, quando a criança vai tomando consciência do seu corpo pelo inconsciente reconhecimento com a imagem que lhe é devolvida pelos outros e, em particular, pela percepção da sua própria imagem ao espelho. Essa relação com o reflexo, que sendo separado de si lhe devolve o semelhante, vai ajudar a identificar-se e simultaneamente a construir um espaço de simultânea consciência e imaginação onde se situar.

Basta compreender o estágio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, é a

transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem (Lacan, 1998: 94).

Portanto, quando o artista trabalha e expõe o seu imaginário de forma comprometida, de alguma forma repete-se esse mesmo dispositivo de identificação simbólica. Se estiver focado e atento, vê-se, sente-se, identifica-se ao procurar tocar o outro pela percepção duma imagem refletida onde pode conhecer, ou em maior rigor reconhecer, o seu ser humano. Nesse caso, é possível descobrir-se criando para o outro — tornando o relacional algo especular e o especular relacional —, num jogo de espelhos entre o que se interpreta e o que se expressa, essencial para um artista buscar responder às inquietações que o intrigam e mobilizam. A captação das emoções e da sensibilidade tornadas conscientes (pela interpretação) e conscientemente manipuladas intelectual e fisicamente para a criação (pela expressão) provém da ambiguidade transformadora integrada por dinâmicas entre interior e exterior ao ser. Nesse esforço que é um processo íntimo e partilhado, expressando-se interpreta, diferenciando-se assemelha-se, emancipando-se envolve-se.

A metalinguagem usada pode-se identificar como metafórica pois usam-se imagens, sons, objetos, corpos, movimentos ou palavras na experiência artística como códigos representando outras coisas além de si mesmas. Qualquer metáfora coloca duas realidades em paralelo (uma referencial e outra representativa) num ambíguo resultado único que por fazer perceber as coisas de outra forma se torna num terceiro elemento. Há na metáfora um processo metamórfico, que une duas realidades distintas numa icónica imagem encapsulada. Por sua vez, a imagem que se cria participa na criação do que se quer representar (Goodman, 1976: 62). Portanto ela não só busca verdade, como gera verdade. No fundo reflete e amplia noutra coisa o que representa. Funciona como um jogo de espelhos em função do olhar. Depende do perfil do indivíduo e sua atitude pessoal, tal como da mentalidade coletiva e do regime escópico em que socioculturalmente se enquadra, em função do tempo e espaço em que habita. Tudo isso a arte espelha como uma *mise-en-abyme* entre o eu e o outro.

A metáfora é, de facto, metamórfica, transformadora. “A metáfora é o nosso meio de efetuar uma fusão instantânea entre dois domínios separados da experiência numa só luminosa, icónica e encapsulada imagem (p. 4)”. É provável que cientistas e artistas pensem primordialmente nesse tipo de imagens (Turner, 1969: 25)<sup>20</sup>.

A metáfora possui uma eficácia empática que afeta pontos mais sensíveis ou profundos do ser humano. De acordo com a teoria da interação semântica

20 Tradução minha.

de Black, o signo do objeto representado e o signo do objeto representante fundem-se para paradoxalmente abrir novo espaço cognitivo, por via de uma sinapse criativa (Black, 1962: 24). Há uma nova ligação entre duas cognições pré-existentes que transcende numa inédita terceira cognição. A síntese metafórica cria pois novo sentido, um sentido que é de desvio à regra previamente estabelecida (Ricoeur, 1982: 3). Tendo em conta a própria etimologia desta figura de estilo central à arte, observamos que “meta” (da origem grega que se poderia traduzir para português como: para fora, mudança), mais “fora” (do grego para português: traduzir-se-ia como levar, carregar) comporta um afastamento de sentido, uma transposição, uma transferência. Metáfora significa um levar para fora. A metáfora é portanto uma linguagem de mudança que exerce efetivas mudanças cognitivas, estando vinculada à ideia de movimento. Aristóteles identificava essa dinâmica como sendo de substituição, mas a moderna psicologia postula que é de interação geradora de nova combinação com “impertinência semântica” (Ricoeur, 1982: 4).

O linguista Roman Jakobson vem, no entanto, defender que embora as teorias académicas se tenham centrado sobretudo em torno da importância da metáfora, é importante distinguir a sua metalinguagem da metalinguagem da metonímia. Comparando, ambas levam a processos de transformação de sentido, mas a metáfora rege-se pelo princípio da semelhança, a metonímia, que tem sido menos estudada, obedece ao princípio da contiguidade, substituindo um elemento por outro, de forma mais direta, com base numa relação de proximidade conceptual (Jakobson, 1956: 129). Segundo este autor a metáfora está portanto presente em linguagens poéticas e pode-se ligar mais a uma abordagem romântica, enquanto por outro lado a metonímia está mais presente na produção realista, destacando-a particularmente ao nível da prosa literária (Jakobson, 1956: 132). Metáfora e metonímia podem, no entanto, identificar-se como construção frásica complementar, estando os processos linguísticos de “seleção” baseados no fator semelhança — ou seja, na metáfora, — e os processos de “combinação” no fator contiguidade — isto é, na metonímia. Para compor uma frase<sup>21</sup> é necessário “seleção” — separar em paradigma (ex: palavras, imagens, etc) — e “combinação” — articular em sintagma (ex: sintaxe, sequência de planos, etc) (Jakobson, 1956: 115). Tal vai de encontro aos princípios psicológicos de “condensação” e “deslocação” no íntimo inconsciente, inicialmente classificados por Freud para a mente humana, mas que Lacan veio depois articular com os de “seleção” (metáfora) e “contiguidade” (metonímia), apropriados dos estudos linguísticos de Jakobson e presentes no já referido “estádio do espelho”. A experiência refletida que o exercício de significação relacional faculta, para gerar identificação necessita de ir condensando

21 No sentido expandido de frase, que pode ser de palavras (na escrita) como de imagens (numa edição de cinema / vídeo), de movimentos (numa frase coreográfica) ou de sons (numa partitura musical).

e deslocando o espaço entre o ser e a imagem criada em torno do outro. A consciência percebe (condensa / interpreta) e age (expande / expressa) simultaneamente separada e ligada do resto do mundo, em dinâmicas dedutivas (pela interpretação) e performativas (pela expressão), que geram nos seus agentes processos de identificação.

Resumindo, a arte enquanto dispositivo criativo permite um jogo de reflexos entre dois polos: um polo agenciador de separações e um polo agenciador de condensações. Tal gera reações paradoxais entre a afirmação (onde a dinâmica de separação valoriza elementos como originalidade, autoria, liberdade de expressão, diferenciação, empoderamento ou ruptura) e o desejo de entrega (onde a dinâmica de condensação implica elementos como partilha, exposição ao outro, empatia, comoção, contemplação ou afeção). Esse refluxo entrecruzado da arte deve ser equilibrado e não estar apenas focado em dinâmicas de separação, afirmando permanentemente autonomia, eminentemente razão e exclusivamente crítica. O paradoxo de condensação e expansão da arte necessita de descolonizar-se do domínio da lógica – estruturante da Modernidade e Pós-modernidade – como o único meio válido de produção de conhecimento (até porque frequentemente serve fins emocionais de poder). A *Pós-verdade* e a extremada emancipação implicam tal afastamento que esvaziam o poder da arte. Inibem a arte de ser afeção interior-exterior, encontro complementar, busca ativa por uma correspondente entrega. Inibem o laboratório sensível dum mútuo (re)conhecer do que os sentidos intuitivamente já conhecem, daquilo a que atribuem sentido. E se faz sentido aos sentidos é uma forma de verdade. Como a fome ou a alegria. A dor ou o encantamento. A injustiça ou a paz.

A experiência de estar vivo, antes de ser conceito é corpo. É bio-verdade. E as experiências de reconhecimento sensível pela arte – do eu, do outro, do mundo – geram-se no seu potencial especular. O desafio é converter o potencial em capacidade, o sensível em consciência, a experiência em espelho.

### Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES (1984), *Poética*, Souza, Eudoro de (Trad.) São Paulo, Ed. Abril
- BELTING, Hans (1987), *The End of the History of Art?*, Wood, Christopher (Trad.), Londres e Chicago, The University of Chicago Press (obra original publicada em 1983)
- BAXANDALL, Michael (1991), *O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*, Almeida, Maria (Trad.), Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra. [Online], disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/57970484/BAXANDALL-Michael-O-olhar-Renascente-Pintura-e-Experiencia-Social-da-Italia-da-Renascenca> [consultado em: 29/08/2017].
- BERGER, P.; Luckmann, T.; Granovetter, M. e Garfinkel, H. (2004), *A Construção Social da Realidade*, Floriano, Fernandes (Trad.), obra original publicada em 1985, Petrópolis, Vozes.
- BLACK, Max (1962), *Models and Metaphores: Studies in Language and Philosophy*, Ithaca: Cornell University Press.
- BORG DORFF, Henk (2011), “The Production of Knowledge in Artistic Research”, *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Londres e Nova Iorque, Routledge Ed.

- DAMÁSIO, António (2011), *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*, obra original publicada em 1994, Lisboa, Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et Punir*, Paris, Editions Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1994), *Dits et Écrits*, IV, Paris, Editions Gallimard.
- GEERTZ, Clifford (2000), “Arte como Sistema Cultural”, *O Saber Local*, p. 142-181, Petrópolis, Vozes.
- GELL, Alfred (1998), *Arte e Agência: Uma Teoria Antropológica da Arte* (Trad. Britto, Paulo Henriques). Obra original publicada em 1998. Revista Poiésis, nº 14.
- GODFREY, Mark (2007), “The Artist as Historian”, October 120, *Spring*, pp. 140-72.
- GROYS, Borys (2014), “On Art Activism”, *e-flux*, Journal #56, [Online], disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> [consultado em: 29/08/2017].
- GROYS, Borys (2016), “The Truth of Art”, *e-flux*, Journal #71, [Online], disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/> [consultado em: 29/08/2017].
- GOODMAN, Nelson (2006) “A Realidade Recriada”, *Linguagens da Arte, Murcho, Desidério* (Trad.), pp. 35-72, Coleção Filosofia Aberta, Lisboa: Gradiva (obra original publicada em 1976).
- JACKOBSON, Roman (1988) “The Metaphoric and Metonymic Poles”, *Modern Criticism and Theory* (Ed: Lodge, David). Nova Iorque: Longman. (obra original publicada em 1956) [Online], disponível em: <http://www.mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/ autores/Contempor%C3%A1nea/Estudios%20de%20filosof%C3%ADa%20contempor%C3%A1nea/Lodge,%20David%20-%20Modern%20Criticism%20and%20Theory.pdf> [consultado em: 29/08/ 2017].
- KANDINSKY, Wassily (1996), *Do Espiritual na Arte*, Cabral, Álvaro, Danesi, Antonio (Trad.), obra original publicada em 1911, São Paulo, Martins Fontes, [Online], disponível em: <https://auh308.files.wordpress.com/2013/03/sem-9-kandinsky.pdf> [consultado em: 29/08/ 2017].
- KANT, Immanuel (1951), *Critique of Judgment*, Bernard, J. H. (Trad.), Nova Iorque, Hafner Publishing.
- KIRCHOF, Edgar (2008), “Transmidialidade e Estilo de Oposição na Arte Pós-moderna”, *I Congresso Nacional e II Regional de História da UFG - Universidade Federal de Goiás*, [Online], disponível em: [http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20\(23\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20(23).pdf) [consultado em: 29/08/2017].
- LACAN, Jacques (1998), *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Sheridan, Allan (Trad.), Nova Iorque e Londres: Norton & Company (obra original publicada em 1975).
- LACAN, Jacques (2006) *Écrits*, Fink, Bruce (Trad.), Nova Iorque e Londres: Norton & Company (obra original publicada em 1966).
- NIETZSCHE, Friedrich (2012), *Ciência*, Gaia, Souza, Paulo (Trad.), obra original publicada em 1882, São Paulo, Companhia das Letras.
- O'DOHERTY, Brian (1999), “Inside the White Cube”, *The Ideology of the Gallery Space*, obra original publicada em 1976, Berkeley, Los Angeles e Londres, University of California Press.
- PESSOA, Fernando (1932) *Autopsicografia*, Presença nº 36, Coimbra.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado*, Leitão, Luís (Trad.), obra original publicada em 2008, Lisboa, Ed. Orfeu Negro.
- RICOEUR, Paul (1982), *Imaginação e Metáfora*, *Psychologie Médicale*, 14 [Online], disponível em: [http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_ricoeur/imaginacao\\_metafora](http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/imaginacao_metafora) [consultado em: 29/08/2017].
- TURNER, Victor (1969), *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*, Chicago, Aldine Publishing Company.
- ZIELINSKI, Siegfried (2011), “Thinking About Art After the Media: Research as Practised Culture of Experiment”, *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Custance, Gloria (Trad.), Londres e Nova Iorque, Routledge Ed..

Mora, Teresa; Oliveira; Ana Filipa - Arte e comunidade em Esposende: uma abordagem de proximidade. *Configurações*, vol. 22, 2019, pp. 50-69.

## **Arte e comunidade em Esposende: uma abordagem de proximidade<sup>1</sup>**

TERESA MORA\*

Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais - Universidade do Minho

ANA FILIPA OLIVEIRA\*\*

### **Resumo**

O artigo resulta de um estudo exploratório sobre o projeto de arte e comunidade AMAReMAR, desenvolvido na cidade costeira de Esposende, em 2016-2017, com a participação de residentes, a coordenação de artistas e o enquadramento de técnicos municipais. No lugar de investigadora-participante e tendo como principal contexto de ação a oficina de teatro, intentamos compreender como os artistas operam uma descolagem simbólica dos participantes-residentes dos dois bairros sociais de Esposende sul da categoria desvalorizadora da exclusão social.

**Palavras-chave:** arte e comunidade, exclusão social, descolagem simbólica.

### **Abstract**

#### ***Art and community in Esposende: a proximity approach***

The article is the result of a study regarding the AMAReMAR social art project, developed in the coastal city of Esposende, between 2016-2017. The project involves the participation of residents, the coordination of artists and the contextualisation of municipal technicians. In the role of research participant and having as main context of action the theatre workshop, we try to understand how artists produce a symbolic take off from a devaluated identity of social exclusion among the participants-residents of two social housing projects in South Esposende. Through this proximity approach,

\*E-mail: tmora@ics.uminho.pt

\*\*E-mail: anafilipinha14@hotmail.com

1 O material empírico e a pesquisa que servem de base à conceção deste artigo resultam do trabalho de investigação para finalização de mestrado desenvolvido por Ana Filipa Oliveira com a orientação de Teresa Mora. Assim, de cada vez que as autoras se referem a situações relativas à observação-participante da investigadora-mestranda, o uso da primeira pessoa do plural dá lugar à terceira pessoa do singular.

we seek to contribute to a reflection on individual and collective added value of artistic creations within groups that possess any kind of fragile social position.

**Keywords:** art and community, social intervention, symbolic take off.

### Résumé

#### *Art et communauté à Esposende: une approche de proximité*

Cet article est le résultat d'une étude concernant le projet d'art social AMAReMAR, qui s'est déroulé dans la ville côtière d'Esposende, entre 2016 et 2017. Ce projet a intégré la participation des résidents, la coordination des artistes et l'encadrement du personnel municipal. Depuis la perspective de chercheuse-participante et ayant pour principal contexte d'action l'atelier de théâtre, nous avons essayé de comprendre comment les artistes produisent un décollage symbolique auprès des participants-résidents des deux quartiers sociaux du sud d'Esposende au niveau de la catégorie dévalorisante de l'exclusion sociale. A travers cette approche de proximité notre intention est de pouvoir contribuer à une réflexion sur la plus-value individuelle et collective des créations artistiques avec des groupes normativement identifiés à toute fragilité sociale.

**Mots-clés:** art et communauté, intervention sociale, décollage symbolique.

### Introdução

Nas últimas décadas, no contexto internacional, principalmente a partir do final da década de 1980, as políticas públicas com incidência em práticas artísticas têm-se tornado cada vez mais frequentes. No caso da Europa e com o enquadramento de entidades supranacionais como o Conselho da Europa (CE), a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e a Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico (OCDE), assiste-se à valorização política d' "o papel que a participação em atividade cultural e artística pode desempenhar no reforço das competências e das capacidades individuais e, especialmente, na qualificação e nos processos de aprendizagem das pessoas que integram sectores da população mais expostos a processos de exclusão ou isolamento social, cultural, cívico ou económico." (Fortuna, 2014: 109-110). São recorrentes os enunciados discursivos (em particular sob a forma de recomendações aos Estados membros) que emanados do Conselho da Europa (cf. Fortuna, 2014:110-11) fazem da "cultura" e das "artes" os meios alternativos à prossecução dos chamados "objetivos sociais". *Grosso modo*, tais enunciados compreendem o objetivo geral de prevenir ou atenuar os "problemas sociais" que são tradicionalmente perseguidos pelos serviços de ação social e, mais recentemente, por organizações do terceiro setor, nomeadamente aqueles associados à pobreza e à exclusão nas suas diversas variantes (Almeida *et al*, 1992; Costa, 1998; Diogo, Castro e Perista, 2015).

A literatura científica que tem sido produzida sobre os efeitos sociais da participação de não-artistas em atividades artísticas é, também, já extensa (Matarasso, 1997; Guetzkow, 2002; Jermyn, 2001, 2004; Tiller, 2014, entre outros.). A par da importância económica conferida ao sector estratégico da cultura criativa, são discutidos os resultados individuais e coletivos conseguidos junto de pessoas e grupos cujos modos de vida ou condições de existência têm vindo a ser categorizados como estando de fora ou excluídos do modelo de sociedade vigente. Das muitas marcas sociais de fragilidade ou vulnerabilidade, considerem-se, a título de exemplo, as seguintes: desemprego, subsídio-dependência, reforma desprovida, minoria étnica carecida, isolamento, sem abrigo, reclusão prisional, internamento em centro educativo, educação especial, etc. .

No contexto português, de entre os principais programas de apoio a projetos de arte com objetivos sociais, é de destacar pela sua extensão, continuidade e envergadura o programa PARTIS – Práticas Artísticas para a Inclusão Social. Criado em 2013 pela Fundação Calouste Gulbenkian, o PARTIS, tal como se lê no *site* da Fundação, procura “tornar realidade a convicção (...) de que a arte é motor de inclusão e mudança social, pelo seu poder único de unir as pessoas” (Gulbenkian, 2017a). Trata-se de um programa de apoio financeiro a projetos que sendo provenientes, quer na primeira edição (2014-2016) quer na segunda (2016-2018), de diversas regiões do país, de norte a sul, e abarcando múltiplas linguagens artísticas (dança, vídeo, circo, música, fotografia e teatro) convergem entre si ao terem por denominador comum uma concepção da arte como meio de intervir socialmente “junto de grupos em situação de vulnerabilidade ou exclusão” (Gulbenkian, 2017a).

De entre muitos outros projetos financiados pelo PARTIS que poderiam aqui ser trazidos, refira-se, a título de exemplo, o projeto “Este Espaço que Habito”, desenvolvido durante dois anos, de 2014 a 2016, pelo Movimento de Expressão Fotográfica (MEF), em parceria com o Ministério da Justiça. Este projeto PARTIS envolveu cerca de 200 jovens entre os 14 e os 20 anos de idade, em cumprimento de medida tutelar de internamento em seis centros educativos (na Guarda, no Porto, em Coimbra e em Lisboa). Por parte dos jovens intervenientes foram feitas câmaras pinhole e realizadas fotografias de exploração do centro e da cidade que habitam. O objetivo geral foi o de os “integrar pela fotografia” (MEF, 2017). Em concreto, procurou-se contribuir para a aquisição de competências sociais e de autoconhecimento através da criatividade e da exploração artística. O trabalho fotográfico desenvolvido veio a dar lugar à sua exposição pública em diversas modalidades: edição de um livro (Este espaço que habito, 2015), apresentação das imagens criadas em sucessivas exposições realizadas nas diversas cidades onde o projeto decorreu<sup>2</sup>, bem como um

2 Galeria de Arte do Paço da Cultura, Guarda, 3 a 21 de maio, 2017; Casa das Artes, Porto, 28 de maio a 28 de junho, 2016; Maria Pia Galeria, Lisboa, 8 a 30 de setembro, 2016; Sala da Cidade, Coimbra, 15 de outubro a 19 de novembro, 2016; Arquivo Municipal de Lisboa - Fotográfico, 11 de fevereiro a 25 de março, 2017 (MEF, 2017).

documentário (cf. MEF, 2017). É ainda de destacar a reflexão que Matarasso (2017) dedicou a este projeto no seu blogue sobre a prática de arte comunitária em diversos países, incluindo Portugal.

Mais recentemente, para o período 2018-2022, o Programa Coesão e Integração Social (PGCIS), também de iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian e destinado igualmente a “grupos vulneráveis da população – nomeadamente crianças e jovens em risco, idosos e comunidades migrantes”, vem reiterar a legitimidade das práticas artísticas na intervenção social, através de um dos seus três eixos estratégicos, o eixo direcionado para o apoio a organizações do terceiro setor, afirmando-as como “intervenções inovadoras” cujo desempenho em “processos de integração de grupos mais vulneráveis da população” é “cada vez mais reconhecido” (Gulbenkian, 2017b).

AMAReMAR, o caso sobre o qual este artigo se debruça, não sendo um projeto apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, é certamente mais um exemplo de como a arte pode constituir-se em meio de intervenção social, designadamente na sua articulação com a “comunidade” como iremos clarificar na seção seguinte.

## 1. AMAReMAR: um projeto de arte e comunidade

Quando o termo “comunidade” surge associado à arte (“Arte e Comunidade”), estamos perante o quê? Nas artes comunitárias, independentemente da variedade de práticas artísticas, o processo de criação é concebido como processo coletivo de cariz participativo, com um grupo de não-artistas. Na maior parte das vezes, trata-se de um grupo constituído por “pessoas que têm em comum uma situação de desigualdade e de marginalidade” (Lamoureux, 2010: 5). As artes comunitárias implicam assim a existência ou a criação de um vínculo do artista com a comunidade, bem como uma forte sensibilidade ética (cf. Lamoureux, 2010: 5).

No caso do projeto AMAReMAR, o facto de Hugo Cruz, o seu consultor e coordenador artístico, ser simultaneamente o coordenador do Núcleo do Teatro do Oprimido do Porto e o encenador e diretor da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, permite-nos encetar uma resposta à questão a partir do texto por meio do qual esta estrutura artística, criada no Porto, em 2007, sintetiza a experiência de cruzamento da arte com comunidade(s). No *site* da PELE (2017) lemos que uma das suas “principais áreas de trabalho” são os “projetos comunitários”. No enunciado da sua apresentação, é-nos dito que qualquer projeto assim designado

é feito para a comunidade, pela comunidade e sobre a comunidade. É um teatro que é definido pelas pessoas que o integram. Parte da ideia de que todo ser humano tem o potencial criativo, o potencial que estimula gera não

apenas transformações pessoais, mas também coletivas. O teatro (...) *oferece* um espaço (...) muito particular para que cada um de nós possa mostrar espontaneidade e autenticidade. (...). O processo criativo, construído, compartilhado, oferece às pessoas a oportunidade de redescobrir a sua narrativa, reescrever ou até encontrar outras formas de linguagem, tornando-se assim protagonistas dos processos que mudam. (PELE, 2017).

Compreende-se, pois, que estamos longe da figura concetual da comunidade na sua versão sociologicamente mais vulgarizada, isto é, a de um conceito que pela sua ênfase no coletivo acarreta um forte constrangimento do indivíduo ou mesmo o estigma (concetual) de anulação do individual. “Comunidade”, no sentido que a associação entre arte e comunidade lhe vem conferir, inscreve – assim nos parece – dois movimentos relacionais de um mesmo processo artístico e técnico que se reconhece como sendo indissociável do político: acionar o *poder em comum*, sem deixar de ativar em *cada um o poder de ser* (para si e com o outro).

Na conceção comunitária dos projetos da PELE, a participação ativa no desenvolvimento de um processo estético (ou na criação de um objeto artístico) pretende-se, simultaneamente, potenciadora do coletivo (da ação de um coletivo e do coletivo em ação) e emancipadora do ser (pela consciência de si e na relação com os outros). Conforme se afirma neste excerto de uma entrevista concedida por Hugo Cruz ao jornal *Público*, por ocasião da publicação do livro *Arte e Comunidade* (Cruz, 2015)<sup>3</sup>, o objetivo do teatro e comunidade é o de “contaminar os outros contextos da vida das pessoas” de modo a que “elas possam perceber que se ali dizem que acham que uma cena pode ficar melhor de outra maneira, na reunião de condomínio também podem ter opinião e exprimi-la” (Cruz, cit. in. Pereira, 2015).

Cabe aqui lembrar que no seu desdobramento sociologicamente mais comum, o conceito de “comunidade” faz-nos recuar ao século XIX, à aceção de Ferdinand Tonnies (1989), com a comunidade de sangue (parentesco), de lugar (vizinhança) e de espírito (amizade). Hoje, quando o termo “comunidade” surge associado à arte (“Arte e Comunidade”), o que também está, ainda, em consideração é a *ligação ao lugar* enquanto condição da prática artística comunitária. Hugo Cruz (2015), ao propor-se sintetizar pontos de convergência entre tendências e desenvolvimentos da arte e comunidade muito diversos – o teatro do oprimido de Augusto Boal espalhado por vários continentes, o teatro de vizinhos (na Argentina), o teatro para o desenvolvimento (no Brasil), o teatro de liberdade como resistência cultural aos territórios ocupados (na Palestina),

<sup>3</sup> *Arte e Comunidade* (2005) é uma obra com a coordenação de Hugo Cruz, onde são reunidos contributos de vários autores, investigadores e artistas (sobretudo encenadores), com conhecimentos, experiências e reflexões, em contextos diversos e com distintas tradições (Portugal, Brasil, Argentina, Holanda e Palestina) no vasto campo da arte comunitária.

a dança na comunidade (em Portugal, da coreógrafa Madalena Victorino), a orquestra geração (também em Portugal, inspirada, no modelo *El Sistema*, na Venezuela) –, permite-nos, de fato, reconhecer a preponderância do lugar como uma segunda camada de sentido do termo comunidade sobretudo, enquanto figura acional dos projetos artísticos afetos ao campo da Arte e Comunidade.

Mas quais os significados com que o lugar vem configurar a dimensão comunitária destes projetos artísticos? Com o significado de aproximar a arte ao lugar ou ao contexto espaço-temporal do quotidiano das pessoas que lhe estão associadas. É neste sentido que os projetos comunitários são sobre a comunidade, porque trabalham com memórias individuais e coletivas, estórias e história relativas à vida das pessoas à escala do local e das suas especificidades (cultural, territorial, laboral, e outras). Com o significado, também, de juntar num lugar-comum, (a sala dos ensaios da orquestra ou da peça de teatro, a oficina da pintura coletiva) pessoas necessariamente diversas em vários dos aspetos configuradores das suas vidas (idade, sexo, orientação sexual, religião, e outros) que são envolvidas como coparticipantes num processo coletivo de criação artística. Com o significado, igualmente, de apresentar a arte realizada fora dos espaços convencionais, nos espaços que contextualizam e/ou que constituem matéria de criação do objeto artístico ou para o desenvolvimento do processo estético. O que também quer dizer “espaços onde se deseja que aconteçam mudanças” diminuindo assim a distância entre o imaginado e o real (Cruz, 2015: 538), ou seja, nos próprios espaços onde residem, trabalham ou estão reclusas... as pessoas-participantes dos projetos artístico-comunitários. Com o significado também de apresentar a arte realizada em espaços que por serem públicos, como as ruas, as praças, os mercados, são potencialmente espaços de cruzamento de pessoas diversas. Com o significado, ainda, de explorar a possibilidade de olhar para um lugar carregado de sentidos negativamente fixados a partir de outros pontos de vista capazes de descolar esse lugar e aqueles que o habitam das representações negativas que os diminuem.

## **2. Incluir pela arte os residentes de Sucupira e Lagoa**

Num artigo do Diário do Minho de 9 de maio de 2016 intitulado “Esposende promove inclusão pela arte” (Fernandes, 2016), noticiava-se a apresentação pública do projeto AMAReMAR, ocorrida na Câmara Municipal de Esposende (CME). O acesso ao documento técnico do projeto (CME, 2015) viria confirmar o propósito divulgado: incluir pela arte os residentes de Sucupira e Lagoa, considerados pelos técnicos dos Serviços de Habitação Social e da Educação como os mais desfavorecidos do município. Conforme o seu testemunho, numa das

várias reuniões realizadas durante a investigação<sup>4</sup>, apesar de o AMAReMAR não se fechar à generalidade da população residente em Esposende, quer a sede deste projeto quer as suas oficinas artísticas – teatro, ilustração, música e vídeo e fotografia – foram realizadas nas imediações dos dois bairros de habitação social. Em virtude da população de Sucupira e Lagoa “habitualmente não participa[r] em iniciativas locais nem frequenta[r] equipamentos municipais”, em conjunto com os agentes artísticos que dinamizaram o Projeto, os técnicos entenderam que esta localização de proximidade poderia facilitar a participação da população dos dois bairros e assim potenciar o alcance dos objetivos do projeto.

Os dados que seguidamente se apresentam têm como suporte o documento técnico do projeto (CME, 2015) bem como uma entrevista realizada aos técnicos municipais, em 2017, no decorrer do processo de investigação.

Sucupira e Lagoa (popularmente assim designados) são dois bairros de habitação social da zona sul de Esposende. De acordo com a informação fornecida em entrevista pelos técnicos, ambos os bairros têm a sua origem num processo de realojamento habitacional. O bairro de Sucupira foi construído em 1982, tendo sido habitado em 1984, “acolheu um grupo de pessoas heterogéneo”, da cidade de Esposende e “oriundas das ex-colónias portuguesas”, em situações habitacionais precárias. O bairro da Lagoa, construído mais tarde, entre 1889 e 1999, acolheu igualmente pessoas provenientes de várias freguesias da cidade de Esposende, vivendo em condições de precariedade habitacional, social e económica (Entrevista aos técnicos da CME).

Com base num inquérito por questionário realizado pelos técnicos da CME às duas populações (cf. CME, 2015)<sup>5</sup>, a escolaridade dos residentes apresenta-se, em ambos os bairros, baixa: cerca de 10% da população é analfabeta ou tem a escolaridade básica por concluir e permanece inexpressiva a população com grau académico de nível superior. Nos dois bairros, mais de 20% dos residentes estão desempregados e a população reformada ou pensionista é significativa: cerca de 25% no bairro da Sucupira cuja população é mais envelhecida (48% dos inquiridos têm entre os 50 e os 69 anos de idade) e 9% no bairro da Lagoa. A população ativa abrange, em cada um dos bairros, 35% dos inquiridos, relativamente aos quais as atividades profissionais são, em ambos os casos, maioritariamente pouco qualificadas e, frequentemente, mal remuneradas, concentrando-se nos setores da hotelaria/restauração, limpeza/trabalho doméstico, construção civil, operariado fabril, assistentes operacionais e pesca. Muitos dos vínculos de trabalho são precários ou relativos a trabalho sazonal.

4 Reunião decorrida a 30 de maio de 2016, no Departamento de Ação Social da Câmara Municipal de Esposende (CME).

5 Os inquéritos foram aplicados em setembro de 2013 no bairro da Lagoa e em julho de 2014, no bairro da Sucupira. Dos 68 fogos que constituem o bairro da Lagoa, foram inquiridos residentes de 49 fogos, perfazendo um total de 79 inquiridos. Dos 88 fogos do bairro da Sucupira, foram inquiridos residentes de 48 fogos, perfazendo um total de 131 inquiridos.

Esta situação perante o trabalho, conjugada com o baixo nível de escolaridade, deixa entrever por parte dos técnicos “uma reprodução das condições de vida entre as diversas gerações que habitam nesses bairros” (CME, 2015: 5). De entre a população mais jovem, em cada um dos bairros, cerca de 35,5% já reprovou de ano e destes uma percentagem significativa (25,8%) já reprovou duas vezes.

Como pudemos observar, estes dados permitem colocar em evidência a exclusão social enquanto categoria descritiva da população para a qual o projeto foi prioritariamente concebido. Noutros contextos de conhecimento – o contato direto com o coletivo (por exemplo, nas reuniões de condomínio) e o atendimento individual de apoio social –, os técnicos da CME percebem, contudo, a par dos aspetos de vulnerabilidade que a caracterização sociodemográfica evidencia, outros aspetos que, sendo também eles transversais à população dos dois bairros, se constituem como fatores capazes de contribuir positivamente para a “procura de soluções em momentos de grande fragilidade social e económica” (CME, 2015: 3). Assim, as trajetórias de vida ligadas à pesca e as migrações são assinaladas como características da história de vida dos moradores que “demonstram a capacidade e a competência das famílias em termos de resiliência” (CME, 2015: 3). É também, de realçar, com base nos dados do inquérito por questionário, que quando questionada a população adulta acerca das expectativas de ocupação do tempo quotidiano de lazer, a quase totalidade (97,7%) dos inquiridos no bairro de Sucupira refere não ter atividades regulares de ocupação de tempos livres e 86,8% dos inquiridos no bairro da Lagoa “manifesta interesse em participar em projetos/ atividades de âmbito comunitário” (CME, 2015: 5). Os vários fatores que acabámos de referir, ou seja, o tempo coletivo das memórias individuais relativas a experiências de vida similares, o tempo de lazer por preencher, a disposição para ocupá-lo em atividades comunitárias e, ainda, a perceção por parte dos técnicos de haver entre os moradores a capacidade para fazer face a condições de vida adversas, parecem, pois, ter-se conjugado como condições favoráveis à participação dos residentes dos dois bairros num projeto – o AMAReMAR – que, na sua origem, isto é, do ponto de vista da CME, terá visado a inclusão dos residentes de dois bairros de habitação social (Sucupira e Lagoa) pela prática da arte em comunidade.

### **3. Oficina de teatro: uma abordagem de proximidade**

De acordo com Hugo Cruz (2015: 45), na arte em comunidade, o mais importante não é o produto final mas sim a criação como motor de empoderamento: “o processo de criação encerra em si mesmo essa energia de ativação traduzida no empoderamento”. *Quando o Mar é mais*, a peça de teatro apresentada em junho de 2017, na Marina sul de Esposende, foi o resultado de um processo

criativo projetado pelo AMAReMAR. O seu desenvolvimento fez-se de novembro de 2016 a junho de 2017, no decurso de vários encontros semanais no contexto da oficina de teatro com a colaboração das outras oficinas que fizeram parte do projeto, nomeadamente a oficina de cenografia e figurinos.



Figura 1. Vânia Silva, Mural realizado na oficina de ilustração, Bairro de Sucupira, Esposende, 9 jul. 2016

A oficina de teatro realizou-se durante nove meses (de novembro de 2016 a junho de 2017), semanalmente, num total de 34 sessões, com Susana Madeira, a formadora do grupo de participantes, e Hugo Cruz<sup>6</sup>. O grupo foi constituído por um total de 24 pessoas, residentes nos bairros de Sucupira e de Lagoa, com idades compreendidas entre os 9 e os 73 anos, dos quais 16 mulheres e raparigas/meninas e 8 homens e rapazes. Na sua generalidade, os participantes têm uma escolaridade baixa. Alguns são solteiros, outros casados, com agregados familiares de dimensão variável (de 1 a 5 elementos). Vários têm trajetórias profissionais associadas à pesca, estando alguns em situação de desemprego e outros na reforma.

A investigadora-mestranda desenvolveu observação participante no período de janeiro a junho de 2017, tendo como contexto as sessões da oficina de teatro realizadas com o grupo de 24 pessoas. O objetivo fundamental da observação foi o de tentar compreender como é que através de um projeto de arte social se desenvolve com as pessoas participantes uma *ação de abertura identitária*. Ao usarmos esta expressão, “ação de abertura identitária”, quisemos sob este chapéu conceptual reunir a variedade de atos, procedimentos e recursos, identificáveis no terreno da oficina, capazes de exprimir a presença dos dois movimentos relacionais do processo de arte e comunidade que atrás referimos: o movimento de acionar o *poder em comum*; e o movimento de

<sup>6</sup> Das 34 sessões, 17 tiveram também como formador Hugo Cruz (designadamente as sessões 1, 2, 4, 7, 9, 10, 12, 14, 17, 23, 26, 28, 30, 31, 32, 33 e 34).

ativar em *cada um o poder de ser*, desdobrado em dois sentidos, *para si* ou de auto-realização, e *com o outro* ou de partilha.

Nesta perspetiva, procedeu-se à elaboração de grelhas de observação de cada uma das sessões das oficinas de teatro. Estas viriam, todavia, a ser analiticamente subaproveitadas, pois, no decorrer da observação participante, surgiu a oportunidade de aceder ao caderno de planeamento e notas das atividades da oficina, da autoria da formadora. Tal permitiu potenciar o objetivo traçado. De facto, o desdobramento em investigadora/participante, nem sempre se coadunava espaço-temporalmente com a tarefa de proceder ao registo observacional de modo eficaz.

Por outro lado, a perceção do processo artístico de criação/formação a partir do ponto de vista interno da própria formadora era por nós reconhecida como condição assaz favorável a uma abordagem de proximidade capaz de propiciar um conhecimento mais compreensivo deste caso de arte em comunidade. O caderno (digamos de “campo”) da artista/formadora acabou por se configurar no material que veio facultar à investigadora/participante o ponto de vista de quem põe em prática um projeto de arte e comunidade. A partir de dentro, do próprio contexto de interação simbólica, no caso, de criação/formação do objeto artístico (a peça de teatro), representado no “caderno de campo” por meio dos registos das 34 sessões da oficina de teatro, acedemos, então, ao(s) sentido(s) que a formadora foi imprimindo à sua própria ação (de formação) e às leituras dos significados do agir dos outros (participantes). Do ponto de vista interpretativo das investigadoras, as várias ações em oficina constituíam-se, assim, em lances da *obra a fazer* (a peça de teatro), no duplo sentido que a ação adquire neste projeto de arte e comunidade, ou seja, como ação criativa do objeto artístico e enquanto ação de abertura identitária.

O uso de expressões conceptuais como “ponto de vista”, “sentidos da ação”, “leitura dos significados do agir dos outros”, “compreensão” e “interpretação”, reflete, pois, da nossa parte, uma determinada opção teórico-metodológica: abordar o objeto com ancoragem numa perspetiva sociológica de inspiração weberiana (ver Weber, 2005). Nesta investigação, é então de realçar não termos pretendido enveredar por uma abordagem vinculada a referentes teóricos e práticos do “teatro social” do qual o teatro e comunidade é uma expressão (ver Chafirovitch, 2016; Prentki e Preston, 2008; Bernardi, 2004; Schininá, 2004; Schechner e Thompson, 2004; Herven, 2001).

Tomando por base empírica o ponto de vista interno ao processo de criação/formação em arte e comunidade (se bem que, conforme esclarecido atrás, este tenha sido sociologicamente focalizado) e por intermédio do que designamos como a *dimensão metódica* do processo criativo (projetada e narrada no caderno de campo), estava assim (cientificamente) alcançada a condição de possibilidade objetiva para intentarmos o propósito seguinte: explicar como é que no caso do AMAReMAR se procurou mexer na identidade de enquadramento

das pessoas participantes, com o seu ponto fixo na categoria desvalorizadora da exclusão social. Decorrente da conceção comunitária dos projetos da PELE anteriormente exposta, definimos como pressuposto que perseguir este movimento de *descolagem simbólica* é, pelo menos, neste caso de arte e comunidade, condição do próprio processo criativo.

### 3.1. Repertório 1 – abertura identitária

A leitura dos registos do caderno de campo, orientada para a construção de categorias explicativas da vertente metódica do processo criativo, permitiu-nos começar por identificar o que designámos por *repertório 1 – recursos metódicos de abertura identitária*, no interior do qual foi possível constatar uma série de procedimentos analiticamente remissíveis para os planos seguintes: interação, realização de si, e invenção de um lugar-comum.



Figura 2 – Vânia Silva, Oficina de Teatro, Esposende, 7 dez. 2017

No plano da interação, é de assinalar a presença do procedimento de abertura aos outros e ao grupo (fig. 2), observado no “uso da formação do grupo em roda para uma melhor comunicação” (sessão 1, 2 nov. 2016). Igualmente, no plano da realização de si, destaca-se o procedimento de exposição/posição, patenteado no recurso à “cadeira que queima na altura da apresentação para as pessoas sentirem que têm de entrar na dinâmica do jogo, deixando a timidez ou a falta de iniciativa em avançar, assim como os mais faladores, treinarem a capacidade de síntese em comunicar uma informação ou ideia” (ibidem). Por último, no plano da invenção de um lugar-comum, de modo a despoletar uma dinâmica coletiva, procede-se numa dupla direção, trabalhar a consciência de grupo e a consciência de criação do objeto artístico, relativamente às quais se recorre ao “uso do papel de cenário numa parede e registo do que se vai encontrando ao longo da sessão, para visualmente, organizar ideias e pensamentos

e todos usufruírem da sensação de crescimento e desenvolvimento de algo” (ibidem).

A importância dada ao trabalho de configuração da consciência de grupo, entre outros exemplos, está também presente no recurso a um *brainstorming* explicitamente direcionado para as questões “O que é estar em Grupo” e “O que é trabalhar em grupo?” através das quais a formadora interpela os participantes, registando destes as seguintes re-ações: “colectividade”; “interagir”; “confiança”; “entreaajuda”; “união”; “concentração”; “entrega”; “feliz”; “comunicar”; “espírito de equipa”; “pertença”; “divertimento”; “partilha” (sessão 5, 30 nov. 2016). A incidência da ação da formadora na reflexividade é de igual modo observada no questionamento, junto dos participantes, da prática dos diversos jogos aos quais vai recorrendo ao longo de sucessivas e progressivas sessões, explicitando, sempre, os vários procedimentos que motivam os jogos bem como os atos que, nas dimensões física e mental, lhes são inerentes.

Assim: o “pequeno aquecimento das articulações” é “para irmos conhecendo a que partes do corpo é que devemos dar primazia num aquecimento”; o “Gato e rato” e o “Lobo e ovelhas” são para “aquecer, descontraír, trocar de papel, treinar a rápida capacidade física e mental”; o Zip Zap Boing com palavras e sem palavras” é para o “ritmo; olhar claro; implicação de todo o corpo a passar a energia; rápida resposta física e mental; concentração”; os jogos com objetos são “para descobrir diferentes formas de transportar e entregar um objeto, treinar o olhar (sessão 5, 30 nov. 2016). Assim: “Levantar e baixar os braços” é (para além da incidência na capacidade de reação física e mental) destinado à “concentração”, à “observação do outro”, a “trabalhar a calma”; a “Troca de objetos, troca de gestos e troca de nome” visa (entre outros atos e/ou resultados já mencionados) a “atenção ao outro” a “memória auditiva e visual”, a “objetividade”, a “eficácia” e a “clareza na passagem da mensagem”; “Andar pelo espaço com diferentes ações” pretende (de entre outros resultados atrás referidos) “acalmar a ansiedade”; “Em roda pelo espaço, entrega de objetos” destina-se a “descobrir diferentes formas de transportar e entregar um objeto”, a “treinar o olhar”, ao “cuidado e eficácia na entrega do objeto”, à “objetividade, decisão, postura disponível e pronta para a ação”, à execução de “movimentos claros e desenhados” (sessão 6, 7 dez. 2016).

### 3.2 Repertório 2 – criação do objeto artístico

Os registos constantes do caderno de campo levaram-nos, também, a identificar o que designámos por *repertório 2 - recursos metódicos de criação do objeto artístico*. Tal repertório reenvia-nos diretamente para o movimento de acionar o poder em comum. Este é, por seu turno, indissociável da ativação do poder de ser, nos dois sentidos atrás considerados: para si (ou de auto-realização) e com o outro (ou de partilha).

A invenção de um lugar-comum, afinal, o próprio objeto artístico, é posta em movimento a partir do contributo de cada um dos participantes para um projeto que se define como coletivo. As “visita[s] guiada[s] a lugares de Esposende em que os participantes são os guias” configuram-se como um procedimento de “aproximação ao espaço e às potencialidades do próprio espaço e das histórias”. Essa aproximação é feita “através das escolhas” dos participantes do grupo<sup>7</sup>: uma rua do bairro de Sucupira, escolha da Sara e da Fátima, o armazém do Eliano, escolha do Eliano e do Martinho, a rua que divide entre o Norte e o Sul e o lugar onde jogavam à bola, outras escolhas do Eliano e do Martinho, a rampa junto ao cais, escolha da Eugénia, o estaleiro, escolha da Margarida (sessão 2, 9 nov. 2016).

Os seus “olhares” e os seus “conhecimentos” (sessão 2, 9 nov. 2016) são convocados e registados:

(...) ali [numa rua no Bairro de Sucupira] passava um rigueiro, existiam tanques de lavar a roupa, as crianças tinham como brincadeira ‘apanhar colhercinhas’ (ovas de sapos) (...) no rigueiro também se faziam barquinhos com cascas de pinheiro (...) batiam-se as redes na água para tirar o lodo (...), de Viana vinha o material para fazer as redes, era o sisal (...) (cit. Sameiro e Fernanda in sessão 2, 9 nov. 2016).

Por intermédio dessas incursões espaço-temporais, agenciadas pelos participantes, são trazidos “lugares”, “sons”, “imagens”, “recordações” que, também nas palavras da formadora, “servirão como inspiração para o espetáculo” (sessão 2, 9 nov. 2016):

(...) quando éramos canalha, aqui [na Travessa dos Pescadores] era muito escuro e a gente benzia-se (...) (cit. Eliano e Martinho in sessão 4, 23 nov. 2016).

(...) ali [no estaleiro] morreu uma senhora a cantar, estava cheia de fome (...) (cit. Margarida in sessão 4, 23 nov. 2016).

(...) este local [onde jogavam à bola] é dos mais emblemáticos (...), ali eram os estaleiros e ao lado os varais, tipo baliza de futebol (...) O Martinho era o chefe do gang do Sul...espada de pau...inventou um arco de flecha com um guarda-chuva (...) Norte contra o Sul em correrias, sticks com troços de couves (...) (cit. Eliano e Martinho in sessão 4, 23 nov. 2016).

<sup>7</sup> Para garantia de confidencialidade da informação relativa aos participantes, substituímos os seus nomes por nomes fictícios.

Estes e muitos outros registos do que podemos designar por um *banco simbólico de recursos* virão a transformar-se em *materiais para* a construção do objeto artístico. Noutras sessões, os participantes trazem objetos e/ou fotografias que levam a descobrir histórias suas e relacionadas com Esposende e as “suas gentes” e que serão lançados, em ensaios seguintes, na experimentação de composições e de materiais cenográficos (sons, cores, figurinos) a serem incorporados na peça de teatro como criação coletiva. De entre os vários registos, vejamos, de seguida, alguns exemplos.

As agulhas de madeira trazidas pelo Eliano vão suscitar a ideia de executar com os movimentos de coser as redes uma dança de peixes a finalizarem num cardume (ref. sessão 10, 25 jan. 2017).

A gamela e a rodilha, trazidas pela Mariana (fig. 3), outrora usadas para ir ao cais buscar o peixe, virão a ser usadas na cena do remate de peixes cujos nomes são distribuídos pelo cardume de mulheres (fig. 6). Atravessando o espaço do palco com gamelas à cabeça e tendo por leiloeiro o maestro do Coro Ars Vocalis, uma das entidades locais que foi chamada a colaborar no processo artístico, cada uma das mulheres apregoará o seu peixe: sardinha, faneca, lampreia, raia, carapau, badejo, peixe-rosa, tainha, peixe sapo (tamboril), cavala, polvo, solha (ref. sessão 11, 1 fev. 2017).

As fotografias da Tasca da Tia Nazaré (fig. 4), por “todos” lembrada “com um sorriso”, trazidas pelo José que em pequenino ia “lá buscar meio quartilho de vinho”, induzirão a cena da criança a trautear “um quartilho de vinho branco de pipa”, “tinto?”, “branco?”, “tinto?” branco” (ref. sessão 11, 1 fev. 2017).

O búzio, também trazido pelo José, que o Eliano associa ao “som do batimento do mar”, virá a suscitar, no espetáculo, o uso de búzios (fig. 5), em ambiente de nevoeiro, avisando que “os barcos estão a entrar na barra” (ref. sessão 10, 25 jan. 2017).

A “Canção do Remar” com o seu refrão “Oh Remo, remo”, trazida pelo Eliano, virá a ser entoada no espetáculo como “som memória” (ref. sessão 10, 25 de jan. 2017) convocado a cada passagem dos remadores do Clube Náutico de Eão como atuante temporal



Fig. 3 – Vânia Silva, Oficina de Teatro, Esposende, 13 setembro 2017.



Fig. 4 – Vânia Silva, Oficina de Teatro, Esposende, 1 fev. 2017



Fig. 5- Vânia Silva, Oficina de Teatro, Esposende, 2 jun. 2017



Fig. 6- Vânia Silva, Quando o Mar é mais, Teatro Carlos Alberto, Porto, 23 set. 2017

Mas Esposende não é apenas abordada pelo prisma de um lugar feito de lugares que se relembram através do filtro das memórias alicerçadas nas vivências passadas e mediante as escolhas e as recolhas dos participantes dos Bairros de Lagoa e Sucupira. Na sinopse do espetáculo, lê-se que: *Quando o Mar é mais* “é a construção colectiva de um resultado artístico e de reflexão sobre o lugar em que se vive, como se vive e como se quer viver” (Cruz e Madeira, 2017). De facto, no Relatório Trimestral da Oficina de Teatro (de novembro 2016 a janeiro 2017), observa-se que este objeto artístico foi, também, pensado como um meio de se “falar” do “presente de um lugar (Esposende) a partir dos corpos, vozes, e vontades dos próprios habitantes /protagonistas [desse] mesmo lugar” (Cruz e Madeira, 2017). Mesmo que sobriamente, o processo artístico funcionou como transportador de alguns dos “desejos” dos seus participantes “para o futuro de Esposende” (sessão 14, 22 fev. 2017). Assim, quando interpellados acerca da “dimensão futura do espetáculo”, o mesmo é dizer, a dimensão futura de Esposende, confirmam-se necessidades – “mais emprego/trabalho”, “centro de saúde centralizado”, “sala de concertos/multiusos”, “atividades infantis/desportivas e recreativas” – e soltam-se vontades – *shopping*, discoteca, mais dança, passeios de barco, praias com conchas... –, umas e outras exprimindo a preponderância do lugar como figura acional na prática artística comunitária (sessão 4, 22 fev. 2017), desta feita, num dos seus múltiplos sentidos, o de dar voz aos habitantes de um lugar desvalorizado.

Em sessões posteriores, na composição dos vários tipos de personagens e cenas, textos, canções, refrões, tudo é experimentado, discutido e decidido em equipa. Assim, por exemplo: para a cena da praia, é lançado “um desafio a algumas meninas para criarem uma dança muito simples de 15’’ (sessão 18, 22, mar. 2017); para a cena dos veraneantes é feito “um pedido de sugestões

de músicas” (sessão 17, 15 mar, 2017); o texto sobre o naufrágio é trazido pelo Eliano, o texto do fado vadio é da autoria da Eugénia (sessão 15, 1 mar, 2017).

### 3.3. Repertório 3 – uma ética do reconhecimento

Ao sexto mês de emersão nos ensaios da oficina de teatro, participou-se como investigadora-atriz na peça *Quando o Mar é Mais* que foi levada à cena, a 3 de junho, ao ar livre, na Marina Sul de Esposende (fig. 7). Nos meses de agosto e setembro, esse papel prolongar-se-ia na condição de participante nos ensaios de adaptação da peça à sua apresentação a 23 de setembro, na sala do Teatro Carlos Alberto (fig. 8), no contexto do Festival MEXE – IV Encontro Internacional de Arte e Comunidade, coordenado por Hugo Cruz e realizado no

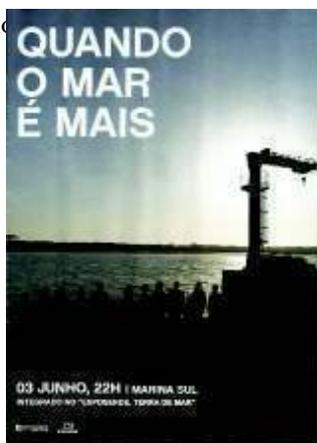


Fig. 8 –Final de Quando o Mar é Mais, Teatro Carlos Alberto, Porto, 23 set. 2017

Fig. 7 – Folha de sala de Quando o Mar é Mais, Marina Sul, Esposende, 3 jun. 2017

A produção e divulgação da peça implicaram necessariamente o acionar de meios técnicos e logísticos relativamente aos quais nos foi dado apreender, tal como no processo criativo (acima abordado), sinais da presença do que podemos designar por *repertório 3 – recursos metódicos de uma ética do reconhecimento*. Neste repertório, incluímos, então, o que denominamos de três ordens de reconhecimento.

A primeira ordem de reconhecimento tem como aglutinador a autoridade que os artistas do projeto (a formadora e o coordenador) conferem aos participantes, ao deslocá-los, em declinações várias, para o lugar de *participantes ativos* na criação de um objeto artístico (a peça de teatro), seja por intermédio dos jogos de ativação de si perante os outros e de si para si – expor-se, tomar posição, refletir –, seja pelo protagonismo que lhes é atribuído, quer enquanto *guias* das visitas do grupo a lugares de Esposende, quer como *coletores/construtores* de um banco simbólico de recursos para a concepção do

objeto artístico e, ainda, como *intérpretes/atores* das personagens atuantes na peça (mesmo tratando-se de papéis simples) e como *coautores* ou *avaliadores* de textos e canções. Exemplos deste último caso são: a escolha por parte dos participantes do título a dar à peça (*Quando o Mar é mais*), bem como a escolha do nome a dar ao grupo de teatro (Triumph'arte – Grupo de Teatro Comunitário de Esposende); e a aprovação em grupo da sinopse do espetáculo a constar da ficha artística e técnica de divulgação pública.

A segunda ordem de reconhecimento é relativa a entidades, pessoas e grupos que compõem o tecido social local são contatados e/ou convidados pelos artistas do projeto para aquisição de conhecimentos específicos, colaboração no trabalho de concepção ou realização da peça, pelo seu espólio, capital simbólico acumulado ou competência prática num dado domínio. A título de alguns exemplos, considere-se os seguintes: as visitas ao Museu Marítimo, à Estação de Socorros a Náufragos, ao Estaleiro, e ao Atelier Fernando Rosário; as conversas com distintas personalidades detentoras de informação privilegiada; a presença da Associação de Pescadores Profissionais do Concelho de Esposende no espetáculo, ou a participação dos nadadores-salvadores, dos remadores do Clube Náutico de Fão, ou do Coro Ars Vocalis, convidados que foram a colaborar no espetáculo, à semelhança de outros casos expressivos da intensificação do trabalho colaborativo nas práticas artísticas, designadamente, no contexto português (ver, por exemplo, Mora, 2017; Borges, 2018).

Por último, há que considerar uma terceira ordem de reconhecimento composta por um conjunto diverso de meios tendo como denominador comum o movimento de deslocação física e simbólica dos protagonistas da peça dos ensaios da oficina de teatro, enquanto espaço de transição (considerados os bairros como ponto de partida do projeto, o que quer dizer, a exclusão social como categoria de enquadramento), para o espetáculo como espaço público de reconhecimento. Disso são exemplos a inclusão dos nomes de vários dos participantes ao lado de nomes como Sophia de Mello Breyner Andresen e Ernest Hemingway enquanto autores dos textos na ficha do espetáculo, e a apresentação da peça num espaço de arte convencional e com uma carga simbólica central como é o caso do Teatro Carlos Alberto.

### **Nota final**

Através de uma abordagem de proximidade ao processo de criação em arte e comunidade, desenvolvido no AMAReMAR procurámos mostrar que este projeto teve o intuito de potenciar nos seus participantes vontade de ser (ver Honneth, 2011: 237) nos sentidos múltiplos que a esta asserção conferimos: acionar o *poder em comum*, ativar em *cada um o poder de ser para si* e com o *outro e saber-se reconhecido*. O caderno de campo da formadora-artista foi revelador de uma ação de abertura identitária que vimos ter sido

metodicamente agenciada, desde as sessões das oficinas de teatro até às apresentações da peça. Foi por deslocação ascendente de um lugar desvalorizado (o de residente

em bairro de habitação social) para sucessivos contextos interativos e reflexivos de valorização pessoal, social e cultural (dos jogos entre pares na oficina de teatro, ao acesso ao Teatro Carlos Alberto como lugar normativo da arte) que se operou um movimento de descolagem simbólica da categoria desvalorizadora da *exclusão*.

A confirmação desta experiência é assinalável nos testemunhos que, na fase final da observação participante, recolhemos em conversa informal com 11 (maioritariamente mulheres) dos 24 participantes no grupo. Eis alguns desses depoimentos:

*Senti que um bocadinho do que eu disse era sempre importante. (...) Eu ficava motivada para continuar o resto do dia só para ter teatro (...). Eu nunca pensava que ia ficar tão próxima de pessoas muito mais velhas que eu que não fossem da minha família, ou crianças (...). Nós passamos na rua e parece mesmo que somos uma família. (Cristina)*

*Eu tenho pânico de falar em público (...) recuso-me mesmo mas com ela [a formadora] eu aceitei o desafio porque eu senti que ela acreditou em mim, porque ela merecia. (Carla)*

*É através deste projeto que as pessoas conseguem deixar sair cá para fora o que realmente está escondido (...). Nós ensaiávamos e muitas vezes éramos criticados porque muitas pessoas acreditavam que nós nunca íamos fazer nada (...) e no entanto, quando nós apresentámos houve pessoas que choraram, houve pessoas que nos deram os parabéns. (Clotilde)*

*Eles cativam uma pessoa de tal maneira que nós acabávamos por não sentir vergonha de nada (...). Não estava à espera que a união fosse tão grande. (...) nem que seja um minuto do dia, eu me lembro do teatro e lembro deste grupo (...). Aqui na comunidade não é fácil uma pessoa se abrir muito para a comunidade, acho que é muito julgada e isto é uma forma de mostrar que conseguimos. (Aida)*

Importa, por fim, anotar aqui um outro facto elucidativo desta experiência de descolagem simbólica. Desta vez com um duplo sentido, pois que a mudança de lugar não foi apenas dos participantes no projeto. O facto é que houve também uma relativização do próprio contexto académico, resultante

da vontade de termos querido provocar a sua abertura a um público outro. Decidimos (orientadora e mestranda) entregar a cada um dos 24 elementos do grupo, pessoalmente, mas formalmente (por *carta com o timbre do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho*), o convite para assistir às provas de mestrado em Sociologia da investigadora participante na oficina de teatro. Foi visível o interesse e a satisfação de todos quantos estiveram lá, simultaneamente, na condição de participantes no projeto e na condição de público da apresentação/discussão da tese sobre o projeto. No início das provas tornámos pública a sua presença, ao lado dos muitos estudantes que também faziam parte da assistência. Enquanto orientadora, foi tomada a decisão de dirigir parte da intervenção diretamente àqueles que havíamos convidado. Essa decisão foi facilitada por ser, então, também coordenadora do mestrado em Sociologia.

Estavam deste modo reunidas as condições para o espaço normativo da sala de atos do Instituto de Ciências Sociais se tornar, ainda que provisoriamente, no prolongamento de uma convicção que este estudo sobre o projeto de arte social AMAReMAR vem firmar: a mais-valia individual e coletiva das criações artísticas com grupos normativamente identificados como sendo portadores de um qualquer tipo de fragilidade social é a de mexer na identidade dos participantes e significa, mesmo que passageiramente, demover a pessoa de um círculo íntimo, e mais ou menos parcial, de não-reconhecimento de si.

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, João Ferreira de et al (1992), *Exclusão social. Factores e tipos de pobreza em Portugal*, Lisboa, Celta Editora.
- BERNARDI, Claudio (2004) *Il teatro sociale*, Roma, Carocci.
- BORGES, Vera (2018), “Arte colaborativa: uma observação localizada dos teatros e dos seus públicos”, *Etnográfica*, junho de 2018, vol. 22 (2), pp. 453-476.
- CHAFIROVITCH, Cristina Russo (2016), *Teatro social. Criação artística, acção e performance na comunidade*, Lisboa, Esfera do Caos Editores.
- CME, Câmara Municipal de Esposende, (2015), *AMAReMAR, Há ir e Voltar*, CME, Esposende, 22 págs.
- COSTA, Alfredo Bruto da (1998), *Exclusões sociais*, Lisboa, Gradiva/Fundação Mário Soares.
- CRUZ, Hugo, MADEIRA, Susana (dir.) (2017), *Quando o Mar é mais*, Ficha artística e técnica. Esposende, CME / AMAReMAR.
- CRUZ, Hugo (coord.) (2015), *Arte e Comunidade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- DIOGO, Fernando, CASTRO, Alexandra, PERISTA, Pedro (2015) (org.), *Pobreza e exclusão social em Portugal. Contextos, transformações e estudos*, V. N. Famalicão, Edições Húmus.
- ERVEN, Eugene Van (2001), *Community Theatre: global perspectives*, London, Routledge.
- FERNANDES, Joaquim Martins (2016), “Esposende promove inclusão pela arte”. In *Diário do Minho*. 9 de Maio de 2016, p. 9.

- FORTUNA, Carlos (coord.) (2014), *Cultura, formação e cidadania: Relatório final*, CES – Centro de Estudos Sociais.
- GUETZKOW, Joshua (2002), “How the arts impacts communities: an introduction to the literature on arts impact studies”, *Taking the measure of culture Conference*, Working paper séries, 20.
- GULBENKIAN, Fundação Calouste (2017a), “PARTIS, Práticas artísticas para a inclusão social”, [Online], disponível em: <https://gulbenkian.pt/project/partis/> [consultado em: 25.07.2017].
- GULBENKIAN, Fundação Calouste (2017b), “PGCIS, Programa Coesão e Integração Social”, [Online], disponível em: <https://gulbenkian.pt/programas/programa-gulbenkian-coesao-e-integracao-social/> [consultado em: 26.07.2017].
- HONNETH, Axel (2011), *Luta pelo reconhecimento. Para uma gramática moral dos conflitos sociais*, Lisboa, Edições 70.
- JERMYN, Helen (2005), *The art of inclusion, Research Report*, England, July.
- JERMYN, Helen (2001), *The arts and social exclusion: a Review prepared for the Arts Council of England*.
- LAMOUREUX, Ève (2010), “Les arts communautaires: es pratiques de résistance artistique interpellées parla souffrance sociale”, *Amnis*, Revue de civilisation contemporaine Europe/Amériques, n° 9, pp, 1-12 [Online], disponível em <http://journals.openedition.org/amnis/314> [consultado em 21.07. 2017].
- MATARASSO, François (2017), “Keeping the art in focus” [Online], disponível em: <https://ares-tlessart.com/> [consultado em: 17.04. 2017]
- MATARASSO, François (1997), *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud, Comedia.
- MEF, Movimento de Expressão Fotográfica [Online], disponível em: <http://www.mef.pt/mef/> [consultado em: 25.07.2017].
- MORA, Teresa (2017), “House on Fire: um caso de arte política e colaborativa”, *Comunicação e Sociedade*, vol. 31, pp. 133-147 [Online], disponível em: <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/issue/view/218> [consultado em 26.07.2017].
- PARTIS, Práticas artísticas para a inclusão social [Online], disponível em: <https://gulbenkian.pt/project/partis/> [consultado em: 25.07.2017].
- PELE, Espaço de Contacto Cultural e Social (2017) [Online], disponível em: <https://www.apele.org/> [consultado em: 24.07.2017].
- PRENTKI, Tim, PRESTON, Sheila (ed.) (2008), *The Applied Theatre Reader*, London, Routledge.
- PEREIRA, Ana Cristina (2015), “Arte e comunidade: o seu ADN é feito de encontros improváveis”. In *Público*, 18 de Julho de 2015 [Online], disponível em: <https://www.publico.pt/2015/07/18/sociedade/noticia/arte-e-comunidade-1702383> [consultado em: 20.01. 2017]
- SCHECHNER, Richard e THOMPSON, James (2004), “Why ‘Social theatre’ ?”, *The Drama Review*, 48 (3), pp. 11-16.
- SCHININÀ, Guglielmo (2004), “Here we are: Social theatre and some open questions about its developments”, *The Theatre Drama Review*, 48 (3), pp. 17-31.
- TILLER, Chrissie (2014), *Participatory performing arts: a literature review*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/ UK Branch.
- TONNIES, Ferdinand (1989), “Comunidade e sociedade”, in CRUZ, Manuel Braga da (org.), *Teorias Sociológicas, I Vol. Os fundadores e os clássicos (Antologia de Textos)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 511-517.
- WEBER, Max (2005), *Conceitos sociológicos fundamentais*, Lisboa, Edições 70, pp. 21-45.

Miranda, Rita – A função do teatro no contexto do congelamento da cultura em São Paulo, *Brasil. Configurações*, vol. 22, 2018, pp. 70-82.

## **A função do teatro no contexto do congelamento da cultura em São Paulo, Brasil**

RITA MIRANDA\*

Doutoranda do CET - Centro de Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

### **Resumo**

O artigo analisa a condição atual dos grupos de teatro não comercial da cidade de São Paulo no contexto do recente congelamento parcial da verba pública destinada à cultura na gestão municipal do ano 2017. O texto busca enfatizar a relação do corte de orçamento com a atual crise política que acomete o Brasil, bem como os efeitos dessa crise dentro do universo do teatro da cidade, em que os grupos vêm perdendo seus espaços de trabalho. A reflexão se estende para o papel político do teatro e a ideia de consciente coletivo como algo ultrapassado que precisa ser retomado com urgência.

**Palavras-chave:** teatro, crise política, congelamento da cultura, São Paulo, coletivo.

### **Abstract**

*The role of theatre in the context of the cultural freeze in Sao Paulo, Brazil*

The paper analyses the current conditions of non-commercial theatre groups in the city of Sao Paulo in the context of the partial public budget freeze destined to culture during the 2017 municipal management. The relation between budget cuts and the current political crisis in Brazil will be emphasised, as well as the effects of the crisis within the scope of city theatre, where groups have been losing their work space. The reflexion extends to the theatre's political role and the idea of a collective consciousness as something that has been surpassed, but that needs to be urgently resumed.

**Keywords:** theatre, political crisis, cultural freeze, Sao Paulo, collective.

### **Résumé**

*La fonction du théâtre et de la situation de la culture congelée à São Paulo, Brésil*

L'article analyse l'état actuel des groupes de théâtre non commerciaux de la ville de São Paulo dans le cadre du récent gel partiel des fonds publics destinés à la culture dans la gestion municipale de l'année 2017. Le texte vise à souligner la relation entre

\* E-mail: ritoca816@gmail.com

la coupe budgétaire et la crise politique actuelle affectant le Brésil, ainsi que les effets de cette crise sur l'univers du théâtre de la ville, où les groupes perdent leurs espaces de travail. La réflexion s'étend au rôle politique du théâtre et à l'idée de la conscience collective comme quelque chose de dépassé qui doit reprendre de toute urgence.

**Mots-clés:** théâtre, crise politique, gel de la culture, São Paulo, collectif.

### Introdução<sup>1</sup>

“Assassinato é a causa de 48% das mortes de jovens” (Jornal O Estado de S. Paulo, 2017). Esta notícia é recente e inaugurou mais um dia comum na capa de um dos jornais mais importantes do Brasil, juntamente com outras notícias como a do julgamento do caso do atual presidente do país, Michel Temer (Jornal O Estado de S. Paulo, 2017), acusado de estar envolvido num escândalo criminoso, que se comprovado poderá implicar um novo *Impeachment* no país - o segundo em menos de um ano<sup>2</sup>.

Com base na exposição anterior podemos ter, ainda que de modo bastante geral, um vislumbre do clima que paira sobre a atual situação política do Brasil, que apesar de historicamente marcada por eventos conturbados e obscuros, pode-se dizer que atravessa hoje o momento mais decisivo de sua tão recente democracia.

E, esta crise política, que tem vindo a se agravar nos últimos anos, torna-se cada vez mais evidente para a maioria dos brasileiros, muito através do papel desempenhado pelas redes sociais e os veículos de comunicação, que além de disseminarem de modo veloz as informações (embora muitas delas sejam objeto de manipulação), têm servido também de espaço (ainda que virtual) para debates políticos entre uma parte expressiva da população.

Portanto, torna-se impossível no atual momento, acreditar que a crise atravessada pelo Brasil seja de natureza puramente econômica, como muitos defenderam até o fim do ano de 2016. Pois, diante de um cenário como o de agora, emergem também as polarizações. E, no caso do Brasil a situação

1 Este texto foi escrito em 2017 a propósito de alguns acontecimentos que sucederam na cidade de São Paulo (Brasil) nesse ano, relativos à administração do dinheiro público, mais especificamente os recursos destinados ao setor da cultura. Desses eventos que pude acompanhar na época, por ainda residir na cidade, muitos tiveram (e têm tido) consequências políticas conturbadas, tanto no que diz respeito à gestão cultural da cidade e às condições relativas aos grupos de teatro, como também no que se refere à política do país como um todo. Relativamente ao então prefeito, João Dória (mencionado durante o texto) seria importante destacar o fato de Dória ter abandonado o cargo apenas quinze meses após o início de seu mandato, deixando a prefeitura de São Paulo a cargo de seu vice Bruno Covas, com o argumento de que se candidataria a outro cargo, o de governador do estado de São Paulo. Deve-se mencionar ainda, que as eleições para eleger os governadores dos estados brasileiros decorrem no segundo semestre de 2018. Mesmo momento em que o país elegerá também um novo presidente.

2 O primeiro *Impeachment* aconteceu no dia 31 de Agosto de 2016 quando a presidente Dilma Rousseff acusada por crime de responsabilidade teve seu mandato interrompido. A única vez que isso tinha acontecido no Brasil foi com o presidente Fernando Collor em 1992.

chegou a agravar-se de tal forma, que colocou principalmente em pauta, a urgência de uma educação política que torne possível o verdadeiro exercício e funcionamento da democracia brasileira. Educação esta que, em realidade, nunca existiu.

Assim, ao avaliar a forma de iniciar este texto, que deverá abordar a situação do congelamento recente de uma boa parte dos incentivos destinados à cultura na cidade de São Paulo – em específico o que isto acarreta à situação de alguns grupos de teatro não comercial da cidade – e ao deparar-me com a notícia sobre os jovens, ocorreu-me que talvez fosse interessante trazê-la para o contexto inicial deste texto, antes de falar do tema do teatro, dentro da perspectiva que venho propor. Embora não haja a intenção de explorar os aspectos específicos e que estão contidos na notícia apresentada, espero que à medida que o texto avance, façam-se compreensíveis as motivações para esta exposição inicial.

Antecipo sobre a utilização de fontes e referências para a escrita deste texto, que estas talvez pareçam pouco comuns dentro de um contexto acadêmico e científico. Isto explica-se, em parte, pelo fato de nos últimos anos ter estado muito mais próxima da prática teatral e daquilo que acontecia na cidade, do que propriamente dos estudos acadêmicos. Assim, quando decidi retomar este tipo de estudo, sobretudo para falar de algo tão atual e urgente, a forma mais coerente que me ocorreu foi esta. Pensar através das notícias e estatísticas que correm nos veículos mais populares e acessíveis me interessa, assim como me interessa a abordagem reflexiva acerca de fatos que ainda foram pouco abordados por mais de uma perspectiva. Na mesma via, uma das principais intenções aqui também é de trazer para o ambiente acadêmico, não só o que tem sido construído para constar nas bases bibliográficas, mas também aquilo que pode desaparecer a qualquer momento, como o exercício deste texto, que (apenas) se propõe à tentativa de traçar uma relação entre a situação mais atual do teatro de grupo em São Paulo e a atual conjuntura política e social do país.

Poderíamos inclusive arriscar uma primeira ideia: o teatro é um espelho deste momento. Isto porque não é possível pensarmos em teatro hoje na maior metrópole brasileira – econômica e cultural - sem pensar nas questões que interferem diretamente na realidade da cidade, uma vez que tais questões acarretarão sempre consequências para o fazer teatral e para o restante da cultura. Como é o caso dos investimentos na área da cultura que recentemente sofreram um congelamento de cerca de 43,5%, daquilo que representa menos de 1% do montante de 54,69 bilhões de reais, o total em dinheiro a ser administrado pela prefeitura da cidade neste ano de 2017 (Rede Brasil Atual, 2017).

Há, no entanto, um consenso geral que corre nos meios culturais e entre artistas, de que o estado crítico da cultura, justificado pela crise econômica que abala o país, tendo entre os principais sintomas o corte de subsídios por parte dos governantes da cidade, resulta, em realidade, de interesses estritamente

políticos, menos econômicos portanto, como alegam os gestores da cidade. O prefeito João Dória, que assumiu o cargo no início de 2017, em poucos meses de governo, tem se demonstrado bastante inclinado para a privatização de diversos setores, não só o da cultura, como também das áreas da saúde e da educação da cidade de São Paulo. É neste tipo de ação que se baseia de forma bastante assumida, o seu plano de governo (Época Negócios, 2017).

Com base nos parágrafos anteriores é possível que o objetivo primeiro deste texto pareça, por sua vez, o de efetivar uma denúncia aos moldes utilizados para administrar as políticas públicas em São Paulo no que tange a cultura e o teatro. No entanto, gostaria de tornar claro que o texto não tem a intenção de se concentrar no estilo da denúncia, mas de pensar algo que é anterior a esses acontecimentos, que está também implicado na base destes e que diz respeito a todos nós (Melancolia do poder, 2016): a evidente crise do coletivo. Ainda que para falar deste coletivo, a escolha aqui tenha sido a situação atual do teatro na cidade de São Paulo.

Esta breve análise poderá ser vista, portanto, como a construção de uma hipótese (de certa forma bastante pessoal) frente a uma situação específica que se apoia na visão de pensadores contemporâneos como o professor e filósofo brasileiro Vladimir Safatle (Safatle, 2016; Melancolia do poder, 2016) e o pensador esloveno Slavoj Žižek (Slavoj Žižek, 2013), mas que também se utiliza de um conhecimento empírico adquirido através do contato com certos eventos, alguns deles presenciados, outros mais de perto vividos por mim nestes últimos anos. Para tornar mais claro o percurso pretendido, gostaria também de mencionar: este é um pensamento que tem sido elaborado através do contato com as questões da cidade de São Paulo e do Brasil, mas que ainda é prematuro e, portanto, cheio de lacunas, que espero que possam ser enrijecidas com o tempo, não só por mim, mas por todos aqueles que se interessam pela temática e que se preocupam com os rumos futuros de nossa sociedade e do papel das artes nela. Porque, a “atual crise brasileira”, embora tenha suas especificidades não foi gerada de um dia para o outro e não se resolverá do mesmo modo e por isso, espero que continue a ser objeto de estudo e discussão nas próximas décadas, para que talvez, através desse movimento, possamos encontrar alternativas para mudanças efetivas e, portanto, contínuas (Safatle, 2016).

### **1. A crise do coletivo, a crise política e o teatro**

“Em terra em que todos são barões não é possível acordo coletivo durável” (Holanda, 1995: 32)

O Brasil é conhecido sobretudo por suas relações de poder extremas e complexas, oriundas do processo de colonização do país (Holanda, 1995). Sobre esse fato, apesar de possamos pensar o período histórico da colonização

como distante de nosso tempo e, por esse motivo, distante o suficiente para que esta sociedade pudesse ter superado certas questões, infelizmente isso ainda não foi possível.

O que torna a superação de um modo de organização difícil como a da sociedade brasileira é que o caminho histórico-social do país está impregnado por vícios que se mantêm. Uma estrutura de exploração alicerçada no abismo entre classes (Holanda, 1995), que impede o aparecimento de novos modos de relação. Isto porque, o país vai se mantendo às custas de uma estrutura que foi conservada com o intuito de favorecer uma minoria. Minoria esta que é formada por uma elite branca oligárquica que ainda domina o campo econômico e político do país:

*“as constituições feitas para não serem cumpridas, as leis existentes para serem violadas, tudo em proveito de indivíduos e oligarquias, são fenômeno corrente na história da América do Sul. É em vão que os políticos imaginam interessar-se mais pelos princípios do que pelos homens: seus próprios atos representam o desmentido flagrante dessa pretensão”* (Holanda, 1995: 182).

Atualmente, tendo em conta os principais eventos políticos que acometeram o país nos últimos anos - como é o caso das manifestações de 2013 que iniciaram um movimento de protestos como há muito não se via, mas ao mesmo tempo deram a ver a ação desmedida e incoerente da polícia militar nesses atos a mando do Estado - veio à tona a fragilidade da democracia brasileira, de existência questionável, dada a forma estranha com que os responsáveis pelo poder público têm agido (ou coagido) com relação à população. Na mesma via, o que as manifestações também fizeram emergir, entre outras questões, foi a dificuldade de se entender, afinal, pelo que se estava lutando e por quem se estava lutando nos tais protestos. Ou seja, a prova de que a participação na vida pública e política está bastante longe da vida das pessoas e que, quando acontece, ainda é por meio de um processo pouco consciente. Pois, como sugere Safatle (Melancolia do poder, 2016), fomos acostumados a pensar que a política é algo degradado, da qual devemos nos proteger, tomar distância e optar sempre pelo que é menos pior do que o pior: a mudança (Melancolia do poder, 2016).

O que faz com que esse quadro se torne mais complicado é que a igualdade de direitos e classes ainda é algo muito distante para o povo brasileiro e num país que vive esse abismo é complicado falar em condições que proporcionem, por exemplo, a existência de um sistema com base na *meritocracia*. Logo, a situação da maioria dos brasileiros é ainda a de explorados e em favor de uma porcentagem muito pequena da população que detém quase 40% de toda a

renda nacional (Jornal O Estado de S. Paulo, 2016). Esta classe é a chamada classe A brasileira e representa apenas 2% de toda a população. Isso interfere, claro, em todo o tipo de relação seja ela de pequenos, médios, ou grandes poderes. O Brasil é, portanto, um país precário no que tange a esse assunto, não porque possui um sistema de classes, mas sobretudo pela discrepância entre classes (Jornal O Estado de S. Paulo, 2016).

Agora, que tipo de relação é possível estabelecer entre esses fatores e o teatro?

Há quem diga que arte e política não combinam. Para abordar esta questão, gostaria de propor que pensemos num breve e simples exemplo. Recentemente em entrevista ao jornal (Jornal O Estado de S. Paulo, 2017), um ator brasileiro (de novelas), bastante conhecido neste meio e de condição econômica e social estável<sup>3</sup>, relatou o seu descontentamento com a situação da cultura no Brasil e afirmou que dentro dessa situação o teatro era o mais atingido pela falta de investimentos. Ainda na mesma entrevista o ator mencionou o seu descontentamento com a situação confusa da política, mas disse ser um tanto avesso a esse assunto, o que faz com que ele não se disponha, por exemplo, a participar de campanhas ou se colocar politicamente, como outros colegas seus o fazem. Ao fim da entrevista, o ator disse que para ele “a arte e a política são incompatíveis” (Jornal O Estado de S. Paulo, 2017: 32).

A partir deste exemplo, que de maneira proposital é pouco complexo, que aspectos podemos extrair deste tipo de discurso a fim de o aproximar da discussão sobre o teatro e a política? Notemos que se, porventura, o ator não tivesse feito referência à situação calamitosa do país, ou a seus colegas que costumam participar de campanhas, talvez pudéssemos compreender a sua colocação como a de alguém alheio ao discurso político - distante do que acomete a realidade. Porém, no exemplo citado podemos compreender que em seu posicionamento o ator optou (de forma consciente) por colocar-se de maneira contrária à combinação da arte com a política. Ao falar do descontentamento com a situação política, acabou por fazer um discurso de fundo político. Assim, esta, ainda que esteja reduzida ao núcleo da opinião trata-se de uma opinião dada a um jornal e que, sendo assim, nesse momento tornou-se pública. Ou seja, há neste exemplo o dado de que nem sempre chamamos de político a tudo aquilo que tem caráter político, bem como, nem sempre é intencional o fazer político.

Continuando então a pensar acerca da situação atual do teatro e da cultura na cidade de São Paulo, em primeiro lugar é preciso ter em mente o fato de que esta é hoje a maior e mais populosa cidade do país, onde residem a

<sup>3</sup> Não é de interesse aqui mencionar o nome do ator, embora a entrevista faça parte das referências bibliográficas deste texto.

maior parte dos investimentos. Por se tratar da cidade mais populosa<sup>4</sup> (Jornal O Estado de São Paulo, 2016), São Paulo é hoje também o grande centro cultural brasileiro recebendo todo o tipo de expressão artística e de muitas partes do mundo. Porém, como toda a metrópole que cresceu sem planejamento (como é o caso de São Paulo), também aqui se deu o processo de retirada da população do centro para as regiões periféricas mais distantes e menos caras da cidade. Esse processo resultou numa mudança na experiência da cidade também, uma vez que hoje a maior parte da população leva horas para chegar ao trabalho e depois voltar para casa. Nessa aparente desorganização ingênua da cidade a urbanista brasileira Raquel Rolnik (1995; 2015) acredita haver na forma de organização dos espaços das cidades brasileiras, uma estratégia política por detrás, pensada para desarticular a população e através de outras medidas acabar com os espaços públicos que sempre foram expressões do corpus coletivo como lugares de debate de assuntos relacionados à vida pública. Este é então, o cenário geral e atual da cidade e é neste cenário que estão também inseridos os grupos que fazem teatro não comercial<sup>5</sup> em São Paulo.

No que diz respeito ao espaço físico desses grupos, a *Especulação Imobiliária* é uma medida que pode ser traduzida por: a desapropriação dos espaços ocupados através de uma ação massiva do mercado imobiliário junto aos governantes da cidade. Quando o fazem, aqueles que comandam a *Especulação* ignoram propositalmente o fato de que esses lugares são onde muitos grupos iniciaram suas pesquisas e puderam trabalhar nos últimos anos, mas infelizmente isso tem acontecido cada vez mais, também agravado pela crise econômica. Muitos grupos de teatro de São Paulo têm tido que desocupar as suas sedes de trabalho porque não conseguem arcar com a especulação (o aumento do aluguel dos espaços) cada vez maior<sup>6</sup>. Outro agravante é que muitas das casas ocupadas pelos grupos participam da história da cidade e quando desapropriadas, normalmente é para serem demolidas e abrir espaço para construção de *Shoppings Center's*, estacionamentos ou prédios. Com isso, assistimos também ao encerramento de uma série de atividades culturais que antes promoviam movimento nos bairros. Mais uma reorganização do espaço público que terá consequências sobre a vida comum da população, uma vez que muitos desses espaços serviram nesses últimos como espaços de oficinas

4 A cidade de São Paulo conta atualmente com quase 12 milhões de habitantes, quase o dobro da cidade do Rio de Janeiro - a segunda cidade mais populosa do país.

5 Entendemos por teatro comercial, um tipo de teatro que está comprometido com a cultura de entretenimento, com as demandas de produção das instituições e de mercado. Ver vídeos na web: <https://vimeo.com/channels/300618> (Ensaio Aberto, 2011).

6 Alguns dos grupos que já perderam suas sedes de trabalho: Os Fofos encenam (ver: <http://www.osfofosencenam.com.br/site/>); São Jorge de Variedades (ver em: <https://pt-br.facebook.com/pages/category/Performing-Arts/Cia-Sao-Jorge-de-Variedades-1314049828661243/>); Teatro de Narradores (ver em: <https://www.teatrodennarradores.com/>); Núcleo Bartolomeu (ver em: <https://www.facebook.com/nucleobartolomeu/>).

artísticas e apresentações gratuitas para os moradores da região em que ficam situadas essas sedes.

Diante deste quadro, outra questão que surge tem a ver com a escolha dos lugares para apresentação, por parte dos grupos. Que fatores devem ser avaliados na escolha de um lugar para apresentação de uma peça de teatro numa cidade como São Paulo? Em consequência dos fatos apresentados, se um grupo escolhe uma região da cidade no lugar de outra, ou uma instituição, haverá um impacto de ordem política nessa decisão. Haverá impacto na forma como a plateia irá receber o que acontece no palco e que tipo de plateia vai assistir ao trabalho. Ao ensaiar uma peça na qual fui responsável pela função de diretora, eu e o meu grupo de teatro discutimos muito o tema: onde deveríamos apresentá-la? Como a peça falava sobre as relações de dinheiro e poder no Brasil e questionava a dinâmica de servidão com relação ao *status* que o dinheiro pode ou não oferecer a alguém, não cabia a nós apresentá-la nos palcos tradicionais, ou onde costumam ser apresentadas peças comerciais (nas regiões mais centrais da cidade), ou ainda nos lugares frequentados pela elite. E, embora essa decisão nem sempre seja consciente por parte dos grupos, não deveria ser? Porque a escolha do local de apresentação sempre será uma decisão política. Devemos concordar que, por exemplo, apresentar para um público que está acostumado a frequentar o teatro é distinto de apresentar a pessoas que não têm acesso a esse tipo de programa.

Não por acaso também temos visto do outro lado, as plateias dos teatros manifestarem-se regularmente com gritos de manifestos políticos atualíssimos, como por exemplo, “Fora Temer” e “Descongela a Cultura”. Podemos por um lado medir a relevância dessas manifestações: seu propósito e seu alcance. Por outro, não é possível negar que há algo nessas manifestações em espaços públicos (ou de acesso ao público) que chama a atenção para a urgente discussão do espaço e pensamento coletivos. Não é necessário que os atores emitam discursos de cunho político numa peça de teatro para que as pessoas presentes percebam que aquele é um momento em que artisticamente acontece o debate e que entre outras coisas trata-se de uma experiência coletiva - que pode variar em grau.

Principalmente por estarmos no cerne de um momento instável e de avaliação e revisão de valores que até há pouco tempo pareciam apresentar uma resposta à esperança do povo brasileiro acerca da igualdade de classes - como foi o governo do Partido dos Trabalhadores (PT) para o Brasil e a ideia de uma espécie de “messias brasileiro”, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva (Lula) - é que as manifestações de todos os lados devem ser notadas. Nas regiões periféricas da cidade de São Paulo há algum tempo muitos artistas dessas zonas da cidade produzem para o coletivo no qual estão inseridos, à luz de uma vivência que não pode ser compreendida internamente, se fora daquela realidade. Somos capazes de problematizar a sociedade e as diferenças entre as classes,

mas não capazes de traduzir o sentimento de se sentir e estar à margem, a menos que façamos parte dela. Para além disso, sabemos que os sentimentos que nascem das diferenças e da intolerância a estas podem ser perigosos, por um lado, mas extremamente poderosos e potencialmente artísticos, por outro, não nos deixarmos agarrar pela onda promovida pelo poder de um “autoexílio da vida social” (Melancolia do poder, 2016). A exemplo dessas manifestações artísticas temos o *Rap* e o *Hip Hop* na cidade de São Paulo, que movimentam milhares de jovens, aproximando-os das questões da comunidade e levando-as ao mundo. Gostaria de trazer aqui a transcrição de parte de uma letra de rap do grupo Racionais MC's que transmite um pouco desse sentimento e consciência:

“Negro drama/Entre o sucesso e a lama/Dinheiro, problemas/Inveja, luxo, fama/Negro drama/Cabelo crespo/E a pele escura/A ferida, a chaga/À procura da cura/ Negro drama/Tenta ver/E não vê nada/A não ser uma estrela/Longe, meio ofuscada/ Sente o drama/O preço, a cobrança/No amor, no ódio/A insana vingança/Negro drama/Eu sei quem trama/E quem tá comigo/O trauma que eu carrego/Pra não ser mais um preto fodido/O drama da cadeia e favela/Túmulos, sangue/Sirene, choros e vela/Passageiro do Brasil/São Paulo/Agonia que sobrevivem/Em meia às honras e covardias/Periferias, vielas e cortiços/Você deve tá pensando/O que você tem a ver com isso/Desde o início/Por ouro e prata/Olha quem morre/Então veja você quem mata/Recebe o mérito, a farda/Que pratica o mal/Me ver/Pobre, preso ou morto/Já é cultural” (Negro Drama – Nada como um dia após O Outro dia, 2017).

Nem sempre aquilo que é da ordem política foi pensado previamente para tornar-se político. Não é sempre que acessamos essa consciência e é ainda mais complicado ter clareza do que significam e para onde nos levarão os fatos do presente. Com a arte penso que isto ocorre de modo especial, porque ao criarmos estamos de certa forma a abrir espaços, a deixar circular outro tipo de afetos (Safatle, 2016). Lembremos das Vanguardas Artísticas do século XX, que afinal, acabaram por se tornar marcos políticos, apesar de terem surgido por uma insatisfação com relação à forma tradicional de se fazer arte e os limites que esta impunha à arte e aos artistas.

Para o pensador de nosso tempo, Slavoj Žižek, como colocou em entrevista concedida ao programa *Roda Viva* (2014) no canal brasileiro *TV Cultura*: a verdadeira luta de um grupo por mudanças sociais deve suceder aos momentos de *euforia*. Contudo, o que ocorre com os movimentos que exigem a participação intensiva dos grupos que reivindicam mudanças é que normalmente, estes são vencidos pelo cansaço, ou em outras palavras, como diria Safatle

(Melancolia do poder, 2016) pelo sentimento de melancolia - uma resposta negativa, de descrença com relação à possibilidade de mudança. Este sentimento que torna os sujeitos improdutivos, inativos, sem imaginação e que pode acontecer não apenas com um, ou outro indivíduo, mas se propagar e transformar em patologia social; ao se infiltrar nas pessoas provoca medo e impotência diante das decisões da vida pública e, portanto, política. Não à toa, Safatle propõe a pergunta para pensar o momento atual da sociedade brasileira: “Será que no Brasil não estamos entrando numa era melancólica, nesse tipo de patologia de paralisia social?” (Melancolia do poder, 2016). Mas isto é comum acontecer em diversos momentos da história, assim como é comum e coerente, o sistema operar de forma a suprimir a criatividade, seja ela coletiva ou individual. Por outro lado, cabe aos combativos que se opõem a isso, a tarefa de persistir.

Essa ideia remete, por fim, ao ponto em que queria chegar neste texto e que diz respeito à luta dos grupos de teatro de São Paulo por espaço (não somente físico), que como se constata no momento atual não deveria ter cessado quando estes conquistaram a *Lei do Fomento* (Lei do Fomento, 2014) em 2002 através do movimento que ficou conhecido como *Arte contra a barbárie* (Ensaio Aberto, 2011) e que surgiu de uma contestação de ordem política, mas que após a conquista da lei deixou de existir. Por volta do ano de 2000 quando iniciaram as reuniões, naquela época os grupos ainda não tinham ideia da proporção que o movimento viria a agregar e as suas consequências. Não se pensava nem mesmo que a *Lei de Fomento* (Lei do Fomento, 2014) ao teatro se tornaria a medida mais valiosa dos grupos para a continuidade de suas pesquisas desde aquele momento até o presente. Agora a lei corre o risco de desaparecer sob a nova gestão municipal.

E é exatamente neste ponto em que se insere esta análise: o momento atual como diagnóstico de uma crise do debate coletivo e da ideia de uma preocupação coletiva outrora abandonada. Como afirma Sérgio Carvalho do grupo a *Cia do latão* (Ensaio Aberto, 2011), o processo de organização dos grupos, uma vez que a *Lei de Fomento* foi compreendida como algo definitivo, ao contrário do que deveria ser - uma lei provisória que abriria caminho para novas medidas de incentivo à pesquisa e a manutenção dos grupos surgisse - teve o seu fim declarado. O que deveria ter sido percebido como uma pequena vitória foi visto como a vitória em si (Ensaio Aberto, 2011). Conquistada a *Lei de Fomento* os grupos fecharam-se em núcleos muito restritos. Essa posição agora é reclamada pela realidade e exige novas estratégias e união não só por parte dos grupos do *Arte contra a barbárie* (Ensaio Aberto, 2011), mas sobretudo dos novos grupos que reivindicam também os seus espaços e novos apoios.

Há um descompasso do coletivo que pode ser percebido também atualmente nas reuniões da classe teatral e na organização de manifestações legítimas em prol de seus direitos. Tem-se notado uma dificuldade extrema de se chegar a um consciente coletivo. Aquele exercício que teve início em 2000 foi

breve e a chama antes acesa, parece ter se apagado. O que temos agora é que ao se preocuparem em defender o espaço que correm o risco de perder, manifestam-se as mais tristes evidências do que nos falta: pensar uma ética do coletivo e traçar metas em comum. Nesse sentido a política brasileira infelizmente tem servido de espelho para outras relações no âmbito social, como as do teatro. É o inconsciente coletivo, nesse caso, que opera quando usa a política do país como justificativa para suas ações e deixa de se sentir implicado, ele mesmo, nas decisões que são tomadas na cidade. Se investimos nessa forma de pensar veremos que já chegou ao teatro a questão das alianças e dos interesses individuais e que alguém está a ganhar com isso porque ao deixarmos na mão do Estado a decisão, abdicamos da escolha. Ao nos voltarmos para os interesses individuais, perdemos força.

### **Conclusão**

Desse modo, podemos tentar evidenciar as causas para esta outra crise (a do coletivo) buscando culpados como o sistema, que opera do modo que lhe cabe (o que não quer dizer que seja justo) (Melancolia do poder, 2016); a educação embrutecedora que recebemos (Rancière, 2010) ; as mídias como a televisão; ou o individualismo extremo de nossa era. Só que o teatro em São Paulo agora pede menos por justificativas e mais por atos de irresponsabilidade. Irresponsabilidade porque apesar das dificuldades impostas pelo tempo presente é preciso pensar em um tempo que virá, como ainda não se pensou (Safatle, 2016).

O Brasil só poderá superar a crise política que impera há tanto tempo no país, quando começar a caminhar não no sentido de mais medidas provisórias, mas em mudanças de natureza estrutural. O teatro com seu potencial de unir pessoas, de “capturá-las” do indivíduo para levá-las para perto do debate durante uma vivência que é coletiva, pode ter um papel fundamental nesse sentido, como já teve antes e como mesmo que esparsamente, ainda tem. Assim como a música e os movimentos culturais que surgiram por todo o país durante o período da ditadura militar de 1964.

Parece haver apenas um caminho possível: neste momento é preciso abandonar um tal sentimento de ressentimento com relação à política para que a nova política possa florescer. É preciso resistir a ideia de que a vida política é algo degradado (Melancolia do poder, 2016), não no sentido de manter uma estrutura política segura, mas só conseguiremos alguma mudança efetiva quando abandonarmos qualquer pretensão de segurança (Safatle, 2016). Esse sentimento que circula pelo país numa era pós governo do PT é perigosíssimo para que ideias extremas sejam levadas às últimas consequências, como foi o acontecimento do *Impeachment* da presidenta Dilma Rousseff que, embora

não caiba aqui discorrer sobre, foi operado como um golpe, estrategicamente político.

Naquele momento, a presidente estava sozinha e relembrando a peça *Vida de Galileu* de Bertolt Brecht (1991: 152), que serviu de peça-chave para o desenvolvimento teórico e prático dos principais grupos de teatro de São Paulo: afinal, não há herói maior que a vontade e ação coletiva e esta (Brecht, 1991: 152), por mais heterogênea que seja, deve emergir confrontando sempre o embrutecimento (Rancière, 2010), de um poder que opera através da propagação do sentimento de melancolia nas massas (Melancolia do poder, 2016). Nós só chegamos até aqui na humanidade, juntos. Ou seja, ao dirigirmos pouca atenção à notícia sobre a causa primeira das mortes dos jovens no Brasil, estamos em realidade, dirigindo pouca atenção também a ideia de coletivo.

### Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertolt (1991), *Teatro Completo em 12 volumes* (Vol. 6), Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (1995), *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *O Mestre Ignorante, Cinco lições sobre a emancipação intelectual*, Belo Horizonte, Autêntica.
- ROLNIK, Raquel (1995), *O que é a cidade?*, São Paulo, Brasiliense.
- ROLNIK, Raquel (2015), *Guerra dos lugares. A colonização da terra e da moradia na era das finanças*, São Paulo, Boitempo.
- SAFATLE, Vladimir (2016), *O circuito dos afetos Corpos Políticos*, desamparo e o fim do indivíduo, Belo Horizonte, Autêntica.
- ZIZEK, Slavoj (2011), *Viver no fim dos tempos*, Lisboa, Relógio D'Água.

### Documentos na Web

- Época Negócios [Online], disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2017/04/epoca-negocios-pacote-de-privatizacoes-e-concessoes-de-doria-pode-ter-primeiro-leilao-neste-ano-com-venda-do-anhemi.html> [consultado em: 2017].
- Jornal O Estado de S. Paulo [Online], disponível em: <https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,classe-a-tem-maior-fatia-da-renda-do-pais,10000007285> [consultado em: 2017].
- Jornal O Estado de S. Paulo [Online], disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20170606-45157-nac-1-pri-a1-not> [consultado em: 2017].
- Jornal O Estado de S. Paulo [Online], disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20170605-45156-spo-32-cd2-c2-not/busca/Edson+Celulari> [consultado em: 2017].
- Jornal O Estado de S. Paulo [Online], disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,cidade-de-sao-paulo-chega-a-12-milhoes-de-habitantes,10000072909> [consultado em: 2017].
- Rede Brasil Atual [Online], disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2017/02/artistas-se-mobilizam-contras-cortes-de-doria-no-orcamento-da-cultura> [consultado em: 2017].

Lei de Fomento [Online], disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2014/lei/l13019.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13019.htm) [consultado em: 2017]

### **Vídeos na Web**

Institutocpfl. (2016, Agosto 23), *Melancolia do poder*, com Vladimir Safatle (versão completa). Disponível em: <http://www.institutocpfl.org.br/2016/08/23/melancolia-do-poder-com-vladimir-safatle-versao-completa/>.

YouTube. (2017, Março 6), *Negro Drama – Nada como um dia após O Outro dia* (Chora Agora). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u4lcUooNNLY>.

Fundação Padre Anchieta (2013, Julho 8), *Slavoj Žižek*, Disponível em: [http://tvcultura.com.br/videos/13430\\_slavoj-zizek-08-07-2013.html](http://tvcultura.com.br/videos/13430_slavoj-zizek-08-07-2013.html).

Vimeo. (2011), *Ensaio Aberto*, Disponível em: <https://vimeo.com/channels/300618>.

### **Páginas dos grupos de teatro citados que perderam suas sedes de trabalho**

*Os Fofos encenam* [Online], disponível em: <http://www.osfofosencenam.com.br/site/> [consultado em: 2017].

*Cia São Jorge de Variedade* [Online], disponível em: <https://pt-br.facebook.com/pages/category/Performing-Arts/Cia-Sao-Jorge-de-Variedades-1314049828661243/> [consultado em: 2017].

*Teatro dos Narradores* [Online], disponível em: <https://www.teatrodennarradores.com/> [consultado em: 2017].

*Núcleo Bartolomeu* [Online], disponível em: <https://www.facebook.com/nucleobartolomeu/> [consultado em: 2017].

Belloni, Arthur – Um teatro de intensidades: subtração dos elementos do poder na cena teatral contemporânea. *Configurações*, vol. 22, 2018, pp. 83-100.

## **Um teatro de intensidades: subtração dos elementos do poder na cena teatral contemporânea**

ARTHUR BELLONI\*

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM-Brasil)

### **Resumo**

Partindo de alguns aspectos ligados à concepção de teatro *menor* (associada, por Deleuze, à operação cênica de Carmelo Bene) e, também, à noção de *teatro pré-trágico* (sugerida por R. Castellucci), o artigo aborda questões relacionadas a uma certa linhagem do teatro contemporâneo que, no texto, associamos ao conceito de “teatro energético” (Lyotard). Ao substituir a representação de conflitos pelos fluxos de intensidades, produções cênicas conectadas a essa vertente mobilizam uma cena que escapa ao esquema representacional de produção de sentido, dominante no nosso ambiente sociocultural, enquanto mecanismo de controle e *poder*. Nesse sentido, tudo aquilo que na cena da representação tende a domesticar a materialidade cênica em benefício de uma ideia de totalidade passa a dar lugar a um campo de tensão que põe em circulação fluxos de intensidade e cargas afetivas, transformando de forma radical a economia política do texto, orientada pelos signos, em uma economia libidinal, desencadeada pelas pulsões. O artigo traça, ademais, alguns apontamentos relacionados às formas de *temporalidade, ética e política* manifestadas no âmbito dessa vertente da cena contemporânea que, em sua variação contínua de velocidades e afetos, se afirma por meio da diferença em detrimento da identidade.

**Palavras-chave:** teatro contemporâneo, intensidade, temporalidade, não-representação, política, ética.

### **Abstract**

*A theater of intensities: subtraction of the elements of power in the contemporary theatrical scene*

Starting with some aspects connected to the minor theatre conception (associated by Deleuze to Carmelo Bene’s scenic operation) and, also, to the notion of pre-tragic

\*E-mail: arbelloni@usp.alumni.br

theatre (suggested by Castellucci), this article discusses issues concerning a trend in the contemporary theatrical scene which, in the text, we associate with the concept of “energetic theatre” (Lyotard). By replacing the representation of conflicts with flows of intensity, scenic productions connected to this aspect mobilize a scene that escapes the representational scheme of meaningful production, dominant in our socio-cultural environment, as a mechanism of control and power. In this sense, everything in the representation scene which tends to domesticate scenic materiality to the benefit of an idea of totality, gives way to a field of tension that puts in motion flows of intensity and emotional charges, radically transforming the text’s political economy, guided by signs, into a libidinal economy, triggered by impulses. The article also presents some remarks related to manifested forms of temporality, ethics and politics in the context of this contemporary scene which, in its continuous variation of velocities and affections, is affirmed through difference rather than identity.

**Keywords:** contemporary theater, intensity, temporality, non-representation, politics, ethics.

#### Resumé

*Un théâtre d'intensité: soustraction des éléments de pouvoir dans la scène théâtrale contemporaine*

À partir de quelques aspects attachés à la conception de théâtre mineur (associée, par Deleuze, à la mise-en-scène de Carmelo Bene) et aussi à la notion de théâtre pré-tragique (proposée par R. Castellucci), l'article traite des questions relatives à une certaine lignée du théâtre contemporain que, dans le texte, nous associons au concept de « théâtre énergétique » (Lyotard). En remplaçant la représentation de conflits par les flux d'intensité, des productions scéniques connectées à cette perspective mobilisent une scène qui échappe au schéma représentationnel de la production de sens, dominante dans notre environnement socioculturel, en tant que mécanisme de contrôle et de pouvoir. En ce sens, tout ce qui dans la scène de la représentation tend à apprivoiser la matérialité de la scène au profit d'une idée de totalité donne lieu à un champ de tension qui met en circulation des flux d'intensité et de charges affectives, transformant de manière radicale l'économie politique du texte, orientée par les signes, en une économie libidinale, déchaînée par les pulsions. Cet article souligne également quelques aspects liés aux formes de temporalité, d'éthique et de politique qui se manifestent au sein de ce volet de la scène contemporaine qui, dans sa variation continue de vitesses et d'affections, s'affirme par la différence au détriment de l'identité.

**Mots-clés:** théâtre contemporain, intensité, temporalité, non-représentation, politique, éthique.

#### Introdução

*Quanto mais alguém atinge essa forma de consciência de minoria, menos se sente só. Luz. Sozinho se é uma massa, 'a massa dos meus átomos' (Deleuze, 2010: 64).*

*Recordam-se que este é o modo pelo qual Epicuro circunscreve a morte: se ela estiver ali, eu não estou lá; enquanto eu estiver ali, ela não está lá* (Lyotard, 1997: 158-159).

O teatro é uma instituição. Uma instituição “oficial” (Deleuze, 2010: 57) que atua como órgão de *representação dos conflitos* reconhecíveis, previstos e controlados. E à medida que os conflitos (contradições, oposições entre o indivíduo e a sociedade, entre a vida e a história) já estão institucionalizados, codificados e normalizados eles se tornam “produtos” que acabam por configurar um fator de imobilidade para a própria arte teatral. Isto porque o teatro – mesmo sendo de vanguarda, mesmo quando se pretende “crítico” – permanece representativo de cada vez que se vale dos conflitos e contradições padronizados, tornando-se, não raro, um teatro “narcísico, historicista e moralizante” (Deleuze, 2010: 58). Ao levar em consideração essa situação da representação conflituosa “oficial” e a necessidade de sondar abordagens que escapem ao poder desse teatro institucionalizado, Deleuze (2010) se questiona a respeito de como operar o trabalho subterrâneo de uma variação livre de modo a mobilizar linhas de fuga que ultrapassem as malhas da escravidão da cena modelar em meio à qual tudo gira em torno do signo *majoritário*.

Pela perspectiva do filósofo francês, o fato majoritário pressupõe um “estado de poder ou de dominação” (Deleuze, 2010: 59) - e não o contrário – em que a maioria dominante não corresponde a uma quantidade maior, mas, sim, a um padrão dominante em relação ao qual as demais quantidades serão consideradas menores. Esse sistema de poder majoritário se impõe por meio de uma engrenagem que visa elevar eventos e ocorrências ao patamar “maior”; nesse sentido, de um pensamento se estabelece uma doutrina, de um modo de vida se edifica uma cultura, de um acontecimento se determina a História. Do ponto de vista discursivo, essa magnificação consiste em fazer reconhecer o que *deve ser* reconhecido e admirar o que *deve ser* admirado - sob a chancela de “relevância cultural”-, tendo como referência a unidade de medida do sistema majoritário; na prática, contudo, esse tipo de “enxerto” frequentemente acaba por criar mecanismos que, circunscritos ao limiar representativo, levam, no mínimo, à normalização.

Por outro lado – e na contramão disso - há trabalhos críticos que operam com vista a promover um processo de “minoração”, isto é, um processo de variação que visa impor um tratamento menor aos acontecimentos de modo a permitir liberar devires, vidas e pensamentos contra as invariantes típicas da arte maior (História, cultura e doutrinas). Essa crítica pela variação, segundo Deleuze (2010), pretende afirmar o devir minoritário de todo mundo, em detrimento do fato majoritário de Ninguém. Para tanto, demanda o cuidado permanente no sentido de evitar que uma tal minoria seja alçada à condição de maioria e, com isso, acabe por reconstituir um padrão - o que, na visão do

filósofo, reconduziria a arte à demagogia. Daí a necessidade de fazer com que o processo de variação passe ininterruptamente por caminhos inesperados como meio de garantir que a própria variação não deixe de variar.

No caso do teatro, inclusive, Deleuze se pergunta se esse trabalho de variação contínua - cuja abrangência, seja por excesso ou por escassez, ultrapassa o limiar da representação - não constituiria uma função crítica eficaz para traçar uma figura da consciência minoritária capaz de tornar uma “potencialidade presente” (Ibidem: 60). Nesse caso específico, o teatro em vez de representar conflitos, passaria a mobilizar a percepção direta da própria ação cênica, de modo a potencializar um tipo de presença em variação constante, a presença sensível de coisas e gestos, a carga afetiva de cada um. Adentraríamos, por conseguinte, um espaço no qual a ideia se faz visível, a política se impõe erótica e a crítica se torna uma constituição.

Essa função antirrepresentativa da arte, suficientemente modesta, ainda que eficaz, encontra pontos de ressonância no pensamento de diversos outros autores. Gumbrecht (2010), por exemplo, partindo de uma abordagem bem diversa (mas não menos crítica à forma institucionalizada de lidar com o mundo que impera num ambiente social e cultural no qual a atribuição de sentido, e não a percepção sensorial, se torna um fator primordial), também, ressalta na experiência estética a potencialidade de resgate da dimensão espacial e corpórea de nossa existência. Para o autor, frente ao predomínio da visão cartesiana do mundo ao longo dos últimos séculos, o valor da experiência estética se impõe à medida que ela nos impede de perder por completo a sensação da dimensão física, material das nossas próprias vidas, ou seja, a sensação de estarmos-no-mundo.

Além disso, por meio da experiência estética – sustenta Gumbrecht (2010) – podemos explorar as coisas tangíveis do mundo a partir de sua própria coisidade, isto é, pré-conceitual e concretamente, de modo a lhes evidenciar a “aparência” como camada diferente de sentido que escapa ao controle (tabu) discursivo “construtivista”. Não por acaso, o autor observa – a partir do filósofo alemão Martin Heidegger – que a aparência das coisas produz de forma recorrente a consciência dos limites do próprio controle humano sobre as coisas. O que, de certa forma, revela o caráter estratégico que o esquema representacional de produção de sentido, dominante no nosso ambiente sociocultural, encerra enquanto mecanismo de controle e *poder*.

Diante desse arsenal teológico construído com o objetivo de estabelecer padrões de unidade e a partir deles identificar nos acontecimentos um significado primordial, um referente ulterior, ou, ainda, um sentido transcendental, uma vertente da cena teatral contemporânea atua no sentido de subverter tais esquemas de poder, declinando a reproduzir esse padrão de funcionamento da cena engendrado por meio do acúmulo incessante de discursos e representações. Em sua crítica constituinte, tal vertente denuncia as obstruções da

realidade cênica resultantes de processos que tendem a domesticar a materialidade dos elementos da cena em benefício de uma ideia de totalidade, de modo a rebaixar a cena à condição de mero dispositivo de ressonância e reiteração.

Desta sorte, frente ao enfoque semiótico predominante no padrão de pensamento discursivo, sobrevém uma abordagem que podemos designar energética, pulsional, ou ainda, libidinal à medida que encara a realidade como um espaço atravessado por pulsões não redutíveis a uma finalidade previamente estabelecida. Mobilizando um tipo de pensamento-corpo que acolhe os acontecimentos por uma via que não a da intervenção dominadora - e sem recusar a sua posição de resistência diante dos processos de controle do tempo -, tal enfoque se afasta radicalmente das abordagens de caráter representacional.

Caberia, então, perscrutar as implicações de uma abordagem dessa natureza (em que *forma* e *sujeito* aparecem sempre subordinados à variação intensiva de velocidades e afetos) no âmbito do próprio teatro. Para Lyotard, um teatro que operasse a partir das suas pulsões e intensidades produziria eventos efetivamente descontínuos. Ao mesmo tempo, no ensaio *O dente, a palma* em que discorre sobre um “teatro de energias” que escapa ao modelo representativo no qual cada signo está sempre remetendo a uma outra realidade, o próprio Lyotard, se pergunta: Isso é possível? Como?

São questões desafiantes e para as quais não existe solução fácil. Mas o tamanho e a complexidade da empreitada não devem gerar intimidação; há de se encarar a necessidade de traçar alguns “esboços”, rabiscar (e, se necessário, rasurar) linhas de um pensamento “menor”, como forma de tangenciar possíveis respostas às questões lançadas pelo filósofo.

São questões desafiantes e para as quais não existe solução fácil. Mas o tamanho e a complexidade da empreitada não devem gerar intimidação; há de se encarar a necessidade de traçar alguns “esboços”, rabiscar (e, se necessário, rasurar) linhas de um pensamento “menor”, como forma de tangenciar possíveis respostas às questões lançadas pelo filósofo.

Como forma não apenas de rever e ampliar aspectos de uma investigação por nós desenvolvida no âmbito do doutoramento, mas também como meio de operar uma autorreflexão sobre o nosso próprio percurso no campo do teatro<sup>1</sup>, este artigo aborda questões relacionadas com esta linhagem do teatro contemporâneo que, ao substituir a representação de conflitos pelos fluxos de intensidades, faz mobilizar uma cena que escapa a todas as formas de *poder* que asseguram a possibilidade de “agarrar” a matéria sensível por meio das formas, do conhecimento, das sínteses e dos conceitos. Para tanto, o estudo promove, como estratégia metodológica, o resgate de um pequeno trecho de nossa tese de Doutorado “Teatro menos teatro”<sup>2</sup> - defendida no âmbito

1 Não numa perspectiva autobiográfica ou “autoral”, mas antes a partir de um pensamento lateral que se perfaz no jogo com o “outro”.

2 Cf. Belloni (2011).

do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo – e, a partir dele, opera uma série de variações no sentido de expandir aspectos do referido texto, de modo a explicitar o que nele existia apenas virtual e potencialmente, a saber, os sentidos ético e político de um teatro que se configura por meio de uma espécie de espacialização de intensidades.

Adotando essa perspectiva, o artigo toma como ponto de partida alguns aspectos ligados à noção de teatro *pré-trágico* (sugerida por R. Castellucci), e, também, à concepção de teatro *menor* (associada, por Deleuze, à operação cênica de Carmelo Bene) para, logo em seguida - e tendo como base estudos de outros pesquisadores do teatro e da arte em geral -, traçar alguns apontamentos relacionados às formas de temporalidade, ética e política manifestas no âmbito dessa corrente “energética” da cena contemporânea.

### **1. O teatro *pré-trágico* e o teatro *menor***

Na introdução do seu texto “*O peregrino da matéria*”, Romeo Castellucci afirma que “todo trabalho que assume uma qualidade orgânica vai ao encontro de sua própria animalidade. Cada trabalho pode ser resumido de uma forma animal. É esta a maneira aristotélica de considerar o teatro” (Castellucci, 2007: 181). A imagem do animal, neste sentido, torna-se idealmente representativa de uma certa organicidade para boa parte do teatro. Contudo, Castellucci reclama a necessidade de resgatar a materialidade daquilo que, a partir da Tragédia Ática, passou a existir apenas na forma de pura fantasmagoria. Nesse sentido, recoloca, de forma literal, o animal em cena, num gesto que, segundo o próprio artista italiano, expõe a necessidade de ir ao encontro da raiz teológica e crítica de um teatro *pré-trágico* cuja natureza seria infantil, sendo a “in-fância” a condição de quem está “fora da linguagem”.

Daí a importância de um teatro elementar que, comunicando o menos possível, promova a peregrinação da matéria. Um teatro em que a dialética não tem lugar, à medida que, justapostos, mesmo os elementos extremos do início e do fim passam a penetrar violentamente um no outro, escapando a qualquer forma de estruturação dialética. “Só uma contraposição do tipo químico pode desencadear reações que fogem ao controle. Estas reações podem desencadear o acaso; a casualidade” (Ibidem, 182).

Outro aspecto para o qual Castellucci nos chama a atenção diz respeito ao fato de que, além de estar vinculado a uma concepção materialista das coisas, o *pré-trágico* associa-se diretamente à potência do gênero feminino. De acordo com esse viés, a arte do teatro *pré-trágico*, ao sair da esfera linguística, adquire um vínculo privilegiado com a figura materna, associada ao corpo gerador e ao corpo recomposto pela sepultura.

De certa maneira, essa predisposição para se afastar do modelo trágico se deve ao fato de que a tragédia, na sua concepção clássica – conforme observa Vernant (2005) –, está relacionada com a obra de poetas que, de forma deliberada, transpuseram o mito visando a inserir nele um sentido humano, por meio de um tipo de pensamento prioritariamente discursivo ou dianoético, e não intuitivo/imediato ou noético<sup>3</sup>. A consciência trágica, dessa maneira, instaura-se a partir do momento em que o mito passa a ser considerado a partir do ponto de vista dos cidadãos (homens maduros e com total controle de suas faculdades mentais), passando a tragédia à condição de instituição social que a cidade estabelece junto a suas instituições políticas legais.

Outro ponto que cabe ser ressaltado em relação à *tragédia* diz respeito ao seu papel determinante no processo de conscientização do homem grego, na virada dos séculos V e IV a.C., quanto aos dados representacionais – *ficcionais* – manifestos no empreendimento trágico, à medida que por meio de seu ofício, o poeta grego se descobre como puro imitador, criador de fábulas e simulacros cujas aparências enganosas constituíam um mundo paralelo ao “real”, o da pura ficção.

(...) Visto que a tragédia coloca em cena uma ficção, os acontecimentos dolorosos, aterradores que ela mostra na cena produzem um outro efeito, como se fossem reais. (...) Como seu modo de existência é imaginário, eles são postos à distância, ao mesmo tempo que representados. No público, desvinculado deles, eles “purificam” os sentimentos de temor e de piedade que produzem na vida cotidiana. Se os purificam é porque, em vez de fazê-lo simplesmente experimentá-los, trazem-lhe, através da organização dramática (...), uma inteligibilidade que o vivido não comporta. Arrancados da opacidade do particular e do acidental pela lógica de um roteiro que depura simplificando, condensando, sistematizando, os sofrimentos humanos, comumente deplorados ou sofridos, tornam-se, no espelho da ficção trágica, objetos de uma compreensão. Em relação às personagens e aos acontecimentos singulares, ligados ao quadro histórico e social que é o seu, adquirem um alcance e um significado muito mais amplo (Vernant, 2005: 218-219).

3 O *nous*, enquanto pensamento não-discursivo e não-propositivo, pode ser relacionado ao pensamento que mobiliza o “acesso imediato ao real” (MARCONDES, D. *Noûs vs. Lógos*. En: *O que nos faz pensar*. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 1989, N° 1: 13); ou ainda, conforme sugere Heidegger, o *nous* responde a um modo concreto de lidar com o mundo enquanto *energeia*. Já a *dianoia*, ou “razão prática”, consiste na faculdade de pensar ou raciocinar, exercendo o seu ofício com a deliberação e com a escolha dos meios (os particulares) que levam ao fim (o universal), aqueles e estes sendo considerados dialeticamente.

Por esse viés, pode-se afirmar que a tragédia é a cidade que se coloca em cena como ficção, ou seja, a cidade (e por extensão, o governo, a autoridade, o poder – *kratos* - e suas instituições) se fazendo teatro diante dos cidadãos. Nesse sentido – e em última instância –, afastar-se do modelo trágico em direção ao que seria o pré-trágico consiste, dentre outras coisas, em afastar-se de questões relacionadas com a esfera do poder, o que implica suprimir ou minimizar os elementos de/do poder presentes não só no campo da ficcionalidade, como no da própria escritura trágica (o discursivo e o legível perdem espaço para o *figural* – restituindo a um agente particular sua singular opacidade –, assim como os fluxos e intensidades passam a substituir a estrutura fabular).

Deve-se ressaltar, contudo, que o gesto de eliminar ou minimizar os elementos de poder não implica a renúncia ao plano político. Passa-se apenas a reconsiderá-lo a partir de outro lugar, por uma nova perspectiva. Nesse sentido, talvez seja possível dizer com Cornago (2008) que o plano político passa a ser revisado desde um momento anterior, contudo não na acepção temporal do termo “anterior”, mas sim no sentido de “coexistência permanente – do mesmo modo como Agamben propõe o conceito de ‘infância’ referido à história: a representação nascendo do encontro, ou a história surgindo de um momento prévio no qual ainda não se tem consciência dela” (Cornago, 2008: 26).

Que o homem não seja sempre já falante, que ele seja também in-fante. Isto é o que Agamben (2008) concebe como experiência. Logo, um teatro pré-trágico, por sua natureza infantil, pode ser associado não só a um teatro da experiência e a uma estética da presença, mas também a uma política de Eros. No caso de Castellucci, essa hipótese parece ainda mais provável à medida que este afirma que “se há uma polêmica em relação à tragédia ela está, sem dúvida, ligada ao papel do autor, ao movimento da escritura e, portanto, a esta incrível pretensão de verticalidade sexuada” (Castellucci, 2007: 181-182).

Estes aspectos sugeridos pela noção de um teatro pré-trágico, assim como a dimensão gestual que eles acabam adquirindo no âmbito de certos trabalhos da Societas Raffaello Sanzio<sup>4</sup>, remetem diretamente a certos traços do teatro de Carmelo Bene, apontados por Gilles Deleuze (2010) no ensaio Um *manifesto de menos*, no qual o filósofo francês se volta para o teatro *menor* de Bene, um dos artistas pioneiros do teatro performático italiano. No texto, como se sabe, Deleuze (2000) chama a atenção para o que reconhece no teatro de Bene como uma espécie de perturbadora subtração, amputação, neutralização dos

4 Sobre a montagem de *Giulio Cesare* (1997), por exemplo, DIB (2009) sustenta que “*Há um homem laringotomizado, sobre o pódio de honra, reinventando a voz, a retórica de seu discurso, enquanto Bruto inala gás, abre a garganta, se engasga, inala e sufoca tornando o seu discurso um ato impossível e falho. (...) São homens-estátua, imóveis, vestidos com panos que resumem o poder e a política, mas que estão esvaziados de uma e de outra (...)*” (DIB, 2009, pg. 102). Pudemos presenciar parte desse conjunto em uma versão sintetizada do espetáculo, destinada a espaços não-convencionais. Sob o título *Júlio Cesar - Peças soltas*, o espetáculo foi apresentado no Mosteiro de São Bento da Vitória, Porto, entre os dias 30 e 31 de Março de 2017.

elementos que constituem ou representam um sistema de poder, quais sejam, os elementos que garantem a coerência tanto do sujeito e do tema, quanto da representação no palco, ou seja, do poder relacionado ao que é representado e do poder do próprio teatro enquanto sistema representativo, uma vez que uma instância está incrustada na outra.

Nesse sentido, ao amputar os elementos de poder, Bene altera não apenas a “matéria” teatral, aniquilando elementos do contexto ficcional associados às estruturas e instituições de poder – como, por exemplo, no caso de sua montagem de *Romeu e Julieta* em que suprimiu todo o poderio relacionado com a família, à realeza (Estado) e seus respectivos correlatos –, mas também a própria forma de teatro, que deixa de ser uma representação, ao mesmo tempo em que o ator deixa de ser um ator, passando o espaço cênico a configurar um campo aberto para a manifestação de diferentes formas e matérias teatrais. Isso porque, de acordo com o filósofo francês, o verdadeiro poder do teatro (Texto, Diálogo, Ator, Encenador, Estrutura) acaba não sendo discernível daquilo que configura a própria representação do poder no teatro (Reis, Príncipes, Senhores, Sistema), por mais crítica que ela se queira ou possa, de fato, ser. Não por acaso, na cena de Bene, o homem de teatro passa da condição de autor, encenador e/ou ator à de *operador da cena*; entendendo-se, aqui, por *operação*, o movimento de subtração dos elementos do poder que no teatro asseguram a coerência da forma e do sujeito (no sentido de “tema” e de “eu”).

Percebe-se assim que a crítica operada pelo teatro de Bene é consequência de uma constituição e não de uma representação. Trata-se de um teatro constituinte no qual os conflitos - entre os elementos do plano cênico e não do ficcional, cabe destacar - nada mais são que suportes para a variação. Nada de forma, apenas velocidades; nada de sujeito, apenas afetos.

## 2. Subtração e iconoclastia

Para Deleuze (2000), Bene pertence a um movimento não representacional que, subvertendo de forma radical a lógica do teatro representacional, poderia ser associado a criadores como Artaud, Bob Wilson, Grotowski, Living Theater e outros. Contudo, de acordo com o filósofo – para quem, aliás, as alianças são mais importantes que as filiações –, o teatro de Bene impõe sua diferença à medida que promove a subtração dos elementos estáveis de poder, por meio de uma operação que mobiliza forças radicalmente não representativas, rompendo, além disso, com o “psicodrama” do teatro vivido, o formalismo do teatro esteta e o ascetismo do teatro místico. Ao investir na operação subtrativa (e com isso acenar para um tipo de abordagem da cena que não passa pela representação de conflitos, nem tampouco pela crítica à sociedade ou aos países), Bene acaba por agenciar, segundo Deleuze, um teatro “menor”, em oposição ao teatro “Maior”, passando a se dedicar menos às questões referentes ao

começo e ao fim das coisas, de modo a sondar aspectos relacionados com que se encontre “no meio”, “entre”, enquanto instância extemporânea – menos da mediania que do excesso – em que diferentes tempos se comunicam; e em que devires, vidas, pensamentos, graças ou desgraças, substâncias próprias a uma arte “menor”, superam História, cultura, doutrinas e dogmas, típicas referências da arte “Maior”.

Essa subtração, por esse viés, não implica uma operação negativa à medida que ela mobiliza e desencadeia também processos positivos. Isso porque o próprio movimento de subtração acaba por ser recoberto por um outro movimento que faz passar tudo por uma espécie de variação contínua, ensejando a irrupção e proliferação de algo inesperado, sub-representativo; emergência abrupta de uma variação criadora que, agindo como um raio, anuncia uma coisa não previamente projetada ou imaginada. Não por acaso, Deleuze (2010) considera o teatro de Bene um teatro-experimentação que opera por meio de subtrações com o intuito nada desprezável de fazer “ver o que acontece”.

Eliminam-se História e estrutura, enquanto indicações, respectivamente, diacrônica e sincrônica do Poder que se sustentam por meio da estabilização dos elementos. Amputa-se o texto, à medida que este submete a fala à linguagem, apelando à invariância e à homogeneidade. Retira-se o diálogo porque este também determina a adição de elementos de poder à fala (linguistas tentam definir e codificar os “universais do diálogo”). Mas, em meio a toda essa operação subtrativa (menos texto, menos diálogo, menos conflito, menos ator, menos diretor, menos estrutura), o que permaneceria? – pergunta Deleuze (Ibidem: 42) de forma aporética, para em seguida afirmar: Tudo permanece, mas sob nova luz, novos sons e novos gestos. Nenhum tema, sujeito ou forma, apenas uma geometria de intensidades, velocidades e afetos que submete formas qualificadas à deformidade do movimento ou da qualidade.

Deve-se afirmar, contudo, que a ideia da subtração, aqui, não implica banimento, extermínio, desterro. Teatro menos texto, não implica um teatro sem texto. A ideia de *minorizar* não deve ser confundida com a ideia de *negar*. Como ressalta Deleuze (2000), não se trata de uma perspectiva única e exclusivamente antiteatral, no sentido da negação do teatro – nos termos do que preconizava um Marinetti, por exemplo, com sua “teatralidade sem teatro”. O teatro de Carmelo Bene não comunga das fórmulas das vanguardas. Seu esforço anti-representacional não é operado “fora do espetáculo”, de modo que, sua negação do teatro se dá no âmbito do próprio teatro.

Nesse ponto, a radicalidade da *subtração* operada por Bene encontra franca correspondência com a não menos radical noção de *iconoclastia* operada por Castellucci, uma vez que ambas as operações encerram uma força opositiva que escapa à tradição iconoclasta das vanguardas que negavam e destruíam tudo o que não apontasse para a bandeira da frente que as orientava em sua marcha revolucionária rumo ao novo. No caso de Bene e Castellucci, ao

contrário desse caráter “dessacralizante e irônico”, impõe-se um gesto “recon-sagrador e verdadeiro”<sup>5</sup> (Castellucci, 2009: 125) que, a um só tempo, promove uma espécie de iconoclastia do próprio conceito de iconoclastia, possibilitando viajar na – irremediavelmente distante – “concha vazia” da forma clássica teatral.

(...) O teatro, e qualquer forma de arte que não se confronte com a própria possibilidade, factual, de não existir, não me interessa (...) A guerra iconoclasta é em primeiro lugar, contra a inconcebível pretensão de representar alguma coisa e depois, contra o próprio conceito de iconoclastia, em seu intenso desejo de pulverizar as figuras. A iconoclastia é, em última instância, para remover a si mesma e inclusive ao sim. A figura sobrevive à fúria pantoclasta, por ela mesma celebrada só entregando-se às chamas, como o bronze que demonstra o seu não. A figura envolta pelo fogo é a figura que nega a iconografia, e nega, enfim, a iconoclastia na qual foi duplamente gerada, isto é, “regenerada”. Como na sintaxe latina uma dupla negação equivale a uma condição neutra, assim o apocalipse da figura já está feito é agora o neutro, um neutro que permanece incoercível ao sistema binário da tradição (Castellucci *apud* Dib, 2009: 135-137).

Conforme sustenta Colwell (1997), para Nietzsche e Foucault, o poder – a vontade de poder em todas as esferas de sua manifestação – está relacionado àquilo que pretende fixar o evento numa atualização determinada e estável. Por este viés, pode-se inferir que tanto a subtração de Bene quanto a “iconoclastia da iconoclastia” de Castellucci acabam por subverter os traços do poder, uma vez que, a partir dos agenciamentos perpetrados por cada um deles, tem-se o testemunho claro do que podemos reconhecer como sendo a operação de uma sub-tração em que a repetição se liberta da repetição para repetir a sua própria ausência. Indo de encontro a toda uma tradição presa à lógica representacional, essa variante de teatralidade, radicalmente, antiteatral substitui a emissão de ideias e intencionalidades pelos fluxos de intensidades, de modo a mobilizar uma cena que escapa a toda forma de determinação do ser enquanto presença plena: “O presente só se dá como tal, só aparece a si, só se apresenta, só abre a cena do tempo ou o tempo da cena acolhendo a sua própria diferença intestinal, na dobra interna da sua repetição originária (...)” (Derrida, 1995: 173).

### 3. O tempo real

Tanto o teatro de Bene, quanto o de Castellucci, superando o niilismo típico

5 Verdadeiro no sentido que está diretamente ligado à verdade da matéria, do corpo, da carne.

das modalidades representativas e suas estruturas hierárquicas de poder, aliam-se àquela corrente da cena contemporânea na qual, como afirma Sílvia Fernandes, “o que passa a determinar o trabalho de construção da cena é o princípio da literalidade, responsável por colocar em jogo, ou em confronto, a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro” (Fernandes, 2009: 15). Para Fernandes, a desativação da função simbólica de um objeto por meio da exposição literal do mesmo, nos termos do que ocorre, por exemplo, em teatros da literalidade como os de Tadeusz Kantor, Ian Lauwers, Gilles Maheu, Heiner Goebbels e do próprio Castellucci, acaba por gerar situações de linguagem carregadas pela manifestação extremada da matéria teatral, em que o sensível se torna significante.

Diante desse quadro em que a literalidade parece, de fato, se impor, torna-se relevante a sondagem das formas de modulação temporal nele manifestadas. Discorrendo sobre essa mesma linhagem *performativa* da cena contemporânea, Renato Cohen observa que, nela, tende-se a privilegiar “sincronia e geografia de associações – em detrimento do recurso temporalizador” (Cohen, 2001: 108). Todavia, ainda que não haja o arco temporal ligado ao desenvolvimento de uma ação própria a um determinado cosmos narrativo de ficção, surgem, nesse contexto, possibilidades temporais diferenciadas, a começar pela própria recuperação da “ideia de ‘tempo real’ em contraposição ao tempo simbólico do espetáculo” (Cohen, 2003: 120).

Essa incorporação da temporalidade “real” pode ser, inclusive, observada em um espetáculo como *Ueinzz - Viagem a Babel* (1997), dirigido pelo próprio Renato Cohen<sup>6</sup>, juntamente com os integrantes da Cia. Ueinzz, formada por usuários dos Serviços de Saúde Mental do Hospital Dia - a Casa, em São Paulo. Considerado por Fernandes (2009) um dos exemplos mais contundentes da experiência cênica com corpos desviantes, a montagem promovia a exposição de figuras no limiar da loucura, cuja presença em cena, de natureza extra-cênica, logo se revelava mais como sintoma que como símbolo. Não por acaso, a pesquisadora observa que nessa experiência possivelmente acontecesse “o que Jean-François Lyotard chama de ‘teatro energético’ para referir-se a um teatro que não procura a significação, mas as forças, as intensidades e as pulsões de presença” (Fernandes, 2009: 45).

Referindo-se a um comentário feito por um espectador a respeito do trabalho, Pelbart (2000) observa que, no espetáculo, tudo acontece por um triz, e esse por um triz jamais é ocultado; de modo que o espectador nunca tem a certeza e a segurança de que um determinado gesto (ou fala) terá, de fato, um desfecho, à medida que ele pode ser interrompido por uma contingência qualquer, num contexto em que cada minuto passa a ser vivido como uma espécie de “milagre”. Tal índice de indeterminação é corroborado por Cohen, num

6 Em parceria com Sérgio Penna.

texto em que ele relata que, por vezes, os atores abandonavam a cena antes mesmo de completarem suas falas, de modo que acabavam por compor o que Cohen chama de “estridente partitura de erros, de achados, de reinvenção de texto” (Cohen, 2003, p.120).

O recurso ao “tempo real” é, também, apontado por Hans-Thies Lehmann (2007) como um fenômeno estético-teatral recorrente da cena “pós-dramática”, estando associado a um padrão de temporalidade que promove uma imagem direta do tempo em estado puro, como na “imagem-tempo” *deleuziana* – constituída por *cristsais de tempo*; de modo que o tempo do próprio procedimento teatral passa a ser processado, elaborado e refletido do ponto de vista artístico, desencadeando um tipo de experiência temporal diferente daquela, habitualmente, vivenciada, seja no âmbito do teatro narrativo, seja na instância do nosso próprio cotidiano. Ao conjugar fatores rítmicos e visuais à dramaturgia cênica, o teatro assume os contornos de um objeto cinético, convocando um tipo de percepção teatral que, tal como na dinâmica do olhar instaurada diante de uma obra plástica, mobiliza processos, combinações e ritmos a partir dos dados lançados em cena, contudo, sempre sob direção própria. Consequentemente, tem-se uma oscilação do foco de percepção entre o acompanhamento cênico e o “olhar-temporalizante”. De acordo com Lehmann, o teatro passa, então, a fazer parte da problemática da *temporalidade dos fatores visuais*.

A instalação desse “objeto cinético” e a consequente ativação na recepção teatral desse modo de disposição temporal, cabe observar, já há muito vinha sendo explorada no campo das artes plásticas. Conforme nos lembra Rosalind Krauss, a condição temporal própria às esculturas de Duchamp e Brancusi, por exemplo, é a do tempo real, ou tempo experimentado (Cf. KRAUSS, 2007: 129). Tal variedade temporal, contudo, ao contrário de compor apenas objetos tautológicos que são sempre e exatamente como são – o que implicaria, conforme Didi-Huberman, a eliminação de toda temporalidade<sup>7</sup> –, acaba por promover modos de “duração”, ou melhor, de experimentação do tempo que, talvez, possam ser associados àquilo que, segundo Lyotard (1997), designa o “tempo de Deus” e o “tempo do átomo”: extremidades da ordem do tempo entre as quais “a temporalidade pode pensar” (Lyotard, 1997: 162) e que, observadas pelo campo da lógica, passam a ser, a um só tempo, como a tautologia (*p é p*) e a contradição (*p é não p*), uma vez que, a despeito de serem proposições, escapam a qualquer tarefa de síntese e/ou cálculo de verdade.

7 “E esses objetos só ‘são’ tão exatamente porque são *estáveis*”, conforme observação feita por Didi-Huberman a respeito da disposição de forjar objetos tautológicos por parte de alguns artistas plásticos ligados ao minimalismo (Donald Judd, Frank Stella e Robert Morris), numa tentativa de eliminar toda a temporalidade dos mesmos (Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998: 56).

Talvez, seja possível relacionar essas duas modalidades de tempo com aquilo que Gumbrecht (2010) chama de “temporalidade extrema” para se referir a uma ordem temporal associada a um tipo de presença cujos efeitos já estão, desde o seu nascimento, permeados de ausência. Nas condições de “temporalidade extrema”, a presença – pelo menos a presença nas condições contemporâneas – não acontece sem apagar aquela outra presença que a representação gostaria de designar (a partir da identificação dos fundamentos, da origem ou do tema). Isso porque, nessas condições, o que se evidencia é a própria substância do significante, e não o sentido a ele relacionado. Tal presença, ademais, nunca passa a uma situação permanente, estável, de modo que jamais se deixa agarrar, conquistar. Já evanescente em seu nascimento, ela “é a chegada que apaga a si mesma e devolve a si mesma” (Nancy *apud* Gumbrecht, 2010: 82).

Ao revelar a ausência de qualquer tipo de estabilidade/positividade da composição, essas variantes de temporalidade (sugeridas por Lyotard e Gumbrecht), possivelmente, determinam um tipo de experiência temporal próxima daquela mobilizada pelas *geometrias de intensidades, velocidades e afetos* apontadas por Deleuze (2010) em seu ensaio sobre Carmelo Bene, num trecho que faz referência à variação contínua de gestos e enunciados operada em cena pelo artista italiano. Pela perspectiva do filósofo, o teatro de Bene agencia uma linha de transformação que, de forma ininterrupta, faz nascer e proliferar o inesperado através da distribuição de velocidades e intensidades entre diferentes pontos de um móvel e de um sujeito, gerando assim uma série contínua de metamorfoses e variações.

Outra possível conexão pode ser estabelecida entre tais temporalidades e aquela acionada por alguns dos protótipos da escultura “teatral” cinética do início do século XX, diretamente vinculados, por Rosalind Krauss, ao conceito de teatralidade. Conforme a crítica e historiadora americana, o *Acessório de luz*, de Moholy-Nagy e o cenário criado por Picabia para *Relâche* - produzido pelos *Ballets Suédois* - encerravam aspectos expressamente teatrais à medida que, para além de terem sido destinados ao palco e, conseqüentemente, ao desenrolar de acontecimentos temporais, ambos os trabalhos revelavam que os seus feitores “consideravam a luz como energia, não como uma massa estática, e, portanto, como um veículo em si mesmo temporal” (Krauss; 2007: 247); desinvestindo, por conseguinte, qualquer tipo de abordagem puramente tautológica.

Esse processo de variação contínua, se não elimina de vez os mecanismos que sustentam a lógica da representação, acaba por fragilizá-los, uma vez que interfere no próprio modo de funcionamento da máquina representacional que, conforme observa Cornago (2006), passa à condição de mecanismo avariado. Essa disfuncionalidade residual peculiar à cena artística que tenta alcançar o momento prévio à representação, ademais, é extensiva ao modelo

representacional da realidade como um todo – e o entendimento, dele decorrente, da realidade como signo dialético de uma outra realidade, de ordem essencial, situada num mais além. Por esse viés, e em última instância, antes de ser um fenômeno isolado, o processo relativo à decomposição do aparato representacional reflete um fenômeno histórico-cultural mais geral<sup>8</sup>.

#### 4. Potencialidade amorosa

Discorrendo sobre a concepção de “ética fundamental” de Emmanuel Lévinas, Cornago (2008) nos lembra que, para o filósofo francês, a situação ética fundamental finda quando começa a relação “social”, ou seja, antecede o campo da moral e da lei. Nesse sentido, a situação ética fundamental – mobilizada, de modo geral, pela cena artística que tenta alcançar o momento prévio à representação – é reflexiva de um encontro físico imediato, um cara a cara, construído com base em rostos que ainda não têm nome, à medida que antecede o fenômeno social, e com ele a história, o político. Em meio a essa ruptura radical da representação, o valor da palavra “implicação” se impõe como crítica desarmada, agenciando uma cena que demanda um jogo pautado menos pelo distanciamento que pela proximidade.

Talvez seja inclusive nesse ponto, em que já não há mais nada a representar, que o teatro ou a arte possa sobrevir com uma possível implicação política. No ponto em que, em vez de adicionar uma representação – uma a mais - ao já saturado arsenal de representações que faz engrenar as máquinas da história e da sociedade, opera-se no sentido de subtrair – uma a menos – a própria representação; isto feito não apenas como modo de negação do mecanismo de poder que engendra toda e qualquer representação – haja vista que “não há signo nem pensamento do signo que não sejam de poder e com poder” (Lyotard *apud* Cornago, 2010: 372), mas também como gesto de exposição que refuta o pressuposto de que os elementos cênicos devem estar ancorados em base representacional.

Por esse viés, conforme observa Cornago (2010), já não se faz necessário que os elementos cênicos se justifiquem em função da representação; a representação é que, pelo contrário, deve ser justificada na medida em que se faça traduzir naquilo que, simplesmente, *acontece*. Isso porque, nesse contexto, a cena espacializa um jogo performativo de tensões entre figuras de superfície que circulam no plano espacial, e as cargas de profundidade e sentido apontadas posteriormente. Sim, porque não se trata de rechaçar possíveis sentidos de um trabalho, mas, diferentemente disso, de afirmar uma ação de resistência contra sentidos previamente construídos. Um ato de libertação dos acontecimentos e de constituição de um espaço de autonomia da arte<sup>9</sup>.

8 Sobre esse aspecto, ver Cornago (2010).

9 Segundo Rebentisch (2016), a autonomia da arte provém de sua resistência à lógica de identificação.

Talvez seja possível reconhecer alguns aspectos desse caráter disfuncional do aparato representativo a partir do modelo de escritura cênica operado no âmbito de algumas produções teatrais contemporâneas. Em seu ensaio *Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea* Cornago (2006) chama a atenção para o modo como, em certas produções de Kantor e Bartís, circulam figuras que parecem tentar em vão acionar a engrenagem de uma representação que já não funciona. Ou quando funciona, atua de modo muito precário, como se a máquina de grafar o texto espetacular (por meio dos corpos, movimentos, palavras e sons) operasse em cena de modo similar ao de um mecanismo que, em vez de imprimir seus sinais em um suporte passível de inscrição (tábula, papel), apenas esboçasse sua escrita numa superfície fluida e movente (água, areia); configurando, por conseguinte, uma escritura que não deixa rastros; apenas *acontece* até o ponto de existir tão somente nesse *estar-acontecendo*; isso é, no próprio ato de acontecer. Este tipo de escritura, à medida que se constitui e se oblitera no mesmo ato, parece se sustentar, sobretudo, no instante de sua ocorrência, desencadeando um processo material e efêmero, desituído de resultados textuais projetáveis. Assim sendo, tal processo espacializa um não-regime de dispêndio e gozo que, pela perspectiva de Cornago (2006), configura um ato (cênico) de resistência contra sentidos previamente construídos; conferindo, em última instância, um ato de libertação do acontecimento.

No âmbito desse tipo de *apresentação negativa*, a arte testemunha no sensível que algo o excede, o extrapassa, violenta. Talvez seja exatamente a partir desse ponto que o teatro, escapando a toda e qualquer forma de intervenção dominadora/controladora, possa traçar - ainda que não de forma exclusiva - possíveis *linhas de fuga* que se constituam políticas. Sobre esse aspecto, cabe lembrar que, pela perspectiva do Gilles Deleuze, a função política específica da arte teatral surgirá quando o teatro, afastando-se da representação e indo ao encontro da sua potencialidade amorosa, apresentar e constituir uma consciência de minoria, enquanto devir-universal; “seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro e assumem uma outra forma, ou se reconvertem em teatro para um novo salto (Deleuze, 2010: 64). Por esse viés, a transformação decisiva da consciência se alcança quando ela abandona as soluções e interpretações, passando a conquistar seus próprios sons, gestos e luz; ou ainda, poderíamos acrescentar a partir de Lyotard (1997b), quando ela, desassistida de qualquer poder, se deixa atravessar por um acontecimento cujo toque não deixa qualquer sinal. Um toque sem *inscrição* reflexivo de uma escrita livre de qualquer suporte, significação, conceito e/ou forma (pré-inscritos)<sup>10</sup>. Daí,

10 Discorrendo sobre um modelo de escritura que se estabelece por meio de uma procura constante daquilo que *nunca se inscreve* - e que é, a um só tempo, acontecimento e aquilo ao qual acontece algo -, Lyotard (1997b: 159-160) propõe, a certa altura, falsear o valor do prefixo e da palavra “escrita”, de modo a evocar o significado da raiz *scri* (fora de), como forma de cogitar uma escrita livre de qualquer suporte, conceito e/ou forma pré-inscrita.

provavelmente, o fato de Lyotard evocar os fluxos libidinais e os deslocamentos afetivos ao se referir à sua concepção de teatro *energético*. Um teatro de intensidades no qual tudo aquilo que na cena da representação normalmente é bloqueado, ordenado, represado, *direcionado* - em nome de um mundo ficcional, de uma mensagem moral ou de um sentido ulterior - passa a dar lugar a um campo de tensão que põe em circulação fluxos de intensidade e cargas afetivas, transformando de forma radical a economia política do texto, orientada pelos signos; em uma economia libidinal, desencadeada pelas pulsões.

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G (2008), *Infância e História: Destruição da Experiência e Origem da História*, Belo Horizonte, Ed. UFMG.
- AGAMBEN, G (2009) *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos.
- BELLONI, A (2011), "Teatro menos teatro", *Tese de Doutorado*, São Paulo: ECA/USP.
- CASTELLUCCI, R (2007), O peregrino da matéria, In: *Sala Preta*, São Paulo: ECA/USP, n.7, 181-187.
- CHIESA, Lorenzo (2009), "A Theatre of Subtractive Extinction: Bene Without Deleuze", Laura Cull (org.), *Deleuze and Performance*, Edinburg: Edinburg University Press, 71-88.
- COHEN, R (2001), "Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade", In: *Sala Preta*, São Paulo: ECA/USP, n.1, 105-112.
- COHEN, R (2003), "Rito, Tecnologia e Novas Mediações na Cena Contemporânea Brasileira", In: *Sala Preta*, São Paulo: ECA/USP, n.3, 2003, 117-124.
- CONNOR, S (2001), Mortification. En: Ahmed S., Stacey J. (ed.), *Thinking through the skin*, London, Routledge.
- CORNAGO, Óscar (2008), Teatralidade e ética. In Saadi F. e Garcia S. (org) *Próximo ato: Questões da Teatralidade Contemporânea*, São Paulo: Itaú Cultural, 20-31
- CORNAGO, Óscar (2010), Teátrica pagã: diálogos de Jean-François Lyotard com a cena, *Sala Preta*, v.9, 371-381.
- CORNAGO, Óscar (2006), *Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea*, Iberoamericana, v.6, n.21.
- COWELL, C (1997), "Deleuze and Foucault: Series, Event, Genealogy", In: *Theory & Event*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, Volume 1, Issue 2, 71-90.
- CULL, Laura. (2013) *Theatres of Immanence: Deleuze and the ethics of performance*, England: Palgrave Macmillan.
- DELEUZE, G. (2000), "One less manifesto", In: MURRAY, Timothy. Mimesis, masochism & mime, *The politics of theatricality in contemporary French thought*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- DELEUZE, G (2010), *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..
- DERRIDA, J (1995), "O teatro da crueldade e o fechamento da representação", In: *A escritura e a diferença*, São Paulo: Ed. Perspectiva.

- DIB, N. (2009), "O Teatro experimental da Società Raffaello Sanzio", *Dissertação de Mestrado*, São Paulo: ECA/USP.
- DIDI-HUBERMAN, G (1998), *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: Editora 34.
- DIDI-HUBERMAN, G (2012), Quando as imagens tocam o real, *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v.2, n.4, 206-219.
- DUBATTI, Jorge (2016), *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*, São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 204.
- FÉRAL, Josette (2015), *Além dos limites: teoria e prática do teatro*, São Paulo: Ed.Perspectiva, 424.
- FERNANDES, S. (2009), "Teatralidades contemporâneas", En: *Texto e Imagem: estudos de teatro*, Rio de Janeiro: Ed. 7Letras.
- FERNANDES, S.(2009), Teatralidades do real, *Revista Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, número 6, dezembro, 37-38.
- GERLAND, Oliver (1989), "Lyotard and the theatre of energy", in Irmengard Rauch, Gerald F. Carr (Org), *The Semiotic Bridge: trends from California*, Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 21-32.
- GUINSBURG, J (2001), *Da cena em cena: ensaios de teatro*, São Paulo: Ed.Perspectiva, 142.
- GUMBRECHT, H. U (2010), *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*, Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio.
- KRAUSS, R (2007), *Caminhos da escultura moderna*, São Paulo: Martins Fontes.
- LEHMANN (2007), *Hans-Thies, Teatro pós-dramático*, São Paulo: Cosac Naify.
- LEETEN, Lars (2015), Ética da receptividade: aspectos de uma filosofia moral segundo Jean-François Lyotard, In: *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 38, n. 1, Jan./Abr, 133-146.
- LOCKE, Kirsten (2013), "Anima Minima: Lyotard's Monstrous Infancy", *Kritikos: International and Interdisciplinary Journal of Postmodern Cultural Sound*, Text and Image, Volume 10, April-May-June.
- LYOTARD, Jean-François (1997a), "The tooth, the palm". In: MURRAY, Timothy. Mimeses, masochism & mime, *The politics of theatricality in contemporary French thought*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 282-288.
- LYOTARD, Jean-François (1997b), *O Inumano*, Lisboa: Editorial Estampa.
- NANCY, Jean-Luc (2000), *Corpus*, Lisboa, Vega.
- PELBART, P (2000), "Ueinz- Viagem a Babel", In: *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*, São Paulo: Iluminuras/FAPESP.
- RANCIÈRE, Jacques (2004), *Aesthetics and its discontents*, França: Editions Galilée.
- REBENTISCH, J. (2016), O plural da arte. In: *Revista do ARTIS - Instituto de História da Arte*, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal, n.4.
- VERNANT, J; VIDAL-NARQUET, P (2005), *Mito e tragédia na Grécia antiga*, São Paulo: Perspectiva.

Noronha, Susana - Cancro, arte e ação: experiências e projetos de mulheres e homens Portugueses. *Configurações*, vol. 22, 2018, pp. 101-116.

## **Cancro, arte e ação: experiências e projetos de mulheres e homens Portugueses**

SUSANA NORONHA\*  
CES - Universidade de Coimbra

### **Resumo**

Este texto centra-se nas experiências e nos projetos de mulheres e homens Portugueses que dão uso à arte como modo de construir sentido e ação sobre a doença oncológica. Que tipo de resultados e consequências poderão advir ao nível social da criação e apresentação pública destes projetos? Que tipo de conhecimento podemos construir sobre o cancro, partindo da perspectiva combinada da ciência social e da arte? Pode a mistura de conhecimentos incorporados, artísticos e científicos alargar a forma como entendemos as pessoas doentes, o cancro e a arte? Teoricamente, este estudo antropológico desdobra um entendimento epistemológico e ontológico da arte, redefinindo-a como um acrescento de experiência, conhecimento e ação.

**Palavras-chave:** cancro, conhecimento incorporado, arte, ação.

### **Abstract**

#### ***Cancer, art and action: experiences and projects of Portuguese women and men***

This text focuses on the experiences and projects of Portuguese women and men who use art as a way to build meaning and take action on cancer. What kind of social results and consequences can the production and public presentation of these projects entail? Regarding cancer, what kind of knowledge can we build from the combined perspectives of social science and art? Can the blend of embodied, artistic and scientific knowledge broaden the way we understand those who are sick, cancer and art?

\*E-mail: susananoronha@ces.uc.pt

Theoretically, this anthropological study unfolds an epistemological and ontological understanding of art, redefining it as additional experience, knowledge and action.

**Keywords:** cancer, embodied knowledge, art, action.

#### Résumé

##### *Cancer, art et action: expériences et projets chez les hommes et femmes Portugais*

Ce texte est centré sur les projets d'hommes et de femmes portugais, qui utilisent l'art comme un moyen de susciter une prise de conscience et d'engendrer des actions concernant les maladies cancéreuses. Quel type de conséquences pourront découler, du point de vue social, de la présentation publique de ces projets ? Quel type de connaissances pouvons-nous tirer du cancer, du point de vue des sciences sociales et de l'art ? Le mélange de savoirs incorporés, artistiques et scientifiques, peut-il élargir notre entendement des personnes malades, du cancer et de l'art ? Du point de vue théorique, cette étude anthropologique dévoile une compréhension épistémologique de l'art, en le redéfinissant comme une addition d'expérience, de connaissance et d'action.

**Mots-clés:** cancer, savoir incorporé, art, action.

#### Introdução

Para responder às interrogações que norteiam este texto, e justificar a sua pertinência, é necessária uma retrospectiva através das abordagens teóricas que uniram a antropologia e a sociologia médica aos estudos sociais da arte na análise das ligações entre o cancro e as artes plásticas e visuais. Os livros e autores que abastecem os estudos antropológicos da arte e da doença são muitos, mas continuam a ser poucas ou quase nenhuma as investigações que procuram os seus encaixes. Os projetos e narrativas artísticas sobre experiências de cancro são raramente abrangidos pela literatura das ciências sociais. Todavia, uma história pode ser contada sem palavras, dependendo exclusivamente de uma sequência de imagens ou objetos. Indo além das expressões orais e escritas, um pequeno número de ensaios tem analisado a forma como as histórias de doença podem ser contadas através de fotografias (Radley, 2002, 2009), vídeos, desenhos e pinturas (Bolaki, 2017). Mas como pode o cancro ser transformado em arte? De que forma pode a arte refazer ou redefinir a doença oncológica? Como tem respondido a investigação em ciência social a este impacto bidirecional?

As primeiras teorizações resultam de experiências vividas em primeira mão e escritas na primeira pessoa, saídas da vida de artistas com a doença (Spence, 1986, 1995; Wilke, 1995), mulheres que usaram conhecimentos incorporados e artísticos para intervir sobre o cancro da mama, a leucemia e o linfoma. A investigação em ciências sociais sobre as ligações estabelecidas entre arte(s) e cancro(s) é residual e empiricamente limitada às mulheres e ao cancro da

mama (Bell, 2002, 2006; Radley, 2007). A maior parte da literatura existente é formada por uma pequena lista de artigos focados em obras de arte criadas por um número extremamente reduzido de mulheres artistas, repetindo os nomes e as histórias de criadoras Britânicas e Norte-Americanas como Hannah Wilke, Jo Spence, Martha Hall ou Matuschka. Embora influentes no mundo da arte e diretamente associadas às primeiras fotografias e obras de arte relacionadas com o cancro, esta pequena lista de nomes foi ampliada por uma multidão consecutivamente ignorada pelos estudos sociais da arte e da doença. A maioria destes estudos estreita o seu foco em torno da fotografia e do cancro da mama, dos peitos assimétricos às cicatrizes de mastectomias radicais (Bell, 2002, 2006; DeShazer, 2015; Radley, 2007), deixando de lado a diversidade das muitas artes plásticas e visuais utilizadas por doentes e sobreviventes/resistentes. A restante literatura científica dá atenção aos projetos gráficos da banda desenhada, contando histórias de cancro em desenhos às tiras e balões de texto (McMullin, 2016), “extraídas da vida”, lembrando pessoas, apagando a morte (O’Brien, 2013). Estas histórias apontam para as potenciais realizações de pessoas doentes e obras de arte no contexto da saúde e do ativismo oncológico, ou seja, envolvendo-se na consciencialização e mobilização comunitária contra a doença maligna. Trata-se de “fazer arte para construir sentido” (Bell, 2006), “documentando órgãos pós-operatórios” (DeShazer, 2015), narrando experiências (Bell, 2002), multiplicando os possíveis significados da doença (DeShazer, 2015) e “reivindicando justiça social” (Radley, 2007). À margem da literatura científica, uma outra literatura resulta da agência de artistas, usando livros e catálogos para expor imagens de vidas e corpos transformados pelo cancro e pelo tratamento, da resistência à remissão.

Alguns dos hiatos na literatura foram preenchidos por duas investigações conduzidas em Portugal (Noronha, 2009, 2015) sobre narrativas e projetos artísticos internacionais criados em torno da experiência do cancro, procurando os usos e os sentidos dados por artistas e mulheres doentes a estas criações. Contrariando o conceito simplista que a define como uma representação do real, a arte, enquanto objeto ou projeto, foi entendida como uma parte constitutiva da própria experiência, entranhada na forma como se vive, compreende e age sobre o cancro da mama (Noronha, 2009, 2018). Enquanto conhecimento e prática interventiva, a arte mostra-se aplicável não apenas nos processos individuais de confronto com a doença, mas também em ações de informação, reivindicação e ativismo movidas por ambições sociais, ou seja, a arte como promotora de mudança na forma como entendemos e agimos sobre o cancro, da prevenção ao tratamento e acompanhamento. Estas investigações também abriram o campo de análise a projetos artísticos referentes à experiência dos muitos outros cancros que crescem nos nossos órgãos e partes de corpo (Noronha, 2015), comentando malignidades para além da mama e das suas patologias. Embora tenham resultado nas primeiras monografias escritas

e publicadas sobre as representações da doença oncológica nas artes plásticas e visuais, estas investigações mantêm o foco no cancro da mama (Noronha, 2009) e na experiência de mulheres maioritariamente provenientes do Norte da América e da Europa (Noronha, 2015), onde Portugal, exceptuando um único projeto artístico, se desenha como um vazio ou ausência.

Preenchendo uma lacuna na literatura, este texto pretende precisamente agregar essas representações artísticas da doença oncológica, comentando os projetos artísticos existentes em Portugal. Metodologicamente, resulta de um exercício de investigação qualitativo informado pela fotografia, pelo vídeo e pelo desenho, abastecendo-se dos seus conhecimentos e potencial discursivo (Butler-Kisber, 2010). A inovação desta abordagem prende-se com o facto de combinar os estudos sociais da arte e da doença, recolhendo fontes empíricas ausentes do estudo antropológico ou sociológico do cancro – projetos artísticos sobre a doença, criados por mulheres e homens Portugueses. Dando uso a métodos visuais e digitais, explora-se a versão online destes projetos artísticos, juntando-lhe as informações dos seus textos explicativos, títulos, sinopses e legendas (Banks, 2015; Pink, 2005; Woodward, 2007), aproveitando este exercício de triangulação (Denzin, 2017, Mason, 2002) para robustecer o estudo.

Reconhecendo a validade de formas de conhecimento existentes para lá da ciência, somos empurrados a procurar tudo o que se encaixa nas margens e nas entrelinhas, reduzindo as “ausências” e procurando as “experiências desperdiçadas” (Santos, 2003, 2007). Teórica e metodologicamente, este texto parte da vida de mulheres e homens com doenças oncológicas, dos seus pontos de vista e conhecimento situado (Haraway, 2004; Harding, 1991, 2004), reunindo e apresentando testemunhos de experiências e formas de cancro ausentes das ciências sociais, abrindo áreas de reflexão inexistentes em anteriores abordagens. A soma das perspectivas parciais destas pessoas e projetos (Haraway, 2004) poderá abranger uma maior parcela da realidade oncológica Portuguesa, dando à ciência social uma oportunidade para repensar gente com cancro, doença, arte e conhecimento, do incorporado ao científico. Aceitando a incompletude e o carácter situado do conhecimento antropológico e sociológico (Haraway, 2004; Harding, 2004; Santos, 2004), procura-se um saber que (re)misture o conhecimento vivido, científico e artístico na construção de sentido e ação sobre a doença oncológica. Enfatizando o que podemos ganhar ou encontrar na sua mistura (Gray, 2002; Schneider, 2010, 2017), ambiciona-se um alargamento transdisciplinar do entendimento antropossociológico, contribuindo, assim, para os avanços teóricos em torno das relações e ligações entre arte e ciência (Abbot, 2007; Schneider, 2005).

## 1. As fotografias, os vídeos e as histórias de mulheres com cancro da mama

Em Portugal, tanto a literatura científica como os projetos artísticos sobre cancro são infrequentes. Com menos de uma década de existência, estes projetos foram, até agora, descurados pela ciência social. São, na maioria, ensaios fotográficos centrados no cancro da mama, repetindo a centralidade desta tipologia de cancro e deste meio visual na representação da doença. A generalidade destes projetos tem recebido a atenção da imprensa escrita e dos meios de comunicação audiovisuais, alvo do interesse de repórteres ou mesmo coautorados por fotojornalistas. Embora alguns tenham uma existência externa a computadores e lugares digitais, todos estes projetos encontram abertura nas páginas da Internet, onde os seus possíveis espectadores e leitores se podem alargar numa multidão de muitos milhares. O projeto que antecedeu todos os outros, apresentado *online* em Maio de 2011, foi também o único a receber atenção da investigação em ciências sociais (Noronha, 2015). A autoria conceptual é de Alexandra Silva e as fotografias de Eduardo Basto (Silva e Basto, 2011). Alexandra pediu a Eduardo que lhe emprestasse os olhos e as mãos para apanhar, em câmara, a história das transformações que se foram desenhando no seu corpo durante o tratamento a dois cancros da mama, vividos em simultâneo, nas duas metades do seu peito. Instaladas numa URL da plataforma “*Tumblr*”, as fotografias de “*My Body is a Cage*” apanham excertos despidos da sua história, a “forma que encontrou para reagir à doença”, sob a indelével ameaça genética do BRCA1 e BRCA2, mutações que aumentam a susceptibilidade de desenvolver cancro da mama, mas também o risco de uma recidiva. Dos efeitos das mastectomias e ciclos de quimioterapia, da cabeça às mamas, do corpo à vida, estendem-se, a preto e branco, as marcas, cicatrizes e implantes encastrados numa história sem “fim” agendado.

Ainda em 2011 surgia o projeto “Retrato de Mim”, numa parceria entre o Movimento de Expressão Fotográfica e a Associação Portuguesa de Apoio à Mulher com Cancro da Mama (MEF e APAMCM, 2011). Com a intenção de mobilizar recursos para enfrentar e desmistificar a doença oncológica mamária, “Retrato de Mim” foi exposto em espaços físicos e *online*, reproduzido na revista “Cais” de Setembro de 2012, multiplicando também o seu público em reportagens televisivas. A cores ou a preto e branco, com ou sem rosto, com ou sem cabelo, abrem-se as histórias e as camisas de algumas mulheres com cancro da mama, todas com nome próprio e muitas com apelido, misturando fotografia e testemunho escrito, estendido das cicatrizes, próteses e implantes às perdas e vitórias que cabem no peito e na mão. Em finais de 2012, o projeto “Nu Enfermo” juntava a neta, Bruna Amaral, à sua avó, Amélia Conde, expondo um corpo e uma mama direita apertada e atravessada pela cicatriz de uma mastectomia (Amaral e Conde, 2012). As fotografias em nu integral,

convertidas para *blog*, página de rede social, vídeo e exposição em galeria, pretendem contrariar o preconceito e o estigma social imposto à mulher com cancro e ao corpo mastectomizado. Com uma crueza visual sem comparação nos restantes projetos portugueses, Bruna fotografou o corpo de Amélia sem roupa nem acanhamento, decorada apenas com um colar e um par de brincos, rematados pelo verniz cor-de-rosa que lhe pinta as unhas. Um vídeo *teaser* apanha o movimento de uma Amélia que se despe, lembrando que na rua, debaixo das peças de roupa, o cancro não pode ser partilhado, visto ou compreendido.

A campanha fotográfica “*Breast Cancer, Live to Tell*”, anteriormente “100 Mulheres 100 cancro”, iniciada em 2011 pelo fotógrafo Gonçalo Cunha de Sá numa colaboração entre o projeto “Mulheres Portuguesas” e o “Movimento Rosa Esperança”, obteve a colaboração de cem mulheres portuguesas com cancro da mama (Cunha de Sá, 2011). Com o objetivo da consciencialização pública, promovendo a prevenção e deteção precoce, a campanha recolheu não apenas os rostos e torsos destas mulheres, mas também as suas palavras e testemunhos, com a intenção de dar forma, em 2016, a um documentário vídeo, somado às fotografias já existentes, alargando a “mensagem de coragem, esperança e amor”, proposta pelo autor. Em 22 de Junho de 2013 o Jornal Expresso publicava na sua capa a fotografia de uma mulher mastectomizada, Fátima Medeiros, apanhada pela objetiva da fotógrafa Ana Baião (Baião e Martins, 2013). Uma reportagem sobre “Cicatrizes para a Vida”, de Cristiana Martins, trouxe Fátima à sessão fotográfica em estúdio, entre medo e família, ao lado da filha. Com coragem, em frente a estranhas, “disposta a enfrentar”, despiu-se, expôs-se, olhou para as fotografias no ecrã e no papel, encarando a cicatriz pela primeira vez. Vista por milhares, foi capa de revista, a primeira em Portugal, sente e sabe que “ajudou outras pessoas”.

Em Abril de 2013, dois fotógrafos amadores, Nádía Morado e Tiago Braga, uniram a sua “Fotografia Solidária” à Associação Oncológica do Algarve para darem forma ao “Calendário AOA 2014”, um “Projeto de Luta Contra o Cancro” (Morado e Braga, 2014). Vestidas e maquilhadas para as sessões fotográficas, as doze mulheres fotografadas mostram que o cancro não escolhe meses, embora elas possam escolher como viver os seus dias. Cada mês tem o corpo e o nome de uma, duas, três ou quatro mulheres, agarradas a palavras de força, escritas em tons claros sobre fundo negro. O cancro pode ser vivido em grupo, transformado em formato A4, num calendário de luta que pede o contributo de todos/as para a “defesa dos doentes oncológicos”. Com este mesmo objetivo, os mesmos fotógrafos duplicaram os seus esforços para um calendário de 2015, juntando mulheres e homens com experiências de cancro, contando as suas histórias no “*Once Upon a Dream*” (Morado e Braga, 2015). Era uma vez um sonho, quinze histórias em doze meses, empurrando o cancro para um “conto de fadas”, um monstro feio, feito pequeno por quem consegue ser “feliz para sempre”, até ao “Fim”. As fotografias de cores felizes

e as frases que lhes dão texto, repetem a ideia de uma atitude positiva contra o cancro, calando o lado negativo da doença. Tiago Braga alargou o conceito destes primeiros dois projetos e lançou “Na Minha Pele”, em 2016, juntando entrevistas vídeo às fotografias de gente com cancro e com garra, mulheres e homens com histórias diferentes, sempre parecidas, com um ponto final feliz (Braga, 2016).

“Acredita! És muito mais do que o teu cabelo! Não é o cabelo que te assusta... é o cancro. Confia! Vai dar tudo certo!” As palavras são ditas algures entre um cancro e os fios de cabelo de uma mulher chamada Sofia (Ribeiro et al, 2016). A 7 de Janeiro de 2016, com imagem de Afonso Pimentel e Diogo Dias, era publicado o vídeo “Sofia Ribeiro Rapa o Cabelo – Confia”. A preto, branco e cinzento, sem som de vozes, deixando ressoar as notas de uma guitarra acústica, o vídeo conta o início de uma história de doença. Diagnosticada com um cancro da mama, Sofia juntou amigos à sua volta, num pedaço de rochedo perto do Mar, do rebentar das ondas. Uma tesoura serve de objeto de afeto entre Sofia e a sua rede de gente, cortando mechas e madeixas, numa troca de força, abraços e afetos. Não se escondem angústias nem lágrimas, elas também caem como os cabelos. São eles que escolhem deitá-los ao chão. O cabelo é rapado, o vídeo ganha cor de fogo, a música cresce, o grupo abre-se em gargalhada e Sofia olha para nós, para quem vê, para as/os outras/os que têm cancro ou que podem vir a ter.

Planeado para Outubro de 2017, com imagem e edição de Catarina Rodrigues, numa colaboração com as jornalistas Catarina Parkinson e Patrícia Domingues, é publicado o vídeo “Passar das Marcas”, saído das páginas *online* da “Vogue” Portugal (Rodrigues et al, 2017). O vídeo, a preto e branco, é feito como quem tira uma fotografia, apanhando mulheres quietas, de gestos suaves e breves. As imagens são acompanhadas pelas suas vozes e testemunhos, legendadas em Inglês, tentando alcançar outros olhos e públicos. Dez mulheres, despidas da cintura para cima, todas em calças de ganga, mostram mamas, cicatrizes de mastectomia e volumes de reconstruções, vestidas de igual e despindo diferenças. Um ramo de orquídea e um de estrelícia passaram-lhes pela mão, uma beleza frágil, cortada pelo pé, agarrada enquanto não murcha, enquanto não morre, tal como a vida. Num armazém vazio, as dez mulheres mostram e dizem o que é o cancro, como se reinventa um corpo, como viver e encher o tempo que resta, seja ele muito ou pouco.

No segundo dia do último mês de 2017, nas páginas do “Instagram”, abriu-se o “Sweet December Project”. Esta doce “procura de beleza no inesperado” resulta de uma experiência amarga, de um corte feito no corpo, do cancro à mastectomia, e de uma relação cortada, já feia, com um homem que não quis aceitar nem compreender a mudança. Dezassete sequências fotográficas, intercaladas por seis retratos, são exercícios de amor e afeto, da mulher que se ama a si mesma, sem precisar de outra metade para ser inteira, sem mama direita

nem namorado torto. Já nos quarenta, celebrados no mesmo Dezembro, Ana mostra tudo, preto no branco, da cintura para cima, debaixo de água corrente e da corrente elétrica, entre lâmpadas e grinaldas de luzes. As fotografias têm som, música e palavras, escritas e ditas por ela, ouvidas por quem vê. O torso e o rosto contam a história, os gritos e choros comprimidos, os sorrisos e risos largos, as lágrimas que sujam, que lembram as dores e perdas, a água que lava, que põe tudo para trás. Ana Paula faz músculo, num braço de ferro contra a escuridão, a luz parece pouca, mas a força que vem de dentro faz o caminho, aqui e agora, “abraçando a incerteza, sem expectativas”, agarrando os dias e o tempo que tem pela frente. Fechando a história, Ana sabe que estamos deste lado, é o olho que nos espreita, a boca que nos diz que “nada voltará a ser igual”.

Em Abril de 2018, “*Chaga*”, de Leonel de Castro, um ensaio fotográfico sobre o cancro da mama vivido por mulheres, recebia o “Prémio Estação Imagem 2018” na categoria de retrato. Ordenando os nomes das oito mulheres retratadas, Ana Paula, Carmen, Célia, Cristina, Diana, Isadora, Patrícia e Sílvia têm nomes diferentes mas histórias parecidas, tiveram cancro da mama, viveram entre mastectomias e reconstruções, fizeram quimioterapia ou radiação, algumas em remissão, outras em processo de metastização, com a doença estendida aos ossos e ao cérebro. Seis viram as relações amorosas terminar pelo desinteresse e afastamento do par, durante ou depois do tratamento. Apenas duas permanecem com os companheiros, reforçando o casal, o amor que os junta. Usando palavras de cariz religioso, calvário e via sacra, a sinopse do projeto sublinha o corpo afligido pela doença e pela agressividade dos tratamentos, a chaga no peito, a dor que se traz. Nome próprio e apelido, idade, estádio do cancro, o número de sessões e ciclos dos tratamentos feitos, as pessoas que têm na vida, fazem os textos que acompanham as fotografias. Despidas da cintura para cima, nem todas estão sozinhas, três estão acompanhadas pelos filhos e uma pelo marido, partilhando afetos e intimidade, abraçadas, deitadas, dando o peito à amamentação. Três destas mulheres têm metástases, dando o seu rosto e testemunho em nome das muitas que morrem, aqui e no mundo. Para quem as olha, não reconhecer as histórias de doença, não participar na “luta”, não dar apoio ou acompanhamento, é um segundo abandono, um desapego coletivo e público.

Enquanto escrevia estas linhas, já existiam dois projetos adicionais em andamento. O primeiro, “Eu Venci”, uma colaboração entre a fotógrafa Carla Bessa e a Liga Portuguesa Contra o Cancro (Bessa e LPCC, 2017), pretende recolher “a imagem e o testemunho” de mulheres com cancro da mama, com o objetivo de criar “esperança” para outras. O segundo, “Zumbaween”, uma parceria entre a equipa do “Mama\_Move” - Serviço de Oncologia Médica do Centro Hospitalar de Gaia/Espinho, e as fotógrafas Priscila Ferreira e Carla Bessa, aproveita a “estética festiva do *Halloween*” e o último dia de Outubro

para registar e divulgar o uso do “exercício físico adaptado e supervisionado” na recuperação e resistência em remissão de mulheres com cancro da mama, focando a objetiva da câmara nas participantes (Mama\_Move, Ferreira e Bessa, 2018). Este crescimento mostra que estas criações visuais são uma oportunidade para a multiplicação, por inspiração ou imitação, de outras imagens, uma abertura expressiva e narrativa para outras mulheres e homens.

## **2. Histórias e imagens de homens com cancro da mama e de mulheres com outras doenças malignas**

Embora os projetos artísticos portugueses sobre cancro sejam maioritariamente estruturados em torno da experiência das mulheres e do cancro da mama, a produção criativa também abarca histórias de homens e outras formas de doença oncológica. A campanha de sensibilização “Despir o Preconceito”, numa parceria entre o designer Filipe Inteiro e a Associação Cancro com Humor, não fala em tipologias de cancro, mas centra-se em mulheres jovens, da cintura para cima (Inteiro, 2013). Em finais de 2013, as fotografias de mulheres em roupas coloridas e expressões maquilhadas, são rematadas por frases de motivação, onde o riso, o sorriso e a alegria são a legenda da doença oncológica. Só as cabeças estão despidas, mostrando em público a pele careca, os cabelos curtos e os lenços que revestem o tratamento. “Despir o Preconceito” também saiu para a rua, em cartazes, nos passeios onde todas/os caminham, abrindo olhos e outras formas de ver o cancro.

Em Outubro de 2015, surgia no contexto português uma série alternativa de imagens e histórias. Com fotografias de José Ferreira e texto de Fátima Cardoso, oncologista e diretora da Unidade de Mama do Centro Clínico Champalimaud, “*Men’s Breast Cancer*” apresenta-nos os torsos mastectomizados de dez homens, preto no branco, saídos da sombra para a luz (Ferreira, 2015). Com “1% do total de cancros da mama diagnosticados, com trezentos e cinquenta novos casos e trinta mortes anuais”, a exposição da experiência destes homens abre uma possibilidade contra o silêncio, a invisibilidade, o preconceito, a vergonha e o desconhecimento. O projeto pretende contribuir para a compreensão destas histórias, das dificuldades, necessidades e reivindicações que se entranham nelas, ajudando a estruturar o suporte público e social essencial a qualquer resistente oncológico, da prevenção ao tratamento, deixando as imagens servir de espelho a outros homens, mamas e cicatrizes.

Saltando de 7 para 8 de Março de 2016, entrando no Dia da Mulher, com o título “IPO”, curto e direto, com fotografia de Margarida Mendes Ferreira e edição de Jaromir Wimmer, uma sequência de imagens a preto e branco é apresentada como “um filme dedicado a todas as mulheres com cancro” (Ferreira e Wimmer, 2016). As mulheres são vinte e cinco e todas têm rosto, nome e apelido, dando uma data aos cancros que tiveram ou têm, enfiados nos

aniversários das suas vidas, dos treze aos cinquenta e dois anos. Os números do cancro são escritos a giz branco sobre um quadro de ardósia, como conta de somar e subtrair, num corpo que também é escola, que também ensina. As fotos de rosto, de corpo fechado em roupa, são seguidas de fotografias de peitos e uma barriga, onde os carcinomas da mama se juntam a um cancro do colo do útero, todos desenhados nas linhas fechadas de cicatrizes, no meio da vida.

Em Novembro de 2016, desenhava-se a história de “Juju e o Zézinho”, num blog e página pública da Internet (Yamagishi, 2016). Diagnosticada com um carcinoma do ovário aos trinta e quatro anos de idade, Joana Spranger Yamagishi resolveu dar forma ao seu cancro, arredondou-o, deu-lhe dentes compridos, cor azul e um nome, chamou-lhe Zézinho, pondo-lhe um acento. Semelhantes a banda desenhada, aos retângulos e sem quadradinhos, feitos a lápis e caneta, os desenhos de traços *naïf* estendem a história do diagnóstico às consultas e exames de rotina, já em remissão. Com imagens e palavras carregadas de humor, descritas como “rabiscos e desabafos”, com alguns sustos, dores e cansaços, Joana quer dar corpo e voz ao cancro do ovário, participar na consciencialização social. Joana já tem duzentos “seguidores”, gente que aprende com desenhos simples como viver com a doença, dar-lhe um uso e um fim.

### **3. Cruzando e somando as experiências de mulheres e homens entre arte(s) e cancro(s)**

A literatura apresentada pela ciência social sobre os sentidos e usos da arte na experiência da doença oncológica, manteve-se focada, quase exclusivamente, nos projetos de mulheres com cancro da mama, centrando-se noutras geografias e contextos culturais. Este texto, ao trazer projetos portugueses para o centro da análise, pretende alargar a abordagem antropológica e sociológica relativamente à pessoa doente, reunindo diversas experiências e formas de cancro vividas por mulheres e homens, recolhendo os testemunhos que carregam os seus conhecimentos. Ambicionando adicionar conhecimento inovador aos estudos sociais da arte e da doença, que outras contribuições trazem as mulheres e os homens Portugueses à forma como entendemos e agimos sobre o cancro? Que reflexões podemos retirar desta pequena lista de projetos artísticos e criativos? Estes projetos e histórias ajudam-nos a compreender algumas das dificuldades vividas por gente com cancro, mas também os recursos e resistências que são capazes de mobilizar como mulheres e homens com agência criativa, ou seja, usando a arte como uma ação para produzir mudança em si, nos outros, na comunidade. Feitos por profissionais e amadores, entre resistentes, fotógrafas/os e outras/os criadores de imagem, acumulados em pouco mais de seis anos e meio, estes projetos pouco ultrapassam a dezena e meia de criações, mas obrigam-nos a repensar a pessoa doente, o corpo, o cancro e a própria

arte, alterando gradualmente o entendimento público e coletivo sobre estas mesmas realidades.

Relativamente ao cancro da mama, a fotografia e o vídeo permitiram despir casacos, camisolas, camisas e sutiãs, expondo cicatrizes de mastectomias, a forma exterior dos implantes e o contorno das próteses mamárias. Despidas em público, mulheres e imagens abrem a sociedade Portuguesa aos corpos e torsos que contam histórias e mostram marcas de doença, dando os seus rostos e nomes, mostrando tudo. Aquelas que expõem a nudez por inteiro, quebram o estereótipo daquilo que uma mulher pode mostrar em público, da cicatriz funda e rasgada no peito, à falta de pêlos púbicos, despegados pelo tratamento. Fotografias e vídeos mostram também a diversidade etária dos muitos corpos afetados pelo cancro da mama, dos vinte e poucos anos de uma Alexandra acabada de diagnosticar, com uma vida pela frente, às muitas décadas de Amélia, quase no fim, encostando peles jovens e lisas às envelhecidas e plissadas pelo tempo. Também mostram o lado quantitativo da doença e da sua incidência, juntando num mesmo estúdio e projeto, mulheres desconhecidas com a mesma doença, usando a cabeça e o corpo para partilhar o cancro e os efeitos do tratamento, mostrando a força conjunta e solidária de várias dezenas de vidas. Estes projetos também permitiram unir pacientes, resistentes, família e amigos, instituições oncológicas, pessoal hospitalar, equipas de maquilhagem e de consultoria de imagem, fotógrafos, jornalistas e realizadores, numa rede de interesse em torno do cancro, informando e consciencializando, fazendo e dando uso a imagens e palavras de intervenção. Fotografias e vídeos apanham lágrimas de sofrimento e sorrisos rasgados de vitória, mostrando os muitos momentos e emoções que fazem a doença. Também (re)vestem e pintam cancros e corpos com cores felizes, mostrando as “guerreiras, rainhas, princesas, deusas e amazonas” que enchem o imaginário da “luta” contra o cancro (Sontag, 2002), deixando lugar para mulheres com a roupa de todos os dias, as resistentes sem superpoderes, que caminham entre nós. Fotografias e vídeos também levaram o cancro e a cicatriz para o interior das revistas do corpo perfeito e bem vestido, em sessões fotográficas e filmadas onde mulheres sem mamas e sem roupa da cinta para cima são artigo de *Vogue*. O cancro também chegou às capas de revistas do jornalismo, saídas do quiosque para as mãos de quem lê, onde uma só mulher pode mudar o olhar e o entendimento de quem vê.

Quanto a outros corpos, órgãos, cancros e identidades, a fotografia permitiu juntar mulheres com cancros diferentes e atitude positiva, deixando sorrisos e frases motivacionais, ensinando como se põe o medo e a dor de lado, fora da imagem. Em campanha pelas ruas, levantados em *outdoors*, os corpos de cabeça careca saem de casa e do hospital, das portas para fora, puxando pelo olhar de quem passa. Juntando raparigas adolescentes e mulheres de todas as idades, carregando cancros e cicatrizes em órgãos diferentes, estes projetos também apontam para a fragilidade e força de todos os corpos e partes,

alertando para a necessidade de vigilância e prevenção em todas as idades. A fotografia também trouxe para debaixo da luz e da câmara as experiências de homens com cancro da mama, as suas queixas, perdas e forças, as histórias raras e intrincadas que desfazem mistificações relativas ao género da doença. O cancro do ovário foi o primeiro a passar para o papel do desenho, numa história comprida que conta todos os detalhes, feita a caneta e lápis de cor. Do diagnóstico às consultas de rotina, expõem-se os medos e esperanças, as particularidades de outra(s) doença(s) oncológica(s), mostrando que o cancro é feito de gente, espaços, objetos e substâncias, daquilo que se sente, faz e pensa, desejando a saúde e a remissão. Feitos em estúdio, na rua ou em paisagens criteriosamente escolhidas, fotografias, vídeos e desenhos são carregados para a Internet, onde os tempos e espaços se juntam, onde as histórias e imagens de cancro estão sempre disponíveis para os outros, em digressão permanente, atravessando as fronteiras de países e corpos.

Das histórias compridas contadas em desenho e fotografia, aos projetos feitos num dia ou em poucas horas, as imagens de cancro feitas por e com mulheres e homens Portugueses já têm efeito no Mundo. Misturando corpos, cancros e artes, mobilizam e mudam quem vê, refazendo e alargando a imagética coletiva e o conhecimento público da doença oncológica. Nem todas as imagens comentadas neste texto são bonitas de ver, o cancro não tem forma de laço nem cor de flor. A doença oncológica é feita de muitas violências, dores e perdas, as suas verdades são cruas e duras, vincadas no corpo e na vida. Ainda existe quem feche os olhos, vire a cara ou denuncie estas imagens de cancro, embora os efeitos positivos destes projetos e campanhas de sensibilização e ativismo anulem os defeitos de qualquer forma de censura.

### **Conclusão**

Nestes projetos, o corpo e a pessoa doente não se apresentam como realidades enfraquecidas, frágeis ou incapacitadas, apontando para a agência reforçada de gente que resiste à doença, ao tratamento e aos impactos subtrativos dos dois, diminuindo o cancro pela resistência. O cancro não é apenas uma experiência destrutiva, mas também um processo que implica a aquisição de capacidades e conhecimentos que podem ser postos em prática. O cancro estende-se na arte e nas suas imagens, ganhando um outro formato visual e material, tornando-se experiência adicional, capaz de alcançar outros corpos e vidas. A arte puxa o cancro para fora dos limites da pele, permitindo que o mesmo seja partilhado, visto, sentido e pensado por outras pessoas. Ao colocar o cancro em imagem, a arte torna-se uma extensão ontológica da doença, uma forma de conhecimento e ação transformativa, ajudando a compreender e refazer experiências individuais, estendida, depois, à comunidade. A disponibilização pública destes projetos e imagens carrega a intenção de iniciar no contexto local um processo de

ramificação positiva do cancro, retirando-o do seu lugar primário, estendendo-o a outros corpos, lugares e entendimentos. Todas estas imagens pretendem ter impacto na realidade social e coletiva, procuram mudar e acrescentar novos gestos às nossas ações sobre a doença oncológica. Nestes projetos, impregnados das particularidades e reivindicações de mulheres e homens Portugueses com cancro, a arte sai à rua e entra nas páginas da Internet, feita ferramenta de intervenção e ativismo em saúde e oncologia. Tal como as palavras (Austin, 1962), a arte “faz coisas” (Gell, 1998; Knappett, 2006), dá conhecimento. Imbuída de intencionalidade e agência, é ação com efeito, provocando sensações, emoções e pensamentos, procurando mudar gente, coisas e mundo.

A ciência também é feita deste desejo de mudar a realidade, os nossos textos e investigações também procuram ser consequentes. Atravessando as estatísticas referentes a Portugal (Miranda et al, 2016), repetindo o padrão também esperado para o resto do mundo (WHO, 2017), a incidência do cancro aumentará nas próximas duas décadas. A cada ano, Portugal tem quarenta e cinco mil novos casos de cancro e mais de vinte e cinco mil mortes por ano, uma média de setenta mortes por dia, um quarto da soma de todos os óbitos. Descurando estes números, não existe suficiente investigação em ciência social sobre as várias formas e estádios de cancro que temos e vivemos, uma lacuna agravada pela desatenção das nossas disciplinas ao conhecimento de quem vive a doença. Em Portugal, os estudos antropológicos ou sociológicos sobre gente com cancro são diminutos, impedindo o resto da sociedade de reconhecer ou aceder de forma informada às suas experiências. Compreender uma fracção destas histórias de cancro, procurando as suas diferenças e semelhanças, poderá providenciar a informação e o conhecimento necessário para um alargamento da forma como o vivemos, sentimos e pensamos, não só como indivíduos mas enquanto comunidade. Ao informar e afetar outros, unidos no risco, convocados para uma agência partilhada, podemos estruturar um contexto relacional e comunitário solidário no qual a resistência de pacientes e famílias se possa alicerçar.

Num momento em que a incidência de cancro dobra números e vidas, precisamos de uma ciência inclusiva e de uma sociedade reflexiva, ou seja, uma coprodução de conhecimento que envolva os cidadãos na investigação e produção científica, reunindo a riqueza de saberes que recheiam os seus corpos. De acordo com este objetivo, é necessário alargar o entendimento da comunidade Portuguesa sobre a diversidade de experiências que dão forma ao cancro, desmistificando e informando, trazendo os saberes de quem vive a doença oncológica para o centro do debate público e científico. Os projetos visuais e criativos de gente doente e resistente são os primeiros a estimular esta estratégia, possibilitando a produção de um conhecimento sobre a doença que pode ser visto e lido nos textos que os acompanham, explicando o cancro. O cancro não é apenas crescimento celular anormal ou massa tumoral, é história com rosto e

nome de mulheres e homens. O cancro é fotografia, vídeo e desenho criativo, entrando nos olhos e corpos dos/as outros/as, mudando de forma e de sítio. O cancro faz-se arte, entre imaginação, conhecimento e ação, feito de muitas partes. Quem o fotografa, filma e desenha e quem se deixa fotografar e filmar, quer e pede que a doença oncológica seja vista, sentida e desfeita por todas/os, unindo doentes, resistentes, famílias e comunidade, no hospital, em casa e na rua, usando as redes e espaços da Internet para chegar mais longe.

### Referências bibliográficas

- AUSTIN, John L. (1962), *How To Do Things With Words*, Cambridge, Harvard University Press.
- BANKS, Marcus; Zeitlyn, David (2015), *Visual Methods in Social Research*, Thousand Oaks, Sage Publications.
- BELL, Susan E. (2002), “Photo images: Jo Spence’s narratives of living with illness”, *Health* 6:1, pp. 5-30.
- BELL, Susan E. (2006), “Living with breast cancer in text and image: making art to make sense”, *Qualitative Research in Psychology*, special issue on “embodiment” 3:1, pp.31-44.
- BOLAKI, Stella (2017), *Illness as Many Narratives: Arts, Medicine and Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- BUTLER-KISBER, Lynn (2010), *Qualitative Inquiry: Thematic, Narrative and Arts-Informed Perspectives*, Thousand Oaks, Sage Publications.
- DENZIN, Norman K.; Lincoln Yvonna S. (eds) (2017), *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, Sage Publications.
- DeSHAZER, Mary K. (2015), *Mammographies: The Cultural Discourses of Breast Cancer Narratives*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- GELL, Alfred (1998), *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- GRAY, Ross; Sinding, Christina (2002), *Standing Ovation: Performing Social Science Research About Cancer*, Walnut Creek CA, AltaMira Press.
- HARAWAY, Donna (2004), “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, in Sandra Harding, (ed.), *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*, New York, Routledge, pp. 81-102.
- HARDING, Sandra (1991), *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women’s Lives*, Buckingham, Open University Press.
- HARDING, Sandra (2004), “Introduction: Standpoint Theory as a Site of Political, Philosophic and Scientific Debate” in Sandra Harding, (ed.), *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*, New York, Routledge, pp. 1-16.
- KNAPPETT, Carl (2005), *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*, Philadelphia PA, University of Pennsylvania Press.
- MASON, Jennifer (2002), *Qualitative Researching*, Thousand Oaks, Sage Publications.
- McMULLIN, Juliet (2016), “Cancer and the Comics: Graphic Narratives and Bioglegitimate Lives”, *Medical Anthropology Quarterly* 30(2):149-167.
- MIRANDA, Nuno et al, (2016), *Portugal Doenças Oncológicas em números – 2015 (Programa Nacional Para as Doenças Oncológicas)*, Lisboa, Direção-Geral da Saúde.
- NORONHA, Susana de (2009), *A Tinta, a Mariposa e a Metástase: A Arte como Experiência, Conhecimento e Acção sobre o Cancro de Mama*, Porto, Afrontamento.

- NORONHA, Susana de (2015), *Objetos Feitos de Cancro: Mulheres, Cultura Material e Doença nas Estórias da Arte*, Coimbra, Almedina.
- NORONHA, Susana de (2018), “Fotografías hechas de cáncer: el arte como pieza de la enfermedad en las historias contadas por mujeres”, in Rebeca Pardo e Montse Morcate (eds.), *Representar el dolor: muerte, enfermedad y duelo*, Barcelona, Sans Soleil Ediciones.
- O BRIEN, Sharon (2013), “Showing the Voice of the Body: Brian Fies s Mom s Cancer, the Graphic Illness Memoir, and the Narrative of Hope”, in Jane Tolmie, (ed), *Drawing from Life: Memory and Subjectivity in Comic Art*, Ridgewood, University Press of Mississippi.
- PINK, Sarah (2005), *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*, London, Routledge.
- RADLEY, Alan (2002), “Portrayals of Suffering: on Looking away, Looking at, and the Comprehension of Illness Experience”, *Body & Society*, 8:3, pp. 1-23.
- RADLEY, Alan; e Susan E. Bell (2007), “Artworks, Collective Experience and Claims for Social Justice: The Case of Women Living With Breast Cancer”, *Sociology of Health & Illness*, 29, pp. 366-390.
- RADLEY, A. (2009), *Works of Illness: Narrative, Picturing and the Social Response to Serious Disease*, Leicestershire, InkerMen Press.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (org.), (2004), *Semear Outras Soluções: Os Caminhos da Biodiversidade e dos Conhecimentos Rivaís*, Porto, Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2007), “Beyond Abyssal Thinking: from Global Lines to Ecologies of Knowledges”, *Review*, XXX-1, pp. 45-89.
- SCHNEIDER, Arnd; Wright, Christopher (eds.), (2005), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg Publishers.
- SONTAGE, Susan (2002), *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, London, Penguin.
- SPENCE, Jo (1986), *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography*, London, Camden Press.
- SPENCE, Jo (1995), *Cultural Sniping: The Art of Transgression*, London, Routledge.
- WILKE, Hannah (1995), *Intra Venus*, New York, Ronald Feldman Fine Arts.
- WHO, World Health Organization (2017) *Cancer: Fact Sheet*, Disponível em <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs297/en/> [consultado em: 02/02/2018].
- WOODWARD, Ian (2007), “Material Culture, Narratives and Social Performance” in *Understanding Material Culture*, Thousand Oaks, Sage Publications.

### URL's consultadas

- AMARAL, Bruna; Conde, Amélia (2012) *Nu Enfermo* [Fotografia], disponível em <http://cargo-collective.com/brunaamaral/Nu-Enfermo> [consultado em: 02/02/2018].
- BAIÃO, Ana; Medeiros, Fátima; Martins, Ana (2013) *Cicatrices para a Vida* [Fotografia], disponível em <http://expresso.sapo.pt/podcasts/2017-03-08-Como-esta-fotografia-mudou-a-vida-desta-mulher> [consultado em: 02/02/2018].
- BESSA, Carla; LPCC (2017-2018) *Eu Venci* [Fotografia], disponível em <https://www.ligacontracancro.pt/www/uploads/nr-norte/mkt/pub-sessao-fotografica-eu-venci-2017-79.jpg> [consultado em: 02/02/2018].
- BRAGA, Tiago (2016) *Na Minha Pele* [Fotografia; Vídeo], disponível em [https://www.facebook.com/pg/naminhapeleproject/photos/?tab=album&album\\_id=1733367140262238](https://www.facebook.com/pg/naminhapeleproject/photos/?tab=album&album_id=1733367140262238) [consultado em: 02/02/2018].
- CASTRO, Leonel de (2018) *Chaga* [Fotografia], disponível em <http://www.estacao-imagem.com/pt/premio/2018/vencedores> [consultado em: 20/07/2018].

- CUNHA DE SÁ, Gonçalo (2011) *Breast Cancer, Live to Tell ou 100 Mulheres 100 Cancro* [Fotografia], disponível em <https://cunhadesa.wordpress.com/2016/09/28/breast-cancer-live-to-tell/> [consultado em: 02/02/2018].
- FERREIRA, José (2015) *Men's Breast Cancer* [Fotografia], disponível em <http://www.joseferreira-photographer.com/7445784/men39s-breast-cancer> [consultado em: 02/02/2018].
- FERREIRA, Margarida M.; Wimmer, Jaromir (2016) *IPO* [Fotografia], disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=jPQ7R2xPk\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=jPQ7R2xPk_U) [consultado em: 02/02/2018].
- INTEIRO, Filipe (2013) *Campanha Despir o Preconceito* [Fotografia], disponível em <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.583955538306492.1073741847.467589476609766&type=3> [consultado em: 02/02/2018].
- LOPES, Ana Paula [Ana Bee] (2017) *Sweet December Project* [Fotografia], disponível em <https://www.instagram.com/sweetdecemberproject/> [consultado em: 20/07/2018].
- MAMA\_MOVE; Ferreira, Priscila; Bessa, Carla (2018) “*Zumbaween*” [Fotografia], disponível em <https://www.facebook.com/events/254288825429987/> [consultado em: 30/10/2018].
- MEF; APAMCM (2011) *Retrato de Mim* [Fotografia], disponível em <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10151408088361126.1073741829.134313181125&type=3> [consultado em: 02/02/2018].
- MORADO, Nádía; Braga, Tiago (2014) *Calendário AOA 2014, Um Projecto de Luta Contra o Cancro* [Fotografia], disponível em [https://www.facebook.com/pg/Fotografia-Solidária-523996474306002/photos/?tab=album&album\\_id=592920130746969](https://www.facebook.com/pg/Fotografia-Solidária-523996474306002/photos/?tab=album&album_id=592920130746969) [consultado em: 02/02/2018].
- MORADO, Nádía; Braga, Tiago (2015) *Once Upon a Dream* [Fotografia], disponível em [https://www.facebook.com/pg/Once-Upon-a-Dream-308246952655738/photos/?tab=album&album\\_id=399302710216828](https://www.facebook.com/pg/Once-Upon-a-Dream-308246952655738/photos/?tab=album&album_id=399302710216828) [consultado em: 02/02/2018].
- RIBEIRO, Sofia; Pimentel, Afonso; Dias, Diogo (2016) Sofia Ribeiro *Rapa o Cabelo – Confia* [Vídeo], disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8IuzTeCRye8> [consultado em: 02/02/2018].
- RODRIGUES, Ana C.; Parkinson, Catarina; Domingues, Patrícia (2017) *Passar das Marcas* [Vídeo; Fotografia], disponível em <https://vimeo.com/235936377> [consultado em: 02/02/2018].
- SILVA, Alexandra; Basto, Eduardo (2011) *My Body is a Cage* [Fotografia], disponível em <http://my-body-is-a-cage-blog.tumblr.com/> [consultado em: 02/02/2018].
- YAMAGISHI, Joana S. (2016) *Juju e o Zézinho* [Desenho], disponível em [https://www.facebook.com/pg/Jujueozinho/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/Jujueozinho/photos/?ref=page_internal) [consultado em: 02/02/2018].

## **Interacciones entre Derecho y Literatura: El artículo 57 de la Constitución de la República del Ecuador**

RINA PAZOS\*

Universidad Tecnológica Equinoccial, Universidade do Minho

### **Resumen**

Este artículo intenta aproximarse a las interacciones entre las disciplinas del Derecho y la Literatura que se han venido estudiando por el denominado movimiento de *Law and Literature* desde hace casi cinco décadas. Para ilustrar algunos puntos de encuentro entre estas dos disciplinas se pondrá como ejemplo el artículo 57 de la Constitución de la República del Ecuador que consagra los derechos colectivos de comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades indígenas, y cuyo texto ha sido parcialmente utilizado por artistas ecuatorianos para crear una nueva obra audiovisual.

**Palabras-claves:** derecho, literatura, arte audiovisual, pueblos indígenas.

### **Abstract**

*Interactions between Law and Literature: Article 57 of the Constitution of the Republic of Ecuador*

This article is an approximation to the interactions between the subjects of Law and Literature studied by the denominated *Law and Literature* movement for almost five decades. To illustrate some of the points of encounter between these two subjects, article 57 of the Constitution of the Republic of Ecuador, which consecrates the collective rights of indigenous peoples and nationalities, has been partially used by Ecuadorian artists to create a new audiovisual work.

**Keywords:** law, literature, audiovisual art, indigenous peoples.

### **Resumo**

*Interactions entre le Droit et la Littérature : l'article 57 de la Constitution de l'Équateur*

Cet article est une approche des interactions entre les disciplines de Droit et de Littérature étudiées par ledit mouvement *Law and Literature* depuis presque cinquante

\*E-mail: Rinapazos986@hotmail.com

ans. Pour illustrer certains points de rencontre entre ces deux disciplines, nous citons en exemple l'article 57 de la Constitution de la République de l'Équateur qui consacre les droits collectifs des peuples et des nationalités indigènes et dont le texte est partiellement utilisé par des artistes équatoriens pour créer une nouvelle œuvre audiovisuelle.

**Mots-clés:** droit, littérature, art audiovisuel, peuples indigènes.

### Introducción

Las relaciones entre el Derecho y la Literatura no son siempre evidentes. Es necesario un esfuerzo por identificar los puntos en los que se conectan y las maneras en las que se relacionan. El movimiento que inició estos estudios, por haber nacido en el ambiente en el que impera la tradición del *common law*, se enfoca más en las decisiones judiciales; sin embargo, también podrían existir relaciones entre estas dos disciplinas en la creación normativa al incidir de manera determinante las concepciones de justicia de los actores jurídico-políticos que construyen ex ante los sistemas jurídicos del *civil law*.

A menudo, la Literatura nos acerca a los elementos de la cultura que muestran el valor de justicia que la sociedad mantiene en un determinado momento histórico; así también lo hace el Derecho. Específicamente como narrativa, este nos aproxima a los aspectos de la cultura en cada momento histórico, permite identificar a qué concentración de poder responde el Derecho, los valores subyacentes en la narrativa y los agentes, principios y valores en contradicción.

La intención de este ensayo es procurar una reflexión sobre la interacción entre el Derecho y Literatura -cultura- en la norma, tanto desde la potencial influencia de la Literatura en la producción normativa, como en la norma comprendida como una forma de Literatura, así como en sus interacciones con la cultura popular. Metodológicamente, se parte de la incidencia de la Literatura en el Derecho planteada por Kieran Dolin, quien considera que, a través del discurso literario, se permite a los grupos marginados lograr una presencia en el debate público imposibilitada anteriormente (Porsdam, 2007: 132); desde esta perspectiva se analiza el potencial de la literatura para influir en la creación del derecho que, en la tradición del *civil law* se evidencia principalmente en la expedición de normas jurídicas formales. En este marco, se busca identificar posibles incidencias de la literatura en la creación de normas jurídicas en el Ecuador, específicamente en el artículo 57 de la Constitución de la República del Ecuador, el que reconoce derechos a los pueblos originarios no contactados de la selva amazónica en el Ecuador. Como ejemplo se identifica el contenido literario de la obra *Cumandá* del escritor ecuatoriano Juan León Mera, así como el contenido de los debates en la última Asamblea Constituyente del Ecuador, sobre los derechos colectivos de comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades, que aluden a pasajes de obras literarias de

autores ecuatorianos. Posteriormente, y como aspecto central del artículo, con fundamento en el modelo estético de interacción entre derecho y literatura expuesto por Botero (2008: 7), se analiza el contenido literario del ya citado artículo 57 desde una perspectiva artística, al haber sido su texto utilizado por artistas ecuatorianos como narrativa multimedia.

En la primera parte, se recorrerá brevemente por las ideas principales del movimiento del Derecho y Literatura. En la segunda parte, se intentará identificar las posibles influencias literarias del contenido del artículo 57 de la Constitución de la República y como el artículo en sí mismo se transmuta al mundo del arte audiovisual a través de la intervención de los artistas Miguel y Alex Alvear, así se reflexionará sobre el contenido del artículo en mención como narrativa del Derecho.

## 1. El movimiento del Derecho y la Literatura

De manera cada vez más frecuente, se observa que la interdisciplinariedad se identifica como un enfoque que permite construir el conocimiento de manera más integral y real, constituyéndose en una herramienta más eficaz para una academia más vinculada con su entorno y los problemas que existen en la sociedad. En ese marco en el que la definición del Derecho no tiene una respuesta única, sino que se mantiene en movimiento continuo, es que ha sido posible la aproximación a este desde otras disciplinas. La interacción de otras áreas del saber humano con el derecho permitiría un enriquecimiento en la reflexión, debate y construcción del conocimiento y la práctica jurídica.

El giro lingüístico en la filosofía que emergió a finales del siglo XIX y se profundizó en el siglo XX, tanto en la tradición filosófica alemana con Heidegger, Gadamer, Habermas como en la anglo - americana a través de los trabajos de Frege, Russell y Wittgenstein (Aguiar e Silva, 2008: 4-5), generó terreno fértil para pensar en las intersecciones entre la literatura y el derecho como un campo de estudio. Principalmente en Estados Unidos a finales de los años setenta del siglo XX esto aconteció con exponentes como Kieran Dolin, James Boyd White entre otros, y en una posible nueva concepción del derecho como literatura por ser el lenguaje su contenedor.

Aguiar e Silva (2008: 54-56) sintetiza dos clasificaciones de los estudios sobre Derecho y Literatura. La primera con dos vertientes: 1) Derecho *en la* Literatura que se centra en la perspectiva jurídica de las obras literarias y 2) Derecho *como* literatura que se enfoca en la caracterización del discurso jurídico como discurso lingüístico y literario. La segunda clasificación es la realizada por Robin West con cuatro ramas propias: 1) La construcción del ideal de jurista literato, 2) El proyecto crítico más apegado a la vertiente de estudios del Derecho en la Literatura, 3) La interpretación jurídica de los textos de autoridad jurídica, apegado a la vertiente de estudios de Derecho como Literatura; y,

4) La del análisis, explicación y expansión de la voz narrativa del Derecho en el pensamiento y la enseñanza jurídica.

La narrativa de la literatura también puede incidir en el Derecho, principalmente en las decisiones judiciales, esta es una de las perspectivas más frecuentes que se identifica en el trabajo del movimiento *Law and Literature*. Así por ejemplo, en la revisión del texto de Kieran Dolin, *Critical Introduction to Law and Literature*, se señala que la literatura y el discurso literario permiten a los grupos marginados lograr una presencia imposibilitada previamente (Porsdam, 2007: 132) o la tesis de Martha Nussbaum sobre la humanización del derecho por medio de un discurso público construido desde la literatura (Botero, 2008: 2). Adicionalmente, Burke (2015: 63) señala que nunca podemos ser espectadores indiferentes de lo que los otros puedan hacer o sufrir; adjudica a las artes el poder de transportarnos a situaciones ficticias y hacernos sentir con intensidad la pasión de la simpatía que, a través de una especie de sustitución, nos coloca en el lugar de la otra persona, con lo cual sentimos una muy parecida afectación a la que el otro está sufriendo.

Sin embargo, autores como Richard Delgado y Jean Stefancic (1991: 1934-1955) ponen en duda la eficacia y oportunidad de la incidencia de la gran literatura en las decisiones judiciales, sin que esto signifique que nieguen el potencial del campo para lograr paulatinamente una mayor sensibilización en los operadores del mundo jurídico que apunte a la construcción de una sociedad más justa. Delgado y Stefancic abordan casos reales resueltos en las cortes estadounidenses desde finales del siglo XIX, que se relacionan con grupos marginados como los afrodescendientes, indígenas, homosexuales, mujeres, entre otros. Según los autores, los decisores de esos casos - hombres blancos - no fueron influenciados por las contra narrativas existentes que hubieran ayudado a no cometer errores morales fuertemente condenados en la actualidad; de tal manera señalan que, aunque los decisores hubieran contado con el repertorio literario de esas contranarrativas, las posibilidades de simpatizar con esos *otros* era reducida.

Por otro lado, Botero (2008: 4-7) propone una taxonomía de las relaciones derecho – literatura a través de los modelos: retórico, expositivo, metodológico, analítico, jurídico y estético. No es la intención de este trabajo profundizar en cada uno de ellos, sin embargo para brindar un contexto a la segunda parte se ha considerado pertinente detenernos en los modelos expositivo y estético. El autor considera que el modelo expositivo implica una función instrumental de la obra literaria a través del cual se usan las situaciones explicitadas en la obra para ilustrar los argumentos sobre un tema o justificar una propuesta en el mundo jurídico; mientras que, el modelo estético, más cercano a la clasificación del Derecho como Literatura, toma como elemento principal el discurso jurídico como texto literario, entre ellos las normas, definiciones o declaraciones contenidas en los instrumentos jurídicos. No se trata de la incorporación de

elementos de las obras literarias para adornar el derecho ni tampoco se remite a estas para explicarse. La mirada estética, a través de la obra de arte que sería el propio derecho, intenta poner de manifiesto el puente entre literatura y derecho que, además de impactar en el juicio estético de las personas, expone el discurso que contiene. Las palabras -aún con sus limitaciones- por lo que representan, la imagen que evocan y la forma en la que se pueden combinar, tienen el poder de sensibilizarnos, conmovernos, entristecernos y en general provocarnos intensas emociones (Burke, 2015: 190-204). Este efecto podría ayudar a disminuir las barreras entre el mundo social y el mundo jurídico históricamente amurallado por su metalenguaje, reputada racionalidad abstracta, ritos y costumbres que dificultan la permeabilidad en el diálogo entre los expertos y legos y que, de manera subyacente, remite a los problemas de la democracia y la justicia. La finalidad de buscar una mayor permeabilidad es, en palabras de Dolin, citado por Porsdam (2007: 132) “*ethics and aesthetics become active partners with politics in creating the normative basis for a just society*” (ética y estética se tornan socios activos con la política en la creación de una base normativa para una sociedad justa).

Podría ser difícil imaginar como el estilo y la disposición de la lógica deóntica del texto normativo jurídico puede ser apreciado estéticamente considerando que la función más relevante que se le ha adjudicado a la norma es dar una solución a un caso (Alchourrón & Bulygin, 1987); sin embargo, Botero (2008: 1) destaca la virtud estética de definiciones y normas del ordenamiento jurídico colombiano como el artículo 719 del Código Civil<sup>1</sup> y el artículo 5 de la Sección Segunda, Título Primero de la Constitución Antioqueña de 1812<sup>2</sup>, y así existirán muchas otras normas jurídicas que por la forma en la que están escritas mantienen valor estético aunque no haya existido una acción deliberada de sus autores por lograr este efecto.

## **2. El artículo 57 de la Constitución de la República del Ecuador como narrativa en el Derecho**

Quizás debido a que el campo de estudio de Derecho y Literatura emergió en la academia estadounidense, con la tradición del anglosajónica este tiende a enfatizar las relaciones entre las dos disciplinas en el ámbito del ejercicio jurisdiccional; esto es, en la forma en como las decisiones judiciales pueden remitirse

1 “Se llama aluvión el aumento que recibe la ribera de un río o lago por el lento e imperceptible retiro de las aguas”.

2 “Ningún hombre, ninguna corporación o asociación de hombres tiene algún título para obtener ventajas, o particulares y exclusivos privilegios, distintos de los que goza la comunidad sino es aquel que se deriva de la consideración que le den sus virtudes, sus talentos, y los servicios que haga, o haya hecho al público. Y no siendo este título por su naturaleza hereditario, ni transmisible a los hijos, descendientes, o consanguíneos, la idea de un hombre que nazca Rey, Magistrado, Legislador, o Juez es absurda y contraria a la naturaleza”.

a las obras literarias o como los jueces pueden encontrar en ellas una nueva perspectiva del mundo, de los sujetos o desarrollar la inteligencia creativa para lograr un desarrollo del derecho a través de sus sentencias más apegado al ideal de justicia que las sociedades aspiran en los diferentes momentos históricos. En la tradición civilística a la que pertenece América Latina, los textos escritos normativos mantienen su centralidad en lo que se comprende como Derecho. En ese marco, cabe intentar una aproximación a las relaciones entre derecho y literatura en el texto de la norma a través del siguiente ejemplo.

El Ecuador expidió su actual Constitución hace casi 10 años, en el 2008<sup>3</sup>. Los principios y valores que la impulsaron muestran un cambio de paradigma sobre la concepción del Estado y la sociedad ecuatoriana. Entre algunos puntos que merecen visibilidad para este trabajo está la declaración del Estado de derechos y justicia, unitario, intercultural y plurinacional<sup>4</sup>. Las implicaciones de esta declaración resultan retadoras para un país en desarrollo con fuertes vestigios del colonialismo español, víctima del imperialismo contemporáneo y con importantes recursos naturales en las provincias en donde se encuentran 18 pueblos y 14 nacionalidades, incluidos aquellos aislados de manera voluntaria<sup>5</sup>. La declaración, por un lado tematiza la caducidad de la mirada herderiana sobre las culturas vistas como islas separadas, cerradas y sólidas que, en teoría, se fortalecían de manera independiente hacia dentro pero se diferenciaban del otro; por otro lado, primordialmente responde a una declaración política de rechazo a las concepciones históricas heredadas de los Estados-nación homogenizantes en América Latina del siglo XIX (Walsh, 2009: 65) y que acabaron por ser instrumentos que reforzaron la colonialidad del poder y del saber para, por el contrario, dar paso a un modelo fundado en sociedades interculturales que reconoce como sujetos colectivos distintos a las varias nacionalidades y pueblos que conviven en el territorio<sup>6</sup>, a las que por tanto se corresponda un Estado de nuevo tipo, incluyente, plural, abierto, participativo horizontal que garantice autonomía y supervivencia a estas identidades colectivas y haga frente la discriminación a que son víctimas, labor que no ha podido asumirse eficazmente desde los derechos individuales (De Sousa Santos, 2010: 81–84).

Más adelante, el mismo texto constitucional plantea la manera en la que pretende desarrollar esa declaración. Por ejemplo, el artículo 57 trata sobre

3 Entró en vigencia a través de su publicación en el Registro Oficial número 449 del 20 de octubre de 2008.

4 Artículo 1 de la Constitución de la República del Ecuador.

5 Según el mapa petrolero del Ecuador (2017), los bloques petroleros se encuentran ubicados principalmente en la región amazónica y en la provincia del Guayas. En esa misma región hay presencia de las nacionalidades A'í Cofán, Secoya, Siona, Huaorani, Shiwiar, Zápara, Achuar, Shuar, Kichwa de la Amazonía y los pueblos en aislamiento voluntario Tagaeri, Taromenane y Oñamanane (SIISE, 2017).

6 Achuar, A'í Cofán, Huaorani, Kichwa Amazonía, Secoya, Shiwiar, Shuar, Siona, Zápara, Awá, Chachi, Epera, Tsachila, Kichwa andina y los siguientes pueblos: Karanki, Natabuela, Otavalo, Kayambi, Kitukara, Panzaleo, Salasaka, Kichwa Tungurahua, Chibuleo, Puruhá Waranka, Kañari, Saraguro, Kisapincha, Manta – Huancavilca –Puña y los pueblos en aislamiento voluntario Tagaeri, Taromenane y Oñamenane (SIISE, 2017).

los derechos colectivos de las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades indígenas, dotando, a estas formas organizativas, un reconocimiento como sujetos de derechos, que por la forma en la que se desenvuelve su vida social, sus vivencias colectivas no contemplan una mediación de miembros individuales del grupo, ni una existencia separada de la comunidad (Sánchez, 2000: 63). Este artículo cumple con las obligaciones mínimas que impone a los Estados el Convenio sobre pueblos indígenas y tribales No. 169 de la Organización Internacional del Trabajo que entró en vigor el 5 de septiembre de 1991, y del cual es signatario el Ecuador<sup>7</sup>, así como el contenido de la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas<sup>8</sup>. Además, reconoce y desarrolla derechos para los pueblos que se han mantenido voluntariamente sin contacto con el resto de la sociedad, relacionados con esa situación, sus tierras y la actividad extractivista. Destacan para fines de este trabajo los últimos dos párrafos del artículo mencionado, los que a continuación cito:

Los territorios de los pueblos en aislamiento voluntario son de posesión ancestral irreductible e intangible, y en ellos estará vedada todo tipo de actividad extractiva. El Estado adoptará medidas para garantizar sus vidas, hacer respetar su autodeterminación y voluntad de permanecer en aislamiento, y precautelar la observancia de sus derechos. La violación de estos derechos constituirá delito de etnocidio, que será tipificado por la ley.

El Estado garantizará la aplicación de estos derechos colectivos sin discriminación alguna, en condiciones de igualdad y equidad entre mujeres y hombres.

Sobresalen algunos elementos en el texto transcrito. Primero, el reconocimiento implícito a nivel constitucional de la existencia de pueblos en el territorio ecuatoriano que por decisión propia se mantienen sin contacto con el resto de la sociedad. Segundo, el reconocimiento expreso de la existencia de tierras de posesión ancestral de estos pueblos. Tercero, la prohibición expresa de que la delimitación de esos territorios pueda ser reducida o intervenida por algún agente. Cuarto, la prohibición expresa de realizar actividades extractivistas de los recursos existentes en esos territorios que, en relación con la condición de territorio intangible, incluiría todas las fases de dichas actividades, tales como la prospección, exploración y explotación de los recursos renovables y no renovables. Quinto, la obligación estatal de establecer medidas para mantener el aislamiento voluntario y asegurar las vidas de los individuos de esos pueblos.

<sup>7</sup> El Convenio fue suscrito por el Ecuador en junio de 1989 durante la 76 Conferencia Internacional del Trabajo y ratificado mediante Decreto Ejecutivo No 1387 de 6 de mayo de 1998.

<sup>8</sup> Aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 13 de septiembre de 2007.

Sexto, la obligación de legislar tipificando la violación de estos derechos como delito de etnocidio. Séptimo, la obligación estatal de garantizar los derechos consagrados en este artículo con un enfoque de género y sin discriminación alguna.

La problemática en torno a los pueblos indígenas, particularmente los que por decisión voluntaria se mantienen sin contacto con el resto de la sociedad tiene una larga historia. No es objetivo de este artículo tratarla, sin embargo cabe mencionar que el artículo recibe la influencia de las conveniones y tratados internacionales, pero sobre todo de la historia de abuso, desplazamiento y apropiación del territorio de estos pueblos.

La literatura cuenta el mundo, recoge los discursos que ya existen y circulan en la sociedad, su mérito está en fortalecer y facilitar esta circulación simbólica. Así textos como *Cumandá* de Juan León Mera (1891) que narran sucesos en épocas de evangelización católica de los amazónicos del Ecuador en el siglo XIX o las narraciones del investigador Miguel Ángel Cabodevilla (2005 y 2006) sobre la historia de los pueblos en aislamiento voluntario, además de las demandas y acciones de los movimientos indígenas del Ecuador, junto a otros factores políticos podrían haber influido en la introducción del artículo 57 en el más alto nivel del ordenamiento jurídico del país.

Al revisar el Convenio No. 169 de la OIT y la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas se observa que estos no contemplan declaración u obligación expresa para los Estados en relación a los derechos de los pueblos no contactados, aunque existen algunos artículos de este último instrumento que podrían interpretarse como un marco de referencia para el desarrollo de derechos específicos para este grupo<sup>9</sup> (Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos y los Pueblos Indígenas aislados y en contacto inicial, 2006: 308-310). Es decir, el Ecuador no tenía ninguna obligación internacional de desarrollar derechos específicos para los pueblos no contactados que no sean aquellos establecidos por los instrumentos internacionales para los pueblos indígenas en general.

No obstante, la ampliación de los derechos de estos grupos en particular responde, por un lado a la intención de resarcir los perjuicios sufridos por estos pueblos a causa de su división, la violencia y la reducción de sus tierras provocada por la evangelización católica, el extraccionismo y el abandono y olvido del Estado; y por otro lado, sellar toda nueva posibilidad de que se produzcan sucesos similares en el futuro, principalmente, imponiendo una limitación al Estado de realizar o permitir extracción de recursos naturales de los territorios de dichos pueblos.

En la obra literaria de Juan León Mera (1891) denominada *Cumandá*, novela del romanticismo y costumbrismo ecuatoriano que relata una trágica

<sup>9</sup> Artículos 3, 4, 8, 26, 32 y 36.

historia de amor entre un criollo y una india amazónica, se identifican pasajes que muestran como la evangelización católica dividió a los pueblos y nacionalidades que habitaban el territorio amazónico del Ecuador en el siglo XIX, así:

A poco empezaron a llegar y detenerse, frente a Andoas, canoas y balsas henchidas de familias záparas, que moraban a las márgenes del Copataza y del Pindo o a las faldas del Abitahua. Hasta los salvajes del Rotuno, el Curaray y el Veleno, por no atravesar lo intrincado de las selvas por largo trecho, habían preferido trasmontar la cordillera de Conambo para abandonarse a la suave corriente del Bobonaza, y unidos luego a sus aliados los habitantes de Canelos, Pacayacu y Zarayacu, descender al lago de la cita. Muchos de aquellos eran cristianos, mas habían obtenido licencia de sus misioneros para acceder a la invitación de los jívaros paloras. A tal condescendencia contribuyó mucho la terrible idea que, así los religiosos como los indios conversos, tenían de aquellos bárbaros. Por acatamiento al curaca de éstos, habían convenido todos en esperarlos en el puerto de Antoas. Era digna de verse la ancha desembocadura del Bobonaza cuando vomitaba sobre el Pastaza la multitud de barquillas rústicamente empavesadas (Mera, 1891:36).

Este pasaje describe como las comunidades que habían sido evangelizadas estaban supeditadas a las autorizaciones de los representantes de la iglesia católica para mantener relaciones con otras comunidades no evangelizadas.

En el mismo texto, también se relata la constante lucha de sus habitantes originarios por mantener sus costumbres y territorio.

La guerra se hace entre los indios frecuentemente por medio de sorpresas, y sus ataques nocturnos son terribles. Caminan largas leguas por tierra o por agua con tales precauciones que no se les siente, y muchas veces se arrastran como culebras considerables trechos, o van sepultados en las ondas hasta el cuello para aproximarse, sin ser vistos, a la población que se proponen asaltar. La muerte y el exterminio que llevan consigo son infalibles; el silencio profundo de que van rodeados, es el espantoso precursor del que reinará después en el lugar que talarán y cubrirán de cenizas [...] (Mera, 1891: 76).

Dentro de la obra, este pasaje se enmarca en la narración de las batallas entre las comunidades que se resistían a las influencias de la evangelización o al relacionamiento con los colonos.

El autor Miguel Cabodevilla (2006: 118 -131) señala que gran parte de los indígenas de la amazonía ecuatoriana se mantuvieron sin contacto con el resto

del Ecuador hasta el año 1958, el Estado no mantenía ninguna preocupación por este grupo de personas que habitaban en el territorio nacional, sino hasta que se descubrió la existencia de petróleo en dichas zonas; por esta razón inició la ocupación de los territorios tradicionalmente habitados por la nacionalidad *Huaorani* con una extensión de 2'000.000 de hectáreas y luego en 1969 una misión evangélica trabajó en la zona para lograr una reducción del grupo Huaorani a un territorio de 16 mil hectáreas. Parte de estos indígenas decidió no continuar con el contacto y mantener su territorio contra la ocupación de las empresas petroleras y otros grupos. Desde estos sucesos ocurridos en la década del 60 del siglo XX, existió un olvido del Estado por estos grupos; casi 30 años más tarde, en 1999 se expidió el Decreto Ejecutivo No. 552 para la creación de la Zona Intangible en el Parque Nacional *Yasuní* con el fin de proteger a los pueblos ocultos *Tagaeri/Taromenani*. El autor además señala que a lo largo de esos años sucedieron una serie de actos violentos que culminaron en muerte producto de enfrentamientos entre empleados de las empresas petroleras, madereros ilegales o miembros contactados de la nacionalidad huaorani con los pueblos no contactados.

La problemática descrita en la obra literaria *Cumandá* y en los estudios realizados por investigadores como Cabodevilla tiene una respuesta en el artículo 57 de la Constitución, al buscar resarcimiento y garantías para el futuro en el marco del reconocimiento de las diferencias en la igualdad.

Por otro lado, el texto de los últimos dos párrafos del artículo 57 de la Constitución de la República del Ecuador ha sido objeto de una transmutación en el mundo del arte. Los artistas ecuatorianos Alex Alvear y Miguel Alvear (2013) crearon una nueva obra multimedia que incorpora el texto de estos párrafos a una composición musical en la que se muestra la intromisión de las prácticas extractivistas en la época del boom petrolero, imágenes reales de la vida de los pueblos amazónicos y los cambios de sus costumbre y creencias por la alienación a los hábitos occidentales. Esta obra se ha puesto a disposición en un canal público de Youtube<sup>10</sup> con lo cual el potencial de irradiación se incrementa, pues no está encerrado en los espacios tradicionales de exposiciones artísticas o conciertos.

Lo descrito en esta parte muestra al menos dos de las posibles interacciones entre literatura y derecho. La primera en la que la literatura a través de las grandes obras puede influir en la creación de Derecho, en este caso a través de normas emanadas por el legislador. En el caso descrito, la obra *Cumandá* de 1891 considerada una novela clásica de la literatura ecuatoriana leída por muchos años como parte del currículo escolar, debió tener pocas oportunidades de influir en la creación del artículo 57 de la Constitución de 2008 por la distancia temporal que mantienen, claramente no logró ninguna influencia

10 El video fue puesto a disposición en el año 2013 y ha recibido nueve mil visualizaciones.

entre la fecha de su publicación a finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX, tiempo durante el cual no existió declaración o acción estatal a favor de reconocer la existencia de los pueblos no contactados ni de garantizar los derechos de los pueblos indígenas amazónicos, lo cual se aproxima al resultado obtenido en el estudio de Delgado y Stefanic (1991) arriba mencionado; es decir mientras existió un abismo entre las dos culturas, la literatura no sensibilizó ni empatizó, -en este caso a los políticos- para tomar decisiones legislativas a favor de los pueblos indígenas y, en particular, de los no contactados, lo que sí es posible, es que haya incidido en la idea que durante muchos años tuvieron los individuos con acceso a educación en las urbes ecuatorianas sobre los habitantes de la selva amazónica, durante buena parte del siglo XX, seguramente, muchos de ellos, políticos, jueces y abogados.

Los textos de Cabodevilla podrían tener mayor proximidad e influencia en el artículo. En el Acta de la sesión número 77 de la Asamblea Nacional Constituyente en la que se realizó el primer debate de la propuesta del texto constitucional sobre los derechos colectivos, consta la fundamentación del informe de mayoría propuesto por la mesa correspondiente, que señala:

Los debates fueron alimentados con los criterios presentados en la Mesa por el Relator Especial de las Naciones Unidas para los Pueblos Indígenas, quien vino acompañado de la máxima dirigencia de la CONAIE<sup>11</sup>. A más de ello se ha contado con la presencia de otras expertas internacionales de países como Colombia, donde de igual forma se han reconocido constitucionalmente los derechos colectivos y su aplicación práctica ya ha presentado dificultades. Finalmente, también fueron tomados en cuenta los aportes de Boaventura de Sousa do Santos, reconocido pensador contemporáneo, defensor a ultranza de la plurinacionalidad quien manifestó el riesgo que implica mantener postrados a los pueblos indígenas frente a las aspiraciones neo colonialistas de los países que, a toda costa, buscan el control y la explotación de los recursos de sus territorios [...] (Asamblea Constituyente del Ecuador: 4-5).

El texto transcrito es la única declaración explícita sobre las influencias recibidas para la redacción de los textos constitucionales sobre los derechos colectivos de los pueblos y nacionalidades, sin que eso implique que los asambleístas no hayan sido individualmente influenciados por la literatura a través de los pasajes encontrados en la obra escrita Cumandá o sino las representaciones derivadas de este imaginario de explotación encontradas en la literatura oral. Se puede en todo caso solo ejemplificar la capacidad de influencia

11 Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador.

directa en la creación normativa al revisitar la intervención realizada por la Asambleísta Aminta Buenaño (2008) quien, para proponer el reconocimiento en la Constitución de los pueblos montubios señaló: “Uno de los grandes valores de la literatura es que testimonia la realidad, que se convierte en un documento social que habla sobre la vida de los pueblos” (Asamblea Constituyente del Ecuador, 2008) y más adelante se refiere a las obras de varios escritores ecuatorianos como José de la Cuadra con su obra *Los Sangurimas*, Luis A. Martínez con su obra *A la Costa*, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara y Demetrio Aguilera Malta con la obra *Los que se van*, que describen la vida y penas del pueblo campesino del litoral ecuatoriano conocidos como el pueblo montubio.

### **3. La creación audiovisual de los hermanos Alvear: Puente entre el Arte el Derecho y la Sociedad**

La segunda interacción, en la que el Derecho es la Literatura –arte o cultura popular-, se podría considerar que en ese sentido se entiende la obra artística de Alex Alvear y Miguel Alvear. La letra de la canción denominada *Artículo 57* corresponde en su lírica exactamente a los últimos dos párrafos del artículo 57 de la Constitución de la República. En confluencia con la música de género fusión entre rock, reggae, jazz y blues forma una obra nueva, con un tono de advertencia, acompañado de un video que constituye una denuncia gráfica de los sucesos relatados por los textos de Juan León Mera y Miguel Cabodevilla, así como, por las manifestaciones sociales por los derechos de los pueblos indígenas.

La función de esta obra, más allá del agrado o desagrado estético, es la de narrar a través del texto del Derecho una aspiración de la sociedad ecuatoriana, dándole un breve contexto que motiva su existencia. Su formato de difusión libre por medio de las tecnologías de la información le da amplias posibilidades de amplificación sin límites geográficos ni de clase.

Esta obra podría ser considerada un ejercicio de traducción o interpretación del Derecho si tomamos los términos en los que Roman Jakobson citado por Aguiar e Silva (2008: 31) describe la tipología para la interpretación de signos verbales, que en su tercer tipo hace referencia a la traducción intersemiótica o transmutación que es una interpretación de signos verbales mediante signos de sistemas de significación no verbales. Es decir, los artistas han realizado su propia comprensión del contenido de los últimos dos incisos del artículo 57 de la Constitución de la República y a través de la combinación de la música, el texto del artículo y las imágenes del video, interpretan su contenido – fuera del mundo jurídico. La obra podría constituir un mediador para la difusión, comprensión y contextualización del Derecho que a su vez será interpretada por quienes la observen (Bruder, 2000: 356-357).

Es claro que la interpretación a la que se hace referencia no es aquella del mundo jurídico que le corresponde a los jueces o los legisladores para crear Derecho. No obstante, sí está relacionada con la interpretación como actividad humana que deconstruye y se apoya en elementos fuera del texto para dar sentido y comprender lo que el lenguaje escrito o hablado no alcanza a mostrar. Además, este ejercicio podría o intenta enmarcarse en las intersecciones entre el Derecho y la cultura, en el doble sentido de producto y productor de cultura hegemónica (Elholm Thomas, 2012: 8) que específicamente en el caso de la cultura popular son cada vez más frecuentes. La letra de la canción es derecho y su formato audiovisual y su difusión le dan oportunidad a su narrativa de amplificar el poder moldeador de cultura en torno al Derecho. La cantidad de personas que acceden a la lectura directa de una norma jurídica generalmente es reducida, se concentra en los operadores jurídicos, políticos, estudiantes de Derecho, académicos especializados en el área o personas directamente interesadas en un aspecto jurídico que les atañe a una situación particular propia; sin embargo, esta obra permite ampliar ese espectro, puesto que cualquier persona que asista por interés o casualidad a un concierto en el que se interprete la canción *Artículo 57* o acceder a ella por otros medios, principalmente a través del internet, conocerá el fragmento del texto de los derechos colectivos de los pueblos indígenas en aislamiento voluntario, que quizás no sabía que existía o peor aún, podría ser que tampoco tenía idea sobre la existencia de grupos indígenas en aislamiento voluntario, los contextos de esa situación, su historia conocida y las amenazas que los acechan.

Aguiar e Silva (2008: 120-132) aborda desde la mirada de Sherwin los riesgos de la sociedad posmoderna y de las deformaciones del derecho a través de la cultura popular, así como señala las oportunidades de una formación jurídica más humanista a través de la aproximación al tema para el desarrollo del pensamiento crítico. Así, cita a Judith Hagley, quien señaló: “*law should go pop, but not by selling out its very soul*” (el Derecho será pop, pero no vendiendo su alma) (Aguiar e Silva, 2008: 128), y se da la pauta para pensar en que, a través de las interacciones de la cultura y derecho, es posible que también se puedan construir imaginarios colectivos alternativos que no obedezcan únicamente a los valores de mercado de la cultura popular sino que se enfoquen a la educación empática de los ciudadanos sobre los derechos propios y de los demás. Sobre esta base podría decirse que la obra de los Alvear es un intento de infiltración dentro del sistema de la cultura popular, de sus medios masivos y formatos, que busca deshomogenizar los sentidos, usando el derecho para contar las historias alternativas que no se muestran en la cultura hegemónica. Quizás es un intento de hacer en el espacio de los sentidos lo que señalan Hardt y Negri (2000) para la política, al final de la segunda parte de su obra *Imperio*.

Por lo tanto, ser republicano en este momento significa, en primer lugar, pelear desde adentro y construir contra el Imperio, en sus terrenos híbridos y modulantes. Y aquí debemos agregar contra todos los moralismos y las posturas del resentimiento y la nostalgia, que estos nuevos terrenos imperiales proveen mayores posibilidades de creación y liberación. La multitud, con su voluntad de oponerse y su deseo de liberación, deberá empujar a través del imperio para salir por el otro lado (Hardt y Negri, 2000: 119).

Las interacciones entre el derecho y la literatura, son parte de las interacciones del derecho y la cultura, el ejemplo tratado intenta mostrar que cada vez las fronteras disciplinares se vuelven más difusas y que los elementos y ángulos para los estudios interdisciplinares que involucran al Derecho se incrementan y en ese marco se abren oportunidades para recuperar los fines humanistas del Derecho.

### Referências bibliográficas

- AGUIAR E SILVA, Joana (2008), *Para uma teoria hermenéutica da justiça. Repercussões jus-literárias no eixo problemático das fontes e da interpretação jurídicas*, Braga, Universidad de Minho.
- ALCHOURRÓN, Carlos & Bulygin, Eugenio (1987), *Introducción a la metodología de las ciencias jurídicas y sociales*, Buenos Aires, Astrea.
- ALVEAR, Alex & ALVEAR, Miguel (2013), *Artículo 57* [Online], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3VxWP1hGyJg> [consultado en: 5-12-17].
- ASAMBLEA CONSTITUYENTE DEL ECUADOR (s.f.), Acta 077, *Debates de la Asamblea Constituyente del Ecuador*, Montecristi, Asamblea Constituyente.
- ASIMOW, Michael, BROWN, Kathryn, & Ray, David (2014), *Law and Popular Culture: International Perspectives*, New Castle, Cambridge Scholars Publishing.
- BOTERO, Andrés (2008), "Derecho y Literatura: un nuevo modelo para armar, Instrucciones de uso", *The Cardozo Institute* [Online], disponible en: <http://www.jus.unitn.it/cardozol/Review/2008/Botero.pdf> [consultado en: 10-12-17].
- BURKE, Edmund (2015), *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, Lisboa, Edições 70.
- BRUDER, Kurt (2000), "Interactive Art Interpretation: How Viewers Make Sense of Paintings in Conversation", *Symbolic Interaction*, (23), 337-358.
- CABODEVILLA, Miguel (2005), *Pueblos no contactados ante el reto de los derechos humanos*, Quito, Centro de Propaganda Difusora Bíblica Franciscana.
- CABODEVILLA, Miguel (2006), "Pueblos ocultos", *Pueblos indígenas en aislamiento voluntario y contacto inicial en la Amazonía y el Gran Chaco*, 118-131.
- DELGADO, Richard & Stefancic, Jean (1991), "Norms and Narratives: Can Judges Avoid Serious Moral Error", *Texas Law Review*, 1929-1984.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura (2010), *Refundación del Estado en América Latina: perspectivas desde una epistemología del Sur*, Lima, Plural Editores.
- ELHOLM, Thomas & PORSDAM, Helle (2012), *Dialogues on Justice: European Perspectives on Law and Humanities*, Berlín/Boston, Gruyter.

- HARDT, Michael. & NEGRI, Antonio (2000), *Imperio*, Cambridge, Harvard University Press.
- MERA, Juan León (1891), *Cumandá*, Madrid, Librería de Fernando Fé.
- OFICINA DEL ALTO COMISIONADO DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LOS DERECHOS HUMANOS Y LOS PUEBLOS INDÍGENAS AISLADOS Y EN CONTACTO INICIAL (2006), “Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos y los Pueblos Indígenas aislados y en contacto inicial”, en *Pueblos Indígenas en Aislamiento Voluntario y Contacto Inicial en la Amazonía y el Gran Chaco*, 302, 311.
- PORS DAM, Helle (2007), “A review of A Critical Introduction to Law and Literature by Kieran Dolin”, *Law and Humanities*, 131-137.
- ROSAS, Joao (2017), *Concepções da Justiça*, Lisboa, Edições 70.
- SÁNCHEZ, Esther (2000), “Reflexiones antropológicas en torno a la justicia y la jurisdicción especial indígena en una nación multicultural y multiétnica”, en Fernando García Coord., *Las sociedades interculturales un desafío para el siglo XXI*, Quito, FLACSO.
- SECRETARÍA DE HIDROCARBUROS (2017), *Mapa petrolero del Ecuador*, [Online], disponible en: <http://www.secretariahidrocarburos.gob.ec/mapa-de-bloques-petroleros/> [consultado en: 17-12-18].
- SIISE (2017), *Sistema Integrado de Indicadores Sociales del Ecuador* [Online], disponible en: [http://www.siise.gob.ec/siiseweb/PageWebs/Marco%20Conceptual/macsdp\\_introd.htm](http://www.siise.gob.ec/siiseweb/PageWebs/Marco%20Conceptual/macsdp_introd.htm) [consultado en: 17-12-18].
- WALSH, Catherine (2009), *Interculturalidad, Estado, Sociedad, Luchas (De) Coloniales de Nuestra Época*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Abya Yala.

Pedreiro, Eduardo – Uma Mensagem Sensorial. Problematizar horizontes na experiência da comunicação e criatividade em arte e design. *Configurações*, vol. 22, 2018, pp. 132-146.

## **Uma Mensagem Sensorial. Problematizar horizontes na experiência da comunicação e criatividade em arte e design**

EDUARDO PEDREIRO\*

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

### **Resumo**

Este artigo reflete sobre as ligações que temos ao mundo real que têm vindo a sofrer uma alteração profunda com o desenvolvimento das tecnologias da imagem. A visão tem mediado uma forma de existência que nos separa da experiência do real. Começando por refletir sobre a visão e visualidade no presente, considera-se que a experiência sensorial pode ser um caminho para reformular formas de comunicar. O toque, por exemplo, é o sentido da intimidade, do contacto. É também uma linguagem com leituras racionais e emocionais, que nos permite construir valor ao redor da nossa escala humana. Neste artigo, discute-se a experiência como um processo sensorial mais complexo, bem como a noção de interator (interactor) como sendo expressiva da evolução da sociedade e do observador. A comunicação, entendida como um processo associado a valores estéticos, pode através da criatividade em arte e design constituir-se numa prática sensorial e sinestética? Espera-se, deste modo, contribuir para que estas áreas de reflexão possam definir novos horizontes para estabelecer novos padrões de comunicação, que já estão a ser encarados no domínio criativo.

**Palavras-chave:** complementaridade dos sentidos, interactor, tangibilidade, sinestética, sensory studies.

### **Abstract**

#### ***A Sensory Message. Problematising horizons in the communication experience and creativity in art and design***

This article reflects on the connections we have with the real world, which have undergone a profound change with the development of imaging technologies. Vision has mediated a form of existence that separates us from the experience of what is real. Beginning with a reflection on vision and visuality in the present, it is felt that a sensory experience can be a way to reformulate ways of communicating. Touch, for example, is the sense of intimacy, of contact. It is also a language with rational and emotional readings, which allows us to build value around our human scale. In this article, we

E-mail: eduardo.op9@hotmail.com

discuss experience as a more complex sensory process, as well as the notion of interactor as being expressive of the evolution of society and the observer. Can communication, understood as a process associated with aesthetic values, constitute a sensorial and synesthetic practice through creativity in art and design? Therefore, the hope is to help these areas of reflection define new horizons to establish new communication standards, which are already being considered in the creative field.

**Keywords:** complementarity of the senses, interactor, tangibility, synesthetics, sensory studies.

### Résumé

*Un message sensoriel. Problématiser des horizons dans l'expérience de la communication et de la créativité dans l'art et le design*

Cet article fait une réflexion sur les connexions que nous avons avec le monde réel, qui ont subi un profond changement avec le développement des technologies de l'image. La vision a véhiculé une forme d'existence qui nous sépare de l'expérience du réel. En commençant par réfléchir sur la vision et la visualité dans le présent, on considère que l'expérience sensorielle peut être un moyen de reformuler les formes de communiquer. Le toucher, par exemple, est le sens de l'intimité, du contact. C'est aussi un langage avec des lectures rationnelles et émotionnelles, ce qui nous permet de créer de la valeur autour de notre échelle humaine. Cet article problématise l'expérience comme un processus sensoriel plus complexe ainsi que la notion d'interacteur comme exprimant l'évolution de la société et de l'observateur. La communication, entendue comme un processus associé à des valeurs esthétiques, peut-elle, par l'intermédiaire de la créativité dans l'art et le design, constituer une pratique sensorielle et synesthétique? Nous espérons ainsi contribuer à ce que ces domaines de réflexion puissent définir de nouveaux horizons pour établir de nouvelles normes de communication, qui sont déjà considérées dans le domaine créatif.

**Mots-clés:** complémentarité des sens, interacteur, tangibilité, synesthétique, études sensorielles.

### Introdução

A era contemporânea define-se, atualmente, pela tomada de posições paradoxais perante o real. Uma dicotomia entre o ser e o estar instala-se. As nossas percepções são ruidosas, as nossas visões embaciadas, os nossos toques distantes. Nesta era Global, marcada pela revolução tecnológica, a rotina anestesia-nos. Kevin Robins (2003) reflete sobre a importância da ausência na definição dos nossos papéis atualmente enquanto seres sociais, críticos e pensantes que somos; seres altamente visuais num contexto de evolução e inovação tecnológica. A revolução tecnológica redefiniu, tal como defende Robins em *O Toque*

*do Desconhecido* (2003), a nossa posição perante o mundo real. A cultura da imagem, do consumo, a disseminação dos media, aumentaram os nossos níveis de ausência física dos lugares e a capacidade de nos trans e reconfigurar-nos em múltiplos momentos, em diversas circunstâncias e em personalidades variáveis. Somos um “Outro de Qualquer Lugar” (Robins, 2003). Somos nós, e simultaneamente não somos.

Tendo o referido autor identificado que “a verdadeira crise com que se confrontam as sociedades contemporâneas é a crise da ordem social, a crise das relações sociais e das formas de sociabilidade” (Robins, 2003: 29), questiono-me repetidamente acerca das razões pelas quais de cada vez que se abre o potencial de identificação de novas formas de comunicar, a solução ser sempre aquela que já vejo como um lugar-comum: a visualidade. Clarifico desde já que não pretendo afirmar a visão como um sentido negativo ou menos necessário, mas sim compreendê-la como um sentido que determina o nosso posicionamento e define a nossa comunicação no contexto real, na cultura ocidental. Somos dotados de percepções, sete (7) são os sentidos que nos definem, fisiologicamente falando – visão, audição, tato, olfato, gosto, propriocepção e sistema vestibular. O que são eles para nós? Podemos comunicar através deles?

Importa ainda clarificar quem é o sujeito deste artigo. Apropriando-me de alguns conceitos propostos por Caroline A. Jones (2006), refiro-me a essa figura individual, amplamente urbana, industrializada, *homo economicus*, e utilizadora de tecnologias. Reconhecendo esta figura como recorrente na sociedade atual, bem como relacionando-me individualmente com estes conceitos, o presente artigo encontra-se redigido na primeira pessoa. Enquanto designer de comunicação, artista e ser social, encaro o meio criativo como engrenagem para a geração de novos vocábulos comunicacionais e reflito sobre estas questões, identificando algumas abordagens no campo da criatividade que vejo com interesse na possível definição de uma forma emergente de comunicação e estética.

## **1. Visão e Visualidade**

Neste ponto inicial apresento algumas perspetivas sobre a visão e a visualidade como base para o restante desenvolvimento. Considero relevante entendermos, ou relembrarmos, onde se situa a visão (e o sujeito visual, que a pratica e encarna) nos padrões de comunicação contemporâneos pois, para encarar a comunicação num âmbito sensorial, não podemos dissociar quer a visão do campo sensível, quer as permutas relacionais que são feitas entre a visão e os campos cultural e social.

No já referido ensaio, partindo da cultura da imagem e da revolução tecnológica, Kevin Robins (2003) encara as novas e futuras tecnologias como uma promessa de segurança e proteção, afirmando o humano como um ser possivelmente em vias de ser automatizado em resposta ao seu medo básico de ser sujeito a influências indesejáveis. Este posicionamento assume uma forma de exterioridade perante o real naquilo que considera o ordenamento tecnológico do campo da visão.

A visão tecnologicamente mediada desenvolveu-se como o modo decisivamente moderno de garantir distância relativamente ao que se encontra à nossa volta, de nos retirarmos e insularmos relativamente à assustadora proximidade do mundo do contacto. (...) Para aqueles que têm acesso a elas, as novas tecnologias da imagem estão a facilitar um maior distanciamento e rutura em relação ao mundo. A visão está a ficar separada da experiência, e o mundo está a assumir rapidamente uma qualidade desrealizada. (Robins, 2003; 29).

Deste ponto de vista, as nossas ligações com o mundo real alteraram-se na era moderna e com a emergência tecnológica. De acordo com Robins (2003), assim como segundo Jones (2006), a modernidade definiu um modo hierarquizado de experienciar o contexto real. A visão figura como o sentido privilegiado e determinante da compreensão e experiência do mundo. Segundo os autores, esta experiência racionalizou-se na era moderna, herança derradeira do tempo presente. Esta hierarquização da experiência dos sentidos e o domínio da visão também são realçadas por Ellen Lupton (2018), que também considera a visão – a observação – como estando na fundação do conhecimento contemporâneo. Esta autora refere ainda as tecnologias digitais que, ao canalizarem fluxos de informação e imagem, alienam crescentemente o sujeito de uma perceção sensorial do mundo. Tais reflexões encontram pontos de contacto com a noção de exterioridade de Robins (2003). A possibilidade do sujeito se tornar exterior à experiência permitiu-lhe reconfigurar-se sob formas e em contextos nunca antes pensados, que inevitavelmente alteraram a sua forma de perceber e sentir o mundo, alterando a natureza da própria vida humana. Uma extensão virtual do ser é cada vez mais imposta e absorvida, e estabelece-se o que eu denominei inicialmente por uma vivência dicotómica entre ser e estar.

A visualidade, enquanto produto da visão, é construída em resposta aos contextos culturais, tecnológicos e sociais, não podendo deixar de referir as tecnologias sociais que mediam atualmente e em grande parte os nossos comportamentos íntimos e em sociedade. No entanto, W.J.T. Mitchell, no seu ensaio “Showing seeing: a critique to visual culture” (2002), defende que a visão deve ser problematizada como um produto social, mas não sem simultaneamente recontarmos a história da sociabilidade enquanto produto da visão (Mitchell, 2002; 171). A era contemporânea é marcada pelas duas óticas, que são indissociáveis na medida em que já nada acontece unilateralmente nestes domínios – a exterioridade constrói a visualidade, no entanto a visão não

cessa de construir o distanciamento. Mitchell (2002) define, parcialmente, a Cultura Visual como sendo um campo que não deve pensar a hegemonia do visual enquanto consequência das tecnologias ou dos media, nem como sendo uma noção que se enquadre no panorama atual. Aponta que, para o pensamento da Cultura Visual, a visão deve ser problematizada de acordo com a sua relação com os demais sentidos pois estes também devem ser entendidos enquanto construtores de práticas culturais (Mitchell, 2002; 174). Estando a tecnologia e a experiência tão intimamente ligadas, tal como defende Robins (2003), definindo tão fortemente os padrões comportamentais e os fenômenos comunicacionais de hoje, como localizar esta relação sensorial que Mitchell deixa sobre o véu?

## **2. Proximidade e Tangibilidade**

### **2.1. Redefinir o Tangível**

Ao refletir acerca da pista sensorial deixada por Mitchell (2002), podemos indagar acerca do valor e das construções culturais associadas aos restantes sentidos. Tendo em consideração as ilações de Robins (2003), a visão figura como um sentido que contribui ativamente para definir uma experiência de exterioridade perante o mundo físico. Assim sendo, torna-se necessário recen-trar a relação entre os sentidos de modo a evidenciar a complexidade que lhes é intrínseca. Coloco então a possibilidade de integrar a noção de tangível numa possível forma de experiência sensorialmente mais complexa do que uma experiência de exterioridade. Quando falo de tangibilidade surge, de imediato, o conceito de automatização, na medida em que, frequentemente, nas nossas vivências reais estamos mais autoprogramados para evitar do que para questionar ou interagir. Somos dotados de características extravirtuais que poderiam ser pensadas como menores, na medida em que são o que nos caracteriza enquanto seres orgânicos. Nesta reflexão e no trabalho que procuro desenvolver, as características extravirtuais são perspectivadas no seu potencial de renovação da qualidade da experiência criativa em arte e design, áreas que se ancoram fortemente numa cultura tecnológica e visual. Do meu ponto de vista, esta renovação passa por interpretar a tangibilidade como conceito para comunicar, com potencialidades e problemáticas a serem desenvolvidas. Importa então perguntar: onde se situa o tangível? No oposto da exterioridade da visão, vejo o tato. Robins (2003), no seu ensaio, traz o tato ao encontro da visão enquanto práticas e valores culturais que ao representarem o “desejo de desincorporação e o afastamento em relação à experiência” (Robins, 2003; 47) ainda marcam a sociedade contemporânea.

Irei então considerar o tato, a aceitação da existência incorporada, e a possibilidade de experiência (ou seja, a possibilidade de ser tocado pelo

desconhecido). O que está em causa é o modo como a experiência sensorial – e consequentemente cultural e intelectual – moderna se tornou poderosamente associada à visão (o sentido da dissociação), enquanto ao mesmo tempo o significado do tato (o sentido íntimo) tem sido reprimido e desvalorizado. (...) O problema fundamental está na divisão e separação da experiência sensível na cultura moderna – é isto que torna tal polarização possível. (Robins, 2003; 47).

Tal polarização é salientada por Robins (2003). No entanto, do meu ponto de vista, a experiência sensorial pode ser uma chave para se ver além desta questão. Fica subjacente às considerações do autor que os sentidos deveriam atuar em complementaridade ao invés de operarem especificamente ou direcionados a atividades em concreto, ainda que, logicamente, exista uma comunicação *in* ou subconsciente entre as diversas percepções. Esta ideia de complementaridade dos sentidos é levantada mais claramente por Juhani Pallasmaa ao refletir a prática da arquitetura na sua obra “The Eyes of the Skin - Architecture and Senses” (2005).

O tato é o sentido que estabelece as pontes, não há toque sem se ser tocado. Sendo um sentido de experiência e de proximidade, este é um dos sentidos do medo, da vulnerabilidade, da exposição, tal como diz Robins (2003). Há, no entanto, um outro lado – o toque enquanto linguagem. Isto é, enquanto linguagem moral, emocional e visualmente abstrata para a sensação e valorização daquilo que podemos transmitir uns aos outros. Ao sermos capazes de redefinir o tangível, e de nos redefinirmos enquanto tangíveis, estamos impreterivelmente a abrir possibilidades de comunicação. Entendendo a experiência como uma noção sensorial, este processo de redefinição deve ter em consideração os diversos sentidos, integrando horizontes de solução mais amplos comparativamente a uma experiência de exterioridade.

## 2.2. Um Oitavo Sentido

Juhani Pallasmaa (2005), na já referida obra, aponta para a existência de transferências subtis entre as experiências tácteis e gustativas, naquilo que é a vivência de um espaço arquitetónico, defendendo que a própria visão do espaço é reconfigurada por percepções do palato em resposta à cor e textura dos materiais e dos lugares. O sentido gustativo é referido, na medida em que pode ser entendido como o mais básico e primário de todos os sentidos, visto ser exercido de forma prática em resposta a uma necessidade natural – a alimentação. Sendo a boca o princípio do conceito de espaço e este o mais primário dos sentidos, é também a partir deste que se baseia a experiência perceptiva. Segundo o autor, o gosto atua aqui como uma componente da experiência espacial que se relaciona concreta e, para muitos, secretamente com o objeto e com o contexto e, arrisco-me a dizer (recordemos o nosso leque de sete sentidos, entre os quais se

encontra a proprioção), com a própria noção proprioceptiva. Esta observação é apoiada por uma visão acerca da materialidade e do tempo enquanto definidores da vivência sensorial do espaço. Estando o domínio perceptivo ligado aos elementos espaciais, para o autor a noção de materialidade está intimamente ligada à forma como sentimos o espaço, que pode passar pelas transações entre o tato, o gosto e a visão. No entanto, esta noção encontra-se hoje enfraquecida, resultando na produção de espaços estéreis para a esfera sensível, o que tem impacto na vivência temporal do espaço. Refere, assim, a insensibilidade material na criação arquitetônica contemporânea, solidificada com materiais visivelmente opacos (naquilo que o olhar pode canalizar para as restantes percepções), desprovidos de entendimento do domínio sensível e das possibilidades que a vivência do espaço pode oferecer. Menciona, por isso, o uso em grande (e desmedida) escala de materiais de construção como o vidro, o metal e o plástico e reflete acerca da experiência temporal enquanto consequência da frieza material:

o enfraquecimento da experiência do tempo nos ambientes de hoje tem efeitos mentais devastadores (...) Temos todos uma necessidade de nos agarrarmos ao facto de que estamos presos à continuidade do tempo (...) A arquitetura domestica a infinidade do espaço e permite-nos habitá-lo, mas também deveria domesticar a infinidade do tempo e permitir que habitemos a sua continuidade. (Pallasmaa, 2005; 32).

Tal linha de pensamento leva-me a questionar acerca do limite do trabalho sensorial naquilo que pode ser a fronteira entre o domínio fisiológico e o domínio psicológico da percepção. A percepção do tempo e o trabalho da sensação do tempo passam, assim, a figurar como vertentes perceptivas que a abordagem sensorial pode explorar através de um trabalho individual ou coletivo com diferentes públicos. Lanço a questão a mim próprio se poderei falar da percepção do tempo como um oitavo sentido, na medida em que o tempo apresenta-se a nós de forma objetiva e subjetiva, cronológica e psicologicamente, tal como é abordado na teoria da literatura, em autores como Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2007). Surge então, aqui, a percepção do tempo por parte do indivíduo, que se ajusta e posiciona perante essa percepção. Assim, surge a noção de posicionamento e, conseqüentemente, de tangibilidade do tempo. Este conceito parece-me de relevância na medida em que a nossa memória, enquanto produto e interpretação do tempo, é construção também sensorial, passível de se ir reconfigurando ao longo da vida de acordo com o nosso posicionamento (distância ou proximidade) perante as nossas memórias. Tendo nós a capacidade de potenciar ou reconfigurar o significado do tempo, estamos também a trazer camadas de complexidade à experiência, integrando os sentidos de um modo mais alargado.

### 2.3. A importância da experiência

Tendo abordado a percepção do tempo e da memória como componentes relevantes para a experiência sensorial. Refiro agora o estudo realizado por Kelvin E. Y. Low que, enquadrado nas áreas da sociologia e da etnografia, investiga as ligações entre o sentido do olfato e a memória. O olfato, no artigo “Olfactive frames of remembering: theorizing self, senses and society” (2013)<sup>1</sup>, é estudado de acordo com os seus significados culturais e sociais, bem como na sua relação com a memória. Este sentido é apontado como uma bússola nos julgamentos morais que efetuamos, tendo nós já construído, no curso da nossa existência, conceitos de identidade olfativa que colocamos em prática de forma inconsciente (Low, 2013). As noções de transgressão olfativa, tais como odor corporal, flatulência ou falta de cuidados de higiene, surgem na construção de associações entre o cheiro, a identidade e a sociabilidade, sendo a identidade olfativa um fator de mediação da proximidade em contexto social (Low, 2013). Segundo Low (2013), construir uma identidade olfativa socialmente aceite é uma reprogramação dos atos de aproximar, evitar, discriminar ou construir valor subjetivo ao redor de algo ou de alguém. Este é um exemplo de como o odor pode ter uma relação tão próxima com a memória e de como juntos definem o posicionamento do sujeito e do que ele define como tangível.

De acordo com Caroline A. Jones (2006), o olfato afigura-se como um sentido pouco problematizado do ponto de vista conceptual no campo da arte. Esta ideia também é reiterada e desenvolvida na área do design por Ellen Lupton (2018), bem como por Adam Jasper e Nadia Wagner (2018). Tendo em consideração a segmentação da experiência sensorial definida na era moderna, o sentido do olfato apresenta-se como um sentido que foi distanciado do debate teórico, dada a sua resistência em ser codificado e apreendido de acordo com os padrões de conhecimento delineados pela visão moderna. Este facto, limitou o seu entendimento de um ponto de vista verbal, bem como fez com que o sentido olfativo viesse a constituir uma barreira de argumentação, evitada ou contornada em campos como a arte, o design e a estética. O olfato representa um sentido oportuno de trabalhar pois, segundo Jones (2006), este atinge o observador mesmo quando ele não observa, sendo mais veloz do que a sua atenção e a sua consciência, convocando vivazmente a memória e a emoção (Jones, 2006, pp. 13–14)<sup>2</sup>. Dadas as considerações de Low (2013), este sentido também tem uma forte capacidade de nos transportar para onde não olhamos e também para onde não estamos. Ao estar profundamente associado à

1 Este estudo baseia-se em testemunhos de 71 pessoas entre 20 e 45 anos de idade.

2 None other [sense] communicates so immediately and directly to the sites of memory in the brain, bypassing conscious recognition to summon core emotional states associated with the minute chemical combinations that first stimulated that neuron for that specific scent. (...) Smell - no doubt because of our modern resistance to its cues - is thought to get us when we're "not looking", to take us unawares and bypass conscious will".

memória e sendo mais veloz do que o pensamento consciente, o olfato é ainda um exemplo de uma percepção que se desvia de uma compreensão e descrição estritamente verbal. Deste modo, a percepção olfativa pode ser apropriada como objeto de trabalho de modo a mergulhar nos domínios intangíveis e subjetivos da experiência sensorial, conferindo-lhe complexidade e integridade.

No trabalho com o sentido do olfato, Low (2013) explora a memória olfativa e a sua relação com a identidade do indivíduo e as circunstâncias lembradas. O olfato é utilizado pelo autor como forma de ativar a recordação de momentos da infância ou reflexões sobre relações humanas. Este sentido é então associado não apenas ao tempo cronológico do momento passado, mas também ao tempo psicológico e à emotividade envolvidos, quer no momento da experiência, quer no momento presente em que é lembrada. Um exercício simples realizado por Low com uma das participantes do seu trabalho, passa pela lembrança da sua avó partindo da memória olfativa. Este exercício abriu-lhe a possibilidade de reexperienciar um momento passado por despoletar a reconstituição precisa de objetos e do contexto. Esta reconstrução é uma chave para a caracterização mental do local e acontecimento passados, trazendo-os para o presente (Low, 2013). O cheiro pode, por isso, constituir uma espécie de “gatilho da memória”, mas também um fator determinante no comportamento, na comunicação e na avaliação das experiências por ele mediadas.

Uma vez que já falamos de tangibilidade e proximidade, associando-as também à percepção do tempo, bem como à memória, julgo ser pertinente referir a componente participativa nos processos da experiência sensorial, na medida em que é através desta componente que se estabelecem as pontes entre o objeto, o fenómeno e o sujeito, tendo em consideração as estratégias de trabalho que, atualmente, abrangem cada um dos sentidos. A noção de participação já vem sendo pensada no campo da arte, nomeadamente na ótica da instalação, como considera Nicolas de Oliveira no livro *Installation art in the new millenium: the empire of the senses* (2003). O autor faz referência ao conceito de “estética relacional” de Nicolas Bourriaud que visa a conceção do objecto artístico centrada na relação que pode construir com o sujeito ou público, promovendo o convívio, a interação e a relação na geração de um processo também comunicativo. Oliveira diz, então, que “nos anos 70 e 80, vivíamos numa sociedade de espetáculo, nos anos 90 numa sociedade de participantes, e agora estamos a desenvolver uma sociedade de interactores”, acrescentando que “é necessário explorar a asserção de que o espectador, o observador de uma obra de arte, é agora um “interactor” e os contornos em que isto afeta o artista e os meios por ele escolhidos para se dirigir ao público.” (Oliveira, 2003; 106).

Um dos artistas que revejo na base da problematização da participação no espaço artístico, e que me parece uma referência para a compreensão do conceito de interator (*interactor*) é, por exemplo, o brasileiro Hélio Oiticica. O trabalho deste artista transporta a componente experimental e participativa

para a vivência da obra de arte, abrindo portas às dimensões geradas pela participação, que escala para a interação, por exemplo com a afirmação da componente performativa. Exemplos de obras como “Cosmococa - Programa in Progress” (com Neville D’Almeida, 1973), ou “Parangolé” (pela primeira vez em 1965), parecem-me exemplos claros que problematizaram e continuam a caracterizar a expansão (ou mutação) do papel do observador e o posicionamento do sujeito perante a obra enquanto objeto, espaço ou fenómeno, e a sua vivência. Num passado mais recente, identifico a obra “Storm Room” (2009) de Janet Cardiff e George Bures Miller como incorporação destes conceitos. Nesta obra, o público é convidado a entrar e permanecer sentado numa sala como uma encenação de uma tempestade – chove torrencialmente no exterior; cai água do teto; o ambiente é pouco iluminado, pontuado pelo faiscar elétrico das lâmpadas; o som da tempestade preenche o espaço. O observador transfigura-se a partir do momento em que entra na sala, ao estar imerso numa experiência sensorial que o absorve naquele espaço, havendo um impacto do espaço sobre o sujeito, que é agora um interator (*interactor*). Assim, o indivíduo é convidado a sentar-se e integrar o momento proporcionado pela obra, com todas as sensações mais ou menos desconfortáveis que podem ser geradas, amplificando a experiência do espaço e do tempo.



Fig.1 - “Storm Room”, Cardiff & Miller, instalação, 2009

Estas observações podem parecer contraditórias dadas as reflexões que foram feitas no início deste artigo acerca da visão e da visualidade. Todavia, e clarificando, foco estes últimos pensamentos naquilo que é a renovação do observador no espaço da exposição ou do museu. Esta conversão do observador em interator (*interactor*), agora além do espaço artístico, é algo que já se tem vindo a prenunciar, por exemplo, com o aparecimento do *touch screen*

em que o toque media, em primeira instância, a experiência visual e auditiva que temos. Porém o observador, apesar de interagir, ainda está a exercer uma experiência de exterioridade, não havendo uma redefinição da proximidade do sujeito perante o objeto, espaço e tempo que observa e controla. O ecrã é o limite máximo da sua interação enquanto observador e prevalece a ideia de o “Outro de Qualquer Lugar” de (Robins: 2003), ao invés do conceito de interator (*interactor*) enquanto elemento envolvido no contexto, como sugerido por Oliveira (2003).

### 3. Pontos de chegada

Esta forma de conceber a experiência – entendendo os sentidos de um modo mais alargado e o público-interator (*interactor*) – oferece possibilidades que, a meu ver, se podem expandir ao campo da comunicação, na renovação da linguagem quer dos meios quer dos intervenientes (ainda não encontrei termo melhor). Os processos de renovação, como já foi mencionado, não são processos novos na sociedade ocidental. Indo um pouco mais atrás no tempo, dou o exemplo da modernização do observador que se verificou com a emergência das tecnologias da imagem desde o início do século XX, processo que ativamente definiu as linguagens dos observadores e dos meios visuais contemporâneos. Focando a experiência sensorial em arte e design, identifico duas áreas de atuação que se complementam e me parecem importantes: o desenho do sentido e a associação entre sentidos e sensações. Passo a clarificar. Identifico, em trabalhos de artistas e designers, formas de trabalho sensorial que partem de uma aproximação objetiva aos sentidos e às suas possibilidades de comunicação. Por outro lado, a abordagem sensorial também se pode desenvolver refletindo de que forma é que o estímulo de um sentido pode trocar informações com outros sentidos, com a razão e as emoções, e produzir percepções novas, sendo isto o que refiro neste momento com o termo sensação. Por sua vez, estas duas áreas de atuação, ao poderem estar articuladas, parecem-me importantes para a caracterização de uma comunicação sensorial.

Na ótica do desenho do sentido, vejo por exemplo a artista Sissel Tolaas, e a sua fragrância “*Dirty 1*” da obra *It must be the weather, part 1: Dirty 1* (2001). Nesta obra, a artista instala, em espaço museal, uma máquina capaz de detetar e sintetizar os odores que circulam naquele lugar, para assim fabricar um perfume que reúna as características olfativas do espaço. Este projeto artístico parte da materialização concreta da sensação olfativa na captura de um espaço, como se pudesse estabelecer uma analogia entre a captura fotográfica e a fragrância criada, em que neste caso a captura assume a forma de odor.

Já a segunda área de atuação, a associação entre sentidos e sensações, é desenvolvida em trabalhos de Oiticica, como é o caso de “*Tropicália*” (1967).

Nesta instalação, Oiticica sugere aos visitantes que entrem no espaço da instalação, desafiando as suas expectativas perante um objeto museal. A instalação caracteriza-se como um cenário de solo arenoso e plantas, com dois “Penetráveis” nesse espaço: o “PN2 ‘A Pureza é um Mito’” (1966-67) e o “PN3 ‘Imagético’” (1966-67). Oiticica propõe ao público que envolva o corpo na experiência do objeto artístico, apelando a um envolvimento dos sentidos. No caso do “PN3 ‘Imagético’” (1966-67), além do “Penetrável”, isto é, de estar inserido no cenário descrito pela instalação “Tropicália” (1967), este compõe um espaço que agrega estímulos aos diversos sentidos. O “Penetrável” convida o sujeito a entrar num percurso delimitado por paredes de tecidos e pelo solo arenoso; pontuado por cheiro como é o caso da essência de *patchouli*; terminando num espaço privado de luz, com a exceção de um televisor que coloca o estímulo visual como elemento central. O momento vivenciado nesta obra, além do estímulo material e tátil, integra estímulos de ordem química (o cheiro) e luminosa (a escuridão e a imagem), que são integrados num espaço desenhado para ser ocupado pelo corpo humano. Focando os estímulos aos diversos sentidos, este momento propõe uma experiência sensorial complexa que define o modo como o público descobre o objeto que habita. Em última análise, é esta noção de complementaridade entre sentidos que transmite a integridade e preserva o caráter autêntico da experiência.

Estando o sentido e sensação presentes no momento da comunicação, e sendo a associação entre sentidos e sensações uma componente que envolve a troca de informações entre os sentidos, a razão e a emoção, produzindo novas percepções, ocorre-me uma figura de estilo da literatura, a sinestesia. Literariamente, a sinestesia verifica-se com a presença de referências sensoriais diferentes na mesma frase, porém tal conceito não se fica por uma questão literária. Partindo da observação das percepções, a sinestesia constitui ainda uma característica neurológica. O sinesteta é aquele que percebe o mundo de uma forma diferente daquela da maioria de nós, com os sentidos não apenas a operarem em cada um dos seus domínios, mas numa troca de informações e associações que altera a natureza do real e da vida comparativamente com as nossas noções destes. Atribuir sentimentos a cores, visualizar cores ou formas ao ouvir música, saborear toques, etc. são formas de fazer ocorrer esta transferência sensorial, construindo uma sensação a que poucos de nós têm acesso. De forma sumária, sinestesia, etimologicamente, deriva do grego; *synáisthesis*, *syn* significa junto, simultaneamente; *aísthesis* significa sensação, percepção, palavra que se encontra também nas origens do termo estética, que deriva do adjetivo grego *aisthéticos* – que tem a faculdade de sentir ou ser compreendido pelos sentidos. Ao refletir acerca da percepção sinestésica, não apenas na literatura, mas também como característica neurológica, poderemos falar de uma sinestésica, isto é, a estética refletindo valências da sinestesia. Estamos então a

falar da sinestética enquanto um novo campo de reflexão acerca da mensagem sensorial como meio para renovar padrões de comunicação.

De acordo com a minha forma de entender as questões que tenho vindo a abordar, a prática sinestética pode ser uma plataforma de desenvolvimento do trabalho sensorial. Um exemplo de trabalho sinestético pode ser o desenvolvido pelo artista Niel Harbisson em 2004: um aparelho que lhe permite detetar a cor através da sua sonorização, ou seja, através de uma conversão das diferentes frequências de luz em frequências auditivas captáveis pelo ouvido. Estamos a falar de uma conversão de informação entre dois estímulos sensoriais distintos na produção de uma mensagem nova para o horizonte da percepção: em vez de vermos cores, também ouvimos cores.



Fig.2 - “To Touch”, Janet Cardiff, instalação, 1993.

Os conceitos de proximidade e tangibilidade já enunciados, e as noções de complementaridade dos sentidos e de interator (*interactor*), associados ao que pode ser uma sinestética, facultam-nos algumas ferramentas para começarmos a explorar uma renovação no âmbito da comunicação e da criatividade.”. Nesta ótica de entendimento do trabalho sensorial, refiro a obra “To Touch” (1993), da artista Janet Cardiff.

O interator (*interactor*) é convidado a dirigir-se a uma mesa e a tocar-lhe. A resposta, gerada pela mesa, provém do espaço numa experiência imersiva com a utilização do som, tendo cada toque uma tradução sonora diferente de acordo com o ponto em que a mesa é tocada. Esta obra permite-nos também pensar na experiência do tempo por parte do sujeito e de como a participação contribui para a construção da experiência e de significados na esfera dos sentidos. Ainda na mesma artista, agora juntamente com George Bures Miller, e observando os mesmos aspetos, dou o exemplo do “Cabinet of Curiousness” (2010). Nesta obra, o público interage com um armário de gavetas, que emite som de acordo com a gaveta aberta pelo indivíduo. Aqui, a ação e o toque conduzem a uma interação entre o sujeito e o objeto que, por sua vez, responde

com som à ação efetuada pelo interator (interactor). A obra vai por isso além do objeto, havendo um posicionamento do sujeito também relativamente ao tempo. Chamado a interagir, o sujeito depara-se com um abrandamento que pode dedicar a conhecer o objeto, tempo esse que contribui para a valorização da experiência. A visão, nestes exemplos, funciona, tal como os restantes sentidos, como um sentido de complementaridade e não como um sentido que determina totalmente o envolvimento do indivíduo.

A noção de mensagem sensorial, ancorada numa experiência com camadas de significado e complexidade que procuram o envolvimento com o sujeito, pode integrar os aspetos debatidos neste artigo. Deste modo, torna-se possível formular diferentes aproximações aos domínios criativo e da comunicação. A subjetividade da experiência apresenta-se como uma matéria de reflexão implícita neste tema de trabalho, contudo, o que me parece de maior relevo são as potencialidades na geração, transmissão e retenção de significados. O efeito sobre a memória e o entendimento do público são fatores determinantes para o sucesso da mensagem sensorial, cuja vertente cognitiva não deve ser esquecida, sendo a cognição um tema a ser debatido por mim noutra ocasião. As considerações elencadas no decorrer deste artigo são tecidas como matéria de reflexão e de prática projetual em arte e design, importantes para uma comunicação mais próxima e mais forte, que transponha os domínios visuais e virtuais e valorize a dimensão social e participativa dos intervenientes.

### Referências bibliográficas

- ELUARD, Max (2011), *Hélio Oiticica - Museu é o Mundo*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FipU4XoPAsI> [consultado em: 17 de Fevereiro de 2017].
- HARBISSON, Neil (2012), *I listen to color*, disponível em: [http://www.ted.com/talks/neil\\_harbisson\\_i\\_listen\\_to\\_color](http://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color) [consultado em: 28 de Fevereiro de 2017]
- JONES, Caroline A. (2006), “The Mediated Sensorium”, in Caroline A. Jones, *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1-49
- LAVERTY, Aidan (2008), *When Senses Collide*, disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x2naeka> [consultado em: 31 de Janeiro de 2017].
- LOW, Kelvin E. Y. (2013), “Olfactive frames of remembering: theorizing self, senses and society”. *Sociological Review*, 61(4), 688–708 [Online], disponível em: <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12078> [consultado em: 14 de Dezembro de 2016].
- LUPTON, Ellen & LIPPS, Andrea (2018), “Why Sensory Design?”, in Ellen Lupton & Andrea Lipps, *The Senses: Design Beyond Vision*, Nova Iorque, Cooper Hewit, Smithsonian Design Museum & Princeton Architectural Press, 9-36
- MACHADO, José Pedro (1977), *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (3.a ed., Vol. 2, 5), Livros Horizonte.
- MITCHELL, W. J. T. (2002). “Showing seeing: a critique of visual culture”, *Journal of Visual Culture*, 1, 165–181.

- OLIVEIRA, Nicolas, OXLEY, Nicola & PETRY, Michael (2003), *Instalation art in the new millenium: the empire of the senses*, Londres: Thames & Hudson.
- PALLASMAA, Juhani (2005), *The Eyes of the Skin: architecture and the senses*, Great Britain: Wiley-Academy.
- ROBINS, Kevin [1996] (2003), “O Toque do Desconhecido”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, Imagem e Vida(31), 27-57.

# 22

configurações



Universidade do Minho



22