

Helena Pires & Zara Pinto Coelho (Eds.)

TRANSARTES, ARTE EXPANDIDA E NOVAS LINGUAGENS

A presente publicação encontra-se disponível gratuitamente em:
www.cecs.uminho.pt

Título	Transartes, arte expandida e novas linguagens
Editoras	Helena Pires & Zara Pinto-Coelho
ISBN digital	978-989-9074-02-6
ISBN impresso	978-989-9074-03-3
DOI	10.21814/1822.73505
Capa	Imagem: Freepik.com Composição: Pedro Portela & Sofia Gomes
	224 páginas
Data de publicação	2021, julho
Editora	CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade Universidade do Minho Braga . Portugal
Diretor	Moisés de Lemos Martins
Vice-diretora	Madalena Oliveira
Formatação gráfica e edição digital	Marisa Mourão



© CECS 2021

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

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



SUMÁRIO

<i>Isto é arte? De dentro para fora, de fora para dentro</i>	5
Helena Pires & Zara Pinto-Coelho	
Contra a corrente. Sobre arte e fronteira: de significativo vazio à porosidade contemporânea	27
Fernando José Pereira	
Para uma e(sté)tica de questionamento	41
Sofia Afonso	
<i>Todas as cartas de Rimbaud e Rebuçados venezianos. Entre um filme e outro</i>	57
Edmundo Cordeiro	
A secção e o <i>travelling</i>: Lisboa de perfil em três planos	71
João Rosmaninho	
<i>Ce que je suis</i>: A multidisciplinaridade como <i>modus operandi</i> ou a transgressão como filosofia	85
Joana Gama	
<i>Braga, snapshots in virtual reality</i>: Do sentir ao pensar	101
Helena Pires, João Martinho Moura, Né Barros & Paulo Ferreira-Lopes	
A curadoria (expandida) como processo de comunicação da arte contemporânea	131
Helena Pereira	
<i>Facts, acts and paths</i>. Viagem em três atos à “Trienal de Oslo” de 2019	155
Ana Vilar	
Arte e cultura lúdica em fotografia de instalação – O caso dos <i>souvenirs</i> “Braga a brincar”	181
Luísa Magalhães	
Construindo confiança e redes em políticas de comunicação nas indústrias culturais: O caso da dança	201
María E. Pérez-Peláez, Amador Cernuda & Félix Ortega	
Notas biográficas dos autores	220

HELENA PIRES & ZARA PINTO-COELHO

hpires@ics.uminho.pt; zara@ics.uminho.pt

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Instituto
de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Portugal

ISTO É ARTE? DE DENTRO PARA FORA, DE FORA PARA DENTRO

Assistimos, hoje, a uma elasticidade no mundo das artes sem precedentes, ao mais ousado experimentalismo de novas técnicas, novas linguagens, a práticas e processos que desafiam os limites disciplinares pré-estabelecidos. A nossa experiência enquanto espectadores, observadores, ouvintes, públicos, exige-nos que permanentemente resgatem os modelos e as referências já conhecidas, numa tentativa de compreensão, e muitas vezes de infrutífera classificação, das obras com as quais nos deparamos. Cingindo-nos, para começo de explanação, ao contexto de produção criativa em Portugal, veja-se o designado “novo circo”, no qual reconhecemos o recurso, mesmo que pontual ou de passagem, ao malabarismo, ao trapezismo, à mímica e à gestualidade tipificada do palhaço, ao uso do mastro chinês, do chicote de adestramento, da corda e de tantos outros signos universais, ao mesmo tempo que somos surpreendidos pelo novo caráter coreográfico dos movimentos dos artistas, pelos inusitados *décors*, pela deslocação das *performances* para fora das habituais tendas, dando a vez a exibições nos lugares mais improváveis, pela mistura de linguagens ou inventivos modos de miscigenação, de que fazem parte a dramaturgia, a dança, a *performance*, a música. O acrobata João Paulo Santos é um dos nomes a apontar, considerado pioneiro na introdução do circo contemporâneo em Portugal. Mas também na dança contemporânea, no teatro, na música, observamos atuações híbridas, desafiantes pelas dificuldades de leitura que nos lançam, pelo convite a um novo olhar

sobre as obras já experienciadas, presentes e passadas, pelos efeitos de contágio que convidam a novas formas de fazer arte, ciência ou filosofia. Continuando a exemplificar com os artistas que nos são mais próximos, poderíamos referir Victor Hugo Pontes, criador que começou por se destacar a partir de Guimarães Capital Europeia da Cultura, em 2012, e cuja obra é ilustrativa de um novo experimentalismo, situado algures entre a música-teatro-dança, pontualmente apoiado pelo recurso a “artistas de rua” que dialogam com bailarinos profissionais, entre outras tantas subversões dos cânones clássicos e metodologias processuais criativas. Rui Horta, Olga Roriz, Joana Providência ou Vera Mantero são outros tantos criadores que, de formas diversas e muito peculiares, foram contribuindo para redesenhar os limites da dança no panorama nacional. Também no mundo das artes visuais e da escultura (melhor será dizer, das entre-trans-artes), artistas contemporâneos como Helena Almeida, Ana Hatherly, Pedro Cabrita Reis ou Alberto Carneiro, entre tantos outros, fintaram convenções, misturando técnicas, linguagens, códigos disciplinares. Inquietações e perplexidades outras surgem nos domínios da produção contemporânea cinematográfica e audiovisual, na fotografia, nas *new media arts*. Observam-se criações que combinam de modo mais ou menos surpreendente múltiplas disciplinas, movimentações e diálogos entre campos diversos, migrações arriscadas e com efeitos inesperados. Arte e natureza, arte e vida, arte e não-arte justapõem-se, entrelaçam-se, elidem-se mutuamente.

Como ler a arte contemporânea, nos panoramas nacional e global, uma vez despojados – os críticos e outros mediadores, os públicos, ou mesmo os próprios artistas – de dispositivos teóricos e instrumentais, institucional e universalmente legitimados? Que sentidos (ou não) para os novos experimentalismos, os riscos, as subversões, as deambulações que animam as artes – ou alguns dos modos de (re)criar – na contemporaneidade?

A identificação da arte com a obra, no seu sentido clássico, entendida enquanto artefacto imbuído de valor intrínseco transcendental, condição da afirmação da sua autonomia, excluindo-se “o processo produtivo e as ideias do artista, as mediações do historiador, do crítico, do curador e do filósofo, como ainda a receção do público” (Perniola, 2000/2005, p. 7), é rejeitada por diversos artistas, entre os quais Duchamp ou, mais tarde, Karpow, Warhol, etc. A *art pop*, o minimalismo ou o conceptualismo viriam a acentuar o desmoronar dos limites de definição da arte, por meio do exercício de uma liberdade criativa total e integradora dos artefactos e formas triviais. Compreender-se-á este novo posicionamento face à própria definição de arte na sequência do desaparecimento da crença na aura e originalidade,

outrora associadas ao estatuto, em última análise “sagrado”, da obra única, de que nos dá conta Benjamin (1992), no seu conhecido ensaio “A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica”, publicado originalmente em 1955. No campo da estética, são vários os autores e modelos que foram contribuindo para o alargamento de abordagens, tendo em vista responder à questão de saber *o que é a arte*. Desde os representacionismos, começando com a teoria grega da imitação (*mimesis*) até ao neo-representacionismo de Arthur Danto ou Nelson Goodman, que defendem que a arte é sempre uma forma de conhecimento do mundo; passando pelos modelos emotivistas, expressionistas ou expressivistas, nomeadamente o modelo de R. G. Collingwood, segundo os quais o valor da arte assenta na possibilidade de acesso ao universo da psique humana, dos seus sentimentos e emoções; ou pelo formalismo, de Clive Bell e Roger Fry, que defende o valor intrínseco do fenómeno artístico, baseado nas suas qualidades imanentes e manifestas; e não esquecendo a teoria institucional da arte, de George Dickie, segundo a qual a posição que as obras de arte ocupam num dado contexto ou enquadramento institucional determina o seu valor¹, certo é que a impossibilidade de estabilização do conceito de arte se impôs, por si, como condição de apreciação estética na contemporaneidade (Graham, 2005; Moura, 2009).

É comum, hoje, afirmar-se que nunca a arte se terá imiscuído tanto na sua íntima relação com a banalidade quotidiana. O mesmo se poderá dizer da sua aproximação às diferentes formas de mediação e aos média. O termo “arte” é a cada passo justaposto, combinado, agregado: arte-vida, arte-comunicação, arte-comunidade, arte-política... Perniola (2000/2005) entende que a arte contemporânea, despida da sua dimensão metafísica, e liberta das amarras teórico-filosóficas que procuram resistir à sua indelimitação, desenhando-lhe renovados parâmetros de valoração e legitimação, se reduz à “coisificação” e à “circulação”, condizentes com o princípio da democratização da arte:

aquilo que torna possível a categoria de arte e a figura do artista é considerado uma superficialidade metafísica de que é preciso prescindir, uma pesada herança de que nos devemos libertar o mais depressa possível, um inútil ornamento que oprime a verdadeira vida da arte. Em suma,

¹ Podemos convocar, por afinidade, a propósito da teoria institucional da arte, Arthur Danto, filósofo, crítico e teórico de arte, mentor do conceito “mundo da arte”, apresentado no conhecido artigo “The artworld” (o contexto cultural e histórico no qual uma obra é criada), publicado no *The Journal of Philosophy*, em 1964. De resto, é de notar que, a partir dos anos 80, o tema do “fim da arte” ocupa manifestamente o pensamento de Danto (1997).

considera-se “natural” que alguns objetos sejam obras de arte e que algumas pessoas sejam artistas; qualquer outro tipo de questões parece ser supérfluo. (p. 9)

Em Jeff Koons, a mais escandalosa banalidade transforma-se em fantasia e em obra de arte. Disso são exemplo os seus cães-balões, um dos quais, o *Ballon Dog (Orange)*, foi vendido pela Christie's, em 2013, pelo impensável valor de 43,5 milhões de euros². O que distingue este artefacto, com mais de três metros, em aço inoxidável, dos milhões de cães-balões em miniatura distribuídos pelos palhaços de rua em todo o mundo? A escala? A sua composição material? Ou, tão só, o seu contexto institucional? Esta é uma questão que tem ocupado largamente a discussão pública, partilhada nos média e nas redes sociais. Apesar da sua inquestionável notoriedade, a uma escala global, o artista tem-se visto envolvido em sucessivas polémicas, em virtude de acusações, nomeadamente, de plágio. O desaparecimento da originalidade e da autenticidade enquanto critérios de valoração e de definição do fenómeno artístico impossibilita-nos, hoje, o discernimento entre os diferentes tipos de artefactos? A vulgaridade dos objetos que Koons replica é desmesuradamente sublinhada pelo artista, através da manipulação de dimensão, pelo jogo técnico e efeitos formais flamejantes. No seguimento de Duchamp e Warhol, desafiam-se as fronteiras entre arte e consumo de massas, entre a permanência e o perecível, entre o luxo e o lixo.

Damien Hirst, por seu turno, discípulo de Koons, celebrou-se com *A impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo*, uma escultura, de 1991, que consiste num tubarão-tigre preservado em formol, numa vitrine. Ambos os artistas surgem associados ao escândalo, apresentando “obras” frequentemente parodiantes e com forte impacto junto dos públicos, desafiando quaisquer convenções. As suas criações estão entre as mais cotadas no mercado da arte contemporânea e os respetivos artistas entre os mais famosos e ricos. A teoria institucional da arte, de Dickie (1979, 1997), explicará, em parte, a importância dos contextos institucionais, quer o sistema do mercado da arte, quer as lógicas, interligadas, de legitimação, inerentes a determinados espaços expositivos. Além do mais, a *obscenidade* (no sentido de *fim da cena*) que estes e outros artistas celebram, expressa no rompimento de quaisquer expectativas de aceitabilidade ou normatividade social, não deixa de se inscrever na linha de criação experimental que, em inícios do século XX, já prenunciava o “fim da arte”. Desse ponto de vista,

² Ver “Isto é arte?”, continua a perguntar Jeff Koons” (Lucas, 2014).

estaremos perante formas de expressão artística herdeiras de uma obsessão com o exercício autotélico da arte que se pensa a si mesma. Ainda assim, importará perguntar se o novo cenário de “miséria simbólica” de que nos fala Stiegler (2004/2018), refletindo sobre as implicações entre a estética e a política na era hiperindustrial, não nos levará a suspeitar sobre a dificuldade de a arte se libertar da sua sujeição aos imperativos da produção capitalista. Terá a arte perdido a sua vocação verdadeiramente subversiva, iludindo essa mesma vocação com o exacerbado e aparente rompimento dos seus limites estético-formais?

Atente-se na seguinte passagem:

a redução da arte às obras e à comunicação acabou por produzir alguns efeitos positivos. Não só aproximou a arte de massas de camadas cada vez mais amplas de público e de indivíduos pouco esclarecidos e incapazes de perceber a diferença entre a dimensão real e simbólica, mas sobretudo alargou de forma notável as fronteiras da arte, fazendo incidir uma nova atenção sobre a “coisificação” e a “circulação” que as concepções demasiado espirituais e metafísicas da arte não conheciam. (Perniola, 2000/2005, p. 9)

O alargamento de fronteiras a que o autor se refere extrai a arte da tradicional esfera supra-mundana, catapultando-a para o mundo do “real”. Perniola (2000/2005) aponta, a este propósito, o “regresso do realismo na experiência das artes actuais” (p. 11). Pensando sobre o real que irrompe na arte contemporânea, o autor observa a celebração da “abjeção” e da “náusea” (Sartre, 1938/2018) que abalam o ideal de uma contemplação pura e reclamam o corpo na sua promíscua relação com a arte. É lidando com uma tal perda de referências que alguns dos fenómenos artísticos contemporâneos se reinventam, para lá do fim da arte, massificando-se a arte erudita e nobilitando-se a arte popular, mesclando-se os estilos, os géneros, as formas. Podemos dizer que assistimos ao total desmoronamento de quaisquer critérios estéticos e críticos? Terá o nojo (*dégoût*) sido elevado a categoria principal da estética contemporânea ocupando o lugar do gosto? Precisamente, uma vez mais, Perniola (2000/2005) deixa no ar a seguinte suspeita: “o realismo extremo de hoje tem sobretudo esta pretensão: mostrar o existente sem qualquer mediação teórica” (p. 20). Por outras palavras, poderá interrogar-se a ingenuidade de uma abordagem que ambiciona aceder à “essência do real”, para lá das mediações da linguagem e do pensamento. O autor propõe mesmo a expressão “realismo psicótico” para designar, em ressonância com o fenómeno da perda de identidade, a

“confusão entre a arte e a vida”, a dissolução do sujeito numa exterioridade radical que dispensa qualquer mediação estética (ou, podemos acrescentar, simbólica). As experiências de Stelarc que distendem em muito o sentido do corpo sacrificial ou da *body art* de Gina Pane dos anos 60, conduzindo ao desabar de fronteiras entre o interior e o exterior, dar-nos-iam, por sua vez, matéria para indagação. Com Stelarc, a pele deixa de separar o dentro e o fora inaugurando-se novos modos de sentir e de perceber. Experiência igualmente inspiradora é sugerida com Vertov (1929), em *The man of the movie camera* (O homem da câmara de filmar), evidenciando-se a incursão numa quase-arte-vida ou a subversão da simples representação ou mimese entre a cidade e a imagem cinematográfica. Como interpretar a arte contemporânea? Terão sido deslocados os limites da interpretação, ao jeito de Umberto Eco (2004), no sentido da expansão/contração do espaço transitivo entre criador-obra-leitor?

Detenhamo-nos em Beuys (2010), reconhecendo-lhe um importante contributo para a presente discussão. Com Joseph Beuys, arte e vida intrometem-se mutuamente, perturbando os parâmetros de entendimento crítico das obras e artistas. Nas suas então célebres *lectures* abertas, amplamente participadas pelo público em geral, discute-se intensamente o papel da arte e dos artistas na sociedade, assim como na esfera política. Beuys (2010) chega a vociferar, no contexto de uma dessas acesas palestras, algo como, “deitem as minhas obras pela janela fora..., importante é a troca de ideias, o que está a acontecer aqui e agora” (p. 163). O conceito de arte, na perspetiva do artista, amplia-se e recupera as formas mais básicas da expressão humana: “vejo o pensamento humano também de uma forma plástica, a primeira forma plástica que surgiu do ser humano” (Beuys, 2010, p. 137). Diz ainda o artista, “porque todo o conhecimento humano procede da arte. Toda a capacidade procede da capacidade artística do ser humano, ou seja, de ser ativo criativamente” (Beuys, 2010, p. 121). Frequentemente, Beuys desenhava diagramas, em quadros de lousa, representando as ideias em discussão e reconhecendo-lhes interesse plástico. Rejeitando o estatuto de genialidade do artista – recorde-se que de certo modo toda a sua teoria da arte se poderá resumir ao slogan “cada homem um artista” –, Beuys defende a importância da arte na sua dimensão de arte-comunicação ou de arte-conhecimento, isto é, enquanto expressão socialmente partilhada do pensamento e co-constitutiva, de algum modo, do sentido de comunidade politicamente comprometida. Dizia o artista, de resto, que toda a sua arte poderia ser considerada arte pública. Com Beuys, a obra, o artista e o público são, pois, deslocados para lá dos territórios convencionais, o

que confere caráter fortemente polêmico a toda a sua atividade ao longo da vida. *7000 oaks* poderá considerar-se uma das suas obras “coletivas” precursora dos processos de arte pública co-criada, onde a autoria (em parte) se dilui, afirmando-se definitivamente um novo modelo artístico, cuja natureza se afirma pela desestabilização e irreverência face aos padrões clássicos, há muito votados ao descrédito. Por outro lado, a concretização de uma obra de tal envergadura exigiria financiamentos colossais que levariam o artista, paradoxalmente, a sacrificar o valor da liberdade total da arte na sua relação com o sistema capitalista, denunciando-se, assim, algumas das contradições entre os discursos e a complexidade da realidade que enquadra a criação artística contemporânea.

Se é certo que de algum modo os momentos da explicação e compreensão hermenêuticas, inerentes à teoria da interpretação de Ricoeur (1976/1987), deram lugar ao discurso da participação dos públicos na co-significação e mesmo da co-criação, as diferentes manifestações artísticas contemporâneas dão sinais contrários, ora de incentivo, ora de retração, da atividade generativa e da dimensão dialogante.

Difunde-se a impressão generalizada de que o público se terá, hoje, aproximado mais do que nunca da arte, derrubando os muros invisíveis da erudição. “Gosto” ou “não gosto”, como adverte Perniola (2000/2005), impõe-se, aparentemente, como o único critério de valoração da arte. Podemos, neste sentido, dizer que o que é e o que não é arte decorre da apreciação imediata do público? Reportando a Heinich (1998), Perniola (2000/2005) distingue entre:

o paradigma moderno (para o qual o valor artístico reside na obra³ e tudo o que lhe é exterior só pode vir juntar-se ao valor intrínseco da mesma) e o paradigma contemporâneo (para o qual o valor artístico reside no conjunto de relações — discursos, ações, redes, situações e efeitos de sentido — estabelecidas em volta ou a partir de um objecto, que é apenas ocasião ou pretexto ou ponto de passagem). (p. 79)

Acrescenta o autor,

toda a experiência da arte contemporânea pode ser interpretada como uma transgressão de fronteiras e uma extraordinária expansão do seu território; no entanto, essa ultrapassagem de limites não deve ser entendida como uma ausência de normas, mas como uma complexa

³ Entenda-se aqui “obra” no sentido de artefacto dessacralizado, obra “coisificada”.

estratégia de desafio e de escândalo, que parece ter mais a ver com a economia da comunicação e da informação do que com a dos produtos artísticos entendidos como objectos de colecção. (Perniola, 2000/2005, p. 79)

Observa-se em Perniola (2000/2005) uma desconfiança nos efeitos da transposição de fronteiras na arte contemporânea, sob a forte suspeita de que a subordinação aos imperativos do sistema de comunicação e de mercado explicará as razões mais profundas que mobilizam um exercício meramente formal de aparente subversão. Prestemos atenção ao tom claramente crítico e desolador que norteia o seguinte excerto:

a transgressão das fronteiras da arte não seria portanto um movimento progressista, mas teria como objectivo retirar ao artista, ao crítico e ao curador toda a autonomia, fazendo-os descer ao nível da realidade, ou seja, da sua dependência directa dos imperativos económicos. Sob este aspecto, a reivindicação da aura das obras de arte e da autonomia dos mundos simbólicos assumiria hoje um significado de contestação social, porque constituiria a última defesa nos confrontos do total e directo domínio do capital. Paradoxalmente, no entanto, quem trabalha contra as mediações culturais, a favor do espontaneísmo comunicativo e expositivo, não obstante as suas intenções progressivas, não fará mais que acelerar o processo de liquidação dos mundos simbólicos. (Perniola, 2000/2005, p. 81)

Perniola (2000/2005, p. 91) defende que o limite do alargamento da noção tradicional de arte resulta de dois movimentos: o movimento da anti-arte situacionista e o da arte conceptual. De um lado, exercendo uma forte crítica à sociedade neo-capitalista, encabeçada, entre outros, por Debord, o internacional situacionismo haveria de aproximar a arte da dimensão *eventencial*, em oposição ao espetáculo enquanto relação social encenada segundo a lógica de poder e mediatizada pelas imagens. Do outro, a arte conceptual, designadamente com Kosuth (1966/1990), define-se pelas intenções do artista: “daí que o artista conceptual exija para si as funções do crítico e se dirija a um público de artistas” (Perniola, 2000/2005, p. 98). Em comum, ambos os movimentos partilham o cruzamento da Arte com a Filosofia e a “recusa da forma”. Dito de outro modo, assim se contraria o essencialismo estético que “aparece demasiado ligado a pressupostos metafísicos: tenta fazer valer como universalmente válidos gostos e critérios que estão estreitamente ligados a factores histórico-sociais” (Perniola, 2000/2005, p. 99).

Nas primeiras décadas do século XX, usava-se já a expressão “fim da arte” para traduzir o sentimento de que mudanças radicais obrigavam a repensar os limites e os critérios outrora aceites para avaliar e reconhecer aos artefactos o seu estatuto artístico. Duchamp, como tantos outros artistas, teve um papel especialmente acutilante na polemização dos paradigmas até então vigentes. Paradoxalmente, assiste-se, hoje, a um renovado interesse pelo género, e em particular pela pintura. No dizer de Sardo (2006), contrariamente à escultura, a pintura “nunca perdeu uma identificação com a história do seu próprio processo” (p. 7). De resto, sobre a primeira refere o autor:

em 1978, Rosalind Krauss, num texto muito famoso sobre escultura, estabeleceu que o campo da escultura se tinha transformado num “campo expandido”. De facto, pelo menos desde o início da década de sessenta que a escultura tinha vindo a perder todas as suas características tipológicas que a faziam consubstanciar um género, ou uma prática definível, com fronteiras que pudessem fornecer uma entidade para o nome “escultura”, em primeiro lugar porque deixou de ser praticada a partir das técnicas que a história solidificou, a saber, o escavado, o moldado e o edificado. Tantas foram as alterações da prática escultórica, nomeadamente a introdução da imagem projectada, a incorporação ou mesmo a utilização exclusiva de som, bem como a saída de um conceito unitário que derivasse da tradição do monumento ou do objeto, que “escultura” passou a ser uma abstração, um nome que não designava já qualquer tipologia reconhecível. (Sardo, 2006, p. 7)

Voltando à pintura e entendendo-se esta como um dos fenómenos artísticos clássicos mais ancestrais, poderemos considerar a sua evolução como um barómetro relativamente às transformações operadas, ainda que com as respetivas diferenças, no campo geral das artes. Assim, importa recuar no tempo para compreendermos a paulatina dissolução e expansão da pintura para fora dos limites estabelecidos:

Caravaggio como exemplo do paradoxo da representação na pintura e pela infração. Rubens pela abertura de que é protagonista, são casos quase simultâneos que podemos entender como precursores, num certo sentido, da morte e renascimento do espaço pictórico, ou por outras palavras, da insuficiência das convenções que na altura regiam o espaço pictórico e da necessidade da sua expansão. (Sabino, 2000, p. 76)

Desde a destruição do espaço pictórico, onde cabem, passando pelo impressionismo e chegando à abstração, a libertação da forma ou a arte conceptual, até à crise na pintura e no conceito de arte, chegamos, hoje, nas palavras de Sabino (2000), à “pintura fora da pintura”. O monocromatismo, com expressão em artistas tais como Yves Klein, Lucio Fontana, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Robert Ryman, Brice Marden ou, em Portugal, Fernando Calhau (Sardo, 2006, p. 7), que é por si modelo, não inteiramente consensual, do “limite de possibilidade da pintura” (Sardo, 2006, p. 7). Acrescenta Sardo (2006):

assim, a pintura, exemplo da estética clássica, distendida para lá da sua vocação representacional e mesmo óptica, transformou-se num campo frágil e rarefeito. Talvez por isso mesmo, já em 1926, Alfred H. Barr, primeiro director do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em viagem pela União Soviética para comprar pintura se lastimava de que, ali, “já ninguém pintava”. Os artistas faziam outras coisas: *design*, fotografia, filme e arquitectura, projectos sociais e escrita, edições e a Revolução. Pintura, já não. Já? (p. 8)

A pintura acaba, neste sentido, por expandir-se sobre campos artísticos diversos. Na fotografia, assistimos ao surgimento de obras de natureza híbrida, a designada fotografia pictural, assim como ao recurso à técnica fotográfica por parte dos pintores, ou mesmo a mistura de linguagens na fotografia ela mesma. Sabino (2000) aponta que

a fotografia é igualmente aproveitada pelos pintores e outros artistas como meio objetivo de registo da realidade, bem como processo intermédio, desde Delacroix até aos nossos dias, passando pelas manipulações fotográficas de Man Ray e dos *dadás* a partir de 1915, pelos objectos mistos de Duchamp, as fotomontagens de Hartfield, as imagens fotográficas de Warhol e dos hiperrealistas. (p. 137)

Nomes como Robert Rauschenberg, Francis Bacon, David Hockney, Gerhard Richter ou Anselm Kiefer, não esquecendo Alex Katz, são alguns dos artistas contemporâneos com pinturas sobre base fotográfica e para os quais a fotografia é um meio auxiliar. O uso de fotografia para a produção de imagens pictóricas, segundo o testemunho em particular de Richter (como citado em Sardo, 2006), liberta o artista de pensar no motivo da obra, ao mesmo tempo que se impõe uma escolha do modelo sujeito ao processo de *readymade*. Como esclarece Sardo (2006),

escolha, vontade e angústia do fracasso, porque a pintura é, para Richter, uma luta contra uma inadequação fatídica, uma moral em luta contra a obscenidade sedutora da imagem fotográfica, presente em todo o lado, acessível por todos os meios. A pintura é, assim, uma ética da escolha. (p. 9)

Poderá igualmente listar-se um amplo leque de nomes de fotógrafos adeptos de uma dada atitude pictórica, cujo trabalho fotográfico se assume como linguagem artística, entre os quais, Urs Lüthi, Joel Peter Witkin, Paolo Gioli, Lucas Samaras, Peter Beard, Boyd Webb, Jeff Wall, Esko Mäniko, Joseph Kosuth, Bernd e Hilda Becker, Ed Ruscha, Thomas Ruff, John Coplans, Nan Goldin, etc. Em Portugal, a obra de Helena Almeida será um dos casos a destacar. No cinema, a pintura é introduzida de diferentes formas, por determinados cineastas e artistas em particular. Desde Serguei Eisenstein, Walter Ruttmann, Fritz Lang ou Man Ray, não esquecendo o diálogo entre o surrealismo e o cinema, nomeadamente com Salvador Dali, mas também Orson Welles ou Jacques Tati, são inúmeros os exemplos que a este propósito se podem referir, acrescentando-se o nome de outros tantos realizadores cujo cinema (ou pelo menos algumas das suas obras) se encontra contaminado de aspetos pictóricos: Hitchcock, Pasolini, Bertolucci, Jean Luc Godard, Kurosawa, Almodovar, Kusturica, Cronenberg, Wim Wenders e, não poderia deixar de se referir, Peter Greenaway. Por sua vez, no teatro, a pintura entra em cena a ponto de, por exemplo, emergirem designações tais como “teatro-imagem”⁴. Também na dança e na performance a picturalidade se imiscui. Atente-se no seguinte excerto de Sabino (2000):

a chamada dos pintores e outros artistas pelos encenadores era já um hábito no teatro e na ópera pós-barroco, que supunham normalmente um dispositivo cénico com certo impacto e sofisticação, mas de facto essa colaboração inicia-se com maior regularidade no final do século passado, pela necessidade de conferir maior realismo às cenas. Vai ser no bailado e na ópera que esta colaboração se intensifica mais de início, talvez por o ballet ser mais abstracto, permitindo maior liberdade de actuação aos artistas, e a ópera possuir tradicionalmente uma vocação espectacular que exige maiores recursos visuais. (p. 157)

⁴ Esclarecendo a noção de teatro-imagem, diz Sabino (2000): “este teatro de imagens, por alguns interpretado como um teatro neobarroco (após os anos 60), começa por afirmar-se na Europa com a vanguarda italiana, depois com Tadeuz Kantor, em seguida nos EUA com os trabalhos de Richard Foreman e Lee Breuer, e acima de tudo com as produções de Bob Wilson” (p. 159).

É de salientar David Hockney, pintor conhecido por colaborar com cenografias e figurinos em óperas, bailados e peças de teatro, assim como Bob Wilson, encenador, pintor, escultor, cenógrafo, exemplo do designado teatro-imagem.

Na dança, destaca-se Merce Cunningham, coreógrafo e bailarino que

processa uma investigação sobre os limites da linguagem do bailado, anulando a distância tradicional à música e à arte, em colaboração com Cage, bem como com artistas como Rauschenberg, Jasper Jons, Willem de Kooning, Frank Stella, Andy Warhol, Robert Morris, Bruce Nauman e Nam June Paik. (Sabino, 2000, p. 160)

E ainda Pina Bausch, cuja dança é “uma expressão híbrida – no seu caso mais fundamentalmente entre o teatro e a dança” (Sabino, 2000, p. 169). No limite entre as múltiplas linguagens, as *performances*, lembrando nomeadamente os *happenings* de Kaprow, em finais dos anos 50, ou as performances de Yoko Ono, misturam a recitação de textos, a expressão da gestualidade, a pintura ao vivo, a música, a obra participada *in situ*. Como *explicar quadros a uma lebre morta*, performance de Joseph Beuys de 1965, apresentada em Dusseldorf, é um caso curioso, na medida em que dificilmente se enquadra nos códigos artísticos conhecidos, desafiando, assim, o público, através de um exercício metalinguístico, a questionar os seus próprios padrões de interpretação.

As contaminações pictóricas observam-se ainda nas instalações e na arte multimédia. Nos anos 80, a vídeo-arte de Bill Viola, como tantos outros casos, contribuiu, por via do recurso aos dispositivos tecnológicos, para o aprofundamento e a explosão das linhas de demarcação entre as diferentes linguagens e códigos estéticos. É interessante observar como em alguns casos, de que é exemplo Pipiloti Rist, os referenciais das artes clássicas norteiam, apesar de tudo, abordagens inovadoras e experimentais:

sirvo-me do mesmo tipo de materiais que um artista que recorre ao óleo sobre tela, utilizando eu o vídeo. Quero dizer que esta é uma ferramenta e provém de um processo de educação... O vídeo, por contraposição à agudeza do cinema, não é tão nítido ou exacto, tem uma grande quantidade de grão e está muito mais perto da aguarela, do guacho ou da pintura... Chamo-lhe pintura de retaguarda... Utilizo os vídeos como pinturas com movimento. (Rist, como citado em Sabino, 2000, p. 195)

Já no que concerne às artes digitais ou *new media arts*, não seria possível enumerar aqui os prolíferos exemplos de artistas cujo trabalho tem, de múltiplas formas, desafiado os públicos a repensarem não apenas o estatuto da arte, mas sobretudo a condição de co-criação numa era assumidamente tecnológica, o que quer dizer a condição pós-humana e seus efeitos no alargamento do pensamento filosófico contemporâneo sobre a nossa própria ontologia. Com o recurso às novas tecnologias, as disciplinas tradicionais relativamente autonomizadas como a pintura e a escultura cederam protagonismo a suportes híbridos, experimentais de outros territórios:

não tanto aconteceu isto porque a pintura ou a escultura tivessem perdido razão de ser, mas porque se tornaram suportes, entre outros, de um novo tipo de energia criadora, cada vez mais atraída por novas tecnologias – que utilizaram indiscriminada e experimentalmente *novos media*, territórios ainda não cartografados – ou pelas novas formas que estas vinham permitir, muitas vezes mistas ou altamente miscigenadas e sempre impuras, no plano mais evidente quer da sua circulação quer da sua expressão. (Pinto de Almeida, 2002, p. 18)

No entender de Pinto de Almeida (2002), a perda de “categorias estéticas e conceptuais” paralisa, hoje, o exercício da crítica artística (pp. 18-19). Tais categorias permitiam ainda, apesar de tudo, interpretar e avaliar os artefactos do modernismo, afastado da concepção da imagem como representação e apresentado ao olhar do crítico como o “reino da forma e da auto-referenciação” (Pinto de Almeida, 2002, p. 18), ou como “um sistema fechado e progressivo” (p. 27). Abalado o paradigma modernista pela experiência de novas formas de circulação, de receção e de crítica, que implicam “alterações profundas no modo de pensar a arte e os seus territórios” (Pinto de Almeida, 2002, p. 30), importa considerar, inclusive, o surgimento de renovadas temáticas, articuladas com a crítica dos efeitos do capitalismo tardio, nos termos, entre outros, de Jameson (1991/1998), sublinhando-se a discussão que o autor desenvolve sobre o esbatimento dos limites entre a alta e a baixa cultura.

Pinto de Almeida (2002) argumenta que as mudanças operadas por duas correntes em simultâneo – a “virtualização da imagem”, por um lado, e a “irrupção brutal do real”, por outro – explicam a dificuldade de redefinição da arte atual. Urge, pois, nas palavras de Pinto de Almeida (2002), “abandonar o quadro de referências que longamente foi vigente entre nós para o procurar noutra horizonte de discussão” (p. 21). Salienta-se, ainda,

no contexto de aceleração da globalização em que vivemos, dois outros aspetos. A “crise profunda e provavelmente irreversível do Modernismo”, por um lado, e, por outro, a prevalência, sobretudo norte-americana, no fenómeno de teorização e de legitimação artísticas, nomeadamente da produção europeia (Pinto de Almeida, 2002, p. 21).

Em jeito de conclusão, podemos afirmar que discernir e compreender as transformações operadas na arte contemporânea, a expansão dos seus limites e a hibridação que caracteriza novas linguagens e designadamente a transdisciplinaridade, carece de uma visão mais ampla, capaz de extrapolar, e de assim enquadrar, o entendimento do campo artístico, em especial no âmbito do pensamento filosófico.

CAPÍTULOS E AUTORES

Na conferência de abertura do festival para a arte transdisciplinar com som – “Oortreders” – em 20 de outubro de 2016, Craenen esclareceu as diferenças entre arte multidisciplinar, arte interdisciplinar e arte transdisciplinar. Em primeiro lugar, no que respeita à *multidisciplinaridade*, Craenen dá o exemplo da ópera, para explicar o caráter de uma obra de arte que implica o trabalho em conjunto por parte de profissionais de diferentes disciplinas (libretista, compositor, músicos, maestro, cantores, atores, designer de palco, técnicos), segundo uma dada estrutura vertical, mantendo-se, porém, cada um deles dentro dos limites do seu próprio campo. Em segundo, descreve a *interdisciplinaridade* como sendo mais horizontal e distinta pelo “diálogo real e troca de conhecimento, experiência e método” (Craenen, 2016, para. 10). Craenen (2016) exemplifica, apontando como referência o campo das artes performativas, com os casos em que “as proposições de uma disciplina têm de ser traduzidas e adaptadas antes de poderem ser usadas e de obterem uma resposta noutra” (para. 10). Por fim, a *transdisciplinaridade*, como menciona Craenen, é um termo que terá sido cunhado pela primeira vez por Jean Piaget, e outros, num congresso designado “Interdisciplinarity – teaching and research problems at universities”, nos anos 70, tendo sido recuperado em finais dos anos 80, inícios de 90. No entender de Craenen (2016), “acontece quando nos movemos de uma aplicação numa disciplina... para uma exploração para além das fronteiras disciplinares” (para. 11). A transdisciplinaridade compõe-se de um duplo movimento: de dentro para fora e de fora para dentro. Num primeiro momento, como explica Craenen, o artista é movido por uma atitude de curiosidade e necessidade de compreensão da complexidade envolvente,

que o leva a sair para fora do seu campo disciplinar, tendo em vista outras experiências e o alargamento de perspetivas. A crescente especialização a que os indivíduos são votados na atualidade, com a conseqüente perda de uma visão mais ampla do universo circundante, justifica o imperativo de uma visão holística. Num segundo momento, as novas experiências e conhecimentos retornam a “uma síntese ou integração numa obra de arte singular ou expressão individual”⁵ (Craenen, 2016, para. 17).

Em suma, diz Craenen (2016), “em contraste com a multi ou interdisciplinaridade, a transdisciplinaridade não é necessariamente dependente da colaboração entre disciplinas” (para. 6). Mais do que uma combinação, aquilo que diferencia a transdisciplinaridade é a atitude, abordagem e necessidade de incursão para lá dos limites da disciplina de partida. Como expressa Craenen (2016), a uma dada altura, os artistas “deixam de estar interessados em confirmar o seu trabalho como fazendo parte de uma dada disciplina, e nos casos mais extremos, como parte do campo a que chamamos arte” (para. 13). De modo mais simples, poder-se-á recorrer à origem etimológica, decalcando Craenen, para sublinhar que o prefixo “trans”, combinado com “disciplina” significa aquilo que está entre, atravessa ou está para lá (d)as disciplinas. Deixemos no ar a estimulante dupla-pergunta, ao jeito de Craenen, que aqui parafraseamos: *até onde nos conduz a transdisciplinaridade? Partindo da arte poderemos acabar não se sabe bem onde?*

O dinamismo inerente ao prefixo *trans*, nas palavras de Magda (2004) “conforma-se como uma nova ontologia difusa” (p. 16). Empenhada em definir o conceito de *transmodernidade*, o qual dá nome à sua obra homónima aqui referenciada, a filósofa assume dois dos sentidos que a palavra “transmodernidade” comporta: *transformação*, por um lado, e *transcendência*, por outro. Diz a autora: “‘trans’ é transformação, dinamismo, atravessamento de algo num meio diferente; esse algo que vai ‘através de’, não se estanca, antes parece alcançar um estágio superior, conduzindo, portanto, à noção de transcendência” (Magda, 2004, p. 16). A *transformação* descreve a “multicronia”, o “pluralismo” e a “complexidade” e, como tal, a movimentação dos indivíduos na transmodernidade. Por sua vez, a *transcendência* define-se pela recusa do absoluto relativismo e pela necessidade de procurar uma nova síntese, unidade e totalidade. Porém, é de uma transcendência que remete, não para o fundamento, mas para o “vazio, a

⁵ É interessante notar que, no entender de Serrão (2011), motivação similar terá conduzido Georg Simmel, no seu ensaio *Philosophie der Landschaft*, publicado pela primeira vez em 1913, a definir o conceito de “paisagem” e o sentimento que lhe é adjacente — *Stimmung* —, compondo-se este conceito de dois momentos de construção do olhar: a análise, por um lado, e a síntese, por outro.

ausência [de um absoluto religioso], o simulacro” (Magda, 2004, p. 17), que a autora fala. Acresce que, se considerarmos a desconstrução da metafísica a par da edificação da ontologia da presença, à maneira de Heidegger (1927/2009) e Derrida (2009), fará sentido considerar uma nova conceção estética, prenunciada pelo seguinte excerto: “assim, a Transmodernidade como novo paradigma apresenta um modelo global de compreensão do nosso presente, transportando aberturas de desenvolvimento a todos os níveis, sem falsos fechamentos gnoseológicos ou vivenciais” (Magda, 2004, p. 18). Mais precisamente, sobre o “nível estético” da transmodernidade, refere a autora:

a arte sai dos museus, o artista converte-se no seu próprio objeto artístico, a obra transforma-se em ação, o material em virtual. Propagar as formas deste vazio parece hoje a única saída. Assumir as metáforas e as possibilidades trans na sua forma híbrida e contaminada, mutante e cibernética, pode comportar rotas ainda não exploradas de todo. (Magda, 2004, p. 20)

O conjunto de textos que compõem este livro expressa bem as intersticialidades que caracterizam a arte contemporânea e pretende contribuir, segundo diferentes perspetivas, para o alargamento dos horizontes do debate sobre os limites do ser da arte e da vida.

Em “Contra a corrente. Sobre arte e fronteira: de significativo vazio à porosidade contemporânea”, Fernando José Pereira, coloca a questão da alteração do conceito de fronteira na contemporaneidade, indo do contexto em que se impôs a necessidade imprescindível da mesma até ao da indeterminação da sua existência para voltar, no mundo de hoje de pendor neoliberal, a reconfigurar-se. Defende o autor que, apesar do fechamento sociopolítico, as práticas artísticas persistem em remar contra a maré e insistem entusiasticamente na “abertura medial” que permite um alargamento constante de um espaço que é, em si mesmo, “elástico”. É esse o lema que diz seguir no seu trabalho artístico, fazendo sua a ideia da arte como “mecanismo de ativação da memória e da história”. No capítulo, o autor apresenta imagens de duas obras realizadas em tempos e contextos sociopolíticos distintos, mas centradas ambas na questão da fronteira.

A vontade de deslocar fronteiras até que explodam integra também o trabalho artístico trazido por Sofia Afonso, no capítulo “Para uma e(sté)tica de questionamento”. Neste texto, apresenta-se um caso de cruzamento de perfis ou linguagens, protagonizado por descendentes de emigrantes portugueses, com o objetivo de demonstrar como a arte pode potenciar

um deslocamento da visão normativa que ainda perdura sobre a experiência migratória. Partindo do trabalho de um núcleo de cinco artistas de arte contemporânea-portuguesa, provenientes de vários domínios artísticos, descendentes de emigrantes portugueses, e residentes noutros países, a autora procura evidenciar como o desdobramento crítico produzido em arte se abeira do desdobramento crítico produzido pela experiência narrada, num exercício auto-reflexivo de *desinscrição* identitária.

“*Todas as cartas de Rimbaud e Rebuçados venezianos*. Entre um filme e outro” é o título do texto de Edmundo Cordeiro. Movido pela força do acontecimento, do inédito que ele encerra e pela energia da poesia, motor que obriga a construir, o filme de que o autor nos dá conta, intitulado *Todas as cartas de Rimbaud*, surge da “possibilidade de filmar um dom e uma dávida”, “Cinema = Memória” (p. 65). Havia no início a possibilidade de criar uma composição, a partir de elementos da obra de Maria Filomena Molder, chamada *Rebuçados venezianos*, e de uma das sessões dos seus seminários na Universidade Nova de Lisboa, e havia também a necessidade de interceder, correspondendo à vitalidade das palavras da filósofa. Não para falar do eu, mas para, atravessando o eu, “alargar mais o império”. O autor convida-nos a acompanhá-lo na composição desta obra mágica, “onde o sopro de uma vida e de um pensamento entram como que em combustão espontânea” (p. 65), e apresenta-nos as suas variações, planos, camadas e partições.

No texto “A secção e o *travelling*: Lisboa de perfil em três planos”, João Rosmaninho, convicto da ligação inextrincável entre a arquitetura e o cinema, coloca a questão: será o perfil, concebido como “uma vista que reúne as características constantes e cortantes da secção na arquitetura e do *travelling* no cinema” (p. 72), fruto de um plano-sequência cinematográfico ou de uma sequência de planos arquitetónicos? Como território de estudo, escolhe a cidade de Lisboa, vista a partir de três paisagens em passagem, tendo por objetivo identificar “na secção arquitetónica o seu par cinematográfico e vice-versa” (p. 72). No centro da sua interpretação estão três perfis, relativos a zonas distintas da cidade, e três planos-movimentos com diferentes personagens, retirados de longas-metragens de ficção portuguesa, a saber *A Força do Atrito* (Pedro M. Ruivo, 1992); *Ossos* (Pedro Costa, 1997); e *Lavado em Lágrimas* (Rosa Coutinho Cabral, 2006).

Começando por evocar Erik Satie, Joana Gama, no texto chamado “*Ce que je suis*: A multidisciplinaridade como *modus operandi* ou a transgressão como filosofia”, mostra-nos como alguém com uma formação clássica em piano, de quem se esperaria convencionalmente uma carreira de

intérprete de repertório canônico, não é imune à força do acontecimento nem dos encontros felizes ou atrações que inspiram a ultrapassar limites, aparentemente intransponíveis, e a abrir caminhos outros para, no fundo, regressar a si. Focando-se em momentos específicos do seu trabalho ao longo dos anos, a autora conta-nos como através da música se ligou à vida e a outras formas artísticas, que hoje compreendem as áreas da composição, da dança ou da edição.

Braga, snapshots in virtual reality é o resultado de uma sequência de comissões artísticas de algumas peças de *media art* realizadas por João Martinho Moura, apresentadas nos centros históricos da cidade de Braga, em 2012, México, Barcelona, e Praga, em 2015, Beijing, em 2017, e Bruxelas, em 2019. No texto “Braga, *snapshots in virtual reality*: Do sentir ao pensar”, da autoria coletiva de Helena Pires, João Martinho Moura, Né Barros e Paulo Ferreira-Lopes, defende-se que a experiência da virtualidade não se confina à experiência tecnológica. Argumenta-se também que a extensão da percepção através das tecnologias é potenciadora tanto do corpo físico, como do corpo vivido e tanto da ação incorporada como da ação imaginada, resultando em múltiplos sentidos de estranheza pelos efeitos sucessivos de desintegração e recomposição dos movimentos do sentir e do pensar. Partindo da peça de João Martinho Moura, mostra-se como as tecnologias usadas na captação e apresentação da imagem estimulam um movimento cinético particular que expandem as competências do sentir dos participantes.

Em “A curadoria (expandida) como processo de comunicação da arte contemporânea”, Helena Pereira procura explicar por que é que o curador vê o seu espaço de poder aumentar como nenhum outro agente do sistema da arte contemporânea. Como hipótese de explicação para a ascensão desta figura, no contexto da produção artística e cultural da pós-modernidade, advoga que o curador é quem tem o perfil profissional que se aproxima mais das exigências de eficácia e da eficiência associadas à ideia socialmente dominante de produtividade, o que faz dele o “principal ativador do sistema” (p. 132). Segundo a autora, “o curador é o interlocutor, o intermediário, o mediador” (p. 152). Responsável pela criação de um discurso sobre a obra de arte, capaz de fazer a ponte entre “a incomunicável” produção artística contemporânea e os públicos, o trabalho de curadoria torna-se assim “um (ou o) meio de comunicação da produção artística contemporânea” (p. 152).

No texto intitulado “*Facts, acts and paths*. Viagem em três atos à ‘Trienal de Oslo’ de 2019”, Ana Vilar reflete sobre as possibilidades que decorrem da conjugação entre curadoria de arquitetura e performance, a partir

de um estudo de caso, a trienal de arquitetura de Oslo (OAT 2019), assente numa investigação simultaneamente observadora e participante. A autora mostra que as hipóteses semióticas inerentes às ações, atos e atitudes inscritas nas propostas curatoriais, tónica que concretiza e reforça a difusão de fronteiras, poderão significar um *plot twist* às estratégias curatoriais contemporâneas de Arquitetura.

Luísa Magalhães, em “Arte e cultura lúdica em fotografia de instalação – O caso dos *souvenirs* ‘Braga a brincar’”, dá conta de um trabalho que visou explorar as possibilidades de interação entre o espaço urbano do centro histórico de Braga com um conjunto de brinquedos, mostrados em situações específicas, através da fotografia de instalação (*photoplay*), que os colocou em zonas turísticas e monumentais da cidade. Cada imagem motivou a construção de uma narrativa imaginada segundo os espaços e tempos escolhidos para cenário da instalação. Com o intuito de alargar o alcance e impacto desta iniciativa exploratória, as narrativas foram traduzidas para Inglês e Francês, tendo em vista uma possibilidade de *merchandising* turístico internacional. Ao tornar os brinquedos protagonistas de uma narrativa para crianças, a autora procurou construir um “livro/*souvenir*” adequado ao público infantil, pensando principalmente no contexto do turista.

A terminar o conjunto de textos que integram esta coletânea, Maria E. Pérez-Peláez, Amador Cernuda e Félix Ortega, no texto “Construindo confiança e redes em políticas de comunicação nas indústrias culturais: O caso da dança”, apresentam uma revisão da estrutura e das políticas de comunicação das principais empresas estatais de ballet, por meio da análise das suas páginas na internet, da presença nas redes sociais e da análise das suas aplicações, no quadro de um projeto que integra também uma análise do uso e consumo dessas práticas pelos jovens através de *tablets* e *smartphones*. A investigação realizada até ao momento indica claramente uma coexistência entre espaços físicos e virtuais, no que diz respeito ao consumo e à produção de conteúdos.

Nesta abertura, interrogamo-nos sobre os sentidos a dar (ou não) aos novos experimentalismos, aos riscos, às subversões e deambulações que animam as artes ou alguns dos modos de (re)criar na contemporaneidade. E escutamos uma diversidade de vozes e modos de fazer que, ao acontecerem e por acontecerem, ganham sentidos particulares, sem pretensões de definir caminhos. Parafraseando Craenen (2016), perguntamos: *até onde nos conduz a transdisciplinaridade? Partindo da arte poderemos acabar não se sabe bem onde?*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020.

REFERÊNCIAS

- Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Relógio d'Água.
- Beuys, J. (2010). *Cada homem um artista*. 7 NÓS.
- Craenen, P. (2016, 20 de outubro). Notes on transdisciplinary sounding art. *Paul Craenen website*. <https://paulcraenen.com/notes-on-transdisciplinary-sounding-art/>
- Danto, A. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584. <https://doi.org/10.2307/2022937>
- Danto, A. (1997). *After the end of art*. Princeton University Press.
- Derrida, J. (2009). *A escritura e a diferença*. Perspectiva.
- Dickie, G. (1979). The myth of the aesthetic attitude. In W. E Kennick (Ed.), *Art and philosophy – Readings in aesthetics* (pp. 56-65). St. Martin's Press.
- Dickie, G. (1997). *The art circle*. Chicago Spectrum Press.
- Eco, U. (2004). *Os limites da interpretação* (J. C. Barreiros, Trad.). Difel.
- Graham, G. (2005). *Philosophy of the arts. An introduction to aesthetics*. Routledge.
- Heidegger, M. (2009). *Ser e tempo* (M. S. Cavalcante, Trad.). Editora Vozes. (Trabalho original publicado em 1927)
- Jameson, F. (1998). *Teoría de la postmodernidad* (C. M. Nicholson & R. Castillo, Trad.). Editorial Trotta. (Trabalho original publicado em 1991)
- Kosuth, J. (1990). *Art of philosophy and after. Collected writings 1966-1990* (G. Guercio, Ed.). The MIT Press. (Trabalho original publicado em 1966)
- Lucas, I. (2014, 2 de agosto). Isto é arte?, continua a perguntar Jeff Koons. *Público*. <https://www.publico.pt/2014/08/02/culturaipilon/noticia/isto-e-arte-continua-a-perguntar-jeff-koons-1665193>
- Magda, R. M. R. (2004). *Transmodernidad*. Anthropos Editorial.

- Moura, V. (Ed.). (2009). *Arte em teoria. Uma antologia de estética*. Húmus; CEHUM.
- Perniola, M. (2005). *A arte e a sua sombra* (A. S. Carvalho, Trad.). Assírio & Alvim. (Trabalho original publicado em 2000)
- Pinto de Almeida, B. (2002). *Transição, ciclopes, mutantes, apocalípticos, a nova paisagem artística no final do século XX*. Assírio & Alvim.
- Ricoeur, P. (1987). *Teoria da interpretação* (A. Morão, Trad.). Edições 70. (Trabalho original publicado em 1976)
- Sabino, I. (2000). *A pintura depois da pintura*. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.
- Sardo, D. (Ed.). (2006). *Pintura redux. Desenvolvimentos na última década*. Fundação de Serralves; Jornal Público.
- Sartre, J.-P. (2018). *A náusea* (A. S. Carvalho, Trad.). Livros do Brasil. (Trabalho original publicado em 1938)
- Stiegler, B. (2018). *Da miséria simbólica. I A era hiperindustrial* (L. Lima, Trad.). Orfeu Negro. (Trabalho original publicado em 2004)
- Vertov, D. (Realizador). (1929). *The man of the movie camera* [Filme]. Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU).

Citação:

Pires, H. & Pinto-Coelho, Z. (2021). *Isto é arte?* De dentro para fora, de fora para dentro. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 5-25). CECS.

FERNANDO JOSÉ PEREIRA

efejotape@me.com

Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (izADS),
Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Portugal

CONTRA A CORRENTE. SOBRE ARTE E FRONTEIRA: DE SIGNIFICANTE VAZIO À POROSIDADE CONTEMPORÂNEA

A FRONTEIRA COMO LIMITE

O conceito de fronteira alterou-se em definitivo. A explosão rizomática e global alterou a relação de tangibilidade que fornecia os elementos necessários à sua existência. A fronteira constitui-se na nossa contemporaneidade como ente fantasmagórico. A sua existência é paradoxal. O carácter multinacional e multidisciplinar exigido pelo capitalismo (ou qualquer outro nome que se queira dar ao processo que domina hoje a história mundial), como afirmava o filósofo italiano Giorgio Agamben (1990/1993), determina(va) uma permanência existencial que se processa segundo um nível de mediação mais do que de intransponibilidade. Ao poder multinacional colocam-se duas questões que à primeira vista se confundem com o paradoxo: ao mesmo tempo que anula a distância em favor do desenvolvimento tecnológico, favorece o local como noção necessária à sua existência. A sociedade de homogeneidade absoluta apresenta-se como o paradigma da heterogeneidade e é esta assimilação dos dois conceitos que forma a totalidade do espaço contemporâneo constituído sem exterioridade. Daí o carácter fantasmagórico atribuído à fronteira.

Países, regiões, anteriores classificações como primeiro, segundo e terceiro mundo implodiram perante a nova organização homogénea do espaço. As transfigurações económicas introduzidas velozmente pelas novas tecnologias da informação colocaram em declínio acentuado as diferenças anteriormente existentes. Talvez o mais evidente sinal desta modificação

subterrânea seja a crescente industrialização tardia do “terceiro mundo”, espécie de entrada num modernismo desajustado temporalmente, por necessidade absoluta da desindustrialização pesada, necessitada ao primeiro mundo, para expandir a sua vontade de desenvolvimento tecnológico e, também, recentemente, a sua nova meca: o designado *green deal*. Resulta assim que a persistência do mesmo através da absoluta diferença, como refere Frederic Jameson (1994/2000), se reafirma como hipótese de coartar todas as possibilidades de alternativa, uma espécie de bloqueio imposto de forma macia, mas que realmente recoloca a questão da fronteira. Uma barreira, desde sempre, corporizada pelo poder construído na Europa e expandido em nome de um humanismo suspeito e rapidamente desmascarado como face falsa de uma expansão colonizadora. Uma expansão que, apesar das alterações introduzidas, sobretudo no século XX, se mantém ativa. Seja na relação colonial do extrativismo atual, seja na mais perversa situação de compra e venda de reservas de carbonização. Sempre em nome de qualquer coisa absolutamente benigna...

Se o tempo foi, digamos em forma de metáfora, derrotado pelo espaço, então o tempo tornou-se espaço e, assim, o que temos de facto é a inexistência contemporânea dos polos da dualidade anterior tempo/espaço. Ao invés, potencia-se a existência de uma espécie de relacionamento dialético entre um e outro com absoluta preponderância do componente espaço.

Existe, contudo, a necessidade de entendimento do percurso temporal desenvolvido até hoje. Da necessidade absoluta de fronteira – falamos obviamente em âmbito alargado ao artístico – até à sua não-existência corporizada na noção de mediadora. Só assim se poderá, efetivamente, possuir um conjunto de premissas teóricas que permitam o entendimento clarificado no novo mapa espacial, hoje irremediavelmente expandido ao virtual. Mais do que implosão da noção de fronteira, colocaremos a questão segundo a noção de uma forte explosão que indetermina a sua existência tornando-a, deste modo, difusa.

De qualquer modo, prosseguindo esta análise do espaço contemporâneo que nos encontramos a desenvolver, é fundamental a análise detalhada da noção anterior de fronteira e dos vários cambiantes por ela assumida.

A fronteira afirma-se ao longo dos últimos dois séculos como um significado evolutivo. A sua relação com o tempo mimetiza a consciência dialética de um projeto inserido em narrativas que transfiguram topologicamente os espaços interiores e exteriores. A alteração qualitativa proposta baseia a sua essência teórica em premissas que se dispõem diacronicamente, isto

é, segundo uma calendarização metaforizada pela imagem da seta, sempre apontada em linha reta e com direção positiva¹.

Toda a atenção dispensada pelo moderno à noção de fronteira foi produzindo significados que lhe conferem uma importância difícil de ignorar. Daí a necessidade da sua análise.

A fronteira é sempre corporizada espacialmente. Elemento indispensável de uma cartografia, requer permanentemente a atenção para os aspectos liminares de uma entidade organizacional interna/externa. Organizadora conceptual de diferenças locais relacionáveis, produz espaços intermédios que a ela conduzem e que se individualizam através de uma inserção metodológica num âmbito de prólogo potenciável, as chamadas margens.

Propomos duas hipóteses de trabalho como pontos de partida: a fronteira como limite; a fronteira como lugar de passagem.

Quando definimos fronteiras, e logo limites, temos que ter em atenção estratégias internas que transformam semanticamente as noções. Situando-se como charneira de dois territórios, a fronteira ou limite pode inculcar várias formas de relacionamento com os intervenientes, afirmando-se como impossibilidade – a contextualização da palavra limite aparece como sinónimo de intransponível gerando posicionamentos que apelidaremos de implosivos.

A fronteira localiza o limite. Conceptualmente poderemos exemplificar recorrendo à matemática; assim, se um determinado número se encontra inserido num conjunto e possui todas as características que lhe são necessárias para se identificar com os restantes elementos, de modo a que da sua reunião possamos falar de um todo, dele se afirma pertencer ao conjunto. O somatório das características identificadoras do todo define o território e os limites do conjunto. Este limite permite fazer a distinção clara entre os elementos integrantes e os não integrantes, tornando-se a peça chave para o entendimento da noção de conjunto. Podemos falar do conjunto de números primos existentes entre três e 30. Desta forma estamos a estabelecer normativos que permitem identificar o que está em causa, assim como os seus limites. O número dois, bem como o 31, encontram-se naturalmente excluídos. Sendo este limite visível e claro, outros poderemos definir consoante o grau de conhecimento matemático que possuímos, formando-se, então, outras hipóteses de enumeração de limites, que vamos nomear como difusos.

¹ A topologia descarta importância a relacionamentos euclidianos/cartesianos privilegiando a relação estabelecida qualitativamente. A utilização dos argumentos positivo/negativo pretende substituir em termos de qualidade uma qualquer inoperância quantitativa para significar a noção em causa.

Ao definir o território, a fronteira evoca atributos semânticos, que se prefiguram como fundamentais para a sua (do território) nomeação. A primeira tarefa a executar será a de enunciar limites.

A fronteira institui-se como lugar finito. Conceptualiza o interior e o exterior, e ao definir estes dois conceitos está a instaurar uma territorialidade que tem limites visíveis. O reclamar de um território como forma de definição de um espaço só existe porque o conceito corresponde a uma fronteira que lhe é inerente. Torna-se, desta forma, visível a importância reclamada pela fronteira na definição de noções básicas inerentes a construções de similitudes, que permitam formar o todo integrável no interior de um território. É a partir da identificação mútua por parte dos intervenientes ativos, que se chega a conceitos como identidade e cultura. A necessidade de os nomear torna evidente o seu grau de importância numa escala em que se localizem os elementos fundamentais para uma reivindicação de territorialidade.

Quando falamos de cultura ocidental, de que falamos afinal? De um conjunto de pessoas que possuem características idênticas, e que foram balizadas segundo limites definidores destes parâmetros; ou seja, encontramos-nos, novamente, perante um problema matemático de inclusão e exclusão. Incluímos tudo o que têm de comum, para a consequente definição de identidade: história, geografia, costumes, arte, cor de pele, etc. Apercebemo-nos, entretanto, da ambiguidade inerente a estas noções e das consequências perversas que podem gerar, adquirindo um estatuto de armadura social que permite todas as exclusões. Como hoje, verificamos de forma absolutamente evidente numa Europa que se afirma como território sem fronteiras, mas que se apresenta ao seu exterior com uma carapaça chamada *Schengen*. A atual crise dos refugiados é por isso a sua imagem mais real. Queiramos, ou não.

A noção de pátria surge-nos, também em força nos nossos dias, como paradigma de território, possessivo e intransponível; de um certo ponto de vista, aquele que serve os propósitos do conceito de “Estado-Nação”. Este, não se fundamenta no sujeito livre, mas sim na figura de cidadão, atribuída à nascença e convertendo-o imediatamente em nação, isto é, à subserviência de uma soberania, logo designando limites palpáveis para uma existência controlada.

Nas imagens do cineasta grego Theo Angelopoulos, as margens de um rio corporizam a reificação do contacto – em *O passo suspenso da cego-nha* (1991) –; e as redes separadoras e altas, como posto avançado de observação do intransponível, do absolutamente visível e, contudo, risivelmente

inviável – em *A eternidade e um dia* (1998). Cineasta dos espaços, prefigura a fronteira como enunciado de aprisionamento.

Não por acaso, num texto dedicado a Angelopoulos, Frederic Jameson (1997) refere-o como o último dos modernistas².

A fronteira como limite contém em si o modernismo (pelo menos algum do mais importante), da política às artes. Por se localizar nas margens, longe do centro, a fronteira afirma o seu poder de atração como equivalente conceptual de importância superior. Todas as guerras foram devidas a fronteiras. Todas as alterações estéticas foram originadas pelas fronteiras.

Não podemos abandonar a análise da fronteira enquanto enunciado liminar no âmbito da estética, sem referir a importância teórica de Clement Greenberg. Para este crítico norte-americano, a reclamação de uma autonomia absoluta para a arte inscreve-se num posicionamento de radicalidade estética contextualizado pelos desenvolvimentos frankfurtianos da indústria cultural. O aparecimento do *kitsch* como produto de massas difundido pela indústria e apresentado como pretensa democratização da esfera da cultura merece o seu mais violento repúdio. Opõe até ao *limite* uma alta cultura “pura” perante uma “baixa cultura” colonizada por desvios populistas de origem *kitsch*.

A não aceitação de contaminação exterior, em favor de uma pureza autónoma total, vai permitir a oposição, de forma clara, relativamente à política e ao social; para ele são dois campos legítimos, mas intransponíveis, não relacionáveis, afirmando-se através da independência a recusa da arte de vanguarda em emparceirar-se com a sociedade burguesa. Utilizando os termos normalmente associados à obra de Mark Rothko, uma arte que vai encontrar na experiência estética a sua inteira legitimação, não dependendo nem da memória nem da história, somente das ideias.

Obviamente que a continuidade destes raciocínios levou ao seu natural fracasso. Por um lado, a superação da forma em pureza absoluta como atualização operativa do conceito de sublime kantiano revela-se como pura utopia – ambos convocam ordens de grandeza que se aproximam da impossibilidade quantitativa. Em Kant a desmesura do infinitamente grande, em Greenberg a superação da forma. Por outro, o desenrolar temporal provou que a pureza formal pretendida se afirmou, antes, como estética institucionalizada daquilo que se reconhece como *commodity economy*.

² O tratamento exaustivo das fronteiras afirma-se, apesar disso, como revigorante no seu trabalho. Perante o desmoronamento da importância da fronteira como estratégia do capitalismo multinacional Angelopoulos age de forma a individualizar as singularidades locais, em viagens que ultrapassam o interior nacional, sem se confundirem com a transnacionalidade imposta e superficial do importado e único.

A FRONTEIRA COMO LUGAR DE PASSAGEM

A fronteira também encarna em si o conteúdo da passagem: o lugar onde interior e exterior se transfiguram em realidades especulares. As margens recusam o estatuto liminar para se afirmarem como centro de confluências disseminadoras. Ao permitirem a passagem, esbatem o contorno linear fronteiro, ultrapassando o anterior protagonismo desta na formulação de potencialidades motivadoras das dinâmicas de transposição.

A sua cartografia requer uma pesquisa pormenorizada de todos os intervenientes em campo, socorrendo-se de métodos ajustados que permitam o seu total levantamento. Um procedimento micro conduz necessariamente a uma analítica expandida, isto é, a uma abordagem aprofundada, mas não unidirecional. Será a partir desta pluridirecionalidade que se poderão introduzir novos pontos sensíveis na análise e que contribuirão para uma mudança de direção e de atitude.

As neo-vanguardas provaram que o território é elástico no sentido da sua constante alteração espacial – a noção de *expanded field* de que fala Rosalind Krauss (1979), espécie de matéria informe em constante mutação. Na base de todos os desenvolvimentos, a aporia vanguardista de fusão entre arte e vida.

Propomos duas vertentes de intervenção na tentativa de definição da instituição artística como um lugar de questionamento epistemológico: seja pela apologia da destruição levada a cabo pelos dadaístas, seja pela sua transformação segundo práticas materialistas de intervenção revolucionária como a pretendida pelos construtivistas russos. Em qualquer dos casos, um reposicionamento da arte em direção ao real e às práticas de intervenção social.

Passadas as euforias vanguardistas iniciais, os novos desenvolvimentos marginais debatem-se com a institucionalização da rebeldia anterior. A obra de Jasper Johns de 1960, *Painted Bronze*, corporizada por duas latas de cerveja em bronze, mereceu comentários sarcásticos. Segundo estes, Leo Castelli conseguia vender tudo como arte, mesmo latas de cerveja. É novamente a herança *duchampiana* que se encontra em jogo, acrescida da perversidade que é a sua institucionalização.

Esta será uma das questões fundamentais a colocar pela nova vanguarda, originando uma segunda reação em que se questiona já não o convencional, mas o institucional. É nesta linha que devemos integrar os trabalhos realizados a partir da década de 60 por artistas como Hans Haacke ou Broodthaers.

A inclusão, *herética*, diria Greenberg, de elementos externos ao sistema da arte, por exemplo, o recurso aos meios e técnicas da publicidade e do *design* tão bem explícitos em trabalhos como o de Barbara Kruger, ou então a obra inicial de Jenny Holzer com cartazes colocados em locais públicos, explicita a outra vertente.

Esta nova análise territorial permite que a fronteira se constitua, já não como lugar intransponível, mas sim como lugar de passagem, que permita a superação das limitações da estética e o aparecimento de uma vocação eminentemente sociológico-política nas intenções artísticas que se desenvolveram ao longo das últimas décadas.

A EXPLOSÃO DA FRONTEIRA

Afirma-se, contudo, como inglório, o percurso feito pela arte em busca de uma possível superação; desde as vanguardas clássicas, sobretudo os construtivismos e dadaísmo, até às neo-vanguardas de inspiração pós-conceptual.

A lógica liberal de consumo acelerado, juntamente com a estetização crescente da sociedade, levaram ao erguer de uma nova realidade baseada quase exclusivamente no conceito de moda. No estudo realizado por David Harvey (1990/1998), na tentativa de conceptualizar as transformações operadas em torno do social após a queda das regras de produção *fordistas* e *keynesianas* típicas do capitalismo, propõe-se alterações metodológicas que se irão revelar fundamentais para o entendimento de muitas das intervenções futuras. Em primeiro lugar, a moda converte-se em fenómeno de massas por oposição ao anterior regime de elite. Ultrapassa a simples condição de confeção de ornamentos para se imiscuir diretamente nos estilos de vida, hábitos de ócio, tendências culturais. Como consequência, o consumo ultrapassa a sua limitação de bens e passa a um consumo de serviços, não só pessoais e de negócios, mas sobretudo de entretenimento. Daí que Harvey (1990/1998) conclua pela rápida penetração de uma lógica cultural do capitalismo em variados setores da produção cultural.

Neste tempo, imediatamente anterior ao nosso, torna-se, apesar de tudo, claro que todas as experiências entusiasmantes passadas nos territórios transfronteiriços se continuam a apresentar como as mais estimulantes, trazendo para a arte os ensinamentos de uma realidade que, espelhando as preocupações anteriormente analisadas, potencia, segundo a reflexão do filósofo espanhol Luis Castro Nogueira (1997), a atualização

conceptual de uma brilhante construção semântica de Marx: a de que o sentido da frase “todo o sólido se dissolve no ar” nunca foi tão real como o é agora.

EPÍLOGO (A FRONTEIRA, OUTRA VEZ)

Notícias recentes referem a existência de muitos mais quilómetros de muros fronteiriços nos nossos dias do que na altura da existência do Muro de Berlim. A totalização global que todas as fronteiras prometiam destruir (o capitalismo global assim o pretendia), conduziu o mundo, afinal, a um estado regressivo em que nacionalismos e xenofobias *várias* se corporizam, de novo, em torno da ideia de isolamento. Era de esperar. Toda a demagogia que se encontrava por detrás da necessidade de “abertura” revelava uma expansão que iria necessariamente entrar em crise. Quando não se conseguiu expandir mais, o capitalismo global entrou em crise profunda da qual ainda hoje estamos a sentir os efeitos e que se prolongarão no tempo com a ascensão de crises consecutivas que, para já, invertiram radicalmente o caminho que parecia tão brilhantemente traçado. Mas esta é uma característica inerente ao capitalismo, já não global, mas de desastre, como o apelida Naomi Klein (2007) num dos seus textos: a sua condição absolutamente camaleónica. Os mesmos “mercados” que exigiram a totalização global, hoje, remetem-se perversamente para territórios encerrados. A crise profunda da finitude da expansão global, das reservas dos territórios “exteriores” – sejamos honestos, apesar de toda a retórica global, nunca existiu o mínimo interesse em equilibrar as várias partes do mundo, tudo se resumiu a uma mais que necessária globalização financeira, expansionista e extrativista.

Quer dizer, olhamos espantados para o mundo de hoje, a fechar-se, como que a implodir. A face real do neoliberalismo é agora absolutamente reconhecível: cada um por si, individualismo feroz que permite a ascensão de empresários a presidentes que lidam com os povos como funcionários. Uma distopia real e visível, basta olhar à nossa volta.

O campo da arte, que se tinha adaptado à expansão global (o *mainstream* da arte mantém relações íntimas com o sistema financeiro mundial), alargando a sua influência um pouco a todo o planeta, encontra-se, também, em reconfiguração, mais não seja, moralista.

Chegamos a ter, nos primeiros anos do nosso século, mais de 200 bienais de arte distribuídas pelos locais mais exóticos e estranhos... E, de repente, contrai-se e modifica-se: novas temáticas para artistas e curadores

entram em cena, dos quais, talvez o mais determinante para o nosso tempo, seja o da discussão sobre o designado pós-colonialismo. As grandes exposições e museus ocidentais encontram-se, agora, constantemente ocupados por obras e artistas de outras geografias e latitudes. Um novo politicamente correto, um peso na consciência que vem ao de cima, ou uma nova forma de exploração dos recursos “exteriores”, agora que as fronteiras voltaram a ser pouco porosas. Deixamos a questão em aberto.

Mas então onde está a justificação teórica do título deste texto, do remar contra a corrente? As práticas artísticas, ao contrário da situação política e social já analisada, mantêm, ainda, uma relação de inclusão com o contexto em que vivem. Quer dizer, a lógica de fechamento a que assistimos, não tem lugar na arte do nosso tempo. Bem pelo contrário. Há um grande interesse e entusiasmo na abertura medial que permite um alargamento constante de um território que, já por inerência das suas características, é intrinsecamente elástico. Não existe nenhuma localização fixa para a prática artística. Escrevi há muitos anos que a *utopia do exílio* era um alívio conceptual para os artistas (Pereira, 1997). Explico: sobretudo desde as vanguardas iniciais do século XX e Duchamp, que os artistas produzem obras que momentaneamente se encontram na situação de *exiladas* relativamente ao território de onde são oriundas. Foi o que se passou, por exemplo, com o primeiro *ready-made* duchampiano, colocado fora do universo da arte até este, inteligentemente, se alargar para o abraçar como componente decisivo de todos os posteriores desenvolvimentos. Assim tem sido até aos nossos dias. Com uma diferença fundamental relativamente ao objeto duchampiano (que teve que lutar com fronteiras instituídas como limite) e que hoje de tão porosas em que se tornaram, praticamente deixaram de existir.

Que a arte não tem relevância social todos o sabemos; que não tem resposta para coisa nenhuma, também é do conhecimento geral. E, contudo, estamos a falar de um território que, talvez pela sua inutilidade (Bataille, 1949/2005, falava em gasto inútil para a prática artística), se oferece, hoje, como absolutamente singular, ao nível que aqui estamos a tratar.

Deixemos, então, de lado todos os oportunistas, todas as cumplicidades já analisadas e tentemos fazer o exercício de nos deter na multiplicidade de possibilidades que os artistas têm ao seu dispor e que efetivamente utilizam. E chegamos à conclusão de que a horizontalidade medial a par da multiplicidade conceptual são, de facto, uma realidade vivencial para as práticas artísticas do nosso tempo. Que o designado *artworld* pudesse ser exemplo para alguma coisa seria uma absoluta novidade, e, contudo, a este

nível, os artistas (pelo menos alguns) podem ser, de facto, uma *exceção bem interessante de ser estudada e analisada*.

Pela parte que me toca, tento integrar no trabalho que produzo todas estas preocupações. Estar *contra a corrente* sempre foi um motor para a prática artística. Sabemos, hoje, que esta forma de estar se institucionalizou, sabemos que todas as chamadas normatividades se transformaram elas próprias em normativas a destruir. A lucidez necessária é então uma condição e competência a juntar a todas as outras que os artistas têm que possuir. O nosso tempo não dá qualquer possibilidade a posicionamentos ingénuos, esses são prontamente usados e aniquilados pela sociedade imagético/digital em que vivemos.

Sabemos, também, que a produção de imagens se “democratizou” e que hoje se transformou numa pandemia que ameaça a significação e valência delas próprias (só na aplicação Instagram são colocadas em média 100 milhões de imagens diariamente) e sabemos, ainda, que o tempo se comprimiu para velocidades exteriores ao humano, velocidades digitais, que nos desafiam a razão e a imaginação (Frederic Jameson, 1991, chama-lhe *techno sublime*).

Por isso estar contra a corrente é, também, estar atento a esta premissa essencial: sem tempo não há reflexão e sem reflexão não há possibilidade de arte. A temporalidade contemporânea será, possivelmente, a nova condição fronteira com que teremos que nos debater. Esta é uma fronteira que, enquanto artistas, nunca deixaremos erguer. A arte constituiu-se como mecanismo de ativação da memória e da história. Sem esses elementos essenciais, a arte perde a sua razão de existir. Tornar-se-ia, pura sobrevivência como, de facto, o é para a esmagadora maioria dos humanos que vivem hoje ameaçados por condições fronteiriças de outros níveis (climático, migratório, etc.) e que, a não serem derrubadas, nos levarão à extinção.

A arte, como a história, acompanha-se numa lógica utópica que não dá lugar a qualquer lugar. A distopia do presente será, por isso, pelo menos do ponto de vista dos artistas, derrubada para dar lugar a uma liberdade que lhe é imprescindível.

Não tenho ilusões daquilo que realmente posso enquanto artista. Sei, no entanto, que esta liberdade imprescindível é uma condição necessária para que as obras possam existir e que, para que tal aconteça, não haverá nunca fronteiras que o impeçam³.

³ No final deste texto podemos ver imagens de duas obras realizadas em tempos e contextos diferentes, mas com a questão da fronteira como elemento central. Ambas são anteriores ao atual fluxo de

Assim termina o texto de um filme que realizei em 2019: “não é pedir muito, também não será pouco. A mim basta-me” (Pereira & Vieira, 2019, 00:23:00).



Figura 1: “36°43’N; 2°30’W”, vistas da instalação na exposição “Cyber 98”. Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal, 1998

Créditos: Fernando Pereira



Figura 2: “36°43’N; 2°30’W”, vistas da instalação na exposição “Cyber 98”. Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal, 1998

Créditos: Fernando Pereira

refugiados e migratório e ao recente fecho das fronteiras europeias, bem como ao estabelecimento de campos para estes na Turquia numa posição que me parece ser da maior gravidade. As imagens referem-se às tentativas de fechamento da Europa nos anos 90 e em pleno cumprimento dos acordos de *Schengen*, isto é, transformar a Europa num lugar intransponível à entrada de pessoas vindas do exterior, situação que se mantém até hoje de forma cada vez mais grave.



Figura 3: “36°43'N; 2°30'W”, vistas da instalação na exposição “Cyber 98”. Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal, 1998

Créditos: Fernando Pereira



Figura 4: Vistas da instalação “Turbulência 1.0” na exposição “Penthouse – uma ocupação temporária”. Porto, 2005

Créditos: Fernando Pereira



Figura 5: Vistas da instalação “Turbulência 1.0” na exposição “Penthouse – uma ocupação temporária”. Porto, 2005

Créditos: Fernando Pereira



Figura 6: Vistas da instalação “Turbulência 1.0” na exposição “Penthouse – uma ocupação temporária”. Porto, 2005

Créditos: Fernando Pereira

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (1993). *A comunidade que vem* (A. Guerreiro, Trad.). Editorial Presença. (Trabalho original publicado em 1990)
- Angelopoulos, T. (1991). *O passo suspenso da cegonha* [Filme]. PLFT.
- Angelopoulos, T. (1998). *A eternidade e um dia* [Filme]. Classic et al.
- Bataille, G. (2005). *A parte maldita* (J. Castañon Guimarães, Trad.). Fim do Século Edições. (Trabalho original publicado em 1949)
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Jameson, F. (1997). Theo Angelopoulos: The past as history, the future as form. In A. Horton (Ed.), *The last modernist – The films of Theo Angelopoulos*. Flicks Books.
- Jameson, F. (2000). *Las semillas del tiempo* (A. Gómez Ramos, Trad.). Editorial Trotta. (Trabalho original publicado em 1994)
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad – Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (M. Eguía, Trad.). Amorrutu Editores. (Trabalho original publicado em 1990)
- Klein, N. (2007). *The shock doctrine: The rise of disaster capitalism*. Penguin, Random House of Canada.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30-44. <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>
- Nogueira, L. C. (1997). *La risa del espacio, el imaginario-temporal en la cultura contemporánea: Una reflexión sociológica*. Tecnos.
- Pereira, F. J. (1997). A utopia do exílio. In *Grenzüberschneidungen/Zonas de Interferência*. Ministério da Cultura.
- Pereira, F. J. & Vieira, R. M. (Realizadores). (2019). *Now (post mortem)* [Filme].

Citação:

Pereira, F. J. (2021). Contra a corrente. Sobre arte e fronteira: de significante vazio à porosidade contemporânea. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 27-40). CECS.

SOFIA AFONSO

afonosophia@gmail.com

Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

PARA UMA E(STÉ)TICA DE QUESTIONAMENTO

A presente reflexão inscreve-se num trabalho de investigação mais alargado sobre a experiência migratória protagonizada por descendentes de emigrantes portugueses cruzando a biografização dessa experiência com a sua transposição artística (Afonso, 2017). Tratou-se, mais precisamente, de perspetivar o ato de regresso ao país de origem ou natal como movimento reflexivo com a projeção artística como movimento de deslocação dessa experiência migratória. Centramo-nos aqui somente na demonstração da arte enquanto corpo descritivo de uma ética de questionamento que vem potenciar junto dos públicos um olhar deslocado da visão normativa que ainda permanece sobre a experiência migratória (Afonso & Mora, 2018).

Temos vindo a assistir desde os anos 90 a uma crescente visibilidade da “arte em diáspora” como objeto de transculturalidade, de transnacionalidade. Através da arte em diáspora joga-se, a um primeiro nível, a recusa da dicotomia entre dois opostos – o um e o outro –, e o reconhecimento do hibridismo, sob formas várias, de entre as quais a dupla e tripla pertença, indissociável da (con) fusão identitária e/ou linguística. Mas a um segundo nível, epistemológico, o que se joga é, também, a afirmação da necessidade de criação de uma *outra* constelação de recursos, relativamente à qual a arte dá conta bem melhor que a “fragmentação imposta pela abordagem disciplinar que as Ciências Sociais frequentemente impõem, da ‘totalidade’ do movimento” (Hammouche, 1998, p. 3).

Exposições como “Lá Fora”¹, “Sem Saudade”² e “Cinco Autores Luso-descendentes”³ são, entre outros exemplos, mostras que ao reunirem um conjunto de artistas portugueses e/ou de origem portuguesa nos dão outra visibilidade da emigração portuguesa, abrindo a possibilidade de fazermos dela outras leituras. De facto, artistas franceses, belgas, luxemburgueses, canadianos, americanos, ingleses, australianos, de origem portuguesa e com proveniências artísticas várias – fotógrafos, realizadores, pintores, músicos, escritores, contadores... –, têm, graças a estas exposições, tanto internacionais como nacionais, em diversos espaços e em várias escalas, protagonizado um discurso de reinterpretação política e cultural das sociedades em diálogo.

Por outras palavras, como refere Aïda Kaouk, conservadora do Museu Canadano das Civilizações e curadora da exposição “Ces pays qui m’habitent”, nessas mostras: “as obras são apresentadas não como testemunhos do étnico, mas antes como expressões de uma experiência social onde o específico e o universal são colocados em evidência, um e o outro e não um sem o outro”⁴.

¹ Exposição organizada pelo Museu da Presidência da República, em parceria com a Fundação EDP. Esteve patente em Viana do Castelo entre junho e setembro de 2008 para assinalar o dia 10 de junho – Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas e, posteriormente, no Museu da Eletricidade em Lisboa até dia 15 de março de 2009.

² Exposição que reuniu vários artistas canadianos de origem portuguesa, patente em Toronto (Canadá) na Gallery 1313, em 2003.

³ Exposição patente em Braga, entre dezembro de 2006 e janeiro de 2007, no Museu Nogueira da Silva, que reuniu cinco artistas de origem portuguesa que desenvolvem a sua atividade artística em França e no Canadá.

⁴ Retirado de https://www.museedelhistoire.ca/cmce/exhibitions/cultur/cespays/pay1_1of.html

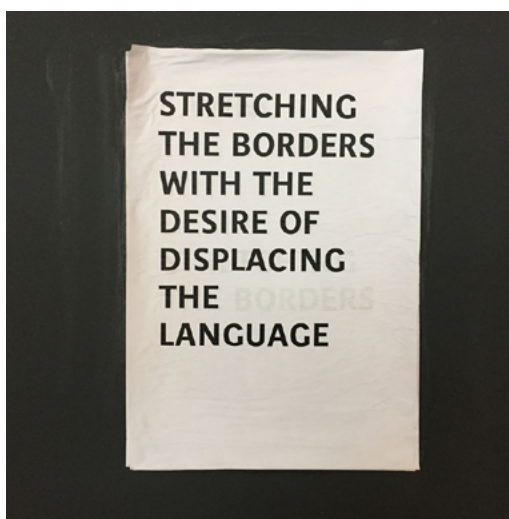


Figura 1: “Kissing the Sun, Touching the Moon, Mixing the Waters”⁵

Créditos: Marco Godinho

“Os imigrantes são o assunto do século vinte um” (Bruguera, 2016, para. 8). Esta frase da autoria de Tania Bruguera, artista e ativista cubana, radicada nos Estados Unidos, pode ser embebida da noção de política da filósofa Chantal Mouffe. Para a autora, o político constitui a “dimensão de antagonismo” da sociedade contemporânea, ou seja, é no “político (...) [que] o conflito ocorre” (Mouffe, como citado em Bal, 2009, p. 43). São inúmeras as intervenções artísticas contemporâneas que ocasionalmente ou de modo mais regular inscrevem criticamente vários destes traços que perfilam as sociedades de hoje relativamente ao tema deste trabalho: a *fluidez identitária* e a sua tradução nos planos político, social, cultural, linguístico, religioso; o *desdobramento espacial* implicado na fluidez identitária – deslocação, desterritorialização e reterritorialização – por um lado, legitimador de mobilidade, circulação, e direito de saída, por outro, controlador, censurante, impeditivo do direito de entrada; a constante *negociação cultural* que

⁵ Trabalho em série em exposição no Le Parvis – Centre d’Art Contemporain, Tarbes (25 de outubro de 2019 a 11 de janeiro 2020). Este trabalho faz parte de uma pesquisa mais larga intitulada “Poèmes et autres seuils”. No decorrer da exposição, todos os dias no momento da abertura do centro, fixa-se uma folha de papel onde está escrito uma frase do artista. Quando o centro fecha as suas portas, essa folha é retirada e refixada numa parede exterior (entrada do centro). Este ritual diário faz aparecer uma camada temporal de folhas coladas umas sobre as outras relembrando um palimpsesto. O artista recorre à escrita como ligação entre um espaço de exposição interior e exterior.

o desdobramento espacial inscreve bem como a *memória traumática* (e.g. Crownshaw, 2013; Devereux, 1970; Kirmayer, 2006) de desenraizamento, de perda, de conflito.

Todos estes traços transportam uma *ambivalência valorativa*, ora de futuro, de abertura, de transformação, ora de medo, de retrocesso, de enclausuramento. Num contexto de crescimento económico, estas dimensões sociais não são mais do que os tradutores de um mundo globalizado, em que o local traduz o mundo, onde o hibridismo, o pluralismo e a mestiçagem são valorizados. Mas num contexto de crise económica e financeira sistémica, aliada à legitimidade de lógicas nacionais securitárias face à ameaça terrorista ou à “invasão” dos refugiados, a consequência principal é uma crescente desagregação da coesão social já frágil *per se* que se vem somar às diferentes fissuras já existentes na sociedade europeia e entre países europeus, promovendo, também, para fins eleitoralistas uma inscrição nacionalista. Deparamo-nos de igual forma com uma ação-tempo política cronometrada por uma agenda mediática cuja estratégia comunicativa assenta em conteúdos simplistas, facilmente consumíveis, que reproduzem e cristalizam modos de pensamento que integram uma narrativa dominante, mesmo se o “sistema vigente” reconhece as suas contranarrativas.

A arte tem vindo a ocupar um lugar preponderante em formular politicamente “a dimensão de antagonismo” (Mouffe, 2005, p. 9). Embora possamos, no plano retórico, como o faz, por exemplo, Joly (2016), questionar tal engajamento,

os artistas devem reagir “esteticamente” aos males da sociedade, devem ser portadores de uma palavra diferente da dos média, dos “políticos” ou devem reduzir-se a serem apenas uma caixa de registo, conscientes da sua impotência para agir sobre os fenómenos globais que assaltam regularmente o mundo? (para. 1)

Como Chantal Mouffe (2013), consideramos que arte e política são indissociáveis:

do ponto de vista da teoria da hegemonia, as práticas artísticas desempenham um papel na constituição e manutenção de uma dada ordem simbólica ou no seu desafio e esta é a razão pela qual elas têm necessariamente uma dimensão política. (p. 9)

Assim, e partindo do princípio de Bourriaud (2002) segundo o qual “o papel do artista é criar relações entre as pessoas e o mundo através dos objetos estéticos” (p. 8), projetamos, neste trabalho, a ideia de que as práticas artísticas podem levar-nos a adquirir uma compreensão mais próxima, mais autêntica das complexidades contemporâneas.

A estética (e a ética) do globalismo (Bhabba, 2007) que integra o múltiplo – multilugar, multipertença, multi-identidade, multilíngua – porque faz referência, pelo menos, a dois universos culturais, a uma transformação em dois sentidos, através da memória de experiências como o exílio, a perda, a falha, o trauma, o desenraizamento, vividas (ou não) pelos próprios autores, é com recorrência objeto de várias denominações, tais como: arte migrante (Phuan, 2009, como citado em Singapore Art & Gallery Guide, s.d., para. 3), arte diaspórica (Mercer, 2008), estética diaspórica (Lemke, 2007) ou ainda a conjugação entre arte, estética, globalização, transculturalidade, transnacionalidade (e.g. Werbner & Fumanti, 2015).

Não nos alongaremos sobre a controvérsia existente à volta da pertinência em recorrer, reproduzir, substituir os adjetivos, migrante, diaspórico, transcultural. Preferimos entendê-los como ponto de partida, que serviu de alavancagem, de nomeação para reconhecer os choques sociais, culturais, psicológicos da experiência exílica.

As deslocações suscitadas pelas migrações baseiam-se quase sempre num eixo dicotómico, marcado por várias tensões porque agarradas à oposição entre nós e os outros, cá e lá. Aquando do regresso ao país de origem ou natal, reproduz-se a mesma lógica hierárquica, mas desta vez invertendo a relação de força, o que pode, todavia, gerar a rutura com o binarismo instituído, dando lugar a um questionamento territorial de pertença. A vivência migratória significa uma vivência de trauma, subalternização, emancipação, confronto, negociação desenraizamento, transplante etc... O sentimento de *forever foreigners* tal como o formulou Tuan (1999), parece persistir em baixa ou alta densidade ao longo de anos e em momentos diferentes do percurso de vida (enquanto estudantes, adultos, entrados no mercado de trabalho ou já com alguma experiência e vivência laboral/profissional). Disposição que deriva de uma experiência sobre si de discriminação, de racismo, explícita, disfarçada ou dissimulada: sobre o nome, o tom de pele, os seus pais (profissão, classe), ou sobre o país de origem.

Recorrer ao exercício de aproximação artes/ciência constitui, nomeadamente neste trabalho, um procedimento de renovação analítica, dar voz ao eu narrável da experiência migratória devolvendo-a à intimidade dos seus protagonistas. O abrir o estudo das migrações à arte, na sua pluralidade, significou acreditar que as várias linguagens artísticas podem constituir-se em valiosos recursos de conhecimento, seja de produção, seja de divulgação. Pois, a par do seu valor de reflexão, as obras artísticas pela sua valência estética e pelo regime de sensibilidade que as caracteriza, podem apresentar-se como um outro meio para interpelar mais de perto o público relativamente ao mundo que nos rodeia.

A viagem da autora por este universo preenchido por arte é um percurso já longo. Percurso por mundos que nos interpelam ou que deixamos sob forma de reticência, por não nos serem de imediato perceptíveis, inteligíveis, mas que se vão tornando mais permeáveis, fruto de outras leituras que nos vão surgindo. Ao longo de todo este tempo, na verdade desde a minha “descoberta” da exposição “Sem Saudade” (2003), momento simultaneamente partilhado com outra exposição “Ces pays qui m’habitent” (2001-2003)⁶, juntamente com o catálogo “Lá Fora” (2008), percebi a relevância de poder integrar estas produções num exercício de leitura e de reflexão mais alargado.

Aquando da participação da autora no “I Congresso da Mulher Migrante”, realizado em Toronto, em 2003, tomei conhecimento do trabalho de Teresa Ascensão, artista luso-canadiana, que naquele preciso momento estava a apresentar o seu último trabalho, “Maria”⁷, o qual se focalizava nos papéis da mulher portuguesa tanto no seio da família, como da comunidade portuguesa em Toronto, e mais ainda da comunidade portuguesa açoriana em Toronto. O título original deste trabalho foi “Sem Saudade: Contemporary Art by Canadians of Portuguese Heritage”.

Esta exposição coletiva “Sem Saudade” é antes de mais um trabalho de terreno, através do qual a curadora Anna Camara encontra artistas de

⁶ Exposição patente entre 2001 e 2003 no Museu Canadano de História que reúne um conjunto de 26 artistas canadianos de origem árabe e que através das suas obras nos interpelam sobre a experiência migratória vivida, a mestiçagem, o hibridismo. Não uma exposição virada para o “exotismo” ou para o “étnico”, mas “antes [como] as expressões de uma experiência social onde o específico e o universal são colocados em evidência, um e outro e não um sem o outro.” (Aïda Kaouk, conservadora do Museu Canadano das Civilizações e curadora da Exposição “Ces pays qui m’habitent”, Québec, 2001). Retirado de <http://www.museedelhistoire.ca/cmcc/exhibitions/cultur/cespays/payintf.shtml>

⁷ Ver <http://teresaascencao.com/maria/>

origem portuguesa e brasileira, filhos de emigrantes portugueses (açorianos) e brasileiros que nasceram no Canadá ou que emigraram, em criança ou adolescente, com os pais. Neste projeto artístico, pretendia-se, também, procurar uma alternativa para a categoria totalizante de “cultura portuguesa” bem como aferir esta mesma categoria junto de artistas portugueses ou de origem portuguesa:

esta exposição é um registo dessa investigação. Os trabalhos apresentados nesta exposição são em vários níveis os corretivos pessoais e artísticos para *saudade*. E porque o amorfo *saudade* não tem antónimo, nenhum oposto sólido, nós acordámos no título *Sem Saudade* – “sem arrependimento”. (A. Camara, comunicação pessoal, 2003)

Em resumo, para a curadora Anna Camara:

ao invés de voltarem as costas ao seu passado, estes artistas – entre muitos outros desta minoria invisível – têm usado o seu trabalho para compreender a sua herança, relacionar-se com a sua dualidade cultural, dar expressão e resolução aos problemas e potencialidades da identidade imigrante. (A. Camara, comunicação pessoal, 2003)

No seguimento do “I Congresso da Mulher Migrante”, viria a realizar-se uma exposição em Braga (2007), organizada pelo Museu Nogueira da Silva, Casa Museu da Universidade do Minho, com a curadoria de Carolina Leite (então diretora do Museu). Nesta exposição, intitulada “Cinco autores luso-descendentes”, privilegiou-se apresentar uma coleção essencialmente protagonizada por mulheres, na sua quase totalidade da segunda geração com trajetórias inscritas na vivência migratória e na dupla-pertença. Tratava-se de divulgar junto de um público familiarizado com a emigração, trabalhos que problematizavam noções como intergeracionalidade, identidade, memória, pertença, perda, capazes de suscitar no público um outro olhar sobre as questões migratórias.

A partir destas exposições a autora foi aos poucos alimentando a vontade de conhecer e registar mais exemplos de exposições sobre esta temática, o que fez com que viesse a formar uma espécie de repertório de catálogos que se veio a constituir como um estímulo para transitar para um projeto de trabalho. Do conjunto trabalhado constituiu-se um núcleo de cinco artistas de arte contemporânea-portuguesa, provenientes de vários domínios artísticos, descendentes de emigrantes portugueses, e residentes

noutros países: Carlos Batista (França), Isabel Mateus (Reino Unido) – literatura; Marco Godinho (Luxemburgo) – artes plásticas/vídeo arte; José Vieira (França) – cinema, documentário; Sozana Marcelino (França) – dança contemporânea. Núcleo subtraído de um percurso analítico mais amplo no qual se inscreveram participações de Aurore de Sousa (França) – fotografia; Carlos Farinha (França), Isabelle Faria (França), Míriam Sampaio (Canadá), Joe Lima (Canadá), Teresa Ascensão (Canadá) – artes visuais; Gabriel Abranches (Estados Unidos da América) – cinema, documentário, curta e longa-metragem.

O distanciamento, ou desdobramento crítico, intrínseco ao produtor artístico coloca-o em posição privilegiada para, através dos seus objetos/práticas artísticas, projetar sobre a emigração uma releitura. Acresce uma evidência empírica: à experiência migratória vivida por estes atores adiciona-se uma outra mobilidade geográfica assente no facto de a sua prática se situar à escala do mercado internacional da arte, o que vem redobrar a sua condição de atores de fronteira. A seleção dos trabalhos/obras dos cinco artistas foi feita, fundamentalmente em função da sua pertinência para a problemática da dissertação (Afonso, 2017), ou seja, são consideradas relevantes obras que abordem direta ou indiretamente a temática da deslocação como exploração/exercício interrogativo identitário. Não se trata tanto de saber como é que as migrações são representadas, apropriadas pela criação artística em todas as suas modalidades e suportes. Procura-se, sim, perceber o que evidenciam, que posicionamentos reivindicam e se porventura se constituem como meios de reequacionar questões como identidade, mobilidade, fronteira, pertença, alteridade, entre outras.

Neste sentido, é pertinente enfatizar aqui a identidade est-ética de Marco Godinho⁸, o artista português que representou o Luxemburgo na Bienal de Veneza na edição de 2019. Deslocando objetos, ideias, conceitos dos seus contextos ditos naturais, ressitua-os, Marco Godinho visa propor questões mais universais (Javault et al., 2013). A partir de uma estética conceptual, este artista binacional (luso-luxemburguês), dissociando-se intencionalmente de uma pertença identitária, nacional étnica *per se* redutora, prefere convocar uma pertença universal. A errância, o exílio, o nomadismo e a viagem definem de igual modo a sua profissão em movimento: um criador em itinerância e criador de itinerários. De igual modo,

⁸ Ver <http://www.marcogodinho.com/>

Godinho convoca-nos a olhar de modo diferente, a experimentar. A sua primeira viagem⁹, familiar, incompreendida e “imposta”, é sinónimo de desenraizamento. Godinho, em entrevista pessoal em 2014, define a migração como “um deslocar-se físico, mental, linguístico, social, cultural e afetivo”. Refere ainda que “o seu intuito é poder formular questionamentos mais alargados, universais, criar múltiplos cruzamentos para permitir o maior número de aberturas/saídas possíveis” (M. Godinho, comunicação pessoal, 27 de março de 2014).

Marco Godinho aborda os objetos e trabalha-os, numa dinâmica de desdobramento, de multiplicidade de multilugares assim como estes se movem igualmente nas diferentes disciplinas/áreas como se o elemento do plural fosse inevitável, ou tivesse de se declinar.

Pelo seu já vasto percurso artístico, é difícil ter de escolher um conjunto de obras referenciais para a reflexão a que nos propusemos. Dotado de uma performatividade multifacetada (instalação, vídeo, fotografia, desenho, escultura gráfica, edição), o trabalho de Godinho conjuga, cruza e alterna linguagens para poder responder ao seu processo criativo cuja ética é a de questionar códigos, representações, símbolos, convenções, formatos.

Mover-se, escrever, ver/olhar, desenhar é projetar, é fazer deslocar para um outro espaço, em escala variada, sob uma outra materialidade. Transpor, enfim, através de uma linguagem diferente uma configuração outra que permite perspetivar e perspetivar-se *de outra forma*. Sair de si, protagonizar um processo de exteriorização, uma autocompreensão para que “[o meu] ponto de partida [dê] início a um infinito, sem imagem sem nacionalidade específica” (M. Godinho, comunicação pessoal, 27 de março de 2014).

Uma vez essa experiência vivida, assumi-la significou, para este artista, transferir-se para uma matriz de questionamento. Doravante, redescobrir-se, desmultiplicar-se, tornou-se referente de possibilidade, oportunidade de analisar mais justamente como fio condutor de todo o processo criativo de Marco Godinho. Do mesmo modo, o seu trabalho permite-nos enquanto visitantes, cidadãos, deslocarmo-nos, questionarmo-nos, como o próprio pretende, ao deslocar conceitos e posicionamentos tais como território, identidade, memória, coletivo, individual, eu e outro. Deslocando objetos, ideias, conceitos dos seus contextos ditos naturais, ressituaando-os,

⁹ Nasceu em Salvaterra de Magos em 1978 e em 1987 juntamente com a mãe e o irmão que tinha um ano e foi ao encontro do pai que tinha emigrado para o Luxemburgo um ano antes.

“Marco Godinho pretende criar, enunciar, propor questionamentos mais universais” (Javault et al., 2013, p. 13). A partir de uma estética conceptual, este artista binacional (luso-luxemburguês), dissocia-se intencionalmente de uma pertença identitária, nacional e étnica.



Figura 2: “Untitled (Transparent Flags), 2007-2011”

Créditos: Marco Godinho

Para citar Nouss (2015): “já não se trata de estudar o exílio a partir de critérios territoriais, mas repensar o território em função da experiência exílica” (p. 6).

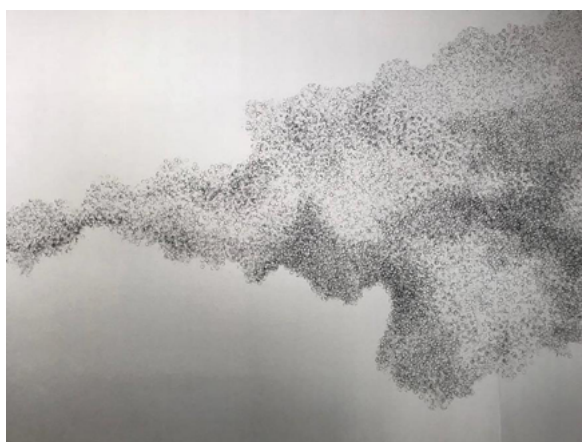


Figura 3: “Forever immigrant (2012-2013)”

Créditos: Marco Godinho

Em “Forever immigrant (2012-2013)”¹⁰, a partir de um carimbo redondo do tipo usado na administração pública nacional, Marco Godinho mapeia os contornos do que podemos visualizar como representação simbólica dos diferentes continentes ou de continentes desfigurados, como um atlas geográfico imaginado. Uma obra que reenvia para a própria experiência migratória de Godinho, mas a que este confere uma dimensão universal.

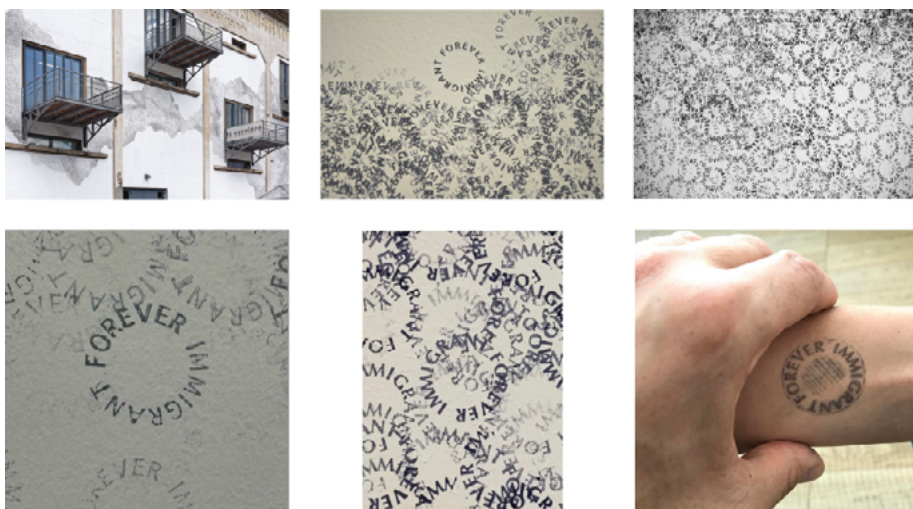


Figura 4: “Forever immigrant (2012-2013) | Pormenores”

Créditos: Marco Godinho

Como o próprio autor refere em entrevista:

é uma proposta universal: como se definir a si próprio nessa globalidade? Eu proponho ideias com formas variadas onde não imponho uma maneira de ver. (M. Godinho, comunicação pessoal, março de 2014)

Num tempo não muito longínquo, esta obra poderia igualmente simbolizar a diluição da fronteira como último reduto de soberania, do Estado-nação. Hoje, esta obra pode denunciar o avivar das fronteiras como lógica nacionalista, territorial, não de abertura, mesmo se a viagem, a circulação,

¹⁰ Ver <https://vimeo.com/137064934>

a mobilidade inscreve na sociedade contemporânea dinâmicas de desenvolvimento, de emancipação e de liberdade. Sob um ângulo mais pessoal, “Forever immigrant” reenvia-nos para o facto de uma vez vivenciada uma condição exílica, esta mesma condição manter-se sempre presente na vida individual ou familiar. Marco Godinho opta por transformar essa experiência traumática, de ferida que marca a mente e o corpo, deixando lugar à cicatriz silenciosa, que se quer dissimulada, escondida, em marca assumida intencionalmente no corpo para simbolizar um momento, um facto importante (imagem integrada na figura anterior).

Convoca-se uma pluralidade de geografias, de lugares, onde a fronteira, ou melhor, as fronteiras exigem que este ator se enquadre num ou noutro espaço, levando a que toda a sua vivência, experiências, construção individual, criadas precisamente no *cross bounding*, sejam ignoradas, negadas ou então que sejam compartimentadas num ou noutro espaço, a fim de responder à adoção exclusiva de um único, relegando o ator para o estatuto de estrangeiro, de etnia, de subordinado, de excluído. Ora é precisamente essa construção que define a sua identidade – o ator é essa construção: “as identidades são construções em curso, [as identidades] são negociações de sentido, choques de polissemia, choques de temporalidades” (Santos, 1993, p. 11).

Recorrer ao exercício de aproximação artes/ciência constitui, nomeadamente neste trabalho, um procedimento de renovação analítica, relativamente ao qual convocamos o argumento de Anne-Laure Amilhat Szary et al. (2016): este modo de proceder permite “produzir em conjunto dispositivos emancipadores que incitam os seus destinatários a agir através da relação sensível que eles desencadeiam como através da sua capacidade de transmitir ideias justas” (Secção 5, para. 2). Dotar-se da linguagem estética permite dar conta de uma realidade mais próxima, mais justa, da geografia de fronteira na qual se inscreve a segunda geração.

O reconhecimento da emergência mais recente do terreno das artes constitui-se como dispositivo fundamental para narrar e assumir uma história para reformular criticamente um posicionamento sobre a própria experiência migratória. Na imagem-marcador de entrada deste texto, o ensejo de alargar as fronteiras até atingir o seu desaparecimento já é em parte alcançado pelo movimento de deslocalização – *deslocar a linguagem* – que por sua vez, reenvia automaticamente para uma abertura plural – língua/

linguagem – e que permite cumprir um percurso reflexivo/auto-reflexivo em permanente questionamento.

AGRADECIMENTOS

Expresso aqui a minha maior gratidão ao artista Marco Godinho pela cedência das imagens¹¹ de algumas das suas obras integradas nesta reflexão.

REFERÊNCIAS

- Afonso, S. (2017). *Narrativas de regresso e projeções artísticas: Um estudo sobre a segunda geração* [Tese de Doutoramento, Universidade do Minho]. RepositóriUM. <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/55961>
- Afonso, S. & Mora, T. (2018, 23-24 de julho). *Olhar de lado a normatividade da experiência migratória* [Apresentação de artigo]. Colóquio Histórias, Memórias e Novas Narrativas da/na Emigração Portuguesa, Lisboa, Portugal.
- Bal, M. (2009). Arte para lo político. *Estudios Visuales: Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, 7, 40-65. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6824453>
- Bhabha, H. K. (2007). Ética e estética do globalismo: Uma perspetiva pós-colonial. In H. K. Bhabha, M. Ferro, M. B. Kacem, M. V. de Almeida, D. Muller, B. Stiegler, P. Gilroy, A. C. Pratt, P. D. Miller, F. D. Santos, P. Magalhães, A. Cicero, D. Cohn, *A urgência da teoria* (pp. 23-44). Tinta da China.
- Bruguera, T. (2016, 04 de novembro). On contemporary art and migration. *International Migration Institute*. <https://www.migrationinstitute.org/blog/on-contemporary-art-and-migration>
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Les Presses du Réel.
- Crownshaw, R. (2013). *Transcultural memory*. Routledge.
- Devereux, G. (1970). *Essais d'ethnopsychiatrie générale*. Éditions Gallimard.

¹¹ Imagens disponíveis em [http://marcogodinho.com/Godinho_Dossier_2013_EN\(72dpi\).pdf](http://marcogodinho.com/Godinho_Dossier_2013_EN(72dpi).pdf) e <https://mondepasrond.net/2014/04/23/universal-declaration-transparent-flags-forever-immigrant/>

- Hammouche, A. (1998). Le migrant et l'artiste comme figures de la modernité. *Ecarts d'identité*, 86, 2-5. http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/6_86_2.pdf
- Javault, P., Damiani, D., Josse, B. & Godinho, M. (2013). *Endless time searching*. Les Presses du Réel.
- Kirmayer, L. J. (2006). Beyond the 'new cross-cultural psychiatry': Cultural biology, discursive psychology and the ironies of globalization. *Transcultural Psychiatry*, 43(1), 126-144. <https://doi.org/10.1177/1363461506061761>
- Lemke, S. (2007). Diaspora aesthetics: Exploring the African diaspora in the works of Aaron Douglas, Jacob Lawrence and Jean-Michel Basquiat. In M. Kobena (Ed.), *Exiles, diasporas & strangers* (pp. 122- 145). Institute of International Visual Arts; MIT Press.
- Joly, P. (2016). Tous migrants? / Are we all migrants? *Zero Deux*, 76. <https://www.zerodeux.fr/essais/tous-migrants/>
- Mercer, K. (2008). *Exiles, diasporas & strangers*. MIT Press.
- Mouffe, C. (2005). Por um modelo agonístico de democracia. *Revista de Sociologia e Política*, 25, 11-23. <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/7071/5043>
- Mouffe, C. (2013). *Agonistics. Thinking the world politically*. Verso.
- Nouss, A. (2015). *La condition de l'exilé - Penser les migrations contemporaines*. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Santos, B. de S. (1993). Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 38, 11-39. <https://doi.org/10.1590/ts.v5i1/2.84940>
- Singapore Art & Gallery Guide. (s.d.). 'Making Shadows' by Moses Tan and 'Migrant Art': Two exhibitions. <https://sagg.info/event/making-shadows-by-moses-tan-and-migrant-art-two-exhibitions/>
- Szary, A-L. A., Cristofol, J. & Parizot, C. (2016). Introduction: Science-art explorations at the border. *AntiAtlas Journal*, 1. <https://www.antiatlas-journal.net/01-introduction-science-art-explorations-at-the-border/>
- Tuan, M. (1999). *Forever foreigners or honorary whites? The Asian ethnic experience today*. Rutgers University Press.

Werbner, P. & Fumanti, M. (2015). The aesthetics of diaspora: Sensual milieus and literary worlds. In P. Kaaur & Dave-Mukherji (Eds.), *Art and Aesthetics in a globalizing world* (pp. 153-168). Bloomsbury.

Citação:

Afonso, S. (2021). Para uma e(sté)tica de questionamento. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 41-55). CECS.

EDMUNDO CORDEIRO

edmundo.cordeiro@gmail.com

Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas
Tecnologias (CICANT), Universidade Lusófona, Portugal

TODAS AS CARTAS DE RIMBAUD E REBUÇADOS VENEZIANOS. ENTRE UM FILME E OUTRO

Um fim de tarde, enquanto descia por uma rua íngreme em frente da minha casa, pela qual já tinha subido e descido muitas vezes, dei por mim, entre conversas e brincadeiras, estupefacta, a surpreender o horizonte longínquo, o mar (o rio que eu tomava como mar) e a sua margem antiga e secreta. Subitamente entrevi que tudo aquilo tinha estado à minha espera sem eu o saber, e que bastara um leve erguer de olhos para o reconhecer num misto de incredulidade e plenitude, pois, mesmo sem conseguir ainda dizê-lo, sabia que aquela paisagem, que só naquele momento se me tinha manifestado, me havia precedido desde sempre, *salvando os dias todos* (verso de Goethe, *Alexis und Dora*). (Molder, 2010, p. 14)

TODAS AS CARTAS DE RIMBAUD: “MOTIVOS OBRIGADOS”¹

Copiar as cartas de Rimbaud – *todas as cartas de Rimbaud* – copiar, mesmo, aquelas cartas em particular. *Todas*, já é uma maneira de dizer.

¹ “Motivos obrigados” é o título de um ensaio de Maria Filomena Molder que está editado na íntegra no seu livro de 2017, *Dia alegre, dia pensante, dias fatais* (pp. 179-206), Lisboa, Edições Relógio D’Água. Este texto, na altura inédito, foi muito importante para a existência de *Todas as cartas de Rimbaud* e para o que mora antes e depois, *Rebuçados venezianos*. E muito diretamente, com o estudo de caso sobre *Une histoire de vent*, de Joris Ivens, que faz parte do mesmo ensaio, comecei a montagem de *Todas as cartas de Rimbaud*. Adiante voltaremos a ele.

As maneiras de dizer, isso é o que importa. E deve ser qualquer coisa de extraordinário – deve ser qualquer coisa de extraordinário. *Entender que eu não entendo*. Não sabemos bem o que isso quer dizer, esse ato, por muito boas justificações que se possam dar. É humilde e é soberbo. É trabalho. Copiar as cartas à mão, sim, naquele caderno, com aquela letra, com aquela tinta. O filme é aquela tinta e aquela letra, de Maria Filomena Molder.



Figura 1: Caderno da cópia das cartas de Rimbaud

Créditos: Maria Filomena Molder

Veio-me assim a ideia de fazer um filme com isso, um filme que correspondesse a isso. Filmar e juntar pedaços de tempo-volume é corresponder. Há talvez um conceito para isso: interceder. Pois queria, ou teria, de ficar concentrado no rosto e na palavra dita, e na letra e na palavra lida. Aquela palavra, a de Rimbaud: nossos nervos não podem ficar indiferentes. Interceder é um conceito que o cineasta Pierre Perrault entregou a Gilles Deleuze²: “*se tens uma situação, tens um filme*”, dizia Pierre Perrault. Está certo, mas não é uma questão de pragmática. Como pode ser pragmática, confinada, articulada, defendida com todas as novas e velhas armas de auto-combate das teorias escolares do filme, uma atividade que é gigantesca? Gigantesca porque nela é a poesia que se faz, porque nela é Maria Filomena Molder que se diz. Qualquer molécula do sangue é gigantesca.

E é preciso falar dos deveres, neste mundo de direitos? Os deveres do cinema e as circunstâncias de tempo e de lugar. Levantar qualquer coisa

² Um desenvolvimento da ideia pode ser colhido no primeiro capítulo de *Pedro Costa e Pierre Perrault. Intersessão, força ficcional, força documental* (Cordeiro, 2013).

do mundo – que já existe, é certo, mas que pode não se ver ou não se saber o suficiente –, para que possa, talvez, perdurar. Olhar para *o que* está à nossa volta, olhar para *quem* está à nossa volta. E corresponder. As palavras de Maria Filomena Molder são vitais, têm um elemento crítico e energético valente: fazem pensar e viver de outra maneira; obrigam a construir. A poesia é um motor.

E, tudo junto com isso, a perplexidade diante da morte: “poder entregar o livro na Biblioteca de Alexandria antes que o fogo tenha sido ateadado” (Molder, 2005, p.16). O filme é uma tentativa de mudar a vida. A partir de uma certa altura, vemos que não há remédio, não há redenção. Só se pode erigir qualquer coisa a partir disso. Tudo vem daí. “Nada se produz sobre a terra que não sirva para combater a angústia” (Hermann Broch, como citado em Molder, 2005, p. 19).

“Um arbusto de pequeno porte” é dito no filme (Cordeiro, 2017). Está preso à terra.

Não é nada fácil filmar alguém – sinto-me um intruso, quero ir-me embora. Tem de haver dádiva. O roubo é transformado em dádiva.

A indistinção dos nomes no filme, tentativa de correspondência com o que é dito no filme: “há alguns idiotas que se tomam por autores” (Cordeiro, 2017), na leitura das palavras de Rimbaud que é feita por Maria Filomena Molder, e que surge quando é por si abordado o tema da originalidade em Goethe. Aqui não há autor, e mesmo assim. Não é preciso dizer que o filme teve de ser feito por alguém e que isso é decisivo – mas isso está muito para lá dos contentores do eu: tem de passar por mim, mas não se trata de mim, trata-se de *alargar mais o império* (o significado de “auctor”, como é por si referido no seminário). Por outro lado, não menos importante, coisas que vêm da infância, certo sentimento de não existência que sempre tive desde a infância – propiciador, é assim, mesmo com as dores que carrega.

“A solidão no espaço é natural”, cantam David Bowie e Seu Jorge. Naquele espaço, naquele lugar, “enquadrar” é natural: é o espaço da infância, da solidão da infância. Imagens dadas pelo instinto, sempre e primeiro, mesmo quando vão para uma composição estudada.

A beleza é o mais importante. Oh, sim! Proibido? Tudo e mais alguma coisa, aqui? Oh, não! Ela não é pré-existente, tem de ser criada, esqueçam. “O belo é uma busca de todos os dias”, tem de se procurar “de todas as vezes”, como é dito no filme (Cordeiro, 2017). E o sublime, outro dos temas abordados por Maria Filomena Molder, se lhe retirarmos as especificações conceptuais, é também uma forma de beleza. Beleza é veneração do

que está fora de nós, atenção e atração pelo que nos é exterior. Não sei se se exclui o medo disso, mas exclui-se o domínio – não se trata de dominar, trata-se de ser atraído.

Alguém disse uma vez diante de uma conhecida pintura, agora no Museu Rainha Sofia, em Madrid: “esta pintura podia ter mais cavalos despedaçados”. Alguém disse? Horror. Mete dó que alguém diga isso. Adiante. O que é primeiro num filme? Ver e ouvir. É preciso querer ver e ouvir. Num filme tem de se ver e ouvir alguma coisa, alguma coisa de inédito, mesmo naquilo que eventualmente não nos seja inteiramente desconhecido à vista e aos ouvidos. Começa depois o resto: começa a relação com o mundo e connosco próprios, a possibilidade de pensar essa relação, começa a verdade. Temos, pois, de exigir um pouco mais de sangue (uma molécula, gigantesca), de olhos e de ouvidos ao espectador. “Cada um tem apenas a experiência que o seu sofrimento lhe concede” (Dostoievski, como citado em Kafka, 2014). Não se trata de ser, mas de tornar-se, como dizia Bob Dylan. Todos os dias, tornar-se. O artista *está feito* se tem a ilusão de que o é; todos os dias, tornar-se, isso está bem. “Se não dás nada à arte, não recebes da arte”.

O título *Todas as cartas de Rimbaud* nasceu logo a 24 de outubro de 2014, quando alinhei alguns pedaços do registo do dia anterior. Escrevia eu a Maria Filomena Molder, nesse mesmo dia, que o título era o enigma. Já devia ter a ideia de filmar a cópia dessas cartas. Mais tarde, chega este correio:

Edmundo, uma coisa e das grandes: eu não copiei todas as cartas de Rimbaud! Fui à procura do caderno e encontrei-o: copiei todas as primeiras cartas disponíveis e decisivas entre 15 de maio de 1871 e maio de 1873, enquanto Rimbaud se tornava o poeta excessivo que era: onde escreve as coisas mais gravadas a fogo: “Trata-se de alcançar o desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos” ou “*Je est un autre*”, e transcreve vários poemas que acabou de escrever (e que eu também copiei). Cartas onde abunda a rima interna. Nenhum delas é ainda dirigida a Verlaine (a quem ele escreve pela primeira vez em setembro de 1871, mas na edição da *Pléiade* só vem um resumo, pois a carta se perdeu, coisa que aconteceu com a segunda carta de abril de 1872). Sendo assim, o título do seu filme, que era tão bom e se tornou falso, terá de ser mudado. Neste momento estou varada e não me vem nada à ideia. Mas confio no seu poder imaginativo. (E terei de enviar a todos os presentes esta correção). (M. F. Molder, comunicação pessoal, 24 de outubro de 2014)

Eis a minha resposta, de imediato:

eu acho que não é motivo para uma decisão dessas! Afinal, a diferença é entre “todas” e “todas as primeiras”. Não vale a pena mudar o título (ainda, nunca se sabe, mas por outras razões) por causa disso. Mesmo assim, no som, pode cortar-se, fazer alguma emenda, se for preciso. Permita que lhe diga: não acho ser necessário enviar aos presentes a correção. Provavelmente, só eu é que dei conta (anotei-o na sala). Presunção minha talvez, mas afinal a diferença é só essa. Podemos falar de viva voz sobre isso. (E. Cordeiro, comunicação pessoal, 24 de outubro de 2014)

Mais tarde, três (ou quatro) respostas minhas sobre o que pode ser *Todas as cartas de Rimbaud*:

uma resposta, é o *próprio filme*

outra resposta, justa, é que se trata de *uma ideia*

outra resposta, sem ironia, justa também, é que é o *título do filme*

todas as respostas são a mesma coisa (E. Cordeiro, comunicação pessoal, 24 de outubro de 2014)

E depois veio o encontro com o texto “Motivos obrigados”, de Maria Filomena Molder (2017), e com Joris Ivens, etc., e tudo levou mais uma volta – e as imagens de Joris Ivens, que não pude utilizar, foram um bem, por isso; primeiro, por elas mesmas, na composição, e depois porque Marcelline Loridan não autorizou o seu uso³, atirando-me assim para a construção

³ Por exemplo, a) a sequência em que se vê Joris Ivens cair da cadeira no meio da areia do deserto: “numa lentidão inexorável Joris Ivens começa a cair e a sua queda é uma das mais belas cenas de todo o filme: a menina que está a ver tudo, vai a correr avisar, pedir ajuda” (Molder, 2017, p. 199); b) também a sequência das “estátuas” que subitamente começam a movimentar-se: “começa o desfile – numa constelação de fingimento, alterações de escala e potência – das dezenas de guerreiros carregados pelos elementos da equipa e outros, que descem, descem, como nascidos do pequeno palco criado para o efeito, com uma dúzia de degraus. Apresenta-se, então, o herói, de pé, com a sua bengala, usada como o bastão de um maestro barroco, avalia os outros guerreiros, atrás dele, imóveis sombras, familiares das terracotas do primeiro imperador, esperando o seu sinal. Ele bate com força (tão débil) o seu bastão e eis que os guerreiros se movem numa dança austera e funda de quem regressa à vida. Erguendo e baixando os braços sem largarem as armas, começam a descer num ritmo severo a escada improvisada e tosca, e que nos parece uma escadaria sem fim, escondendo a pouco e pouco o velho mágico” (Molder, 2017, p. 205); c) e a sequência das vozes que o vento traz de todos os lugares da terra, e que Joris Ivens procura recolher no ar e registar: “vozes, vozes, vozes, do coração cruel, da brisa suave, vozes diabólicas, perseguidoras, terríveis, vozes que fazem chorar e rir, acalmar, enlouquecer, segredos guardados,

de outras imagens, menos enfáticas, como sempre seria pelo contrário o caso, não por elas, mas pela sua inclusão. Ficaram assim as imagens *mais* do filme, por isso. E o título não estremeceu.

O filme começa com a imagem de uma pintura de Henrique Pousão, com uma *rapariga deitada no tronco de uma árvore*, assim se chama o quadro, com os sons da aurora e com sons de guitarra, muito leves. Esta imagem acompanha o que Maria Filomena Molder está a dizer em *off*, falando das árvores e da sua descoberta da poda e dos seus efeitos. Mas a imagem de Pousão veio para o filme por causa daquilo que é dito por Maria Filomena Molder no *requiem* final, quando menciona as brincadeiras da sua infância – subia às árvores, como os rapazes, diz. Há este elemento de atração entre o início e o fim, que tenho tendência a procurar. Além disso, instala de imediato uma sensação de alegria não gritada; e de leve enigma também, porque quem está em cima da árvore, nas palavras de Maria Filomena Molder, é o homem que está a podar. Este e os planos seguintes são imagens de entrada no filme, e que correspondem ao final do seminário, mesmo antes de Maria Filomena Molder se despedir. O seminário é o ponto de partida do filme e também um dos seus centros: há-de vir logo a seguir a indicação disso, com o respetivo sumário, porque não queria que o espectador parasse a perguntar de onde é que vem a imagem de Maria Filomena Molder a falar – a hipótese dessa dúvida não me interessava nada; o contrário, que se soubesse logo, isso sim, interessava-me, porque a aula é um lugar e um acontecimento muito importantes, tanto por si quanto na ligação a Maria Filomena Molder.

O plano de Maria Filomena Molder no seminário, que vai ter ligeiras variações de quadro e de luz ao longo filme até chegar a uma espécie de *devir feiticeiro* com os negros, os vermelhos e o branco da luz – podendo dizer-se, ainda assim, que se mantém sempre o mesmo –, derivou do seguinte: tínhamos chegado ali, não conhecíamos ninguém, não podíamos, evidentemente, andar a cirandar com a câmara; e não tínhamos outros interesses, nesse momento. É uma questão de concentração, como no plano do caderno sobre o colo. Sim, não é fácil fazer uma imagem. É um plano a que só se se pode chegar a partir da distância, e que, se for conseguido, cria ele próprio distância – não se trata de uma “aproximação”, não se trata de criar familiaridade. Os seus tons de lilás, iluminado sobretudo com a luz

comunicados à respiração de cada um, e que desaguam no primeiro sopro, o sopro do primeiro dia, esse que aquele homem, que está a gravar para nós ouvirmos as muitas vozes do vento, tem medo de soltar e por isso lhe volta a entrar pela boca” (Molder, 2017, pp. 203-204); d) e ainda, por todo o lado, o “macaco divino”, Sun Wukong.

que vem do ecrã, na parte esquerda da imagem. Foi uma sorte. É tão forte, extravasa tanto para todo o filme, que dá a impressão de estarmos constantemente a ouvir a aula, quando na verdade vemos e ouvimos muito pouco. Tem que ver com o bloco de pedra (ou aço) que o filme é: escultura.

Concluamos esta parte com a recolha de Kafka, por duas razões. Por causa daquilo que o sofrimento concede. Por causa do agradecimento a Deus por se ser assim e não de outra maneira:

carta de Dostoievski a uma pintora: A vida social anda em círculo. Só aqueles que experimentam um sofrimento concreto se compreendem entre si. Graças à natureza do seu sofrimento, formam um círculo e entreadjudam-se. Deslizam pelo interior do seu círculo, deixam que o outro passe à frente ou, em caso de aperto, empurram-no gentilmente. Cada um se dirige ao outro na esperança de suscitar empatia ou então, mas nesse caso apaixonadamente, já na fruição imediata dessa empatia. Cada um tem apenas a experiência que o seu sofrimento lhe concede; ainda assim, entre estes companheiros, é possível ouvir a troca de experiências tremendamente diferentes. “Tu és assim”, diz um ao outro, “em vez de te queixares, agradece a Deus por seres assim, pois, se não fosses, sofrerias esta ou aquela infelicidade, viverias esta ou aquela vergonha.” Como o sabe este homem? É que ele pertence, e isso mesmo denunciam as suas palavras, ao mesmo círculo do interlocutor, a sua carência de consolo é da mesma espécie. Porém, no mesmo círculo sabe-se apenas e sempre o mesmo. Aquele que oferece consolo não tem sequer o sopro de um pensamento como vantagem sobre aquele que recebe consolo. As suas conversas são, pois, apenas encontros da imaginação, um extravasar dos desejos de um para o outro. Por vezes um olha para o chão e o outro para um pássaro, e com estas diferenças se desenrola a sua convivência. Por vezes, unem-se na fé e olham os dois de cabeças encostadas para alturas infinitas. (Kafka, 2014, pp. 327-328)

REBUÇADOS VENEZIANOS: EMBRENHAR-SE EM SI PRÓPRIO

Uma figura feminina esbatida rodopia e rodopia pelos salões de um velho palácio até se fundir, sempre em movimento, na luz crepuscular.

Maria Filomena Molder dirige-se lentamente para a janela do seu escritório com um livro grande de capa branca nas mãos (o catálogo *Stanca Luce* [2015], do pintor João Queiroz). No livro, na página 71, uma pequena

aranha, um aranhão cor do papel da aguarela, que desliza pela página, naquele modo de andar, deslizar do acrobata por um fio. Voz de Maria Filomena Molder: “não gosto de matar aranhas. Dizem que dá sorte. Mas eu não” (Molder, 2016, p. 406).

Maria Filomena Molder chega à janela, sopra e o aranhão voa. A sua voz, de novo: “levíssimo. Lançado no vazio, incólume aos ataques soezes da força da gravidade” (Molder, 2016, p. 406).



Figura 2: Rebuçados de vidro

Créditos: Edmundo Cordeiro

Da janela, Maria Filomena Molder vem para o interior e sai de campo. Ficamos com a janela. Ouvimos a sua voz:

esta súbita aparição fez-me pensar que deveria haver alguma entrada secreta para animais em estado sonâmbulo e que, tendo-a encontrado, o artista os fez adormecer de novo com a sua agulha de cera, sussurrando o verso de Pierre-Charles Roy, que encontrei em Leopardi (inicia-se um movimento lento em aproximação e sobre a janela): “*Escorregam, mortais, não pressionem*”. (Molder, 2016, p. 406)

Sobre a pedra da bancada da cozinha estão os rebuçados de vidro.

Feitos de vidro da ilha de Murano, os rebuçados venezianos lembram os laços dos bibes e dos cabelos usados pelas meninas em tempos que já lá vão. Objectos de confeitaria mágica, transparentes, coloridos, irradiantes, não poderiam deixar de atrair Luísa Correia Pereira, que comprou

vários na sua viagem a Veneza (dois deles, oferecidos a Jorge Molder em 1991, foram fotografados e fazem parte da série “Secret agent”). Na verdade, o rebuçado veneziano (e qualquer um cujo modelo seja o laçarote) é a figura por excelência do infinito que cabe na palma da mão, mas como é de cristal não está votado a desfazer-se na boca. É só uma promessa irisada de assimilação do infinito ao finito, promessa que se pode quebrar. Daí o seu enorme poder evocativo. (Molder, 2016, pp. 304-305)

Se é sobre o querer-limite ligado ao ato de copiar as cartas do poeta, sobre a passagem pelo fogo da gestação da poesia, *Rebuçados venezianos* é sobre o canto e a dança do pensamento de Maria Filomena Molder (2016, p. 366) – “a dança atravessa tudo aquilo que faço” –, sobre a energia de vida que dela se solta, e em particular no modo como se relaciona com cada obra de arte. Não no sentido de um desenvolvimento cronológico, mas antes colhendo elementos da sua obra que nos possam fazer chegar à sua vida e, a partir desta, entrever o modo como o seu pensamento se enreda com a arte e o mundo.

Trata-se da possibilidade de filmar um dom e uma dádiva (o trabalho continua). Cinema = memória. *Rebuçados venezianos*, título do filme e título de um dos seus livros inteiramente dedicado a obras de arte e a artistas, é uma obra mágica onde o sopro de uma vida e de um pensamento entram como que em combustão espontânea. Como diz em “Só começamos depois de continuar”: “no combate entre a filosofia e a arte, a arte ganha” (Leiderfarb, 2016, p. 58). É interessante que estas relações sejam perspetivadas enquanto um combate, e que a arte ganhe – e também que para Maria Filomena Molder essa vitória e essa derrota sejam muito desejadas.

A fonte de imagens e de sons (tratamento cinematográfico) assenta na apresentação das camadas espaciais e temporais que a montagem articulará a partir de um fio condutor narrativo construído com as inúmeras referências autobiográficas extraídas dos seus livros e por uma palestra a realizar por Maria Filomena Molder para o filme, com o título “Embrenhar-se em si próprio”.

Sujeitas à investigação e ao progresso de um filme-investigação que depende da relação viva entre quem filma e quem é filmado, são três as grandes camadas do filme:

- o levantamento de arquétipos de infância bem como o registo de imagens soltas e pequenos gestos e acontecimentos, a partir de referências autobiográficas explícitas que os seus textos contêm;

- a encenação de elementos da obra de Maria Filomena Molder, desde certas histórias fundadoras, como a *Cantata profana* de Bartók, imagens originárias de problemas humanos e de pensamento, à relação com certas obras e artistas com os quais o seu pensamento se enleia – como diz: “fui descobrindo que na arte e na poesia tinha, não exemplos ou ilustrações, mas o laboratório onde os conceitos filosóficos começam a aparecer” (Ribeiro, 2013, p. 21);
- e a palavra e o envolvimento entre professor e discípulos na palestra intitulada *Embrenhar-se em si próprio*.

As camadas são transversais à partição do filme em seis capítulos, cujos títulos correspondem aos títulos dos seus livros: enumeremos esses títulos-capítulos – *A metamorfose das plantas*, *Semear na neve*, *O absoluto que pertence à terra*, *O químico e o alquimista*, *A nuvem e o vaso sagrado* e *Rebuçados venezianos*. São títulos que irradiam para além dos livros em causa. Tomamo-los como uma matéria que é imediatamente sonora e visual, sendo o seu sentido construído por uma relação inesperada de imagens ou por um subtil enigma. São como frontispícios, funcionam enquanto remissões para paisagens de sensações e horizontes de imaginação: com eles se pretende estruturar as relações entre diferentes espaços onde evolui Maria Filomena Molder e o que dela emana. O nosso objetivo é fazer com que uma marca muito nítida, muito material, sonora, do trabalho de Maria Filomena Molder – os seus títulos – possa ser a matéria de uma espécie de forma. Não se trata de expor o conteúdo destes livros, mas de o encontrar e de o devolver de outra maneira – da vida para a obra, da obra para a vida e o mundo.

Dentro de cada um dos capítulos, a narrativa a construir, a decorrer da análise final (trata-se da montagem), vai agregar:

- a palavra proferida, seja por Maria Filomena Molder, seja por outras vozes e presenças (pode haver outras vozes, remetendo simbolicamente também para si) – cumulativamente, as vozes vão edificando um coro, ao longo do filme;
- objetos que o seu pensamento toma como seus, obras de arte de artistas contemporâneos a que procurou corresponder ou com os quais procurou defrontar-se; por exemplo, mediante esta conceção carnal da pintura:

quase se pode dizer, contra todos os idiotas de serviço,
que enquanto o leite se soltar do peito das mulheres, alagando as blusas, e o menino bolsar, soberanamente satisfeito, enquanto a criança sujar com lama as mãos, o rosto

e o bibe, e a nossa pele for ferida, a pintura há-de existir.
(Molder, 2016, p. 402)

Ser como os pássaros que não deixam vestígios do seu voo no ar: eis o desafio supremo a que nenhuma forma de arte pode aspirar, em que fracassa qualquer gesto artístico.
(Molder, 2016, p. 98)

- O investimento nos livros *Rebuçados venezianos* (Molder, 2016) e *Exercitações* (Molder, 2000); neste último caso, entre a poesia e o fantástico, as descrições da vida em bruto dos morcegos, as imagens de terrores de infância.

Se em *Todas as cartas de Rimbaud* se partia da palavra proferida num seminário, aqui pretendemos alargar o horizonte de construção à escala da sua obra escrita, tomando o livro *Rebuçados venezianos* como guia.

PRÓLOGO: IMAGENS SOLTAS

“A minha vida assentava na convicção de que só me dizia respeito aquilo que não compreendesse” (Molder, 2016, p. 363). Adaptação de elementos biográficos de *Rebuçados venezianos* – que são também notas de pensamento: podemos começar, por exemplo, com o aranhão a descer pela página 71 do catálogo *Stanca Luce*, de João Queiroz. Ou pela dança, conforme a vertigem das páginas que dão conta da experiência de assistir ao espetáculo de Merce Cunningham e Carolyn Brown:

quando acabaram de executar a última peça desabou uma tormenta no mar revolto do Tivoli, as palmas misturavam-se com gritos e estrondosos batimentos dos pés. Não podia crer no que ouvia, mas era o que eu queria ouvir. E foi assim que – sem o saber – contribuí o mais que pude para a grande pateada que assinalou o primeiro dos dois dias de espetáculo da companhia de Merce Cunningham em Lisboa. (Molder, 2016, p. 365)

PRIMEIRO CAPÍTULO: “A METAMORFOSE DAS PLANTAS”

Introdução de elementos dispersos, do fantástico da história dos morcegos extraída de *Exercitações* (Molder, 2000), ao primeiro canto da filosofia, com John Cassavetes (Ventura, 1984) – “o que é filosofia? *Filos* quer dizer amigo e amor, e *Sofia*, o estudo de qualquer coisa. Trata-se do estudo

do amor. Ter uma filosofia é saber como amar, saber onde colocar o amor” (Ventura, 1984). E reminiscências de infância, o elemento fundamental. E entramos na palestra “Embrenhar-se em si próprio”. A sua primeira parte, intitulada “a solidão como limpeza, uma questão fisiológica”. E as plantas são também – talvez sobretudo – *quem* assiste à palestra.

SEGUNDO CAPÍTULO: “SEMEAR NA NEVE”

Encenação livre do libreto da *Cantata profana*, do compositor húngaro Béla Bartók, parte principal do capítulo. Trata-se do desenvolvimento do mito do caçador que é caçado, ou que se transforma na caça. É um texto síntese, alegórico de muitas coisas em Maria Filomena Molder: desde a relação com o pensamento de Walter Benjamin à influência de elementos imagéticos húngaros – imaginamos que também por via da vida em comum com Jorge Molder. O *passeio* de Robert Walser, que surge “semear na neve” nas célebres fotografias, é outro dos elementos evocativos.

TERCEIRO CAPÍTULO: “O ABSOLUTO QUE PERTENCE À TERRA”

Vamos do som do “metrónimo oculto sob as lages, que soe o compasso do sopro humano” (Molder, 2010, p. 65) – que é o bater do coração (Memorial de Rumbula, em Riga) –, à conversa banal sobre o tempo enquanto “uma das mais elevadas manifestações das forças cósmicas” (Molder, 2010, p. 65). Início das explorações visuais em torno das histórias dos morcegos, provenientes de *Exercitações* (Molder, 2000).

QUARTO CAPÍTULO: “O QUÍMICO E O ALQUIMISTA”

Nos algares das Serras d’Aire e Candeeiros, todo este capítulo trabalhará fontes visuais e dramáticas de *Exercitações* (Molder, 2000) em torno dos seres da noite: “os morcegos da minha raça, uma das mais nocivas de todo o mundo, são gerados pela violência, quando as mães vão já na idade alta”. Em articulação com o tema da segunda parte da palestra: “a razão não é independente da animalidade, mas é exatamente a sua revelação”.

QUINTO CAPÍTULO: “A NUVEM E O VASO SAGRADO”

O elemento principal do capítulo é a conclusão da terceira parte da palestra de Maria Filomena Molder – “embrenhar-se em si próprio, uma metamorfose incerta”. A narrativa interna decorrerá daqui comandada pela palavra. Elemento de composição: a exploração de relações diretas entre a

caligrafia de Maria Filomena Molder e os desenhos de Goethe e Rui Chafes, bem como a escrita-pintura de António Sena. Outros serão convocados.

SEXTO CAPÍTULO: “REBUÇADOS VENEZIANOS”

Uma vez, a Luísa Correia Pereira comprou em Murano uns rebuçados feitos de vidro e ofereceu ao Jorge [Jorge Molder, o marido], que os fotografou para a série “The secret agente”. Entretanto, ela fez um pequeno óleo chamado *Rebuçados venezianos*, que nós comprámos. É um nome que implicava uma série de nexos. É como uma discussão entre mim e ela – em que ela ganhou. Entre a arte e a filosofia, a arte ganha. (Leiderfarb, 2016, p. 58)

Tiraremos as consequências do conteúdo da sua palestra – acontecimento, matéria inédita. Já estamos em casa de Maria Filomena Molder: atenção aos movimentos do dia, eles são *infinitos*, como é dito em relação aos rebuçados venezianos na epígrafe acima, um infinito que cabe na palma da mão.



Figura 3: Luísa Correia Pereira. *Sem Título*.
Óleo sobre tela, 1991. Coleção privada

Créditos: Edmundo Cordeiro

AGRADECIMENTOS

As Figuras 1 e 2 neste texto, bem como as comunicações pessoais, são uma cortesia de Maria Filomena Molder ao autor.

REFERÊNCIAS

- Cordeiro, E. (2013). *Pedro Costa e Pierre Perrault. Intercessão, força ficcional, força documental*. Creative Space-Amazon.
- Cordeiro, E. (2017). *Todas as cartas de Rimbaud* [Filme]. Edmundo Cordeiro.
- Kafka, F. (2014). *Diários*. Edições Relógio D'Água.
- Leiderfarb, L. (2016, 28 de maio). Só começamos depois de continuar. *Expresso*, 53-58.
- Molder, M. F. (2000). *Exercitações*. Edição de Autor.
- Molder, M. F. (2005). *O absoluto que pertence à terra*. Edições Vendaval.
- Molder, M. F. (2010). *Símbolo, analogia e afinidade*. Edições Vendaval.
- Molder, M. F. (2016). *Rebuçados venezianos*. Edições Relógio D'Água.
- Molder, M. F. (2017). *Dia alegre, dia pensante, dias fatais.*: Edições Relógio D'Água.
- Ribeiro, A. M. (2013, 10 de novembro). De onde vem Maria Filomena Molder? *Público*, 18-25.
- Ventura, M. (Realizador). (1984). *I'm almost not crazy: John Cassavetes. The man and his work*. [Filme]. Cannon Group.

Citação:

Cordeiro, E. (2021). *Todas as cartas de Rimbaud e Rebuçados venezianos*. Entre um filme e outro. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 57-70). CECS.

JOÃO ROSMANINHO

jrosmaninhods@arquitetura.uminho.pt

Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT), Escola de
Arquitetura, Arte e Design, Universidade do Minho, Portugal

A SECÇÃO E O TRAVELLING: LISBOA DE PERFIL EM TRÊS PLANOS

UM ESTABELECIMENTO

A paisagem urbana promove uma *práxis* com raiz cursiva que se manifesta através de percursos e discursos. E esse ato, do regime da escrita e do gesto, do traço e do rasto, poderá evocar outros sentidos para lá do que analisa e oferece¹. Prevalece então um dos modos mais comuns de apresentar e representar o espaço de uma cidade: ou tendo por base um elemento de análise arquitetónica, quando este induz a um movimento cinematográfico, ou um elemento do léxico cinematográfico, quando este estabelece um carácter arquitetónico. Este envolvimento lança imediatamente o “convite à ficção e à construção visual de um espaço” (Rosmaninho, 2017, p. 5) com carga “emocional” (Bruno, 2007)², o mesmo desafio que parece estar na origem de um sistema indestrinçável entre a arquitetura e o cinema. E se a arquitetura se impõe através de múltiplas práticas de deambulação ou, por outras palavras, de digressão no espaço urbano sob “termos cinematográficos, nomeadamente através do enquadramento, da sequência, da edição que muda de ritmo, ou de outros eventos” (Borden,

¹ Talvez aqui se encontre parentesco com o que C. P. Baudelaire (1863/2004) e Walter Benjamin (2006) designaram por *flânerie*, Le Corbusier (1923) por *promenade architecturale*, Guy Debord e Constant Nieuwenhuys (1958) por *derive*, Roland Barthes (1977) por *conduite*, Michel De Certeau (1990) por *tactique* e *pratique*, Iain Borden (2010) por *drive*, entre muitas outras variações.

² O primitivo – emoção – é um termo com origem latina composto por aglutinação (e + moção) que vem examinado e proposto com essa propriedade como modo de “fuga, de migração, de deslocação entre lugares” (Bruno, 2007, pp. 6-7).

2010, pp. 108-109), também o cinema se funda em termos arquitetónicos com “os exemplos mais perfeitos de construção de planos, mudança de planos, e distância de planos (ou seja, a duração de uma sensação em particular)” (Eisenstein, 1989, p. 117).

Ora, é por via deste diálogo que se chega ao perfil, uma vista que reúne as características constantes e cortantes da secção na arquitetura e do *travelling*³ no cinema. Coetaneamente alçado e silhueta, estrutura e destroço, contorno e fatia, o perfil corresponde à imagem de uma ressonância urbana ou de uma tomografia ao corpo da cidade que advém de “um processo que, mesmo separando uma parte da sua totalidade, penetra no sentido do que se vê e examina” (Rosmaninho, 2017, p. 13). Ao varrer vazios e volumes, o perfil confere identidade ao e capta autenticidade do espaço que projeta e ficciona.

De modo a ensaiar esta hipótese, utilizar-se-á a cidade de Lisboa (vista a partir de três paisagens em passagem) como território a ser estudado, numa sucessão de cortes e camadas e tendo por tarefa reconhecer na secção arquitetónica o seu par cinematográfico e vice-versa. Suspeita-se que seja nesse perfil que se encontre uma imagem da verdade e ilusão da cidade.

DO CORTE ARQUITETÓNICO E DO MOVIMENTO DE CÂMARA

Como um rebatimento e uma incisão efetuados na pele e na superfície da cidade, respetivamente, o corte arquitetónico e o movimento de câmara resultam numa aproximação ao humano que a habita e atravessa e contribuem, numa perspetiva integrada urbano-cinemática, para a urgência de uma busca de sentido.

No que respeita à arquitetura, o corte favorece o enunciado da tectónica (combatendo o simplismo da planta e do alçado). Em “The archaeology of the section”, Jacques Guilleme e Hélène Vérin (1989) justificam a relevância da secção enquanto elemento fundamental da arquitetura para a composição e construção, muito pelo que indicia e não somente pelo que indica. No mesmo texto, os autores defendem “que é na secção que reside e resiste a simplificação das coisas complexas” (Rosmaninho, 2017, p. 137), sendo “claro, além do mais, que quanto mais complexa for a estrutura melhor ela é definida pela sua secção.” (Guilleme & Vérin, 1989, pp. 226,

³ Também designado por “efeito Cabiria”, *panning movement*, *tracking shot*, ou *dolly shot*, foi decidido utilizar neste texto o termo mais usado em Português (para além de também se tratar do mais comum nos léxicos filmológicos ingleses e franceses).

238). E se é verdade que a secção se assume como elemento inerentemente arquitetónico de análise e de representação, haverá também uma história e um contexto que confirmam a sua utilidade desde a respetiva origem, na ruína romana. Posto isto, o texto de Guillerme e Vérin propõe para a secção três propriedades principais, a saber: a escala; a analogia; e a abstração.

Quanto ao cinema, o movimento de câmara potencia a consciência da continuidade (competindo com o corte e o *raccord*). Em *Functions of camera movement in narrative cinema*, Jakob Isak Nielsen (2007) propõe uma “taxonomia das funções dos movimentos de câmara” (p. 219), na qual identifica seis princípios relevantes para a formulação do argumento deste texto, a saber: a orientação; o ritmo; a inflexão; a perspetiva; a reflexão; e a abstração. O *travelling*, em especial, um dos vários movimentos de câmara elencados por Nielsen, mais não é do que um dos modos de montagem arquitetónica onde a visão em *continuum* e progressivamente alterada perspetivamente nos revela a ideia de cinema existente desde a Antiguidade Grega, tal como foi sugerido por August Choisy (1899) na enciclopédica *Histoire de l'architecture*, por Le Corbusier (1923) no livro-manifesto *Vers une architecture*, ou por Sergei Eisenstein, circa 1937-1940 (1989), no ensaio *Montage and architecture*.

O termo “corte”, co-existente na arquitetura e no cinema, implica nas duas artes um talhe, um golpe que separa a parte do todo, seja o exterior do interior, ou seja, a narrativa da cena. Funciona como uma sinédoque. No caso da arquitetura, o rasgo “levanta”⁴ a construção sob um processo engeñoso de desdobramento e justaposição do espaço; evidenciando-se como extrusão. No caso do cinema, o caráter cinemático de “transporte (...) acaba por apontar alguns dos sentidos mais fortes do termo; evidenciando-[se] como translação” (Rosmaninho, 2017, p. 139). Em boa verdade, a secção e o *travelling* acabam por reproduzir versões e visões concentradas dos espaços que cortam, criando perfis específicos.

DA SECÇÃO E DO TRAVELLING

A secção e o *travelling* são análogos, implicam (ou são ambos determinados por) uma ideia de fenda e, por arrasto, uma ideia de separação. Se, por um lado, o uso da secção em arquitetura serve habitualmente a estratégia construtiva na produção de temas projetuais baseados no ritmo,

⁴ Em Inglês, a secção e o alçado vêm muitas vezes denominados por “elevação” (tradução literal de *elevation*).

por outro, o uso do *travelling* em cinema potencia aspetos inerentes à arquitetura como o da introdução de escala. Em adição, a secção e o *travelling* carregam uma “impressão de profundidade” (Bordwell, 1999, p. 55) só permitida, também, pela (ideia de) abstração que contêm. Deste modo, poder-se-á confirmar uma correspondência evidente entre secção cinematográfica e *travelling* arquitetónico, ainda que sustentada na incompletude de cada um deles.

A história da arquitetura diz que a secção terá origem informal no reconhecimento de vestígios como aqueles do Coliseu. Julga-se que a sua primeira tentativa de desenho ou ilustração terá ocorrido “circa” 1500 em obras como o *Codex Atlanticus* (atribuído a Leonardo da Vinci), o *Codex Chlumszansky* ou o *Codex Barberini*. Para Colin Rowe, já no último quartel do século XX, uma representação arquitetónica sem secção permanece carente de um certo sentido, na medida em que lhe faltará sempre “um plano metafórico de intersecção entre os olhos do observador e a ‘alma do edifício’” (Vidler, 1994, p. 85). Poder-se-á pensar o mesmo para o perfil.

Sobre a história do cinema, fatalmente mais tardia, assume-se o final do século XIX como o momento em que surge o primeiro *travelling*. Executado por um técnico e colaborador dos irmãos Lumière na última carruagem de um comboio que parte de Jerusalém, trata-se de um plano-movimento com cerca de 45 segundos de duração que exhibe uma cidade em devir⁵. *La départ de Jérusalem en chemin de fer* de Alexandre Promio (1896), obra que Patrick Keiller (2013) refere como fundamental para a génese do cinema, é um retrato poético e autêntico de um espaço e de um tempo, mesmo quando estes não são completamente discerníveis. De resto, e no seguimento de uma genealogia das técnicas e tecnologias do cinema, críticos e historiadores como Barry Salt e David Bordwell desenvolvem leituras várias sobre a execução do plano-movimento tendo por base a sua origem mecânica e, num primeiro período, com incidência no chamado *train-effect* (Keiller, 2013; Mennel, 2008)⁶. Desde então, seja de um modo mais sofisticado, com a câmara sobre *carrelo*⁷ ou apoiada num qualquer veículo, ou seja de um modo mais “pobre, com a câmara à mão” (A.-P. Vasconcelos, comunicação pessoal, 7 de agosto de 2015) ou apoiada no ombro, a paisagem da cidade

⁵ A ambiguidade da imagem reproduzida é tal que não se identifica o que se observa como pertencendo a uma fase de construção ou de destruição daquela cidade.

⁶ Com maior ligação à via férrea ou eletrificada surgem outros filmes como *Panorama from the Moving Boardwalk* (Thomas Edison, 1900) ou *Panorama of Ealing from a Moving Train* (1901) que demonstram uma evolução do movimento cada vez mais em consonância com os veículos que suportam e apoiam a câmara.

⁷ Ou *dolly*, engenho ou sub-estrutura que serve de suporte à câmara e se move sobre carris.

permanece *en passant*, como se a melhor expressão do seu estado fosse um oxímoro, de facto. Em complemento, permanecem ainda dois entendimentos sobre o *travelling*, “o lateral e o frontal; o primeiro sob a falsa designação de panorama e o segundo sob o nome de ‘*phantom ride*’” (Salt, 1992, p. 32). Neste seguimento, ao distinguir a potência arquitetónica do *travelling*, terá maior pertinência o registo lateral, o panorâmico, o de perfil, em detrimento do frontal, pelas mesmas razões que levam Nielsen (2007) a defender que o movimento lateral de “câmara enuncia uma disposição espacial” (p. 89), enquanto o frontal anuncia simplesmente uma visão da ordem do espetacular. Poder-se-á pensar o mesmo para o perfil. Incluído numa longa-metragem de ficção, “o *travelling* terá sido usado pela primeira vez e com propósito estético-narrativo em *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914)” (Rosmaninho, 2017, p. 141). Kevin Thomas (1990), sobre este assunto, chega a afirmar “que as experiências de Pastrone com o movimento de câmara terão sido decisivas na libertação dos filmes do proscénio” (para. 6), confirmando assim a devolução do cinema ao exterior e ao real, logo, à cidade.

A secção e o *travelling* baseiam-se na ideia de passagem e fluidez e evidenciam uma visão e um movimento humanamente impossíveis, insinuando uma flutuação ou navegação paralela à face das coisas e dos lugares. No entanto, se a secção reúne apenas uma parte da informação arquitetónica, acabando por aprofundá-la, também não é crível que com ela se esgote a representação de um espaço. No máximo, a secção formula uma correspondência da totalidade espacial em causa. Já o *travelling*, que detém igualmente um carácter subjetivo, “mostra apenas metade da informação, cortando o espaço ao meio, separando imediatamente campo e contracampo” (Rosmaninho, 2017, p. 148).

Tratando-se ambos de modos de ver que valorizam o enquadramento e o levam a acompanhar um curso, a secção e o *travelling* exportam para o cinema e a arquitetura, respetivamente, sentidos de marca e diagrama. E o perfil, esse, resume o processo e assume o resultado. Não será coincidência, por certo, que a secção “transforme os rastros arqueológicos (traços) em diagramas arquitetónicos (traçados)” (Guillermé & Vérin, 1989, p. 226) ou que o *travelling* “invente uma nova categoria (cinemática) ‘entre pintura e cinema’” (Bois, 1989, pp. 112-113).

Na verdade, cada uma destas formas de perfil parece levantar hipóteses, até porque a ideia da continuidade, determinada e contestada pelo cinema em igual medida (com raiz no próprio carácter da montagem), ganha preponderância através da escala, do ritmo, e da orientação. Contudo, e apesar de aspirar à continuidade, o perfil não deixa de ser um fragmento

que privilegia a contiguidade, já que a longitudinalidade e a horizontalidade convocam propriedades cursivas que o tornam análogo nas vertentes narrativas da arquitetura e do cinema.

Por tudo isto, da mesma maneira que o perfil integra óbvias complexidades da secção e do *travelling*, também expõe perplexidades dos dois planos-movimentos. Perante tais conexões, resta uma dúvida: será o perfil resultado de um plano-sequência cinematográfico ou de uma sequência de planos arquitetónicos?

SOBRE O PERFIL DE LISBOA

Abusando da expressão de Serge Daney, a cidade de Lisboa aqui analisada “não existe em nenhum mapa geográfico” (Skorecki, 2007, p. 26), embora contenha características passíveis de uma análise arquitetónica e cinematográfica. Talvez assim, o perfil se torne no melhor procedimento de emulação de uma cidade, “permiti[ndo] observar com lucidez o seu real a partir do seu registo” (Rosmaninho, 2017, p. 7) e repondo a “não-ilusão [que aponta, talvez, para o seu único] caminho: o da própria autenticidade” (Oliveira, 2006, p. 7).

O primeiro *travelling* na cidade executado em *carrelo*, e incluído numa longa-metragem, aparece localizado no Jardim de São Pedro de Alcântara em *Lisbôa, crónica anedótica* (Leitão de Barros, 1930). Aproveitando-se da localização em zona cumeeira, o plano funciona como *establishing shot* ao destapar o interior do vale. O que interessa, contudo, não é o aparato técnico, mas o grau de interpretação urbana. A lentidão com que a cidade despona é definitivamente um modo para lhe aceder. Curiosamente, em entrevista conduzida pelo autor deste texto, João Botelho alude precisamente à qualidade cinematogénica daquele lugar, dizendo que

ali em São Pedro de Alcântara, aquilo é papelão, parece um cenário. Aquilo não é realista. Quer dizer: é tudo muito feio, ao pé... e depois, ao longe, aquilo fica um cenário fantástico. Fica um “*décor*” de papelão, parece um cenário de ópera. (J. Botelho, comunicação pessoal, 5 de agosto de 2015)

Ainda assim, o movimento de câmara identificado naquela espécie de “sinfonia de cidade” produz um afastamento da paisagem já que se destaca um primeiro plano com figuras e figurantes e só depois um segundo plano com o tal “cenário de ópera”. Neste texto, interessa então

relevar o perfil com escala e personagens ou figurantes que vagueiam por Lisboa, por esse *décor* “feio” e “fantástico” onde quer que ele se encontre, mas interessa conjuntamente atender à extensão e à amplitude do que capta o elemento referido. Uma circunstância é a de que o perfil combina também um mecanismo de convergência e distração, ou porque se foca numa figura e desfoca no fundo ou porque, naturalmente, assume o fundo como figura.

No perfil, porém, a figura, aquele indivíduo que passeia, o *homo urbanus* na aceção de Thierry Paquot, é um agente essencial à luz da capacidade que tem em envolver-se com o espaço, “aproximando-se e afastando-se dos sentidos da cidade” (Paquot, 2005, p.14). Por um lado, se a secção faz dele uso para conferir escala ao leitor, o *travelling* faz dele uso para orientar o observador. Assim, lançar-se-ão três conjeturas urbanas onde as secções vêm produzidas por “movimentos em que a câmara acompanha o caminhar dos actores a uma distância fixa e paralela dos mesmos” (Salt, 1992, p. 157). Será, por isso, que se procurará descrever de seguida o que

melhor representa Lisboa (...), onde as colinas envolventes e os becos fornecem abrigo a um indivíduo (...) que vagueia pela cidade, observando as fachadas e procurando serenamente uma explicação para o seu curso. (Barber, 2002, pp. 86-87)

TRÊS PLANOS

Em causa e em estudo estará uma interpretação de três perfis, cada qual com mais de 15 segundos de duração e cuja *repérage* define a urbe no seu âmago (em ruas, avenidas ou praças), na sua periferia (em estradas ou em *terrain-vagues*), e em zona demarcada (em estaleiros de obra ou outros locais abandonados).

Perto de um século depois de *La départ de Jérusalem en chemin de fer* (Promio, 1896), o estabelecimento cinematográfico de uma cidade já não acontece necessariamente na plataforma de uma estação ferroviária, mas nas plurais configurações de uma qualquer via. Acompanhando diferentes personagens que percorrem o centro, a margem ou a ruína da cidade, desamparadas e solipsistas em igual medida, destacamos então três planos-movimentos, cada um retirado de uma longa-metragem de ficção; a saber e por ordem cronológica de estreia: *A força do atrito* (Pedro M. Ruivo, 1992); *Ossos* (Pedro Costa, 1997); e *Lavado em lágrimas* (Rosa Coutinho Cabral, 2006).

PLANO 1: NO CENTRO DA CIDADE

Podendo representar-se através de vários planos-movimentos executados no espaço público, em becos, ruas, avenidas ou praças⁸, é a partir do filme *Lavado em lágrimas* que se propõe o estabelecimento desta parte da cidade, a qual, dependendo do parâmetro de leitura, será também a histórica, a tradicional, a monumental, entre tantas outras declinações.

Com perto de um minuto de duração (56 segundos exatos), o plano em causa será provavelmente o mais ambíguo e ambicioso *travelling* entre todos aqueles rodados em Lisboa até 2012⁹. Estética e tecnicamente elaborado, revela a perseguição viciosa de um casal, propondo uma ideia de continuidade impossível. O que se vê torna-se inexequível fora da ilusão do cinema. Assumindo a Rua da Escola Politécnica como eixo e respetivas vias transversais como escapatórias, a câmara (instalada num veículo automóvel que se entrevê, aliás, refletido nos vidros das montras das lojas) acompanha individualmente, sem cortes e sob alternância de ritmo, duas personagens. João (interpretado por João Cabral) e Ana (interpretada por Rita Martins) (per)seguem-se mutuamente e num andamento constante. O *carrelo*, mais rápido do que as personagens, leva a que, por vezes, fique fora de campo quem se pretende observar. Naquele passeio, as duas personagens veem-se antes e depois, estão à frente e atrás uma da outra, e vão repetindo as ações individuais numa pendularidade impraticável.

Duplica-se o movimento e intensifica-se a observação sobre João e Ana, fixados em gestos individuais de maior pormenor. Neste caso, para Rosa Coutinho Cabral, sendo o movimento objetivamente “um *travelling*, o plano é [também] uma sequência de panoramas (sem montagem através do corte) (...) paradoxal no regime da semântica e da sintaxe filmológicas” (Rosmaninho, 2017, p. 317). A realidade admite-se então transformada numa sucessão inadmissível: João persegue Ana que persegue João que persegue Ana que persegue João.

Enquanto perfil, a rua transforma-se em linha prisional interminável e é, talvez, por isso que Fernando Lopes se permite afirmar que Lisboa é

⁸ Entre muitos filmes, poder-se-ia ter selecionado planos de: *O mal amado* (Fernando Matos Silva, 1974), com planos rodados no Bairro de Campo de Ourique (nas Ruas Almeida e Sousa, Azedo Gneco, Francisco Metrass e Tenente Ferreira Durão); de *O cerco* (António da Cunha Telles, 1970), *Dans la cour des grands* (Florence Strauss, 1995), *Os mutantes* (Teresa Villaverde, 1998), e *L'homme des foules* (John Lvoff, 2000), com sequências rodadas na Rua Augusta; de *Imagine* (Andrzej Jakimowsky, 2012), com movimentos na Rua Nova do Desterro; ou de *O último mergulho* (João César Monteiro, 1992) e *Águas mil* (Ivo Ferreira, 2009), com *travellings* a descer a Avenida da Liberdade.

⁹ Esta data marca um dos termos da baliza cronológica que enquadra o estudo na base deste texto, a tese *Montagem e cidade: Lisboa no cinema*, cujo *corpus* foi constituído por 454 longas-metragens de ficção realizadas entre 1918 e 2012 (Rosmaninho, 2017).

“uma cidade fascinante em termos de cinema. Não porque seja uma cidade aberta, como Roma de [Roberto] Rossellini, mas porque é uma cidade labiríntica, uma cidade misteriosa, [que] não se abre às primeiras” (Mozos, 1994). O perfil, aqui, é o exterior, mas também o interior da cidade. E é à custa deste circuito que emerge a dificuldade em reconhecer uma ordem espacial ou montagem temporal das coisas. Em suma, a arquitetura e o cinema tornam-se incongruentes quando vistos e analisados em separado.

PLANO 2: NA MARGEM DA CIDADE

Já a periferia da cidade parece vir habitualmente representada por planos executados em estradas ou outros lugares informes da circulação como acontece em *Ossos*. O território do subúrbio, o do “cimêncio” (Lopes & Cera, 2002, p. 7), é um lugar de coalescência¹⁰, de “sítio fugidio e volátil” (Lopes & Cera, 2002, p. 21) onde parece exacerbar-se uma pressão centrífuga do centro da cidade tradicionalmente mais estável. Neste espaço de neologismo, onde certamente a cinematogenia é diferente, as narrativas também acabam por propor desvios de escala e de forma. Com efeito, ao cinema concentrado (ou disperso?) neste *topos* parecem associar-se narrativas e morfologias específicas: numa espécie de sub-género potenciado por *travellings* demorados¹¹. Neste caso, Pedro Costa “nobilita características singulares desses espaços (como a sujidade, a pobreza, a indigência e os laços de sangue) através da dignidade do plano (...) cinematográfico” (Rosmaninho, 2017, p. 318) em continuidade.

Naquele que é, talvez, o *travelling* mais longo de toda a cinematografia sobre Lisboa (até 2012), com quase dois minutos de duração, uma personagem magra (interpretada por Nuno Vaz) desce a Estrada Militar das Fontainhas transportando algo num saco de plástico preto do lixo. Ao longo desse plano, o “intérprete ‘autóctone’” (Bénard da Costa, 2009b, p. 22) muda a posição do que transporta sem que se perceba efetivamente a utilidade do gesto. Como um jovem em marcha, aquele pai parece inquieto e assoberbado durante todo o plano. De uma posição, ajusta o saco para outra mais confortável entre os braços, mais aconchegante perceber-se-á

¹⁰ Tal como o termo composto por aglutinação (cimento + silêncio) designado por Diogo Seixas Lopes para o “sono profundo dos arredores” (Lopes & Cera, 2002, pp. 3, 7) de Lisboa.

¹¹ Outros exemplos haverá de *travellings* semelhantes como acontece: em *Doc's kingdom* (Robert Kramer, 1987), com planos rodados no Cais da Matinha e na Zona Oriental de Lisboa; em *Nós* (Cláudia Tomaz, 2003) e em *Daqui p'rá frente* (Catarina Ruivo, 2006), com planos rodados no Lumiar e na Calçada de Carriche; ou em *Sangue do meu sangue* (João Canijo, 2010), com sequências no Bairro Padre Cruz ou na Pontinha.

depois. Não sabendo o que leva ao colo, o observador acompanha a personagem com a expectativa de que haja uma resposta algures durante o percurso. Sabe-se, hoje, que o caminho que a personagem tomava provinha de uma decisão extrema: aquele nativo, apressado e em fúria silenciosa pela cidade ruidosa, seguia em aparente dissensão com o mundo. O espaço e o movimento eram tudo o que lhe restava. Neste segmento, o plano regista então um carácter de peregrinação e interrupção, onde aquela parte de Lisboa “parece ter sido escolhida precisamente por possibilitar a representação da cidade por meio de uma iconografia de estagnação” (Nagib, 2014, p. 12). O centro da cidade perdera definitivamente o apelo.

Enquanto perfil, o plano-movimento traduz-se numa sequência es-palmada de alçados que, “por isso, não [permite] identificar o percurso na sua plenitude” (Rosmaninho, 2017, p. 318). Abdicando da compreensão de um rasto horizontal sinuoso, irregular, o *travelling* mostra somente uma secção vertical, regular. O perfil torna-se, pois, o exterior do exterior da cidade, já que o espaço e o campo da imagem persistem estranhamente superficiais. Em suma, a arquitetura e o cinema enganam e autenticam concomitantemente.

PLANO 3: NA RUÍNA DA CIDADE

Na terceira e última categoria da cidade, o espaço e a imagem vêm representados por um curto plano executado diante de andaimes e outras estruturas caducas que seguram a ruína perene¹². Em *A Força do atrito*, filme de ficção científica cujo contexto inicial se estabelece na caracterização de três personagens solitárias que passeiam pelos restos de uma cidade sem nome, o plano-movimento aqui apresentado é o único dos três que acompanha o percurso através de uma narração em *voz-off* na primeira pessoa.

Com breves 15 segundos de duração, a câmara está tão próxima de Vítor (interpretado por João Grosso), que se torna difícil perceber a interioridade ou exterioridade do espaço. Só a meio, com o aparecimento de vãos no fundo rugoso, se descobre alternadamente a profundidade do espaço colocando a personagem num lugar de Lisboa sem teto, no estaleiro de obra dos Armazéns do Chiado (após o incêndio de 1988). Aquela localização, ela própria uma paisagem de secções, serve então de *décor* a uma zona urbana com passado obliterado e sem futuro previsto. No *travelling*, Vítor

¹² Há ainda planos semelhantes em *Entre os dedos* (Tiago Guedes e Frederico Serra, 2008), com sequências rodadas em Alfovelos, e em *Cinerama* (Inês Oliveira, 2009), com sequências no Restaurante Panorâmico de Monsanto.

é uma figura entre o “turista ideológico” (Coelho, 1983, p. 53), tal como se refere Eduardo Prado Coelho ao protagonista de *Meus amigos* (António da Cunha Telles, 1974), e o “pugilista dançarino” (Urbano, 2015, p. 466), tal como se refere Fernando Lopes ao protagonista do seu *Belarmino* (1963)¹³. Próximo do tédio, haverá um cansaço expresso com a cidade e os espaços. Vítor confessa que “procurar companhia para matar os dias era a [sua] ocupação” (Ruivo, 1992, 00:01:50).

Enquanto perfil, o que se vê são *vedute* romanas em forma de estratos lisboetas, *carceri d'invenzione* da cidade contemporânea. E, para Pedro M. Ruivo, é importante avaliar a capacidade de dissecação da urbe, como se o plano-movimento se tratasse de um dispositivo cortante; como se tivesse aberto o corpo e o tecido urbanos para reclamar a falência da cidade. Neste processo, onde vêm expostas as entranhas do espaço, o perfil atua em profundidade, tanto na perpendicularidade quanto na axialidade e no mesmo instante. O perfil é, também, o interior do interior.

ALGUNS CRÉDITOS FINAIS

Enquanto objeto, o perfil funciona como exame complementar de diagnóstico urbano. Refletindo um desejo de *streetwalking*, com origem na partilha dos “prazeres da cidade e das novas perambulações cinematográficas” (Bruno, 1993, p. 57), o perfil permite enquadrar o indivíduo e o ambiente pós-modernos numa alteridade prevalente e decorrente do seu movimento e rasgamento.

Enquanto método, o perfil verifica também jogos só plausíveis no espaço urbano. Discernindo a complexidade do campo (e também do contracampo, como se viu) da imagem, o perfil talvez constitua um modo de análise urbana e cinematográfica apropriado para o presente.

Enquanto estado, por fim, poder-se-á ainda inferir que os perfis de Lisboa contêm uma ambiguidade na indefinição entre proximidade e distância, literalidade e subjetividade, interior e exterior, tudo porque os planos-movimentos (as secções e os *travellings* aqui analisados) nem sempre sugerem leituras inequívocas. Nesta cidade, os exteriores nem sempre são exteriores e o contrário também é verdade, “o estado das coisas” não é certo. Como reconhece João Bénard da Costa (2009a), numa abordagem algo críptica

¹³ Com semelhante apetência pela preguiça e pela pulsão deambulatórias em Lisboa outras longas-metragens haverá como: *Índia* (António Faria, 1975); *Lerpar* (Luis Couto, 1975); *Dans la Ville Blanche* (Alain Tanner, 1983); *Atlântida* (Daniel del Negro, 1985); ou *António, um rapaz de Lisboa* (Jorge Silva Melo, 2000).

sobre o uso do espaço no cinema em Lisboa, a representação do perfil “também é o exterior do interior (...) ou o interior do exterior” (p. 180).

REFERÊNCIAS

- Barber, S. (2002). *Projected cities: Cinema and urban space*. Reaktion Books.
- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Éditions du Seuil.
- Baudelaire, C. P. (2004). *O pintor da vida moderna* (T. Cruz, Trad.). Nova Vega. (Trabalho original publicado em 1863)
- Bénard da Costa, J. (2009a). No quarto da Vanda. In R. M. Cabo (Ed.), *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa* (pp. 179-185). Orfeu Negro.
- Bénard da Costa, J. (2009b). O negro é uma cor. In R. M. Cabo (Ed.), *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa* (pp. 15-27). Orfeu Negro.
- Benjamin, W. (2006). *A modernidade*. Assírio & Alvim.
- Bois, Y.-A. (1989). Introduction to montage and architecture. *Assemblage*, 10, 111-115. <https://doi.org/10.2307/3171145>
- Borden, I. (2010). Driving. In M. Beaumont & G. Dart (Eds.), *Restless cities* (pp. 99-122). Verso.
- Bordwell, D. (1999). *On the history of film style*. Harvard University Press.
- Bruno, G. (1993). *Streetwalking on a ruined map: Cultural theory and the city films of Elvira Notari*. Princeton University Press.
- Bruno, G. (2007). *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture, and film*. Verso.
- Cabral, R. C. (Realizadora). (2006). *Lavado em lágrimas* [Filme]. Clap Filmes.
- Choisy, A. (1899). *Histoire de l'architecture*. Gauthier-Villars.
- Coelho, E. P. (1983). *Vinte anos de cinema português (1962-1982)*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Costa, P. (Realizador). (1997). *Ossos* [Filme]. Madragoa Filmes; Gemini Films; Zentropa Productions. – não se considera análise? Prof^a Madalena
- De Certeau, M. (1990). *L'Invention du quotidien, I: Arts de faire*. Éditions Gallimard.
- Debord, G. & Nieuwenhuys, C. (1958). Définitions. *Internationale Situationniste*, (1), 13.

- Eisenstein, S. (1989). Montage and architecture. *Assemblage*, 10, 116-131. <https://doi.org/10.2307/3171145>
- Guillerme, J. & Vérin, H. (1989). The archaeology of section. *Perspecta*, 25, 226-257. <https://doi.org/10.2307/1567147>
- Le Corbusier. (1986). *Towards a new architecture*. Dover Publications.
- Leitão de Barros, J. (Realizador). (1930). *Lisbôa, crónica anedótica* [Filme]. Companhia Cinematográfica de Portugal.
- Lopes, D. & Cera, N. (2002). *Cimêncio®*. Fenda Edições.
- Keiller, P. (2013). *The view from the train: Cities and other landscapes*. Verso.
- Mennel, B. (2008). *Cities & cinema*. Routledge.
- Mozos, M. (Realizador). (1994). *Lisboa no cinema, um ponto de vista* [Filme]. Rosa Filmes/Cinemateca.
- Nagib, L. (2014). Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno. *Aniki*, 1(1), 8-21. <https://doi.org/10.14591/aniki.v1n1.54>.
- Nielsen, J. I. (2007). *Camera movement in narrative cinema – Towards a taxonomy of functions* [Tese de Doutoramento, University of Aarhus]. Aarhus Universitet. https://pure.au.dk/portal/files/52113417/Camera_Movement_0910.pdf
- Oliveira, M. (2006). Prefácio. In J. M. Grilo, *O cinema da não-ilusão: Histórias para o cinema português* (pp. 7-8). Livros Horizonte.
- Paquot, T. (2005). Cinéma et 'après-ville'. In T. Paquot & T. Jousse (Eds.), *La Ville au cinéma* (pp. 13-17). Éditions Cahiers du Cinéma.
- Promio, A. (Realizador). (1896). *La départ de Jérusalem en chemin de fer* [Filme]. The Lumière Studios.
- Rosmaninho, J. (2017). *Montagem e cidade: Lisboa no cinema* [Tese de Doutoramento, Universidade do Minho]. <http://hdl.handle.net/1822/48661>
- Ruivo, P. M. (Realizador). (1992). *A força do atrito* [Filme]. MGN Filmes.
- Salt, B. (1992). *Film style and technology: History and analysis*. Starword.
- Skorecki, L. (2007). *Dialogues avec Daney et autres textes*. Presses Universitaires de France.

- Thomas, K. (1990, 06 de fevereiro). 'Cabiria': the italian spectacle that influenced D.W. Griffith. *Los Angeles Times*. http://articles.latimes.com/1990-02-06/entertainment/ca-17_1_giovanni-pastrone
- Urbano, L. (2015). *Dois mundos: Arquitectura e cinema em Portugal, 1959-1974* [Tese de Doutoramento, Universidade do Porto]. <https://hdl.handle.net/10216/117638>
- Vidler, A. (1994). *The architectural uncanny*. The MIT Press.

Citação:

Rosmaninho, J. (2021). A secção e o travelling: Lisboa de perfil em três planos. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 71-84). CECS.

JOANA GAMA

gamajoana@gmail.com

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

CE QUE JE SUIS: A MULTIDISCIPLINARIDADE COMO *MODUS OPERANDI* OU A TRANSGRESSÃO COMO FILOSOFIA

“Toda a gente vos dirá que eu não sou músico. É justo” (Satie, 1912, p. 69). Assim começa o compositor Erik Satie o seu texto intitulado “Ce que je suis”, que repliquei no título deste capítulo. Desde logo se vê o seu carácter provocatório, indissociável da sua produção artística, que tanto me tem inspirado a esbater fronteiras no meu trabalho ao longo dos anos.

Comecei por falar de Erik Satie pelo facto de personificar algo que sempre me interessou: a possibilidade de, através da música, nos colocarmos em contacto com a vida e com outras formas artísticas. Ingressei aos cinco anos no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga e lá comecei a estudar piano. Graças à minha primeira professora de piano, Ema Pais Martins, ganhei gosto pelo palco, pelo prazer de partilhar o que ia aprendendo. Quando era a sua aluna mais nova, e, por isso, a primeira a tocar, a professora dizia-me: “não te esqueças de abrir a audição com chave de ouro!”, incutindo-me assim brio e respeito pelo ato de tocar em público. Já nessa altura a professora nos falava da importância de irmos bem vestidos para o concerto, no sentido de distinguir aquele momento do resto do dia a dia. No fundo, alertava já para a questão da *mise-en-scène*, elemento indissociável das artes performativas.

Na adolescência, quando me comecei a envolver mais a fundo com a música e com o piano, percebi que a música que mais me seduzia era aquela que remetia para algo extramusical. Das muitas obras que me marcaram, destaco o ciclo de Franz Liszt, *Années de pèlerinage/Anos de peregrinação*, que ouvi inúmeras vezes na interpretação de Lazar Berman (1977).



Figura 1: Capa do disco *Années de Pèlerinage*

Fonte: <https://www.amazon.com/Liszt-Pelerinage-Complete-Recording-Pilgrimage/dp/B000001GHB>

Este ciclo, que se interliga com aspetos mais pessoais da vida do compositor (aspeto que não aprofundaremos neste contexto), é dividido em três tomos – primeiro ano: Suíça; segundo ano: Itália (com o suplemento “Veneza e Nápoles”) e terceiro ano. Trata-se de um ciclo composto por 26 peças que fazem referência a muitos aspetos extramusicais, algo que muito me fascinou na altura e que, sem saber, viria a ser marcante no meu percurso. Desde a peça *Sposalizio* (O casamento da virgem, que remete para o quadro de Rafael, uma obra que toquei na adolescência), a diversas obras que possuem epígrafes de Lord Byron ou Schiller, até *Orange/Tempestade* ou *Après une lecture de Dante*/Após uma leitura de Dante, Liszt procura não só inscrever a sua música num universo artístico mais abrangente como inspirar o pianista que toca as suas obras.

Talvez por isto, eu tenha decidido fazer uma tese de doutoramento intitulada *Estudos interpretativos sobre música portuguesa contemporânea para piano: O caso particular da música evocativa de elementos culturais portugueses* (Gama, 2017). Neste trabalho desenvolvido na Universidade de Évora, o processo construtivo da interpretação de 10 peças contemporâneas portuguesas para piano que evocam elementos extramusicais referentes à cultura portuguesa foi o cerne da investigação. O *corpus* de trabalho foi constituído por *Lume de chão* (2003 - 2004) de Amílcar Vasques-Dias, *Terras por detrás dos montes* (2011) de Carlos Marecos, *L'aire de l campo* (2003) de

Eurico Carrapatoso, *Variações sobre o coro da primavera* (2000) de Fernando Lapa, *Viagens na minha terra* (1953 - 1954) de Fernando Lopes-Graça, *Fogo posto* (2011) de João Godinho, *Para EBowed-Piano, melódica e field recordings* (2015) de Tiago Cutileiro e pelas versões para piano dos fados *Homem na cidade*, *Barco negro* e *Talvez se chame saudade* da autoria, respetivamente, de Vasco Mendonça, João Madureira e Pedro Faria Gomes, realizadas em 2007. A metodologia, assente na identificação, análise e confrontação dos elementos extramusicais com a música neles inspirados, mostrou, primeiramente, de que forma os compositores incorporaram essas referências nas suas peças, para depois averiguar como o contacto com as fontes originais influenciou a interpretação musical. Nestas obras encontram-se referências a Portugal ao nível da geografia, da literatura, da música tradicional, da música de intervenção, do fado ou das tradições populares. Ainda que haja diversos graus de referência e impacto na interpretação, defendi que o estabelecimento de pontes com os elementos culturais portugueses que inspiraram a criação destas obras foi um elemento distintivo na interpretação ao piano. Este tipo de abordagem teve influência em escolhas de carácter, expressividade, tempo, articulação e dinâmicas na interpretação das peças. Este trabalho de investigação materializou-se numa tese escrita, mas também em três recitais de piano que foram apresentados no decorrer da investigação. Mas, acabou por ramificar-se ao longo dos anos, dando origem a *Terras interiores/Over the hills*, trabalho de vídeo e fotografia desenvolvido com Eduardo Brito em 2013, *Trovoada*, peça de dança de Luís Guerra estreada em 2014 e, mais recentemente, o disco *Travels in my homeland*.

Terras interiores é um trabalho composto por quatro segmentos nomeados a partir de quatro terras do interior de Portugal: Paul, na Beira-Baixa; Reguengos de Monsaraz, no Alentejo; Miranda do Douro e Paradela, em Trás-os-Montes. A partir de *Terras por de trás dos montes* de Carlos Marecos, o fotógrafo Eduardo Brito e eu própria viajamos por duas vezes entre estas quatro terras, unindo-as num itinerário imaginário.

Estas viagens serviram não só para a recolha de material visual para a montagem e realização destas *Terras interiores*, mas também para a preparação da interpretação da peça por Joana Gama: aplicando a vivência do lugar à interpretação musical, a pianista está em Paul, Reguengos, Miranda e Paradela quando interpreta as peças homónimas. *Terras Interiores* é, assim, o resultado de um processo baseado na ideia de viagem, de viagem interior (e circular): a imagem das terras motiva música, a música motiva uma viagem em busca de imagens e as imagens alinham-se em

quatro segmentos filmicos e num conjunto de fotografias que estabelecem com os filmes uma relação de paragem, silêncio e durabilidade; de proximidade e referência. Mais do que um trabalho ilustrativo de uma certa ideia de um país interior, esquecido, abandonado, *Terras Interiores* pretende ser um espelho de uma lenta itinerância (as viagens foram feitas sempre por estradas secundárias, durando vários dias), que propõe possibilidades de resposta à questão: *que imagens convocam estas músicas?* (Brito, s.d.)



Figura 2: *Terras Interiores*

Créditos: Eduardo Brito

Para além de uma exposição de fotografias e vídeos, foi feito um concerto com a projeção das imagens e com as obras para piano interpretadas ao vivo no CAAA, Centro para os Assuntos da Arte e Arquitetura, situado em Guimarães.



Figura 3: *Terras Interiores* – registo do concerto no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitetura (CAAA)

Créditos: Eduardo Brito

Por sua vez, a peça *Trovoada* foi concebida pelo coreógrafo e bailarino Luís Guerra, a partir da peça *Fogo posto* de João Godinho, e estreada na edição de 2014 do “Festival Circular” em Vila do Conde. Para esta peça, em que a música é interpretada ao vivo por mim, João Godinho desenvolveu a obra original, de forma a responder às solicitações do coreógrafo.

Em maio de 2019, lancei o disco *Travels in my homeland* (Gama, 2019b) pela editora Grand Piano (Grupo Naxos), onde estão gravadas as obras *Lume de chão* de Amílcar Vasques-Dias e *Viagens na minha terra* de Fernando Lopes-Graça. A possibilidade de gravar estas obras importantes do repertório português numa editora internacional, possibilita o acesso a esta música a um público mais vasto. Por ocasião do lançamento, foram realizados dois vídeos, em colaboração com João de Sá, no sentido de inscrever estas peças no contexto português. Para a obra *Citânia de Briteiros* de Fernando Lopes-Graça, baseada numa recolha de Rodney Gallop feita *in loco* de uma toada de pedreiros, fez-se um vídeo em que percorro aquele local e, enquanto sentadas naquelas pedras milenares, mimetizo com as mãos os gestos que faria para tocar aquela obra (Gama, 2019a).



Figura 4: Capa do disco *Travels in my homeland*

Créditos: Joana Gama

Com o compositor João Godinho, de quem fui colega na Escola Superior de Música de Lisboa, realizei ainda um outro projeto intitulado *Nocturno* (Gama & Pontes, 2017) Para esta peça feita em cocriação com o coreógrafo Victor Hugo Pontes, e onde entro como pianista e intérprete, o compositor fez a música original que é interpretada ao vivo. Alicerçado num trabalho com escolas, *Nocturno* é uma peça que fala sobre a noite no universo infantil, não tanto pelo lado onírico, mas pelo lado dos medos, dos fantasmas ou dos monstros. Pelo facto de a peça ser construída com base numa sucessão de sonhos e pesadelos, a música é também ela diversificada e apresentada de formas muito distintas: enquanto intérprete desta peça, toco com uma meia na cabeça, com luvas, sentada no chão, com o piano a ser empurrado, e até às cavalitas de um dos intérpretes, quando o *toy piano* (um pequeno piano vermelho) está suspenso.



Figura 5: *Nocturno a*

Créditos: Estelle Valente



Figura 6: *Nocturno b*

Créditos: José Caldeira

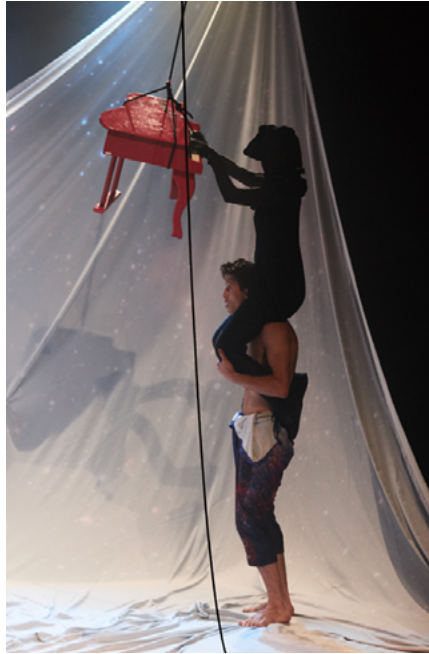


Figura 7: *Nocturno c*

Créditos: José Caldeira

Ao apresentar esta peça a um público infantil, uma vez que o público-alvo são alunos do primeiro ciclo, não só se mostra a possibilidade de o piano ser parte viva do cenário de uma peça, como a possibilidade de um pianista poder ter um papel ativo nas artes performativas, para além da interpretação ou composição musical. Paralelamente à apresentação do espetáculo, que está em itinerância desde 2017, foram editados dois materiais complementares: a partitura e o CD da música original do espetáculo, uma edição apoiada pela Direção-Geral das Artes. Para além de possibilitar que a música viva para além da peça, contrariando a efemeridade ligada às artes performativas, fez parte do projeto a ida a escolas de música para divulgar o trabalho, em sessões em que se mostraram imagens do processo de criação da peça e partes das músicas, com o intuito de suscitar interesse por parte de professores e alunos e, dessa forma, contribuir para a renovação do repertório (muitas vezes antiquado) que se usa no ensino musical.



Figura 8: Capa e contracapa da partitura de *Nocturno*

Créditos: São Luiz Teatro Municipal, Lisboa

As minhas colaborações com a coreógrafa Tânia Carvalho já vinham preparando este caminho. Com *Danza Ricercata* (Gama & Carvalho, 2008), um solo que a coreógrafa criou para mim, esta coreografou os meus movimentos enquanto interpreto a peça *Musica Ricercata* de György Ligeti. A música é interpretada tal como está escrita, mas a pianista está em personagem, e para cada um dos 11 andamentos, há uma particularidade diferente, desde rodar a cabeça lentamente para o público, dançar uma espécie de tango com uma rosa na boca, ou fazer *headbanging*.



Figura 9: *Danza Ricercata*

Créditos: Carlos Manuel Martins

27 *Ossos* (Carvalho, 2012) é uma peça para quatro intérpretes: três bailarinos e uma pianista. A música criada por Diogo Alvim para *toy piano*, é interpretada ao vivo por mim e a interpretação musical é uma extensão da coreografia da peça, não se trata de fazer música para os bailarinos: aquela personagem toca *toy piano*, mas move-se no espaço e faz parte de um todo orgânico.



Figura 10: 27 *Ossos*

Créditos: Margarida Dias

Amante das artes performativas, paralelamente à sua produção maioritariamente para piano, Erik Satie fez música para várias peças, nomeadamente *Parade* de Jean Cocteau (com figurinos de Pablo Picasso) ou *Relâche* de Francis Picabia. Para o intervalo de *Relâche* foi encomendado a René Clair um pequeno filme a que se deu o título de *Entr'acte*, que conta com música e participação especial de Erik Satie, e de outros vultos artísticos como Man Ray ou Duchamp. Aliás, Man Ray terá dito que Erik Satie era o único músico que tinha olhos e talvez por isso o compositor fosse tão esmerado na sua caligrafia que chegou a várias caixas de correio, não fosse Satie um copioso escritor de cartas. E para além de inúmeros textos que chegaram até nós, dispersos por publicações da época, sabemos que Erik Satie gostava de desenhar e que teve como *hobby* a criação de cartões-de-visita de empresas imaginárias, para as quais desenhou logotipos (Volta, 1979).



Figura 11: Exemplos de cartões-de-visita criados por Erik Satie

Fonte: Volta, 1979, p. 23

O parágrafo acima contextualiza quatro trabalhos meus em torno de Erik Satie, que surgiram de possibilidades que o próprio compositor apresentou através da sua obra. São eles o livro *Embryons desséchés/Embriões ressequidos* (2016), o projeto *Harmonies* (2016), a interpretação da peça *Vexations* (2016, 2017 e 2019) e o livro/disco *Arcueil* (2019).

Comecei a investigação e interpretação ao piano da obra de Erik Satie em 2010 e, em 2016, por ocasião da celebração dos 150 anos do nascimento do compositor, fiz uma digressão intitulada SATIE.150. Esta foi uma celebração em forma de guarda-chuva, que consistiu em inúmeros concertos e palestras em Portugal e no estrangeiro. No dia do aniversário de Erik Satie, 17 de maio, foi lançado o livro *Embryons desséchés/Embriões ressequidos* da Pianola Editores, cuja edição coordenei. Trata-se de uma edição especial da partitura da peça para piano homónima que, pela sua natureza, inspirou este trabalho feito a várias mãos. Esta peça tem três andamentos, cada um

com o nome de um animal marinho e, para cada andamento, o compositor escreve uma pequena descrição desse animal e junta, no meio das pautas, um pequeno texto humorístico que não é para ser lido em público, mas sim apenas pelo pianista que estuda a obra. Pela vontade de partilhar estes aspetos com o público geral, foi feita uma edição bilingue que conta ainda com ilustrações originais de Luís Manuel Gaspar.

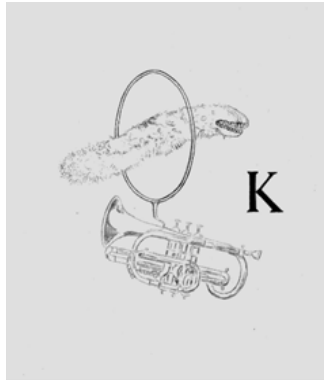
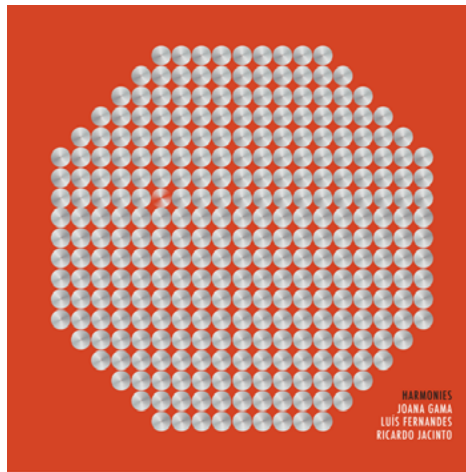


Figura 12: *Embryons desséchés*

Créditos: Holotúria por Luís Manuel Gaspar

Nesse mesmo ano, respondendo a uma encomenda do Teatro Maria Matos, juntamente com Luís Fernandes e Ricardo Jacinto, foi estreado um concerto, que foi registado em disco na editora Shhpuma, onde partimos da música, dos desenhos e dos textos de Erik Satie para a criação de uma obra nova. O título de uma das músicas faz referência à origem de algum do material musical que usámos, e no concerto foram projetadas frases e pormenores de desenhos de Erik Satie. A própria capa do disco foi inspirada no cenário do bailado *Relâche* de Francis Picabia, que referi anteriormente.

Figura 13: Capa do disco *Harmonies*

Créditos: Shhpuma

Este foi o segundo trabalho feito em colaboração com Luís Fernandes, com quem tenho um duo de piano e eletrónica, e com quem lancei os discos *Quest* (Shhpuma, 2014) e *At the still point of the turning world* (Room40, 2018).

Erik Satie nunca referiu a obra *Vexations*, apenas se soube da existência desta obra após a sua morte. Trata-se de uma página de música que, como epígrafe, contém a indicação “para se tocar 840 vezes seguidas este motivo, será bom preparar-se de antemão, no maior silêncio, nas mais sérias imobilidades”¹. John Cage foi quem promoveu a primeira execução pública da obra em 1963, em Nova Iorque, naquele caso tocada sucessivamente por vários pianistas, numa performance que durou cerca de 18 horas e 40 minutos. Mas depois disso, vários pianistas se aventuraram na interpretação solitária da obra, inclusivamente eu. Nunca toquei a obra na íntegra, mas apresentei-a em quatro contextos distintos: em 2016, no “Festival Serralves em Festa”, fiz uma performance de 40 minutos da peça, e, passado um mês, apresentei-a novamente, numa performance que durou 15 horas, no “Festival Jardins Efémeros” em Viseu. Em 2018, fiz uma interpretação que durou 14 horas na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, no âmbito do “Festival Pianomania!” e, em 2019, apresentei a obra em relação com o coreógrafo e bailarino João Fiadeiro durante sete horas

¹ Ver https://en.wikipedia.org/wiki/File:Vexations_erik_satie_piano_sheet.jpeg

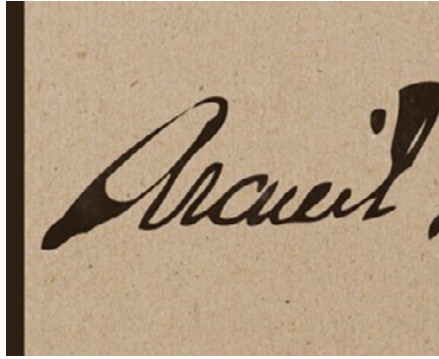
no último evento do Atelier Real em Lisboa. Mais do que uma peça musical, *Vexations* é uma performance impactante para público e intérprete pela questão da repetição. Trata-se de uma peça lenta e densa, que terá sido concebida como catarse de uma relação amorosa com Suzanne Valadon que terminou muito mal.



Figura 14: *Vexations* na Fundação Calouste Gulbenkian

Créditos: Márcia Lessa

Por ocasião do lançamento do disco *Satie.150* (2017), corolário das celebrações de 2016 e onde registei o repertório dos concertos que fiz nesse ano, comecei a fazer um novo recital de piano onde intercalava a música de Erik Satie com a de outros compositores que, de formas diversas, são o resultado de caminhos que Erik Satie abriu, assunto que só por si daria um trabalho paralelo. Esse novo recital foi editado no final 2019 e, pela natureza das suas obras, inspirou uma edição livro/disco intitulado *Arcueil* (co-edição Boca e Miasoave), o nome do subúrbio parisiense onde Erik Satie viveu os últimos 27 anos da sua vida.

Figura 15: Capa do livro/disco *Arcueil*Fonte: <https://www.livrariasnob.pt/product/arcueil>

O disco é composto por obras de Erik Satie, Marco Franco, Federico Mompou, John Cage, Morton Feldman e Vítor Rua. No livro, cada obra musical é acompanhada por um texto meu que aborda elementos distintos dessas obras (quer seja a sua importância na produção do compositor, ou na minha relação com a obra) e algo extramusical original, que pode ser desenho, gravura, poema ou excerto da partitura. Os autores dessas obras são Marco Franco, Nuno Moura, Ricardo Jacinto, André Laranjinha, Tiago Cutileiro e Vítor Rua.

Para quem pensou que, ao fazer o curso superior de piano na Escola Superior de Música de Lisboa, teria uma vida de intérprete de repertório canónico, a realidade tem sido bem surpreendente. Esta possibilidade de, através do piano, estar em contacto com outras formas de artes e participar na criação de repertório, livros e obras ligadas às artes performativas, tem sido desafiante e muito enriquecedora, mostrando que a formação na área da música clássica não tem de ser castradora, mas sim um ponto de partida para a exploração de um caminho pessoal.

REFERÊNCIAS

Berman, L. (1977). *Années de Pèlerinage de Franz Liszt*. Deutsche Grammophon.

Brito, E. (s.d). *Terras interiores*. http://www.eduardobrito.pt/terras_interiores.html

Carvalho, T. (2012). *27 ossos*. <https://www.taniacarvalho.org/27-bones>

- Gama, J. (2017). *Estudos interpretativos sobre música portuguesa contemporânea para piano: O caso particular da música evocativa de elementos culturais portugueses* [Tese de Doutoramento, Universidade de Évora]. Repositório Digital de Publicações Científicas da Universidade de Évora. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/21018>
- Gama, J. (2019a). *Joana Gama. Citânia de Briteiros* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vLLgW1UxuSs>
- Gama, J. (2019b). *Travels in my homeland*. <https://www.naxos.com/ECard/GrandPiano/GP792/>
- Gama, J. & Carvalho, T. (2008). *Danza ricercata*. <https://www.taniacarvalho.org/danza-ricercata>
- Gama, J. & Pontes, V. H. (2017). *Nocturno*. <https://www.nomeproprio.pt/cBko5ddjvl/nocturno/>
- Satie, E. (1912, 15 de abril). *Ce que je suis*. *Revue de la S. I. M*, 69. https://fr.wikisource.org/wiki/Ce_que_je_suis
- Volta, O. (1979). *L'ymagier d'Erik Satie*. Editions Van de Velde.

Citação:

Gama, J. (2021). *Ce que je suis: A multidisciplinaridade como modus operandi ou a transgressão como filosofia*. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 85-100). CECS.

**HELENA PIRES, JOÃO MARTINHO MOURA, NÉ
BARROS & PAULO FERREIRA-LOPES**

hpires@ics.uminho.pt; joaomartinhomoura@gmail.
com; nebarros@gmail.com; pflopes@porto.ucp.pt

**Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Instituto de Ciências
Sociais, Universidade do Minho, Portugal | Centro de Investigação em Ciência
e Tecnologia das Artes, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa,
Portugal | Escola Superior Artística do Porto (ESAP)/Instituto de Filosofia,
Universidade do Porto, Portugal | Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia
das Artes, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Portugal**

BRAGA, SNAPSHOTS IN VIRTUAL REALITY: DO SENTIR AO PENSAR

No final, parece, por mais que desejemos que o corpo desapareça,
há mais carne do que podemos reprimir, sonhar ou esquecer, e
continuamos encarnados - embora de novas maneiras.

Bell, 2001, p. 141

O CIBER-CORPO

Disciplinas como a basilar Cibernética, mais tarde a Tecnociência ou a Biotecnologia, autores como Donna Haraway, Katherine Hayles, Sherry Turkle, Don Ihde e ainda artistas como Stelarc (Stelious Arcadiou), têm contribuído para a interrogação dos limites, do ponto de vista ontológico, do corpo-carne. Como se define o ser humano? O que o distingue do ser-máquina? Do ser-animal? Do ser-coisa? Em que medida o corpo-orgânico é determinante do ser? Estará o corpo humano condenado à obsolescência?

Segundo o entendimento de Wiener (1948, como citado em Couffignal, 1986), “os órgãos cibernéticos dos seres vivos são ‘semelhantes’ aos órgãos cibernéticos das máquinas no seu objetivo, e mais ou menos na sua estrutura e no seu funcionamento” (p. 31). Bem longe desta analogia, que, partindo das máquinas, tende a ver no ser humano o que ele tem de mecânico, visando o “comando” dos comportamentos, individuais e sociais, Donna Haraway (1991) propõe o conceito de *cyborg*, assim designando o organismo cibernético, entendido como híbrido entre máquina e

organismo, parafraseando a autora, *uma criatura tanto de realidade social, como de ficção*. No seu célebre manifesto *cyborg, Simians, cyborgs and women*, Haraway (1991) define o *cyborg* ao mesmo tempo como humano e não-humano. Este híbrido de máquina e organismo condensa em si “tecnologias semióticas, sociais e materiais através das quais se constitui o que contará como ‘natureza’ e matéria de facto” (Bell, 2007, p. 98). “O *cyborg* é a nossa ontologia” (Haraway, 1991, p. 150), diz Haraway, desafiando assim as fronteiras entre o humano e o animal, o organismo e a máquina, o físico e o não-físico. Ao mesmo tempo que rejeita a totalização da identidade, usando em alternativa a expressão “identidades fraturadas”, Haraway rejeita, por consequência, a totalização da experiência. Segundo a autora, “dimensões como o trabalho, a vida privada, o tempo de lazer, a intimidade, são todas elas reestruturadas pela ciência e tecnologia” (Bell, 2007, p. 105). O humano e a tecnologia conectam-se formando uma identidade instável, uma afinidade relacional complexa sujeita à co-evolução e à co-constituição:

a máquina não deve ser animada, adorada e dominada. A máquina somos nós, os nossos processos, um aspeto da nossa incorporação. Nós podemos ser responsáveis por máquinas; elas não nos dominam ou ameaçam. Nós somos responsáveis pelos limites; nós somos esses mesmos limites. (Haraway, 1991, p. 180)

Estes limites são, avançamos dizer, tendo por base a teoria de Haraway, compósitos de desencontro de cada um consigo mesmo e com o outro. Haraway, inspirada em Bruno Latour, defende que aquilo que designamos como seres (*beings*) são nada mais nada menos que os desdobramentos, os nós de interseção com os outros e entre si. Em vez de *coisas* (*things*), termo usado por Latour (2013) para denominar aquilo que é “material, específico, não-idêntico e semioticamente ativo” (p. 176), Haraway (2003/2015) propõe, em sua substituição, a palavra *critter*.

Neste ensaio, em particular, importa pensar sobre o modo como a nossa experiência é transformada pela tecnologia. O que quer dizer que hoje pensar sobre a tecnologia e pensar sobre o corpo são uma só e mesma coisa. Convoquemos Ihde (2002), para quem o corpo poderá ter três sentidos, os quais procuraremos considerar:

- *corpo primeiro*: à luz da fenomenologia, Ihde (2002) refere-se à experiência de um corpo sensível, de um ser-no-mundo perceptivo, emotivo e movente;

- *corpo segundo*: impõe-se igualmente considerar a experiência do corpo no sentido social e cultural;
- *corpo terceiro*; a tecnologia constitui uma terceira dimensão que atravessa o corpo primeiro e segundo.

Especificamente sobre o *corpo primeiro*, diz o autor que

o *corpo primeiro* [ênfase adicionada] é o corpo existencial vivente, a experiência corporal aqui-localizada, o sentido do corpo deduzido por Husserl como *Leib* [ênfase adicionada], mas muito mais bem descritivamente desenvolvido por Merleau-Ponty como o *corps vécu* [ênfase adicionada]. O corpo primeiro é o ser-corpo orientado, ativo, perceptivo, através do qual experienciamos o mundo à nossa volta. A experiência-como-corpo é uma constante de todas as nossas experiências. (Ihde, 2002, p. 69)

Tão importante como perceber, a partir do corpo, o universo circundante, é notar que essa mesma experiência produz a auto-percepção de nós mesmos como um ponto zero, coincidente com a nossa percepção corporal. Como esclarece Ihde (2002), fenomenologicamente falando, “a perspectiva invariante sobre o mundo realiza-se reflexivamente fazendo notar os modos como esse mesmo mundo ‘aponta de volta’ para o ponto nulo da posição corporal de cada um” (p. 69). E o autor acrescenta: “o corpo primeiro é a condição necessária para todos os conhecimentos situados – mas não é condição suficiente” (Ihde, 2002, p. 69).

Sobre o *corpo segundo*, o corpo construído social ou culturalmente, à maneira foucaultiana, este diz respeito ao ser particular e incorporado que somos. O corpo culturalmente marcado pressupõe como condição o corpo primeiro, suscetível de ser marcado. Tanto para Husserl (1986, 1990), como para Merleau-Ponty (1964/2000, 1945/2001), a percepção é o primeiro degrau de todas as construções subsequentes. O conhecimento decorre, necessariamente, das variações sobre as perspectivas incorporadas. Nesta perspectiva, os discursos do corpo contribuem para a produção de conhecimento situado, fazendo-o de forma desconstrutiva e reconstrutiva:

o que é desconstruído é a desincorporação, sem perspectiva, a epistemologia do tipo “truque divino” da primeira modernidade. O que é reconstruído é o sentido do localizado, do perspectivado, do incorporado, e o conhecimento inculturado que é uma prática e uma ação dentro e em relação com o mundo circundante. (Ihde, 2002, p. 71)

É relevante notar que Ihde (2002) aponta a importância de velhos dispositivos, tais como os óculos, o martelo (Heidegger), ou mesmo os chapéus de longas penas (Merleau-Ponty), produtivos da extensão dos sentidos do corpo e da auto-percepção. De certo modo, segundo o autor, não serão muito diferentes as questões atualmente colocadas pela realidade virtual e pelas máquinas inteligentes.

As “tecnofantasia”, materializadas em figuras como por exemplo os *replicants*, na literatura de ficção científica de Philipp K. Dick, reproduzidas em filmes como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), mostram bem a imaginação utópica e o desejo coletivo de superação dos limites físicos do corpo humano ou mesmo dos problemas sociais, através da tecnologia.

A experiência da virtualidade não se confina à experiência tecnológica. Husserl (1986, 1990) e Merleau-Ponty (1964/2000, 1945/2001) chamam a atenção para a ação imaginada, variando entre a ação incorporada ou não, o que nos leva a admitir a possibilidade experiencial de virtualidade não-tecnológica. Inspirado nestes mesmos autores, Ihde (2002) distingue entre “a experiência completa, multidimensional” e “a objetificação visual da experiência corporal presumida” (p. 4). A auto-imagem do corpo (*image body*) é assim uma forma de virtualidade: “a desincorporação parcial ou o corpo na perspectiva de quase-outro é já uma espécie de corpo virtual numa projeção não-tecnológica” (Ihde, 2002, p. 5). O sentido do corpo (ou mais precisamente do *here-body*), segundo Ihde, excede o corpo físico. A noção de corpo vivido, na perspectiva de Merleau-Ponty (1945/2001), designadamente em *Phenomenology of perception* (a fenomenologia da percepção), providencia a norma centralizadora de nós mesmos enquanto corpo (*myself-as-body*), como se a nossa ontologia se definisse, precisamente, pela experiência sensível do corpo próprio. Já o “corpo virtual”, pelo contrário, introduz a experiência de projeção imaginária no “quase-outro”, a identidade de si de algum modo descentrada, e mesmo deslocada para lá dos limites do corpo próprio.

As tecnologias operam percepções, construídas através de um composto constituído pela virtualidade, simulação e modelação computacional (Ihde, 2002, p. 127). É assim que algumas das tecnologias de realidade virtual propiciam uma experiência de algum modo tátil e cinestésica, muito embora, no entender de Ihde, estas novas possibilidades fiquem muito aquém da riqueza da experiência corporal comum (os cheiros e o olfato, por exemplo, são sentidos que geralmente faltam na experiência da realidade virtual) (Ihde, 2002, p. 128). Mais frequente, na simulação da experiência “real”, é a construção de uma percepção que sugere o movimento,

e mesmo o som, em aproximação à temporalidade corporal. O mesmo se poderá dizer da tridimensionalidade, recurso que as novas tecnologias remedeiam, e potenciam, no prosseguimento da invenção da perspetiva (Panofsky, 1927/2006) e no rompimento com a bidimensionalidade nas representações artísticas visuais, na transição para o Renascimento. De certa maneira, podemos dizer que a perceção construída pela tecnologia é sempre interativa, no sentido em que decorre do que fazemos, mas também do modo como “somos usados” pelas mesmas: “os usos possíveis são sempre ambíguos e multiestáveis” (Ihde, 2002, p. 131). A relação dos humanos com as tecnologias é, pois, uma relação de dupla direção. Veja-se a elucidativa passagem seguinte:

nós somos os nossos corpos – mas nessa noção muito básica também se descobre que os nossos corpos têm uma incrível plasticidade e polimorfismo que geralmente são destacados, precisamente, nas nossas relações com as tecnologias. Nós somos corpos em tecnologias. (Ihde, 2002, p. 138)

Será oportuno lembrar que Husserl (1990) distingue o corpo físico (*Körper*) do corpo vivido (*Leib*). As tecnologias, usadas e incorporadas pelos sujeitos, poderão ser entendidas, partindo deste entendimento, enquanto potenciadoras da perceção materialmente estendida. O que quer dizer que a extensão da perceção através das tecnologias é potenciadora tanto do corpo físico, como do corpo vivido. Welton (2006) defende, além do mais, que as máquinas ou dispositivos não apenas distendem como transformam a estrutura material do corpo.

O CORPO QUE PASSEIA E ATRAVESSA

Em *O visível e o invisível*, de Merleau-Ponty (1964/2000), podemos ler a seguinte passagem:

devo constatar que a mesa diante de mim mantém uma relação singular com meus olhos e meu corpo: só a vejo se ela estiver no raio de ação deles; acima dela está a massa sombria de minha frente, em baixo, o contorno mais indeciso de minhas faces, ambos visíveis no limite, e capazes de escondê-la, como se minha própria visão do mundo se fizesse de certo ponto do mundo. (pp. 18-19)

Braga, snapshots in virtual reality desafia-nos, em primeiro lugar, a imaginar este ponto de observação enquanto ponto móvel. Similarmente ao efeito que é possível produzir com uma câmara de filmar, somos conduzidos pelo próprio movimento da câmara, ao estilo de *O homem da câmara de filmar*, de Vertov (1929). O raio de ação dos nossos sentidos é variável, consoante os diferentes distanciamentos e aproximações. Acresce uma nova experiência (virtual) da relação entre o nosso corpo e as *coisas* visadas pela nossa percepção. O corpo observador e o objeto observado fundem-se e atravessam-se mutuamente.

Em *Bodies in technology*, Don Ihde (2002), adotando uma perspetiva pós-fenomenológica, refere que o *embodiment* (a “encarnação” enquanto forma tangível ou visível) é substituído pela “subjetividade”. Mais precisamente, diz o autor, a haver um “sujeito”, este será um sujeito atuante através da ação corporal. Para Ihde (2002), o *embodiment* contempla duas dimensões: uma dimensão orgânica, sensorial-corporal, e uma dimensão hermenêutica, socio-cultural. Dito de outro modo, “o *embodiment*, não se confinando simplesmente aos limites da nossa pele, ou da nossa imagem corporal, é, tal como o mundo, multidimensional e polimórfico – interrelação” (Selinger, 2006, p. 281). Como bem sugere Ihde (2002), fará sentido a este propósito invocar o conceito de *quiasma*, nos termos de Merleau-Ponty (1964/2000), respeitante ao entrelaçamento da carne com a mútua interrogação do mundo e de nós mesmos.

CORPO-MOVIMENTO-SENTIR-PENSAMENTO

Braga, snapshots in virtual reality convida a um passeio sensível pelo centro histórico e outros locais da cidade. O movimento cinésico do nosso olhar (entendendo-se que ver não se confina ao sentido da visão) arrasta consigo o ato de sentir com o corpo próprio. O sentir é constituído por esse mesmo movimento. Apoiamo-nos, neste ponto, no modelo de Henry (1965/2001), por sua vez inspirado na teoria fenomenológica de Maine de Biran, segundo o qual há que distinguir, antes de mais, entre o corpo sensível e o corpo empírico. Isto significa que importa diferenciar o sentir da sensação, o que é o mesmo que dizer que o conhecimento (da sensação) não deve confundir-se com a impressão que decorre do movimento do corpo empírico no espaço físico. Parafraseando Biran (como citado por Henry, 1965/2001, p. 108), podemos dizer que, por um lado, haverá que considerar “a realidade transcendental do sentir” (propomos a deslocação do termo “transcendental” no sentido da sua substituição pelo termo “realidade

virtual”, recusando aqui a eventual associação equivocada com uma perspectiva cartesiana, contrária à abordagem fenomenológica que aqui se pretende defender, assente na ideia da separação do “corpo” e do “espírito”), por outro, o universo empírico da experiência e da sensação. Entendendo-se a faculdade de sentir independente da sensação, poderá perguntar-se: o que é o corpo sem sensação? O corpo antes da sensação? O ato de sentir considerado em si mesmo?

Tendo em conta a obra de João Martinho Moura (JMM) em análise, a resposta a estas questões não é clara, na medida em que não podemos afirmar a ausência de qualquer objeto (a obra é ela mesma estimulante e potenciadora de “sensações”) ou o sentir puramente subjetivo. Em aproximação a Auguste Berque (2011), seria talvez mais preciso falar de uma realidade *trajetiva* (o autor usa a expressão *trajectivité*), para designar o duplo movimento que caracteriza a relação sensível entre o sujeito e o objeto. Outra questão que resiste a uma resposta é aquela sobre a (in) determinação do espaço de interação entre sujeito-objeto. O movimento, real ou possível, do meu olhar não permite determinar com precisão a dupla posição do “cá” e do “lá”. Dependendo a determinação espacial da relação entre ambas as posições, observa-se, na relação entre o visionador e *Braga, snapshots in virtual reality*, um ininterrupto movimento de parte a parte, a impossibilidade de fixação e de determinação de um ponto de observação ou de um ponto de inscrição espacial determinada do(s) objeto(s) observado(s). Acresce que a permanente variação dos distanciamentos e aproximações entre os corpos, o observador e o observado, o sujeito e o objeto, ou mesmo a sentida liquefação de qualquer separação, substituída pela quase-fusão num corpo único, em si mesmo percebido num constante movimento de desintegração e reconfiguração acentua a “sensação” de perda das habituais coordenadas geográficas que orientam os nossos movimentos no quotidiano. A fenomenologia da memória, enquanto experiência da reminiscência de impressões já sentidas e conhecidas justapõe as nossas imagens internas a um novo conhecimento do universo virtual no qual nos movemos.

Atentemo-nos na seguinte passagem:

o ser de um objeto é aquilo que eu posso alcançar sob a condição de um certo movimento. Como este movimento, por outro lado, é uma possibilidade própria, irreduzível, inalienável e, para tudo dizer, ontológica do meu corpo, segue-se que o ser do mundo é aquele que eu posso

alcançar, aquele que me é acessível por princípio. (Henry, 1965/2001, p. 133)

A condição trajetiva e sensível deste “movimento próprio” é condição comum do estatuto ontológico de todos os objetos, quer os pertencentes ao mundo empírico, quer aqueles pertencentes à realidade virtual. Tanto num caso, como no outro, a experiência é inalienável e, como tal, constitutiva de um objeto único ou de um ato de individuação espaço-temporal. Sobre a “individualidade da realidade humana como individualidade sensível” pronuncia-se Henry (1965/2001):

é porque o homem tem um corpo que pode também ele ser compreendido como um indivíduo. Se fizermos abstração desse corpo, não restará ao homem senão ser um puro espírito, um ser que não é um ser propriamente dito, já que, precisamente, não é individuado...[Antes] uma substância homogênea e não diferenciada. (p. 142).

Não esqueçamos que, segundo este autor, importa diferenciar a *individualidade sensível* e a *individualidade empírica*:

a individualidade sensível não é uma individualidade empírica, porque não é uma individualidade da sensação, mas uma individualidade do sentir. A sensação é, na verdade, individuada no tempo, mas o poder de sentir e de realizar movimentos escapa por princípio à individuação empírica, como escapa ao tempo: ele é o ser absoluto do hábito e é nesse sentido que ele é verdadeiramente um Indivíduo. (Henry, 1965/2001, p. 144)

A visita guiada que *Braga, snapshots in virtual reality* nos oferece não é discernível de todo o conhecimento, experiência e memória acumulados pelo visitante. Cada visita é um ato de individuação, uma experiência de percepção alheia à possibilidade do conhecimento verdadeiro ou falso, embora fundadora dessa mesma possibilidade, como diria Husserl (1986, 1990). O movimento do sentir que a obra potencia é simultaneamente um movimento do pensar e de cada um se pensar imerso na familiaridade-estranheza de uma experiência que tanto repete o já conhecido, como surpreende e rompe mesmo com o hábito ou a imagem interna de si na sua relação com o mundo sensível circundante. Na inspiradora passagem seguinte é ilustrado o contraponto da “impessoalidade do sentir”, ou, nas palavras de Perniola (1991/1993), do “já sentido”, uma espécie de estetologia generalizada (ao estilo das filosofias orientais) e esvaziada de verdadeira

subjetividade, na recusa da qual Henry (1965/2001) elege o sentir como condição de individualidade (feitas as devidas reservas que permitem não confundir o individual com o empírico):

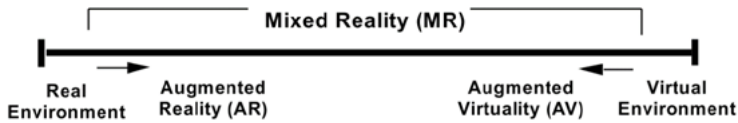
é porque a minha maneira de sentir o mundo é a experiência em si mesma que eu tenho a minha subjetividade, que ela me é dada apenas a mim, na experiência interna transcendental do ser originariamente subjetivo do meu corpo. Eu sou único, não porque tenha decidido sê-lo, não porque, no meu estetismo, não saboreio senão sensações raras e, como Keats, o perfume das violetas desbotadas, mas simplesmente porque eu sinto. (Henry, 1965/2001, p. 148)

Assim se refere o autor à possibilidade ontológica em si-mesma, acrescentando: “sentir é testar, na individualidade da sua vida única, a vida universal do universo, é ser já ‘o mais insubstituível dos seres’” (Henry, 1965/2001, p. 148).

○ ENCANTAMENTO DOS NOSSOS SENTIDOS COM A MEDIAÇÃO VIRTUAL

O artista e investigador Jaron Lanier afirma ter usado pela primeira vez o termo realidade virtual (RV), nos anos 80, durante um período de intensa atividade de experimentação. Descreveu-o como um ambiente simulado por computador com, e dentro do qual, as pessoas interagem, classificando-a como uma das maiores fronteiras científicas, filosóficas e tecnológicas da nossa era (Lanier, 2017). Das definições encontradas nas várias décadas, a RV, genericamente, pode consistir em três tipos de sistemas: ambientes virtuais apresentados no ecrã, ambientes baseados em salas com multiprojeção (CAVE – *cave automatic virtual environment*) e dispositivos de visualização colocados na cabeça de pessoas designadas como HMD (*head mounted displays*) (Cruz-Neira et al., 1993; Gigante, 1993; Grau, 2016; Mazuryk & Gervautz, 1999; Steuer, 1992; Swanson, 2007). Nos anos 60, a investigação em dispositivos tecnológicos para visualização imersiva foi referida por Ivan Sutherland, considerado um dos pais da computação gráfica (Lanier, 2001), descrevendo uma sala dentro da qual o computador pode controlar a existência da matéria (Sutherland, 1965).

A relação entre a materialidade e a imaterialidade mediada pela tecnologia, sob o ponto de vista da interface, é muito bem explicada pela investigação de Milgram, que propõe o conceito de “continuidade bilateral” entre várias camadas de abstração entre a realidade e a virtualidade (Figura 1) (Milgram et al., 1994).

Figura 1: Modelo *reality–virtuality continuum*

Fonte: Milgram et al., 1994, p. 283

Nos últimos 20 anos, e com a evolução da tecnologia, surgiram dispositivos de visão imersiva com resolução suficiente para que possamos visualizar mundos gerados, e provavelmente testemunharemos uma revolução na interação humana com a tecnologia de realidade virtual e o meio ambiente na próxima década (Shi et al., 2020). No entanto, as bases desta tecnologia já possuem mais de 50 anos. Nos anos 60, Morton L. Heilig (1962) inventou o aparato *sensorama* que ativava vários sentidos na visualização, audição, incluindo também o tato e olfato, de filmes tridimensionais, mas existem referências em 1938 ao termo *la réalité virtuelle* por Antonin Artaud em contextos de teatro (Jamieson, 2008). O impacto deste *medium* emergente começa agora a sentir-se mais na sociedade em geral, uma vez que somente nos últimos anos o processamento computacional para renderizar imagens binoculares com resolução e taxa de refrescamento aceitável pelo ser humano, sem lhe causar náusea, se torna mais possível. Estas tecnologias, sendo imersivas, condicionam a própria noção de presença, sendo que esta noção é sempre mais forte quando o estímulo sensorial e emocional está presente. Segundo Brenda Laurel (2013), cofundadora do Telepresence Research, no seu livro *Computers as theatre*, a interação humano-computador, como outras formas de arte, requer *artistry*, cujo contributo só pode acontecer pela imaginação, realçando o papel da própria natureza que as componentes tecnológicas proporcionam. Esta noção de presença é relevante como variável mediadora entre a experiência e as emoções induzidas (Baños et al., 2004; Riva et al., 2007). Precisamente, o que distingue a RV de outros média, e lhe confere esse estatuto enquanto tal, é a sensação de presença: a sensação de “estar lá”, dentro da experiência virtual produzida pelo artefacto (Steuer, 1992). O sentimento de presença, associado ao alto nível de envolvimento emocional permitido pelas experiências virtuais, torna a tecnologia de realidade virtual uma ferramenta poderosa para explorar o que é possível imaginar, suportando mudanças pessoais e clínicas (Riva, 2020). Neste sentido, este “novo” *medium* pode

ser considerado bastante distinto de outros média, como por exemplo o vídeo, e nesta distinção surge o conceito de teleportação, uma transição para um local remoto, que ocorre quando os dados sensoriais representam esse local ao qual nós nos conectamos (Loomis, 1992). Assim, estes dispositivos permitem considerar a hipótese de que a percepção mediada (com uma ferramenta) e a percepção não mediada (com um órgão sensorial) seguem mecanismos similares de apropriação (Auvray et al., 2005).

DO MOVIMENTO DO SENTIR AO OBJETO COGNOSCITIVO

É sabido que a relação sensível que encetamos com o mundo circundante é uma relação movente, que nos conduz numa dupla direção, interior-exterior, no sentido da transformação das impermanências e evidências em representações cognitivas. Que correlação estabelecer entre o fenómeno do conhecimento e o objeto do conhecimento? Husserl (1986) dá imediatamente conta da dificuldade que esta questão levanta. Referindo-se mesmo às “formas mais ínfimas” de conhecimento, diz-nos o autor: “é fácil falar em geral da correlação, mas muito difícil elucidar o modo como se constitui no conhecimento um objeto cognoscitivo” (Husserl, 1986, p. 33). Introduzimos aqui o exercício da fenomenologia partindo do pressuposto de que é fundamental ao pensamento a consideração da dupla condição do *aparecer* e de *o que aparece*, afinal de contas, segundo Husserl (1986, p. 35), os dois sentidos da palavra *fenómeno*. Em suma, fazendo nossas as preocupações do autor, importa-nos inquirir a seguinte dualidade, intrínseca às possibilidades da obra *Braga, snapshots in virtual reality*, de JMM, que tomámos como estímulo desencadeador do presente ensaio: *a essência da objetividade do conhecimento*, por um lado, e *o conhecimento da objetividade*, por outro.

Parafraseando Husserl (1986), “como posso eu atingir nas minhas vivências um ser em si fora [e simultaneamente *dentro*, acrescentamos] de mim?” (p. 27). Não bastará olhar e “abrir bem os olhos”. A transformação da possibilidade do apreender em dado cognoscente é um fenómeno imponderável e complexo. Os movimentos do nosso pensamento enredam-se com os movimentos do sentir. Impõe-se, assim, partir do sentir, a caminho do pensar. Até porque, persistindo ainda no registo fenomenológico, um universo precede o outro: “é segundo o sentido e a estrutura intrínsecos que o mundo sensível é ‘mais antigo’ que o universo do pensamento, porque o primeiro é visível e relativamente contínuo e o segundo, invisível e lacunar” (Merleau-Ponty, 1964/2000, p. 23). Similarmente a Husserl, Merleau-Ponty

(1964/2000) não se cansa de expressar a dificuldade inerente à empreitada fenomenológica: “se perguntarmos o que é este *nós*, o que é este *ver* e o que é esta *coisa* ou este *mundo*, penetramos num labirinto de dificuldades e contradições” (p. 15). Tomemos por base esta mesma asserção para, desde já, procurar identificar algumas das dificuldades particulares que a peça de JMM, escolhida para efeito deste exercício reflexivo, permite recortar.

Em primeiro lugar, o *nós* que na relação com a obra em causa se constitui é um corpo, enquanto instância percetiva, tanto sensível quanto obscura. O mundo que habitamos encerra camadas de desconhecimento que por meio da perceção se evidenciam sob a forma de “enigmas figurados”, de “impossíveis” que a ciência apenas parcialmente esclarece. Não nos surpreende constatar que da observação do “mundo natural” tenha decorrido a possibilidade de formulação de alguns dos problemas, designadamente da Física, mais relevantes ao longo da história da ciência.

Braga, snapshots in virtual reality, apresentando-nos passeios pela cidade, desafia-nos a pensar sobre os limites do alcance da nossa “visão verdadeira”, os limites do observável. Proporcionando-nos uma experiência imersiva (ou quase imersiva) de perceção do espaço arquitetónico da cidade de Braga, tal qual imaginado, estimulando um movimento cinético particular, que as tecnologias usadas na captação e apresentação da imagem agilizam, esta peça de JMM conduz-nos no sentido da expansão das nossas próprias competências do sentir. A representação do espaço urbano nas artes visuais, desde a pintura, passando pela fotografia, filme e vídeo, foi potenciando novas modalidades de “acesso ao mundo” (Merleau-Ponty, 1945/2001, 1964/2000), contribuindo para a gradual expansão do nosso campo de perceção. O alargamento do campo de visão, tanto imaginada como vivida, podem em si ser potenciados, precisamente, pela produção tecnológica e artística. Cada dispositivo, assim como representação em particular, amplifica perspetivas, olhares, camadas de sentido e de conhecimento.

Segundo o modelo da dupla artialização de Alain Roger (2011), as operações artísticas declinam-se em duas modalidades ou duas “maneiras de intervir sobre o objeto natural” (p. 156): a artialização direta, *in situ*, e a artialização indireta, através da mediação do olhar, *in visu* (p. 157). O papel da arte é tanto mais fundamental, segundo o autor, quanto imprime a necessária distância de uma visão quotidiana mais desatenta, servindo de condição da perceção estética mesmo na situação da visão imediata. Deste ponto de vista, *Braga, snapshots in virtual reality* produz, imaginariamente, uma estranheza múltipla:

1. a experiência do corpo que passeia “atravessando” as estruturas materiais do edificado, nomeadamente a experiência das diferentes velocidades de aproximação do corpo aos objetos e dos objetos ao corpo;
2. a expansão das perspetivas da visão natural ou ocular, nomeadamente, além da alternância entre planos mais gerais e a visão do detalhe;
3. a experiência de visão dos objetos segundo diferentes altitudes (por exemplo, a visão de cima, similar ao “olhar da águia” a que outras modalidades tecnológicas permitem aceder);
4. a visão de imagens agregadas e sobrepostas;
5. a singularidade da aparência das imagens, dada a natureza particular da linguagem e dos dispositivos específicos usados para a captação/edição imagética, designadamente a desintegração das imagens em particular, o que confere um certo carácter de imaterialidade aos objetos;
6. a organicidade das estruturas arquitetónicas representadas, sugerida pelo modo de captação e de produção visual;
7. o efeito de “doce alucinação” que a música e o carácter difuso das imagens produzem.

Exploremos, de seguida, cada um destes “impossíveis”. Para isso, torna-se necessário abordar trabalhos anteriores do autor, e a relação que estes estabelecem com o corpo interator.

Braga, snapshots in virtual reality é o resultado de uma sequência de comissões artísticas de algumas peças de *media art* realizadas por João Martinho Moura (JMM), encomendadas pela Universidade do Minho (em 2016), o Fórum Braga (em 2017), a gnration Gallery (em 2018), o Teatro Circo (em 2018), Braga Media Arts (em 2018) e a Artech International Association (em 2019). Durante o período de quatro anos, o autor capturou zonas da cidade de Braga, recorrendo a processos de extração de profundidade espacial. Desde 2005, JMM tem explorado a captura do corpo em profundidade, e a sua apreensão enquanto elemento interator no meio cibernético, muito inspirado em trabalhos pioneiros nos anos 80 de Myron W. Krueger, Jeffrey Shaw e Maurice Benayoun (Buscher & Brien, 1998; Krueger et al., 1985¹). YMYI, peça criada em 2007, posicionava espectadores à frente de projeções dinâmicas (Figuras 2 e 3), onde o eu interagiu consigo e com a sua sombra. Um trabalho relacionado com a incorporação, com sinais,

¹ Ver também <https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/world-skin.html>

gestos, sombras, fluxo e tempo, misturando o corpo em movimento, sua sombra conectada ou desconectada, em representações generativas e virtuais (Moura et al., 2008).



Figura 2: YMYI (Moura, 2007). Apresentação em Bruxelas em 2008

Créditos: João Martinho Moura



Figura 3: Apresentação na Cidade de Praga em 2019

Créditos: João Martinho Moura

Em *B/Side*, 2012, e *Wide/Side*, 2015, este corpo interator, inter-conectado, foi colocado na escala de cidades, e a sua silhueta foi capturada por sensores no espaço público, usando feixes de luz rápidos projetados em esculturas criadas especificamente para cada cidade. O corpo é representado digitalmente no espaço abstrato e generativamente alterado no tempo. A interação é sincronizada com as atmosferas sonoras, que reagem às linhas geradas pelas silhuetas e seus movimentos².

² Ver <http://jmartinho.net/wideside-joao-martinho-moura-2015-exhibition-at-gnrnation-gallery/>

Estas peças foram apresentadas nos centros históricos da cidade de Braga em 2012, México, Barcelona, e Praga em 2015, Beijing em 2017 e Bruxelas em 2019. Situaram o autor em diferentes espaços e culturas, havendo sempre um denominador comum: a confluência de participantes no espaço virtual, a partir do espaço público, em centros históricos de cada cidade. Em exposições como na cidade de Praga, cidade do México ou cidade de Braga, as pessoas passeiam no espaço público, e deparam-se com blocos visuais colocados no espaço pedonal. Aproximam-se. Vêm vultos representados por traços generativos que se desvanecem no tempo. São imagens de participantes anteriores, que passaram por lá há alguns minutos atrás. Ao se movimentarem, estão a partilhar o seu eu, e a interagir, ainda que às vezes inconscientemente, com as demais pessoas que estiveram na peça há momentos atrás. Foi precisamente este tipo de cruzamento no espaço público que motivou a apresentação deste trabalho na inauguração da primeira peça de *media art* da nova sede da Organização do Tratado do Atlântico Norte (NATO), em Bruxelas, comissionada pelo programa de arte e ciência STARTS da Comissão Europeia (Henchoz et al., 2019). O local escolhido foi precisamente a Central *Ágora* do edifício principal da NATO (Figura 4), por onde circulavam centenas de diplomatas representantes de vários países, alguns em ações diplomáticas em conflito. A motivação inerente à cooperação e co-interação no espaço/tempo está claramente definida na entrevista que o autor cedeu à NATO no decorrer do planeamento da apresentação³.

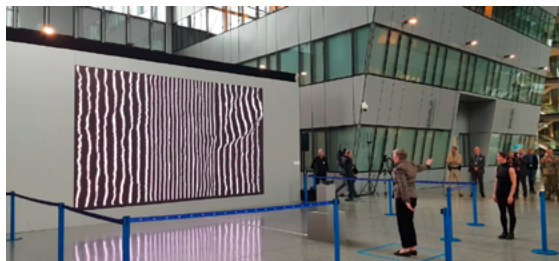


Figura 4: *WIDE/SIDE* (Moura, 2015). Inauguração da primeira exposição de *media art* na nova sede da NATO, pela Deputy Secretary-General Rose Gottemoeller, em Bruxelas, em 2019

Créditos: João Martinho Moura

³ Ver <http://jmartinho.net/opening-of-nato-headquarters-art-exhibition-joao-martinho-moura-2019/> e <https://www.starts.eu/agenda/opening-of-nato-headquarters-art-exhibition-joao-martinho-moura-starts-residencies-artist/detail/>

Em colaboração com a coreógrafa Né Barros, do Balletatro no Porto, JMM criou e apresentou várias performances caracterizadas por uma dualidade permanente no diálogo que se estabelece com o público intermediado pela realidade virtual (Figuras 5 e 6), onde o artista/*performer* que está fisicamente presente no palco e a imagem virtual que está a ser projetada se conjugam no espaço/tempo (Moura et al., 2011; Moura et al., 2014; Moura et al., 2019a; Moura et al., 2019b).



Figura 5: *Co:Lateral* (Moura & Barros, 2016-2019).
Apresentação no Teatro Virgínia em Torres Novas

Créditos: Balletatro/João Martinho Moura

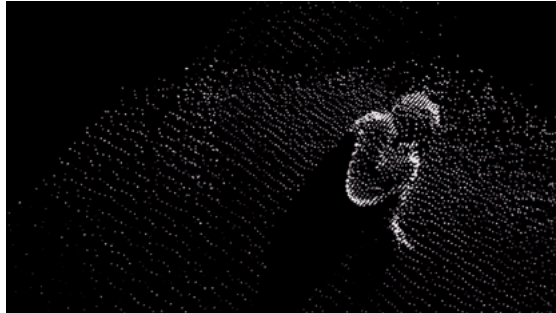


Figura 6: *Co:Lateral* (Moura & Barros, 2016-2019).
Apresentação no Teatro Virgínia em Torres Novas

Fonte: Balletatro/João Martinho Moura

No decorrer de várias interações com o corpo em movimento no espaço público e em performance, o autor teve a oportunidade particular de apresentar, a convite da Galeria gnration, em Braga, uma peça que fazia

alusão a experiências extra corporais em confronto com o espaço público, recorrendo a tecnologia de realidade virtual e processos avançados de captura de movimentos do participante⁴. Embora simples, a configuração da peça, chamada VV, envolvia sensores de profundidade que estavam posicionados em locais específicos da sala da galeria (Figura 7). Quando o participante veste o capacete, o seu corpo é representado no mundo virtual numa perspetiva e escala aproximadas do real. Essa representação não é conseguida através das técnicas normais de mapeamento de pontos do corpo, mas do próprio sinal dos sensores, e a ilusão de que estabelecemos uma ligação mental com o nosso eu digital é significativamente maior do que acontece nas tradicionais técnicas de *motion tracking* utilizadas em cinema para criação de *avatars* (Menache, 2000). Esta ligação visual, e consequente apropriação sensorial, acontece e acentua-se durante quatro minutos, o tempo suficiente para que o estado mental do participante passe a fronteira da fisicalidade para a imaterialidade do espaço virtual. A contagem final deste tempo envolveu testes e ensaios preliminares com o público em geral nas primeiras semanas de exibição da peça, que ficou patente durante três meses.

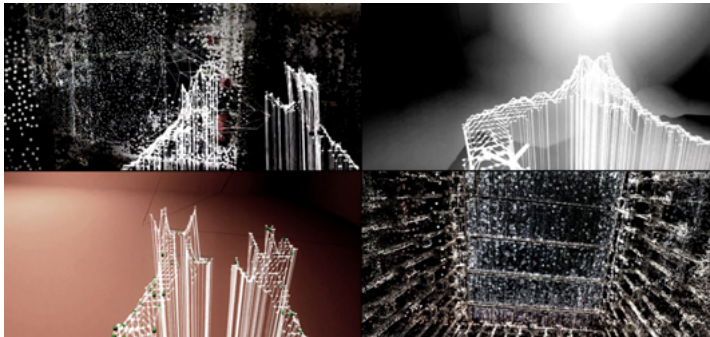


Figura 7: VV (Moura, 2018). Exibição na Galeria gnration (21 julho a 13 outubro de 2018)

Créditos: João Martinho Moura/gnration

Após o quarto minuto, a imagem que representa o corpo do participante inicia um processo de “congelamento”, e este fenómeno cria a sensação desejada do autor que irá causar o desprendimento do físico corporal. A câmara, que projeta imagens bioculares em cada retina do participante,

⁴Ver <http://jmartinho.net/vv/>

começa a mover-se suavemente da sala da galeria, ultrapassa as barreiras físicas das paredes, eleva o participante para uma realidade e um estado mental de leveza e fluidez, algo xamânico que transcende as barreiras humanas (Eagar, 2004). Neste momento, ao olhar para trás, o participante visualiza o corpo que deixou, em estado suspenso, na sala da galeria, e a sua mente começa a passear na cidade. Este passeio acontece em imersão total.

O resultado é uma viagem pelo espaço, real, cuja representação, virtual, é feita através do posicionamento de pontos no espaço. Nesta peça, o participante experiencia momentos de confronto com a cidade, o seu património, em movimentos lentos. Para que este fenómeno ocorra, o autor fez bastantes experiências de modo a representar o espaço físico a três dimensões, capturando imagens terrenas e aéreas, e conjugando diferentes perspetivas, utilizando técnicas de fotogrametria (Moura & Kolen'ko, 2019). A técnica surge de resultados em experiências anteriores nas áreas do macro espaço distante, em colaborações artísticas que o autor manteve com a ESA, a Agência Espacial Europeia, entre 2013 e 2016, na exploração espacial do Cometa 67P/Churyumov–Gerasimenko, na altura localizado a mais de 500 milhões de quilómetros da terra⁵; e no micro e nano espaço (Figura 8), em colaborações artísticas com o INL – International Iberian Nanotechnology Laboratory (Moura & Kolen'ko, 2019; Moura et al., 2019).

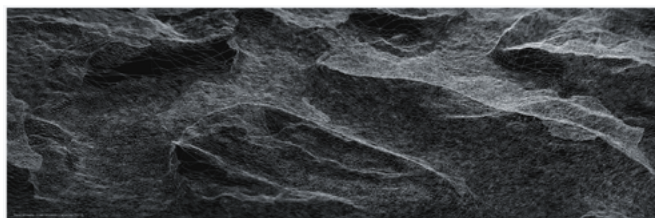


Figura 8: Reconstrução gerada calculada por observações de microscopia SEM na sala limpa do INL, representando espuma de nanopartículas para produzir energia limpa de hidrogénio. Escala aproximada: 10µm

Créditos: João Martinho Moura/INL

Estas técnicas mapeiam o espaço, e criam representações virtuais do real em pontos posicionados (Figuras 9 e 10), aglomerados pigmentos que conferem a volumetria desejada, e que são bem percecionados pelo participante, particularmente em ambientes de realidade virtual.

⁵ Ver <http://jmartinho.net/67p-an-unexpected-topological-space/>

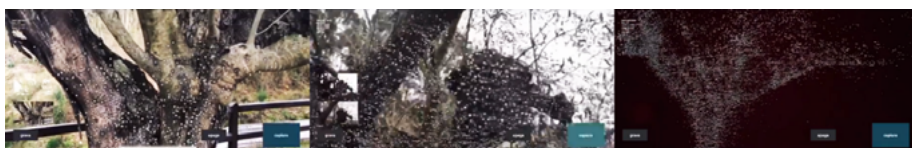


Figura 9: Testes na criação de ferramenta de captura de profundidade em jardim

Fonte: <http://jmartinho.net/67p-an-unexpected-topological-space/>



Figura 10: testes na criação de ferramenta de captura de profundidade em chafariz no Largo do Paço

Fonte: <http://jmartinho.net/67p-an-unexpected-topological-space/>

O resultado é uma cidade que aparece transcendente, em camadas, às vezes nem sempre visíveis ou consciencializados à primeira impressão visual. Pelo facto de o participante poder visualizar a cidade em camadas translúcidas, terá uma perceção diferente do espaço e seu património. Nas cidades, os edifícios acumulam-se com o passar dos séculos, e a sobreposição real do edificado, seja cultural ou urbano, impede essas vistas impossíveis da paisagem urbana. Este isolamento visual confina uma perceção singular do existente, sob perspetivas que seriam impossíveis de experienciar fisicamente. As seguintes imagens representam capturas efetuadas pelo autor ao demonstrar a peça, imerso em realidade virtual (Figuras 11 à 27).

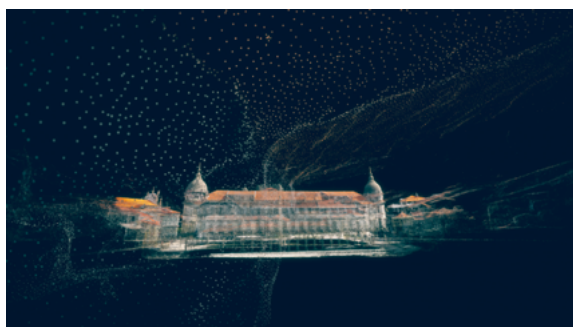


Figura 11: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Edifício do Castelo

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>

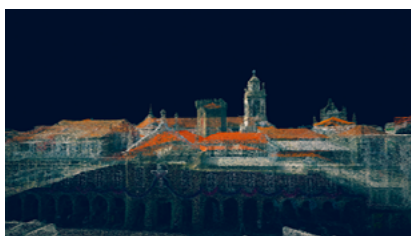


Figura 12: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Avenida Central

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>

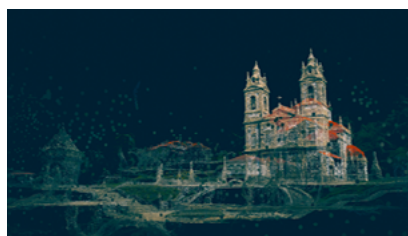


Figura 13: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Bom Jesus

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>

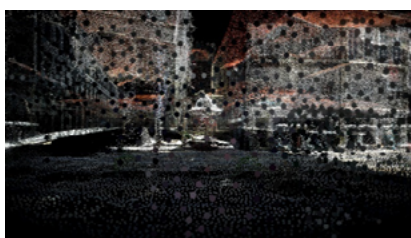


Figura 14: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Torre Menagem, vista da rua do Souto

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>



Figura 15: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Avenida Central, vista do parque central

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>



Figura 16: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Edifício do Largo do Paço, Ala Medieval, vista do Jardim de Santa Bárbara

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>



Figura 17: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Chafariz dos Castelos

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>



Figura 18: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Largo do Paço, vista superior

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>



Figura 19: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Torre de Menagem, vista superior a e b

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>

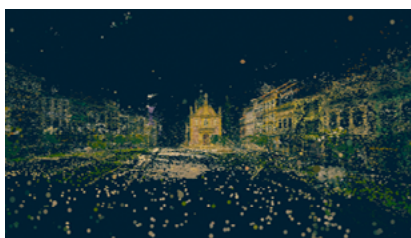


Figura 20: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Largo Sra a Branca; Theatro Circo, vista exterior

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>

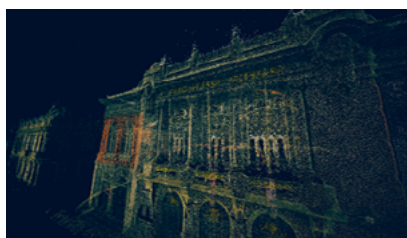


Figura 21: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Theatro Circo, vista exterior

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>



Figura 22: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Theatro Circo, entrada

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>



Figura 23: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Theatro Circo, sala principal

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>



Figura 24: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Gnration, ala do café

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>



Figura 25: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Café a Brasileira, vista do Largo do Barão de São Martinho

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>

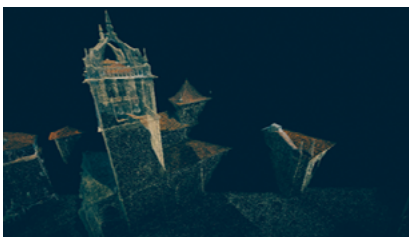


Figura 26: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Sé Catedral de Braga, vista em camadas crescentes em profundidade

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>

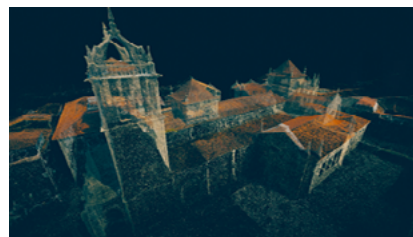


Figura 27: *Braga, snapshots in virtual reality* (Moura, 2018). Sé Catedral de Braga

Fonte: <http://jmartinho.net/vv/>

(IN)CONCLUSÃO

Como imaginamos, hoje, a cidade? Em quantas paisagens habitamos num só espaço-tempo? Por quantas camadas, do território e do imaginário, desdobramos o nosso sentir? De que forma nos (des)orientamos, circulando pelas cartografias do *here-body*, mas também por entre os meandros do *disembodiment*? Seremos capazes de estabelecer ligações entre os vários elementos que compõem o mundo percebido, a noção mesma de paisagem, nos termos de Cauquelin (1989/2000), é tanto mais importante quanto se torna premente pensar sobre a (im)possibilidade de produção de sentido num mundo contemporâneo de aparência cada vez mais difusa (Mons, 2002). Ao ato do olhar de criação deste sentido de conjunto, a partir da dupla operação de análise e de síntese, deu Simmel (2011) o nome de paisagem, precisamente, potenciada pelo sentimento (*Stimmung*) de relação com a natureza que, segundo o autor, mobiliza, em particular, os artistas. As paisagens urbanas são hoje construídas por múltiplas camadas de imagens, percebidas na sua idiosincrasia diversa, imagens pictóricas, fotográficas, imagens em movimento, imagens produzidas pela realidade virtual ou mesmo imagens cognitivas, edificadas com base na percepção do espaço percorrido, articuladas entre si numa dada estrutura de conjunto que Lynch (1960/2004), privilegiando o ponto de vista do participante, designa como “a boa forma da cidade”.

Braga, snapshots in virtual reality evidencia a indiscernibilidade da realidade e do imaginário. Ao mesmo tempo que nos convida à projeção numa paisagem imaginária, a obra de JMM não deixa de incorporar claras referências arquitetónicas e territoriais. De resto, o processo criativo que lhe é inerente, partindo da captação de imagens da cidade por meio de múltiplos dispositivos tecnológicos, incluindo o recurso a *drones*, está em si mesmo comprometido, aparentemente, com o carácter indicial dos signos que, em fases sucedâneas de edição, se vão transfigurando e adquirindo novas significações, na sua relação com o observador-experienciador. Transparece nas paisagens de JMM um inquietante tom tensivo que congrega, por um lado, a densidade (física e simbólica) do real representado, ainda para mais expresso na seleção de motivos que privilegia o património edificado, por outro, a leveza e fugacidade aspetual dos efeitos estético-visuais e sonoros.

Vivendo hoje num mundo de aparências, num mundo ecrãizado (Lipovetsky & Serroy, 2007), saturado de imagens e de signos que produzem um efeito de “esteticização generalizado” (Mons, 2002), observamos em *Braga, snapshots in virtual reality* a expressão de um exercício improvável, e

paradoxal, de retorno ao real, *in situ*, combinado com a imersão numa realidade outra, virtual. Em lugar da irreversibilidade da desterritorialização, operada pelos aparatos tecnológicos e seus efeitos, de que nos falava Virilio (1977/2000) destaca-se, no caso, o movimento de reterritorialização, de reinscrição no corpo da cidade (ainda que imaginária) que a obra de JMM agiliza. Ao expandir o campo da experiência sensível, multiplicando as perspectivas do observador-experenciador sobre os objetos observados e recriando mesmo novos modos de acesso, negados pela percepção empírica ou limitados por outro tipo de dispositivos de mediação ocular e sinestésica, *Braga, snapshots in virtual reality* reinscreve-nos na paisagem urbana a que faz referência, entendida esta como um signo complexo entretecido pelas intra, inter e trans-relações multi-texturais que compõem essa mesma paisagem.

Ao mesmo tempo retemperadora do sentido (e sentimento) de paisagem, a obra de JMM em discussão não deixa de ser a expressão da dificuldade, hoje, de percepção de conjunto do mundo visível circundante. Arrastando as nossas faculdades sensitivas, por meio de um processo criativo virtuoso, em direção a um intenso exercício de dissecação do património edificado – subindo e descendo fachadas, atravessando-as, projetando o observador em pontos de vista trans-humanos, mergulhando nos mais ínfimos – ou mesmo nano – detalhes arquitetónicos e decorativos –, *Braga, snapshots in virtual reality* investe num quase compulsivo desejo de micro-análise do corpo cenográfico da cidade. Fazendo recordar a micro-ótica de Benjamin (Coles, 1999), tais imagens iluminam o nosso conhecimento sobre os impossíveis da experiência fenomenológica do espaço percorrido. Acrescentam-lhe camadas de novo conhecimento, através de um processo de efeitos estético-científicos. As opacidades, as sombras, são trazidas para a visibilidade e tornadas transparentes. Tudo é flutuante, ora aparecendo, ora desaparecendo. Nesse movimento de direções erráticas e por entre imagens cintilantes, o nosso corpo, vertiginosamente distendido pelos aparatos tecnológicos, atravessa as transparências do interior-exterior dos edifícios, surpreende-se com as múltiplas sobreposições de planos, as deturpações de escala e de medida, vê as linhas planas transformadas em ondulações sucessivas, os espaços verdes fundidos com os mesmos efeitos pontilhistas e cromáticos que pintalgam os monumentos, não deixando de manter o seu carácter distintivo, eleva-se a um ponto de observação cartográfica da cidade e experiencia formas difusas diversas, tanto sugestivas da mais viva organicidade (como é o caso da visão do chafariz no Largo do Paço), evocando, por que não, paisagens marinhas ou

mesmo subaquáticas, como da mais pura desmaterialização a que alguns dos edifícios, paulatinamente desintegrados e suspensos numa espécie de ambiência galáctica, são sujeitos. Este processo de construção estético-epistemológica é, em si mesmo, marcado pelo imperativo da impossibilidade de estabilização da visão sobre o objeto. Cada partícula de luz transfigura-se num permanente devir (Deleuze & Guattari, 1980) e a cidade construída, o seu corpo sólido, transforma-se continuamente na “cidade líquida”, de que de certo modo nos fala (McQuire, 2008).

Se o conceito de paisagem, na sua perspetiva estético-filosófica (Simmel, 2011), nasce em reação à experiência trágica de fragmentação a que os indivíduos são sujeitos na modernidade, acresce, hoje, na contemporaneidade trans-moderna⁶ (Magda, 2004), a urgência de se pensar sobre as novas condições de desenvolvimento da faculdade de produção de sentido, por meio de uma operação simultaneamente analítica e sintética, à maneira simmeliana, sobre o universo visível circundante. Que novas experiências paisagísticas, de relação com o universo a ver e a sentir, potenciam hoje as imagens de realidade virtual? Que novas relações entre os elementos visíveis? Que redescobertas ou novas experiências são acrescentadas à realidade arquitetónica e geográficas conhecidas? De que modo é permanentemente ressignificada a paisagem e em que medida o ato de criação de sentido nos recoloca em ligação com o corpo da cidade?

Braga, snapshots in virtual reality, em suma, pode ser entendida como a expressão do sentido de estranheza de que se compõe, hoje, a experiência da paisagem. Ao mesmo tempo representação enquanto herdeira de infindáveis referências, a paisagem é ação errante, movimento incerto do corpo próprio que mergulha no universo sensível circundante, logo, deslocada, a cada momento, pelos efeitos de recomposição e desintegração desse mesmo corpo-em-devir.

⁶ Segundo Magda (2004), “a Transmodernidade como novo paradigma apresenta um modelo global de compreensão do nosso presente comportando aberturas de desenvolvimento a todos os níveis, sem falsas clausuras gnoseológicas ou vivenciais”. Atente-se na seguinte inspiradora passagem: “por trás dos nomes não estão os objetos. A realidade material adelgaça-se como referente. Um hiper-realismo proliferante gera sentidos. É o idealismo semântico na sua fase virtual, porque os objetos não necessitam de ser reais para existir. Um mundo em rede, de ecrãs conectados, substituiu a realidade pela imagem digitalizada. E o verdadeiramente real encontra-se já não nos pacotes de átomos, mas nos pacotes de *bits*. Pensar na verdade como numa adequação entre os conceitos e as coisas resulta num anacronismo. Depois da proliferação de sentidos, a ausência, ela não é uma falta, senão a condição mesma de um cosmos virtual” (p. 18).

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é apoiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020.

REFERÊNCIAS

- Auvray, M., Hanne-ton, S., Lenay, C. & O'Regan, K. (2005). There is something out there: Distal attribution in sensory substitution, twenty years later. *Journal of Integrative Neuroscience*, 4(4), 505-521. <https://doi.org/10.1142/S0219635205001002>
- Baños, R. M., Botella, C., Alcañiz, M., Liaño, V., Guerrero, B. & Rey, B. (2004). Immersion and emotion: Their impact on the sense of presence. *Cyberpsychology and Behavior*, 7(6), 734-741. <https://doi.org/10.1089/cpb.2004.7.734>
- Bell, D. (2001). *An introduction to cybercultures*. Routledge.
- Bell, D. (2007). *Cyberculture theorists : Manuel Castells and Donna Haraway*. Routledge.
- Berque, A. (2011). A ecúmena: medida terrestre do Homem, medida humana da terra. O pensamento paisageiro: uma aproximação mesológica. In A. V. Serrão (Ed.), *Filosofia da paisagem. Uma antologia* (pp. 187-199). Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Buscher, M. & Brien, J. O. (1998). *Presence and representation in multimedia art and electronic landscapes*. Lancaster University.
- Cauquelin, A. (2000). *L'invention du paysage*. Presses Universitaires de France. (Trabalho original publicado em 1989)
- Coles, A. (1999). *The optic of Walter Benjamin*. Black Dog Publishing Limited.
- Couffignal, L. (1986). *A cibernética*. Publicações Europa-América.
- Cruz-Neira, C., Sandin, D. J. & DeFanti, T. A. (1993). Surround-screen projection-based virtual reality: the design and implementation of the CAVE. In *Proceedings of the 20th Annual Conference on Computer Graphics and Interactive Techniques, SIGGRAPH 1993* (pp. 135-142). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/166117.166134>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et shizophrénie 2*. Éditions de Minuit.

- Eagar, M. (2004). The shaman reborn in cyberspace, or evolving magico-spiritual techniques of consciousness-making. *Technoetic Arts*, 1(1), 25-46. <https://doi.org/10.1386/tear.1.1.25/o>
- Gigante, M. A. (1993). Virtual reality: Definitions, history and applications. In R. A. Earnshaw (Ed.), *Virtual reality systems* (pp. 3-14). Academic Press.
- Grau, O. (2016). *On the visual power of digital arts. For a new archive and museum infrastructure in the 21st century*. Edições da Universidade Castilla-La-Mancha.
- Haraway, D. J. (2015). *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness*. Prickly Paradigm Press. (Trabalho original publicado em 2003)
- Haraway, D. J. (1991). *Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature*. Free Association Books.
- Heilig, M. L. (1962). *Sensorama* (U.S. Patent No. 3,050,870. 870). U.S. Patent and Trade mark Office. <https://patents.google.com/patent/US3050870A/en>
- Henchoz, N., Puissant, P. X., Solange Leal, A., Moreira, T. & Vinet, H. (2019). Artist residencies for innovation: Development of a global framework. In *ACM SIGGRAPH 2019 Art Gallery, SIGGRAPH 2019* (pp. 1-5). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3306211.3320140>
- Henry, M. (2001). *Philosophie et phénoménologie du corps*. Presses Universitaires de France. (Trabalho original publicado em 1965)
- Husserl, E. (1986). *A ideia de fenomenologia* (A. Morão, Trad). Edições 70.
- Husserl, E. (1990). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy: Second book studies in the phenomenology of constitution* (F. Kersten, Trad.). Springer.
- Ihde, D. (2002). *Bodies in technology*. University of Minnesota Press.
- Jamieson, H. V. (2008). Adventures in cyberformance - Experiments at the interface of theatre and the internet [Dissertação de Mestrado, Queensland University of Technology]. QUT ePrints. Retirado de <http://eprints.qut.edu.au/28544/>
- Krueger, M. W., Gionfriddo, T. & Hinrichsen, K. (1985). VIDEOPLACE - An artificial reality. In *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems - CHI '85* (pp.35-40). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/317456.317463>
- Lanier, J. (2001, abril). Virtually there: Three-dimensional tele-immersion may eventually bring the world to your desk. *Scientific American*, 284(4), 66-75. <https://doi.org/10.1038/scientificamericano401-66>

- Lanier, J. (2017). *Dawn of the new everything: a journey through virtual reality*. Bodley Head.
- Latour, B. (2013). *An inquiry into modes of existence*. Harvard University Press.
- Laurel, B. (2013). *Computers as theatre*. Addison-Wesley Professional.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2007). *L'écran global*. Seuil.
- Loomis, J. M. (1992). Distal attribution and presence. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 1(1), 113-119. <https://doi.org/10.1162/pres.1992.1.1.113>
- Lynch, K. (2004). *La imagen de la ciudad* (E. L. Revol, Trad.). Gustavo Gili. (Trabalho original publicado em 1960)
- Magda, R. M. R. (2004). *Transmodernidad*. Anthropos Editorial.
- Mazuryk, T. & Gervautz, M. (1999). *Virtual reality - History, applications, technology and future*. https://www.researchgate.net/publication/2617390_Virtual_Reality_-_History_Applications_Technology_and_Future
- McQuire, S. (2008). *The media city. Media, architecture and urban space*. Sage.
- Menache, A. (2000). *Understanding motion capture for computer animation and video games*. Morgan Kaufmann.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *O visível e o invisível* (J. A. Gianotti, Trad.). Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1964)
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Phenomenology of perception*. Humanities Press. (Trabalho original publicado em 1945)
- Milgram, P., Takemura, H., Utsumi, A. & Kishino, F. (1994). Augmented reality: A class of displays on the reality - virtuality continuum. *Systems Research*, 2351, 1-12. <https://doi.org/10.1117/12.197321>
- Mons, A. (2002). *Paysage d'images. Essai sur les formes diffuses du contemporain*. L'Harmattan.
- Moura, J. M., Barros, N. & Ferreira-Lopes, P. (2019a). Co:Latéral – Realidades e virtualidades incorporadas. In E. Vilela & N. Barros (Eds.), *Performances no contemporâneo* (pp. 179-198). Instituto de Filosofia, Universidade do Porto.
- Moura, J. M., Barros, N. & Ferreira-Lopes, P. (2019b). From real to virtual embodied performance-a case study between dance and technology. In J. Park, J. Nam & J. W. Park (Eds.), *Proceedings of the 25th International Symposium on Electronic Art (ISEA 2019)* (pp. 370-377). ISEA International.

- Moura, J. M. & Kolen'ko, Y. (2019). Sci-fi miners: A virtual reality journey to the nanocluster scale. In P. Arantes, V. J. Sá, P. A. da Veiga & A. Fernandes-Marcos (Eds.), *Proceedings of the 9th International Conference on Digital and Interactive Arts* (pp. 1-10). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3359852.3359912>
- Moura, J. M., Llobet, J., Martins, M. & Gaspar, J. (2019). Creative approaches on interactive visualization and characterization at the nanoscale. In A. Brooks, E. Brooks & C. Sylla (Eds.), *Interactivity, Game Creation, Design, Learning, and Innovation* (pp.121-132). Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-06134-0_13
- Moura, J. M., Marcos, A., Barros, N. & Branco, P. (2011). NUVE: In between the analog and virtual body. In *Proceedings of the 5th International Conference on Tangible Embedded and Embodied Interaction, TEI'11* (pp. 409-410). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/1935701.1935804>
- Moura, J. M., Marcos, A., Barros, N. & Branco, P. (2014). NUVE: Resizing the digital gesture. *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics*, 5(2), 87-100. <https://doi.org/10.4018/ijcicg.2014070106>
- Moura, J. M., Sousa, J., Branco, P. & Marcos, A. F. (2008). You move you interact: A full-body dance in-between reality and virtuality. In A. Barbosa & Á. Marcos (Eds.), *ARTECH 2008: proceedings of the 4th International Conference on Digital Arts* (pp. 49-54). Universidade Católica Portuguesa. <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/16879>
- Panofsky, E. (2006). *A perspectiva como forma simbólica* (E. Nunes, Trad.). Edições 70. (Trabalho original publicado em 1927)
- Perniola, M. (1993). *Do sentir* (A. Guerreiro, Trad.). Editorial Presença. (Trabalho original publicado em 1991)
- Riva, G. (2020). Virtual reality. In V. P. Glăveanu (Ed.), *The Palgrave encyclopedia of the possible* (pp. 1–10). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-98390-5_34-1
- Riva, G., Mantovani, F., Capideville, C. S., Preziosa, A., Morganti, F., Villani, D., Gaggioli, A., Botella, C. & Alcañiz, M. (2007). Affective interactions using virtual reality: The link between presence and emotions. *Cyberpsychology and Behavior*, 10(1), 45-56. <https://doi.org/10.1089/cpb.2006.9993>
- Roger, A. (2011). Natureza e cultura. A dupla artialização. In A. V. Serrão (Ed.), *Filosofia da paisagem. Uma antologia*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Scott, R. (Realizador). (1982). *Blade runner* [Filme]. Warner Bros Pictures.

- Selinger, Evan. (2006). *Postphenomenology: A critical companion to Ihde*. State University of New York Press.
- Shi, J., Honjo, T., Zhang, K. & Furuya, K. (2020). Using virtual reality to assess landscape: A comparative study between on-site survey and virtual reality of aesthetic preference and landscape cognition. *Sustainability*, 12(7), 1-16. <https://doi.org/10.3390/su12072875>
- Simmel, G. (2011). Filosofia da paisagem. In A. Veríssimo Serrão (Ed.), *Filosofia da paisagem Uma antologia* (pp. 42-51). Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Steuer, J. (1992). Defining virtual reality: Dimensions determining telepresence. *Journal of Communication*, 42(4), 73-93. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1992.tb00812.x>
- Sutherland, I. E. (1965). The ultimate display. In *Proceedings of the congress of the international federation of information processing (IFIP)* (pp. 506-508). IFIP.
- Swanson, K. (2007). Second life: a science library presence in virtual reality. *Science and Technology Libraries*, 27(3), 79-86. https://doi.org/10.1300/J122v27n03_06
- Virilio, P. (2000). *A velocidade da libertação* (E. Cordeiro, Trad.). Relógio D'Água. (Trabalho original publicado em 1977)
- Welton, D. (2006). Body and machines. In E. Selinger (Ed.), *Postphenomenology. A critical companion to Ihde*. State University of New York Press.

Citação:

Pires, H., Moura, J. M., Barros, N. & Ferreira-Lopes, P. (2021). *Braga, snapshots in virtual reality: Do sentir ao pensar*. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 101-130). CECS.

HELENA MENDES PEREIRA

helenamendespereira@gmail.com

Zet Gallery, Braga/Instituto de Letras/Escola de Arquitetura,
Arte e Design, Universidade do Minho, Braga, Portugal

A CURADORIA (EXPANDIDA) COMO PROCESSO DE COMUNICAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

O sistema da arte contemporânea operacionaliza-se em três dimensões – económica, cultural e política – que são ativadas por diferentes agentes, instituições e iniciativas. Começamos pelos produtores, os artistas que, em muitos casos, criam numa dimensão de *atelier* em que envolvem outros profissionais que os assistem e apoiam; falamos depois de quem e como se comercializam as obras de arte: *marchands*, galerias, leilões, feiras e, em pleno século XXI, os próprios artistas muitas vezes com o recurso às ferramentas digitais e às redes sociais. É depois necessário que exista quem compre e neste domínio podemos falar do simples mercado doméstico, como dos colecionadores privados e, claro, das instituições públicas, mas também privadas, muitas delas enquadradas na economia social (o Estado, central ou local, os museus, os centros culturais, as fundações, os bancos, etc.).

Tal como o mercado de arte antiga, o mercado internacional da arte contemporânea é um mercado na aceção económica do termo, mas a sua interação com o campo cultural, onde se operam, sem o recuo do tempo, as avaliações estéticas e os reconhecimentos sociais, é ainda mais estreita. A internacionalização do mercado da arte contemporânea é, com efeito, rigorosamente indissociável da sua promoção cultural; ela assenta na articulação entre a rede internacional das galerias e dos colecionadores privados e a rede internacional das instituições artísticas. (Moulin, 1995, p. 45)

O sistema exige um método de divulgação e construção de discurso teórico sobre a obra de arte que, tradicionalmente, cabia ao crítico de arte; à imprensa – jornais e revistas –, preferencialmente aos órgãos especializados ou com jornalistas vocacionados para o efeito; à investigação, nomeadamente no seio das escolas; ao meio editorial responsável por livros e catálogos sobre a produção artística; ao audiovisual como produtor de conteúdos de interesse público e, claro, aos públicos que, com o crescimento do online, se sentem cada vez mais livres para pensar e comentar o tema. Juntamos depois aqueles que expõem, ou seja, os museus, os centros de exposições, as galerias, e os seus decisores com enquadramentos institucionais e espaços de autonomia diferenciados. A exposição, enquanto dispositivo de comunicação, é o canal central deste sistema, podendo e devendo ser acompanhada pela edição, pelo olhar atento da imprensa e pelo impacto na reação tida por quem compra e, sobretudo, por quem frui, ou seja, pelos públicos. Interessa depois referir, no quadro das instituições, os educadores e mediadores culturais a quem cabe a difícil missão de tornar legível a obra de arte, tornando-a ação comunicante e não necessariamente comunicação.

O curador é, neste contexto, uma figura emergente e que suplanta, se quisermos, o desaparecimento gradual do crítico, que cresce com a importância da exposição e com a multiplicação da criação de espaços para o efeito, sendo capaz de criar um discurso teórico sobre a obra de arte e funcionando, simultaneamente, como um facilitador da comunicação com os públicos, ou seja, como um educador e mediador cultural por excelência. Interessa, por isso, perceber por que é que o curador, entre os diversos agentes do sistema da arte contemporânea, vê o seu espaço de poder crescer como nenhum outro. O curador surge, assim, como o principal ativador do sistema, que funciona como uma rede de trabalho, na generalidade dos casos, fechada e não dinâmica, sendo sua responsabilidade a validação, para o mercado, de determinado artista ou obra, numa posterior ou ulterior consolidação feita pelo museu, a grande instituição cultural da nossa era.

Em sentido mais poético, poderia dizer-se que expor, mais do que montar um dispositivo, é um ato criativo. A cada nova curadoria, um novo entusiasmo. Os dias de montagem são os de maior alegria e energia, o ato da escrita é a solidão e o prazer dos livros, a logística é a ação e a inauguração é a festa, a comunhão. Em cada exposição há a estrutura e o conceito que nos levam aos protagonistas (ou vice-versa), há o poema das coisas a

encontrarem o seu lugar, há os jogos e os ângulos que se imaginam com a arquitetura do lugar, há as relações entre objetos e formas de ver, há a magia do encontro das coisas com os públicos. Já as coisas são sempre da arte e a arte é sempre da cidadania, do belo (talvez) e do amor (sem vez).

Em 1961, o MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, inaugurou uma importante exposição intitulada “The Art of Assemblage” (“A Arte da Combinação”), na referência ao termo francês introduzido em 1953 por Jean Dubuffet (1901-1985) e que se referia à colagem recorrendo a objetos e materiais tridimensionais. Na introdução do catálogo desta exposição, William C. Seitz (1961), que consideráramos hoje como o seu curador, faz as seguintes considerações:

a atual voga da *assemblage* (...) indica uma mudança a partir da arte subjetiva, fluidamente abstrata, em direção a uma parceria com o meio ambiente. O método de justaposição é um veículo apropriado para expressar sensações de desencanto com o desleixado idioma internacional com que essa abstração se tornou preguiçosamente articulada, e com os valores sociais que esse estado de coisas reflete.
(p. 87)

Mas a *assemblage* foi importante, pois não forneceu apenas os meios para fazer uma transição do expressionismo abstrato para as preocupações, aparentemente muito diferentes, da *pop art*, mas também encerrou uma revisão radical dos formatos em que as artes visuais poderiam operar. Por exemplo, a *assemblage* forneceu um ponto de partida para dois conceitos que seriam determinantes para os artistas: o meio ambiente e o *happening*. É notório que alguns dos partidários da *assemblage* não foram muito mais longe que as fontes originais. Outros, contudo, foram mais além e, de uma forma geral, classificamo-los como neodadaístas, sendo que seria mais abrangente dizer que os caracteriza uma vontade de querer explorar, nas suas obras, a ideia do mínimo, do instável, do efémero. Robert Rauschenberg (1925-2008) é considerado um dos expoentes do movimento (Lucie-Smith, 1991, p. 122). A filosofia e a orientação estética que, no geral, sustentava este *modus operandi* é a do compositor experimental John Cage (1912-1992) que Rauschenberg tinha conhecido na Carolina do Norte. Uma das ideias essenciais é a de que a arte deve desfocar a mente do espectador: o artista cria algo separado e fechado, senão algo que deve induzir o espectador a abrir-se mais, a adquirir mais consciência de si próprio e do seu ambiente.

A prática desta nova geração de artistas, de que Rauschenberg é exemplo, representa um afastamento da pintura pura (ou de outras técnicas na sua conceção académica), considerando-se que esta não é mais do que um meio, entre tantos outros, para atingir resultados. Neste enquadramento, compreende-se que, a partir da década de 1960, as formas artísticas (talvez) já não inventem, no sentido da inovação e da originalidade total, mas antes reinventem. Para Mario Perniola (1993), a partir daqui tornou-se mais difícil do que nunca compreender o correr do tempo, uma vez que o passado, o “já sentido”, ocupou inevitavelmente o lugar do “sentido” (p. 13). As imagens realistas misturam-se com imagens psicadélicas, com música, com filmes, com arte cinética, etc. e as fronteiras acabam por ser ténues, possivelmente reflexo do tempo e da sucessão de movimentos artísticos bem como do poderio da sociedade do consumo, capaz de afetar diretamente as artes.

O minimalismo, por exemplo, surge na década de 1950, em Nova Iorque, como reação ao expressionismo abstrato e procurando uma simplificação e depuração das formas, retirando-lhes o seu conteúdo expressivo. Os artistas procuram possibilidades abstratas de composição a partir de elementos neutros, assim como das suas relações com o espaço, questionando, também, os espaços tradicionais dos museus e obrigando estes a uma reinvenção e a uma ligação estreita a uma nova arquitetura. Estavam quebradas as designações clássicas de pintura e escultura, falando-se agora apenas de objetos.

O termo “arte conceito” seria utilizado, pela primeira vez, em 1961, pelo filósofo e artista Henry Flynt (n.1940) no âmbito das ações do grupo Fluxus em Nova Iorque. Por sua vez, “arte conceptual” foi empregue, em 1967, pelo minimalista Sol LeWitt (1928-2007) quando este escreveu aquele que é considerado o primeiro manifesto importante da arte conceptual: *Paragraphs on conceptual art*. Entre outras coisas, neste texto, declara que a conceção do trabalho é superior à sua execução, apontando para uma contradição entre uma visão da arte baseada na perceção visual e a perceção conceptual. Realçou também que uma ideia não precisava de ser lógica ou complexa para constituir um ponto de partida de sucesso no processo do trabalho. Declarou que “o que a obra de arte parece não é muito importante” (Wood, 2002, p. 8), afirmando a igualdade do estatuto da ideia, dos esboços, dos modelos, das conversas, etc., com o trabalho finalmente executado. A arte conceptual, enquanto movimento, distingue-se

do concetualismo enquanto adjetivo qualificativo de várias manifestações artísticas que integram o vídeo, a performance ou a instalação (Marzona, 2005, p. 21). A arte conceptual ganha, então, fôlego entre os finais da década de 1960 e a década de 1970, refletindo, em específico, sobre a ideia e a natureza da arte, congregando a produção, a teoria e a crítica, o que tem como resultado uma estética de valorização do processo e da busca do autoconhecimento.

A arte era trabalhada essencialmente como ideia, proclamando-se a morte do objeto e a primazia dos meios, como a escrita, para suscitar a atenção do espectador, para explicar o (não)objeto: a arte do “fim da arte” e o questionar das instituições que a sustentam. A arte tornava-se definitivamente subversiva face a si própria. Já não se tratava de questionar a abstração, mas de problematizar a arte em si. (Nogueira, 2019, p. 96)

O período em análise é também o da arte enquanto “ação”, assistindo-se de modo afirmativo e sem retorno à mistura de suportes e linguagens, como o filme e o vídeo, inicialmente ligados à *performance* e à *body art* que criaram situações artísticas inovadoras e interativas, muitas herdeiras do dadaísmo, nomeadamente pelo seu caráter radical e efêmero. As performances, como verdadeiras emergências estéticas, são transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio (Glusberg, 1987, p. 100). O *happening* situa-se, como o próprio nome indica, mais no território do acaso e do momento. A instalação, obras e/ou ambientes construídos em contexto *site specific*, tem também notória utilização e podemos ainda situar o arranque da videoarte neste contexto. Nas palavras de Theodor W. Adorno (1903-1969):

a própria arte faz explodir o engano da sua pura imanência, como as ruínas empíricas, libertadas do seu contexto, se ajustam aos princípios imanentes de construção. A arte gostaria, por uma cedência aos materiais brutos, visível e por ela realizada, de reparar um pouco o que o espírito, o pensamento como a arte, faz sofrer ao outro, aquilo a que ele se refere e que gostaria de fazer falar. É o sentido determinável do momento absurdo e anti intencional da arte moderna, até às artes marginais e aos *happenings*. Deste modo, não se faz tanto um processo farisaico-arrivista à arte tradicional quanto se tenta absorver ainda a negação da arte com a sua força própria. (Adorno, 1970/2008, p. 388)

Na verdade, o final da década de 1960 implicou o fim de uma certa narrativa da história da arte, uni-direcionada, da “época dos manifestos” (Danto, 2014, p. 37). O objeto da atividade artística relacionava-se com a anti-arte, ou seja, com a morte da arte ou até algo mais, uma presença contrária, uma arte sem obra de arte (Argan, 1988, pp. 119-120). A morte da arte é entendida, assim, como uma explosão do estético, em que a arte se questiona ao limite. O experimentalismo alienou-se de um valor suscetível de perdurar no tempo, isto é, de uma espécie de componente clássica perene. Estamos perante uma mudança materializada num desdobramento de linguagens e, em muitos casos, na efemeridade ou mesmo desmaterialização do objeto artístico. A arte deixou de depender de qualquer autoridade ou tradição. Tudo é possível e a liberdade artística conquistou terreno de tal modo que a vanguarda e os pressupostos do experimentalismo diluíram-se. A arte tornou-se plural, eclética e afirmativa. Os estilos deixaram de ter lugar numa espécie de tirania da liberdade (Nogueira, 2019, p. 107).

Ao elenco, que se foi desfiando, com referência ao expressionismo abstrato, à arte conceptual, ao minimalismo, à performance, ao *happening*, à videoarte, à *pop art*, poderíamos juntar a arte *povera*, a arte informal, a *land art* e tantas outras tendências, com geografias iniciais próprias, mas que, com o advento da globalização, depressa se tornam campos de experimentação comuns. Este é também o contexto criativo do que consideramos o primeiro ato curatorial consciente, cujo enquadramento nos parece determinante para compreender de que forma os curadores se virão a constituir como um grupo profissional no campo inicial da mediação cultural, situado entre a produção e a comunicação dos objetos artísticos.

Entre 22 de março e 27 de abril de 1969, a Kunsthalle Bern (Galeria de Arte de Berna), na Suíça, apresentou “Live in your Head. When attitudes become form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information”, com curadoria de Harald Szeemann (1933-2005), que dirigia a instituição desde 1961. Nesta exposição, foram apresentadas obras de arte conceptual, arte minimal, arte *povera*, *land art*, mas, acima de tudo, fomentou-se a experiência em torno da obra anti-objetual e das intenções do artista, num vasto movimento internacional ainda por definir. Os artistas estavam mais empenhados na procura da anti-arte, sendo que o conceito de “obra aberta” de Eco (1962/1989) é evidente enquanto poética subjacente. Esta exposição estabeleceria um marco na cena artística e curatorial e testemunhava a desmaterialização do objeto artístico, considerando-se o ato (ou o

processo) como a obra em si. A exposição foi muito mais do que uma lista de nomes, um conceito, um movimento ou uma tendência, mas focava-se na atividade do artista.

O espaço autoral que a linha curatorial de Szemann ocupa e a sua crescente intenção de autonomia e independência são uma possibilidade no quadro dos múltiplos enquadramentos da curadoria e da sua evolução ao longo dos últimos quase 60 anos. A ação corrosiva de muitos dos projetos de Szemann não é apenas consequente da emergência das vanguardas e da afirmação de um *modus operandi* pós-moderno que privilegia a desmaterialização do objetivo artístico, a presença do corpo da criação artística, o conceito de arte líquida suportado numa impossibilidade de categorizar a produção artística e num crescente exercício da construção de um sistema da arte que não pense a obra com um pensamento na rede e no mercado. A ação corrosiva das opções curatoriais de Szemann está no facto de ele propor uma leitura que convoca áreas do saber como a Filosofia, a Sociologia, que evoca a espiritualidade, que propõe leituras políticas e que apela à indignação, à subversão, desafiando à construção de perspectivas individuais e não fixando ou impondo um discurso fechado. E esta ação está para lá de se apresentar apenas um conteúdo escrito sobre uma seleção de obras e artistas, mas expande-se a um dispositivo de comunicação designado por exposição, que interpela o espaço e espectador de forma corpórea e sensorial. Na complexidade de meta leituras que esta ação curatorial vem propor, nem sempre evidenciando a arte enquanto comunicante, uma vez que cria e adensa leituras sobre objetos muitas vezes incompreensíveis na génese, o que a curadoria encontra é uma crítica de arte presa às metodologias da História da Arte e que demorará a penetrar numa nova forma de apresentar a produção artística, de a expor, de a explorar enquanto proposta comunicante e perseguidora do sentido das inquietações coletivas. O discurso crítico sobre as exposições e sobre a curadoria é muito recente. O facto, acompanhado pela já elencada explosão de novas instituições culturais e pela crise de literacia na comunicação social, cada vez menos sensível, inclusive financeiramente, aos conteúdos culturais e artísticos e mais distante do discurso intelectual, contribuirá para que a figura do crítico de arte se vá diluindo, sobretudo, ao longo do século XXI. Recordamos que, inclusive no contexto português, nas décadas de 1980 e 1990 os críticos ganharam relevância, trabalhando com galerias, museus e em diversas publicações. O fenómeno é determinante neste ensaio, colocando-se como

hipótese para a ascensão do curador que, mais consciente, pela dimensão prática do seu trabalho, das novas formas de expressão, tem um perfil laboral e operacional mais próximo das exigências de uma sociedade viciada na eficácia e na eficiência como evidências da produtividade.

Uma abordagem elementar ao estudo da arte contemporânea, de acordo com autores mais conservadores como Enrico Crispolti (1933-2018), também ele com atividade desenvolvida como curador, exige duas formas de atenção: uma de caráter historiográfico e outra de caráter crítico. Para o autor, estas duas atitudes são proficuamente complementares, pois tanto mais perspicaz e menos meramente reconstrutivo será o empenho historiográfico se acompanhado de uma crítica exercida sobre a atualidade; e, assim, por outro lado, muito mais sólida será a consciência do trabalho crítico, se este não for puramente extemporâneo, mas também capaz de utilizar uma experiência de caráter histórico. A “moral” metodológica destas lições deveria ser claramente esta:

que a arte contemporânea deve ser encarada numa dimensão historiográfica, já que as suas situações têm já, pelo menos, a dimensão temporal de um século, mas trata-se de uma fenomenologia de acontecimento ainda em ato, e que acaba por coincidir com o presente, exigindo, portanto, também, uma capacidade de exercício crítico, desenvolvido no próprio campo da sua ocorrência. Exercício crítico que representa o outro, não prescindível, aspeto de interesse para o contemporâneo. (Crispolti, 2004, p. 175)

A curadoria depende, em si mesma, do trabalho de investigação e estudo sobre as políticas culturais e sobre a produção artística contemporâneas. Neste sentido, não obstante a necessidade da complementaridade entre a historiografia e a crítica, na ação sobre o agora, o exclusivo destas disciplinas provoca um vazio de leitura que adensa a incomunicabilidade do objeto artístico com os públicos. Porque se o historiador precisa do distanciamento temporal para a leitura do objeto artístico, o crítico precisa da experiência de ser também ator do contexto em que se cria e se expõe e todos nós temos um tempo, uma geração.

Diversificam-se, hoje, os contextos em que os curadores se inscrevem profissionalmente, o que reflete a institucionalização da atividade. De uma forma geral e numa abordagem convencional, independentemente do seu perfil, vários autores concordam que a função do curador se pode sintetizar em torno de três missões fundamentais: “seleção, edição

e contextualização da produção artística” (Especial, 2012, p. 193). Num enquadramento institucional que implique, no quadro das funções do curador, a constituição de uma coleção, são importantes conhecimentos em termos de mercado e alguma capacidade negocial com galerias. Não obstante, a curadoria enquanto prática intelectual não deve pautar a sua subjetividade de escolhas por interesses económicos ou tendências de um qualquer mercado doméstico ou institucional. As opções de um curador podem ser indutoras de tendências comerciais, mas as tendências comerciais não devem interferir com opções de curadoria. Um curador não é um *marchand*, nem um galerista. Também não é um crítico ou historiador exclusivamente teórico, é antes um ativador de redes e de pensamento, que parte das práticas artísticas e da relação com os seus autores para a criação de um discurso – teórico, expográfico e pedagógico – para a sua sistematização e implementação num determinado enquadramento, institucional ou alternativo. Contudo, dada a dificuldade em ilustrar claramente o seu campo de ação, existe uma proliferação de imagens e/ou metáforas, utilizadas por muitos autores que relevam um ceticismo em relação à conduta do curador, precisamente por este estar no caminho da intermediação. Boris Groys (2010) (n.1947) atribui-lhe uma posição suspeita, uma vez que o curador é alguém que se imiscui entre a obra de arte e o espectador, manipulando a sua perceção com o intuito de retirar poder aos públicos. A diferença que Boris Groys (2010) estabelece entre uma exposição e uma instalação artística é, contudo, muito interessante e relevante, com distinção entre tipologias ou formas de abordar o exercício curatorial.

A divisão tradicional do trabalho dentro do sistema da arte era clara. As obras deviam ser produzidas por artistas e selecionadas e exibidas por curadores. Mas, pelo menos desde Duchamp, esta divisão do trabalho entrou em colapso. Hoje, segundo Groys (2010), já não há nenhuma diferença “ontológica” entre fazer arte e exhibir arte. No contexto da arte contemporânea, fazer arte é mostrar as coisas como arte. Então surge a pergunta: é possível e, se sim, como é que é possível distinguir entre o papel do artista e o do curador quando não há diferença entre produção e exposição de arte? O autor diz-nos que esta distinção ainda é possível e analisa a diferença entre exposição *standard* e instalação artística. Uma exposição convencional é concebida como uma acumulação de objetos de arte colocados uns ao lado dos outros, num espaço de exposição para ser visto em sucessão. Neste caso, o espaço de exposição funciona como uma

extensão do espaço urbano público neutro. O movimento de um visitante pelo espaço de exposição permanece semelhante ao de alguém que anda por uma rua e observa a arquitetura das casas, à esquerda e à direita. O corpo do espectador, neste cenário, permanece fora da arte; a arte acontece diante dos olhos do espectador – como um objeto de arte, uma performance ou um filme. Deste modo, o espaço de exposição é aqui entendido como um espaço público vazio e neutro – uma propriedade simbólica do público. A única função de tal espaço é tornar os objetos de arte facilmente acessíveis ao olhar dos visitantes.

O curador administra este espaço de exposições em nome do público, como representante do público. Neste sentido, o papel do curador é salvaguardar o seu caráter público, enquanto traz as obras de arte individuais para o espaço público, e as torna acessíveis ao público, ao divulgá-las. É óbvio que uma obra de arte individual não pode afirmar a sua presença sozinha, forçando o espectador a dar uma vista de olhos à mesma. Falta-lhe vitalidade, energia e saúde. Na sua origem, parece que a obra de arte está doente, desamparada; para a conseguirem ver, os espectadores devem ser levados até à mesma, como os visitantes são levados a um paciente acamado pela equipa do hospital. Não é coincidência que a palavra “curador” esteja etimologicamente relacionada com “cura”; ser curador é curar. A curadoria cura a impotência da imagem, a sua incapacidade de se mostrar por si mesma. A prática de exposições é, portanto, a cura que trata a imagem originalmente doente, que lhe dá presença, visibilidade; traz a obra à vista do público e transforma-a no objeto de julgamento do público.

No decorrer da era moderna, os artistas começaram a afirmar a autonomia da sua arte – compreendida como a autonomia da opinião pública e do gosto público. Os artistas exigiram o direito de tomar decisões absolutas em relação ao conteúdo e à forma do seu trabalho, para além de qualquer explicação ou justificação para com o público. Contudo, a liberdade de criar arte de acordo com a vontade absoluta de cada um não garante que o trabalho do artista seja exposto em espaços públicos. A inclusão de qualquer obra de arte numa exposição pública deve ser – pelo menos potencialmente – explicada e justificada publicamente. Embora o artista, o curador e o crítico de arte sejam livres para argumentar a favor ou contra a inclusão de algumas obras de arte, cada explicação e justificação compromete o caráter de autonomia e soberania da liberdade artística que a arte modernista aspirava ganhar; cada discurso que legitima uma obra de arte,

a sua inclusão numa exposição pública, como apenas uma entre muitas no espaço público, pode ser um insulto à obra de arte. É por isso que o curador é considerado alguém que fica entre a obra de arte e o espectador, incapacitando tanto o artista, como o espectador. Portanto, o mercado da arte parece ser mais favorável do que os museus, porque os museus podem ser máquinas poderosas de identidade. Controlar um museu significa precisamente controlar a representação de uma comunidade e algumas das verdades de maior importância. Também significa o poder de definir e classificar pessoas, de declarar que algumas têm uma maior participação do que outras na herança comum da comunidade – na sua identidade (Pearce, 1994, p. 286).

Expor num museu ou centro de arte contemporânea pelas mãos de um curador é, nos dias de hoje, a maior das ambições dos artistas, não obstante a visão sobre a sua proposta artística possa ter sobreposta a eventual meta leitura dada por um curador. É neste quadro subjetivo de valores que Boris Groys (2010) se insurge, considerando que o mercado da arte funciona de acordo com regras mais reais e próximas do gosto dos públicos, eliminando a intermediação do curador: “a decisão absoluta do artista de fazer uma obra de arte além de qualquer justificação é superada pela decisão absoluta de um comprador privado de pagar uma quantia em dinheiro além de qualquer compreensão, pela obra de arte” (p. 55).

E acrescenta ainda, sobre a ideia de instalação artística, uma perspectiva autoral da curadoria que Szeemann chegou a afirmar, que a instalação do artista não circula. Em vez disso, instala tudo o que normalmente circula na nossa civilização: objetos, textos, filmes, etc. Ao mesmo tempo, muda de uma maneira muito radical o papel e a função do espaço de exposição. A instalação opera por meio de uma privatização simbólica do espaço público de uma exposição. Pode parecer uma exposição com uma curadoria padrão, mas o seu espaço é projetado de acordo com a vontade absoluta de um artista individual que não deve justificar publicamente a seleção dos objetos incluídos ou a organização do espaço de instalação como um todo. É frequentemente negado à instalação o estatuto de uma forma de arte específica, porque o meio da instalação não é claramente evidente. Os meios de arte tradicionais são todos definidos por um suporte de material específico: tela, pedra ou filme. O suporte de material do *medium* da instalação é o próprio espaço. No entanto, isso não significa que a instalação seja de alguma forma “imaterial”. Pelo contrário, a instalação

é material por excelência, pois é espacial – e estar no espaço é a definição mais geral de ser material. A instalação transforma o espaço público, vazio e neutro, numa obra de arte individual e convida o visitante a experimentar este espaço como o espaço holístico e totalizador de uma obra de arte. Isto significa que a instalação artística é um espaço em que a diferença entre a liberdade absoluta do artista e a liberdade institucional do curador se torna imediatamente visível (Groys, 2010, pp. 58-59).

O regime sob o qual a arte opera na nossa cultura ocidental contemporânea é geralmente entendido como aquele que concede liberdade à arte. Mas a liberdade da arte significa coisas diferentes para um curador e para um artista. Segundo o autor, o curador – incluindo o chamado curador independente – escolhe em nome do público democrático. Na verdade, para ser responsável perante o público, um curador não precisa de fazer parte de nenhuma instituição fixa: ele ou ela já é uma instituição por definição. Consequentemente, o curador tem a obrigação de justificar publicamente as suas escolhas – e pode acontecer que o curador não o faça. Obviamente, o curador deve ter a liberdade de apresentar o seu argumento ao público – mas esta liberdade de discussão pública não tem nada a ver com a liberdade da arte, entendida como a liberdade de tornar privadas, individuais, subjetivas, absolutas, as decisões artísticas para além de qualquer argumentação, explicação ou justificação (Groys, 2010, p. 59).

Na verdade, hoje em dia a instalação artística é vista como uma forma que permite ao artista democratizar a sua arte, assumir responsabilidade pública e começar a agir em nome de uma determinada comunidade ou mesmo da sociedade como um todo. Neste sentido, a emergência da instalação artística parece marcar o fim da reivindicação modernista de autonomia e absoluta. A decisão do artista de permitir que a multidão de visitantes entre no espaço da obra de arte é interpretada como uma abertura do espaço fechado de uma obra de arte à democracia. Este espaço fechado parece ser transformado numa plataforma para discussão pública, prática democrática, comunicação, rede, educação e assim em diante (Groys, 2010, p. 59). Como escreveu Mario Vargas Llosa (n.1936):

a cultura, a literatura, as artes, a filosofia, desanimalizam os seres humanos, ampliam extraordinariamente o seu horizonte vital, atiçam a sua curiosidade, a sua sensibilidade, a sua fantasia, os seus apetites, os seus sonhos, tornam-nos mais porosos às amizades e ao diálogo, e melhor preparados para enfrentar a infelicidade. (Llosa, 2006, p. D8)

Não obstante, o objeto artístico é consequente de uma abrupta alteração do sistema histórico de produção da arte que levou mesmo ao questionamento acerca do fim possível da história da arte, como foram as posições de autores como Arthur Danto (1924-2013) ou Anne Cauquelin (n.1931) já aqui mencionados. Se admitirmos a relação histórica da arte com o sistema de valores da sociedade em que se insere, também a arte contemporânea não deixa de espelhar, em maior ou menor grau, esse mesmo sistema de valores que tende a hegemonizar-se nos nossos dias, segundo o processo de globalização em curso. É neste sentido que autores como Clement Greenberg (1909-1994) ou Michael Fried (n.1939) defendem que o verdadeiro critério de legitimação das obras e dos artistas reside na sua aceitação pelos pares. A ideia largamente difundida de que a compreensão da arte contemporânea é essencialmente uma tarefa de especialistas radica na aceitação de um duplo pressuposto, no que diz respeito à progressiva especialização da produção, da recepção e do consumo de obras de arte. Por um lado, a prática artística tornou-se uma atividade autorreferencial, ou seja, a obra de arte resulta de uma prática crítica da sua própria natureza em que cada obra ou objeto testa os limites do que pode ser arte, reenviando o seu alcance a uma sucessão de relações com outras obras ou momentos da história, contribuindo inegavelmente para o seu alargamento identitário e conceptual (Pereira, 2016, pp. 26-28). Por outro lado, essa especialização é fruto de um dispositivo comunicacional em rede, cuja sofisticação apenas é dominada por pessoas com uma formação específica nesse domínio. Segundo este dispositivo, quem detém a informação possui o poder de ativar a “legitimação” da arte, segundo um modelo em que a realidade surge, ou apenas é compreensível, no seio de complexas gramáticas que produzem e alimentam o próprio sistema da arte contemporânea (Cauquelin, 1998, p. 72).

Nesta sofisticada trama, o papel dos curadores, comissários, diretores de museus, críticos, historiadores, *marchands*, galeristas ou colecionadores constitui-se como uma das peças fundamentais da engrenagem em que o artista, o autor ou criador, não é mais a figura exclusiva da produção. Não raras vezes, o artista é antes um produto fabricado pela rede de interconexões de todos estes agentes, não alcançando visibilidade fora dela, ou seja, dela depende a sua própria existência enquanto artista, pois estas categorias tendem a subsumir-se reciprocamente. Mas se, a montante do sistema, a produção, programação e curadoria são bastante importantes,

pressupõe-se que o espectador constitua a pedra de volta desse arco que apenas desse modo fica completo (Pereira, 2016, p. 52). Numa abordagem expandida, em pleno século XXI, o curador, quando investiga e cria discurso, teórico e expográfico, a partir da produção artística do seu tempo, independentemente do seu enquadramento institucional, cria um quadro de legitimação, ou no seio de uma rede já existente ou potenciando uma nova; e, ao mesmo tempo, promove um diálogo com os públicos e procura favorecer a compreensão generalizada da obra de arte e do seu autor e, indo mais longe, lança uma proposta de debate ou reflexão sobre um tema de interesse particular ou comum.

Um dos posicionamentos controversos em relação ao conteúdo funcional do curador prende-se com a sua relação ao mercado, não apenas pela eventual influência, mas pela assunção de tarefas de âmbito comercial que condicionam escolhas que deveriam ser intelectuais e estéticas e, por isso, independentes. Para autores como Soren Andreasen e Lars Bang Larsen (2007, pp. 21-30), na economia de mercado, o curador é o terceiro homem, posicionado entre o produtor e o cliente, um agente de troca. E ainda que, no caso da curadoria, esta troca devesse ter apropriações exclusivamente culturais, a carga negativa que os autores atribuem à intermediação posiciona-a no domínio económico.

Que reflexos pode ter no mercado a seleção curatorial? E em que contextos se analisam esses reflexos? No caso dos museus, os efeitos económicos consequentes às decisões curatoriais são incómodos porque radicados numa ideologia não-comercial. As exposições no contexto de um museu podem mudar a carreira de um artista e as repercussões para este podem ser positivas ou negativas. Uma exposição retrospectiva, por exemplo, pode obter más críticas e colocar em causa a carreira de um artista. Do mesmo modo, o êxito e a pressão que dela advêm, não raras vezes, impossibilitam os artistas de darem passos no desenvolvimento do seu trabalho, ficando suspensos numa fórmula mágica. Porém, em pleno século XXI, a confiança dos museus e instituições similares é crescente.

É a prática em museus geridos profissionalmente cobrar aos curadores a responsabilidade de apresentar as coleções do museu ao público, ao cumprir o mandato da instituição de interpretar e comunicar. A autoridade do curador baseia-se na sua familiaridade com as obras de arte, artefactos ou espécimes, e conhecimentos tipicamente derivados

de pesquisas conduzidas num modelo acadêmico ou disciplinar. (Lord & Lord, 2001, p. 32)

Glenn Lowry, diretor do MoMA, defende que, eticamente, a ponderação do impacto que dada exposição terá no mercado não deverá constituir-se como uma preocupação para o curador ao ponto de interferir com o seu julgamento face à pertinência de expor dado artista e determinadas obras num dado contexto (Especial, 2012, p. 194). A preocupação principal de muitos curadores, no contexto dos museus, é (ou deveria ser) promover o desenvolvimento de projetos artísticos e a investigação. Contudo, o sistema de financiamento da cultura e a sua interdependência de relações entre institucionais, não raras vezes, como veremos, coloca em causa esta postura de autonomia.

No caso dos curadores que desenvolvem a sua atividade em galerias, interessa dizer que, em muitos casos, estas permitem uma observação mais próxima dos contextos de produção e uma intervenção nos processos, pelo acompanhamento direto feito aos artistas e pela necessária parceria entre as partes para a realização das exposições. No contexto de uma galeria, o curador deteta os mecanismos inerentes ao sistema e ao mercado da arte contemporânea, através de uma familiarização direta com os artistas. A galeria é uma plataforma de observação e de eventual intervenção nos processos intrínsecos ao mundo da arte.

As feiras de arte contam atualmente com secções comissariadas onde se apresentam projetos específicos destinados a propostas mais vanguardistas em que tendem a incluir-se vários tipos de fóruns públicos e discussões. As últimas edições da ARCO Madrid, por exemplo, tiveram claramente essa tendência com algumas galerias a apostarem, inclusivamente, em *project rooms* em vez de uma seleção de obras de artistas seus representados. Há uma clara tentativa de conferir maior densidade cultural e intelectual aos certames e gerar discursividades em contextos que, de outro modo, são aglomerados de obras de arte com o fim único da comercialização. Numa análise desprovida de complexos, a observação e participação em feiras e o trabalho expográfico no seio de uma galeria, ou seja, em contextos eminentemente comerciais, é uma oportunidade de aprendizagem para o curador, que pode aportar um pensamento prático para o hermetismo do museu, nomeadamente em questões relacionadas com uma experiência de fruição dos públicos desvinculada do egocentrismo intelectual de quem expõe em contexto não comercial. Juan Carlos Rico (2008, p. 44) elenca três exemplos:

- a singularidade de uma obra. Como nenhum outro, o especialista que promove o objeto artístico como comercial sabe como posicioná-lo para que se torne especialmente importante, valorizando-o;
- os movimentos das pessoas estão estudados até ao mínimo detalhe: itinerários, cruzamentos, zona de interferências de fluxo. Outra secção que deveríamos conhecer;
- sinalética. Continuamente damos voltas e voltas para organizar a informação e sinalização nos nossos museus, e todos temos a sensação de que não conseguimos a devida fluidez, tal como é confirmado pela sensação de desorientação dos visitantes. O mundo comercial tem muito a ensinar-nos.

No caso das bienais, sabe-se à partida que o facto de um artista integrar Veneza ou São Paulo terá um impacto nas suas vendas. E apesar de as bienais não serem eventos de carácter comercial, ao contrário das feiras, o que ali se apresenta, os critérios curatoriais estabelecidos, traz repercussões diretas no mercado. Olav Velthuis (2011) afirma que há um lema corrente nestes circuitos: “vê em Veneza, compra em Basileia” (p. 22), uma vez que integrar a lista de artistas desta bienal é entendido como um sinal de grande qualidade artística. Para Velthuis, o facto de a “Bienal de Veneza” não ser um evento de cariz comercial é o que lhe confere influência, uma vez que por esse motivo é tida como autónoma de interesses económicos. A instalação, a performance, o vídeo e outras expressões de comercialização mais difícil são recorrentes na mostra e revelam a independência dos curadores face às tentações do mercado.

Os curadores podem também atuar ao nível das coleções e, nos últimos anos (ou décadas), o enfraquecimento da capacidade de aquisição de arte contemporânea por parte do Estado para as suas coleções corresponde ao crescimento de grandes coleções do foro privado, muitas vezes empresarial, como já referido. Há muitos curadores cuja ação consiste em investigar e pronunciar-se acerca da aquisição de obras para determinadas coleções, do mesmo modo que o trabalho poderá ter continuidade no encontro de contextos de exposição das mesmas, pensadas pelos próprios ou integrando as obras em iniciativas de outros, que as valorizem. Outra das tarefas passará pela realização de catálogos. Em muitos casos, este processo de constituição de espólio implica a realização de encomendas e um trabalho de mediação entre o artista e o cliente/coleccionador.

Uma abordagem ao papel do curador inclui, necessariamente, além de um enquadramento histórico, que se coloque esta atividade profissional em diferentes contextos institucionais, que são condições dos objetivos da ação e das possibilidades de concretização da mesma e, ainda, que se elenquem pontos de vista de diferentes profissionais. Fica claro que o curador, sendo muito recente a formação de cariz académica diretamente direcionada para a atividade, provém, originalmente, de áreas tão distintas como a História da Arte, o Teatro, a Crítica de Arte ou mesmo o Jornalismo e, mais recentemente, da Arquitetura, do Design e da formação original em Belas Artes. Isto confere, necessariamente, diferentes perspetivas e formas de abordagem. De um grupo inicial de profissionais que ganha fôlego a par das vanguardas e tendências artísticas que marcam a década de 1960, chegamos hoje a uma extensão de autointitulados “curadores” e a uma proliferação dos contextos de atuação. A literatura sobre o tema começa a surgir e a oferecer possibilidades de investigação sobre a atividade.

Em 2015, Terry Smith (n.1944), historiador de arte, crítico e artista australiano, publicou uma compilação de entrevistas com alguns dos mais reputados nomes da atualidade, não só da curadoria, mas sobretudo do pensamento sobre as práticas e políticas culturais contemporâneas. Entre estes estão Boris Groys (n.1947), Hans Ulrich Obrist (n.1968), Claire Bishop (n.1971), Germano Celant (1940-2020) e Jens Hoffmann (n.1974). Os autores citados comungam na redução do exercício da curadoria ao *display*, ou seja, à exposição. O curador quer trabalhar o pensamento a partir do objeto artístico, com os artistas e para os públicos e não apenas embelezar, tarefa que cabe ao decorador. A curadoria é um método de natureza autoral, não se trata apenas de fazer escolhas para a exibição ou a produção. O trabalho de curadoria está para lá da exposição, seja num museu, numa galeria ou para um espaço online. É antes sobre a construção e desenvolvimento de significados críticos a partir do objeto artístico, numa estreita ligação aos artistas e mantendo o foco nos públicos, no espectador. Contudo, o trabalho não é apenas teórico, mas exige a ação concreta sobre o espaço e o estabelecimento de estratégias de comunicação bilaterais que promovam reflexões e contribuam para a literacia das artes. O curador é um pensador, um filósofo, um trabalhador de escritório, um detetive, um jornalista, um professor, um comunicador, um operário. A curadoria é, se quisermos, a busca da verdade sobre o Homem a partir da criação artística, através da retórica das perguntas ou, como escreveu Guy Debord (1931-1994): “é na

própria luta histórica que é preciso realizar a fusão do conhecimento e da ação, de tal modo que cada um destes termos inscreva no outro a garantia da verdade² (Debord, 1967/2002, p. 54).

Em 2017, Sara & André (2019) (n.1980 e n.1979), um coletivo de artistas que vive e trabalha em Lisboa, realizou no espaço Zaratan¹ um ciclo de exposições que intitularam como “Curated Curators”, convidando, em vez de artistas, curadores para exporem um objeto artístico da sua autoria; falar de uma obra de um artista que os convidados, enquanto curadores, tenham potenciado; e contar o porquê de terem enveredado por uma carreira próxima das artes. Esse ciclo de exposições resultou numa publicação (Sara & André, 2019) em que se reúnem entrevistas a todos os participantes, tendo sido feitas as mesmas perguntas a cerca de uma centena de profissionais. Estes profissionais foram organizados em três grupos, de acordo com as áreas de formação académica de base:

1. artistas e *designers*;
2. arquitetos, filósofos, sociólogos, gestores, advogados, economistas, jornalistas, entre outros;
3. historiadores e historiadores de arte.

A divisão é a primeira nota de referência, uma vez que explica, por um lado, a multiplicidade de perspetivas sobre a atividade, bem como de formas de abordagem à mesma; e, por outro, explana o crescimento exponencial da mesma, capaz de mobilizar diversos saberes, dando (perigosamente ou não) a ideia de que o pensamento sobre arte contemporânea é transversal e acessível a todos. A seleção de Sara & André é ainda exemplificativa de uma dupla tendência geracional entre os curadores: por um lado, os nascidos na década de 1950, que realizam os seus estudos já num contexto de liberdade, à semelhança dos artistas desta geração e que, neste sentido, ganham expressão no campo enquanto profissionais, inicialmente críticos, na segunda metade da década de 1980, com a já referida animação do mercado da arte nacional. A segunda geração, que aqui domina em quantidade, são os nascidos na década de 1970 e que começam a trabalhar no novo milénio e são sintomáticos do crescimento da importância dada ao curador.

¹ Ver <https://zaratan.pt/pt/>

Os curadores vinculam artistas e públicos, interpelando e ressignificando obras de visionários pintores, escultores, fotógrafos, videógrafos e artistas multimeios que se transformam em dispositivos de comunicação multifacetados, muito para além da exposição, que mobilizam e inspiram espectadores, influenciando o mercado. O poder do curador reside na sua capacidade de selecionar que artistas e que projetos para apresentação e promoção em museus, bienais, galerias, feiras, coleções, publicações, canais digitais e em espaços de exposição física alternativos. No dia 9 de abril de 2020, a plataforma Artsy publicou um artigo (Cohen, 2020) que apresenta 16 jovens e influentes curadores que estão a moldar a arte contemporânea em instituições por todo o mundo, transportando perspetivas milenares de olhar o mundo e olhar o outro e carregando as suas exposições e ações de mensagens ativistas e politicamente engajadas. Pretendem promover a arte através de figuras e minorias sub-representadas, valorizam práticas transdisciplinares e a arte que critica o próprio sistema da arte. Acreditam que as artes visuais têm o poder de gerar uma compreensão mais radical do mundo e, talvez, a própria ação radical, como refere o artigo. Os seus enquadramentos geográficos e institucionais são diversificados.

Com enquadramentos institucionais diferentes, do público ao privado, mais ou menos independentes, em diferentes continentes e com histórias de vida distintas, uns mais vocacionados para a performance ou para a fotografia, outros para projetos de âmbito pedagógico e social, esta nova geração tem em comum a procura por escrever novas histórias de arte nas suas exposições e a crença na arte como um real canal de mudança. Querem desmistificar o espaço artístico de uma forma que envolva grupos historicamente desfavorecidos, eliminando barreiras. Este posicionamento mais politizado ou civicamente interventivo acompanha uma nova vaga de artistas atentos às clivagens do mundo globalizado e é representativo de uma arte contemporânea que, ainda que global, não perdeu a emergência do seu local e contexto, num processo de glocalização da arte contemporânea que se tornou visível em “La Biennale di Venezia” (2019), que tinha como tema “May You Live in Interesting Times”². O curador da mostra, Ralph Rugoff (n.1957), apresentou uma seleção de artistas dos quatro cantos do mundo e assumiu opções de narrativa e exposição que ampliavam a mensagem geral, permitindo contágios entre obras de arte, leituras cruzadas e um sentimento geral nos públicos que se posicionava entre a aflição, o espanto e a comoção.

² Ver <https://www.labiennale.org/en/biennale-store/biennale-arte-2019-%E2%80%93-may-you-live-interesting-times-o>

O curador é, assim, uma figura em ascensão no contexto da produção artística e cultural da pós-modernidade, ao mesmo ritmo ou até em ritmo superior ao do brotar de novos espaços (museus, centros de exposições, galerias, etc.) dedicados à arte contemporânea. Com a proliferação do conceito e/ou desta entidade que, para alguns autores, vem colmatar o desaparecimento do crítico de arte, e numa altura em que o ensino superior português aposta na formação de especialistas em estudos curatoriais e museológicos, as dúvidas sobre o papel do curador acentuam-se. No contexto da sociedade pós-moderna, o conceito de curadoria abrange um largo campo de atividades que vão das artístico-culturais às comerciais, leia-se, às relacionadas com a divulgação e promoção dos artistas e da produção contemporânea em sentido lato, concentrando-se na missão e não no ego, ou seja, colocando a sua função autoral ao serviço do outro. Nesta matéria, as posturas e opiniões divergem.

Será que o curador é aquele que, mediante engenhos vários, capta o espírito do tempo? Ou temos antes uma perspetiva do curador como artista, submetendo a obra de arte – instrumentalizando-a, portanto – à preponderância da intensidade e ambiente da exposição? Ou o curador como o “enviado” que vem ordenar e religar a fragmentação na produção da arte contemporânea? O curador como editor, invisível? Ou, por fim, o curador como assalariado, vivendo a liberdade condicional proposta por uma instituição? Os percursos da curadoria contemporânea não se esgotam nos dizeres dos autores referidos e, não raras vezes, os diferentes patamares cruzam-se e autoalimentam-se. E qual é o papel do artista neste domínio do curador? Observamos, em muitas propostas de curadoria, que a figura do curador se sobrepõe à dos próprios artistas ou, por outro lado, que muitos artistas optam por ser curadores de si próprios, cruzando a linha da mediação cultural e aproximando-se, sem filtro, dos públicos e da crítica.

Associada à arte contemporânea, a curadoria trata de um processo de organização, cuidado e montagem de uma exposição que inclui um ou vários artistas, cuja seleção parte de uma base de investigação e do estabelecimento de um conceito ou de uma proposta de reflexão teórica. Contudo, o papel do curador vai muito para além da organização de exposições, sendo também responsável pela intermediação entre o artista, os públicos e o mercado consumidor da arte, vulgo colecionadores, que variam entre os particulares e institucionais, públicos ou privados. O trabalho de um curador possui, ainda, um importante compromisso pedagógico e educativo,

agindo como um mediador cultural entre o objeto artístico e os públicos. É consciente desta multiplicidade de papéis que a figura do curador acarreta um cada vez mais crescente número de instituições e assume a figura do curador na figura do coordenador/diretor artístico ou mesmo do gestor cultural, reforçando a consciência de que o, por vezes, inteligível conteúdo que é a arte contemporânea necessita da atribuição de valor intelectual externo e, sobretudo, de um quadro e de uma lógica de criação de patamares de conteúdos que permitam que o objeto dialogue com os públicos. Mais até do que dialogar, pretende-se constituir momentos de interpelação, até de incómodo sensorial e cognitivo, capazes de lançar reflexões sobre problemáticas comuns à generalidade dos cidadãos, quer estes sejam mais ou menos consumidores de cultura. Em microestruturas ou microprojetos, o curador acaba mesmo por combinar competências que vão da logística à comunicação, passando pela produção de pensamento crítico sobre o tema ou sobre o(s) artista(s) (tratando-se de curadorias mais autorais ou mais focadas na proposta dos criadores) e pela montagem da exposição, propriamente dita. Para ser todos em apenas um, a missão tem que sobrepor-se ao ego e a inspiração deve fazer-se acompanhar de destreza física e de uma enorme capacidade de acumular funções.

Neste sentido, quando falamos do papel do curador impõe-se, em primeiro lugar, conhecer o seu enquadramento institucional e o motivo ou mote para a realização de determinada exposição. Entre os projetos de curadoria, as exposições poderão ter diferentes tipologias e objetivos e serão as tipologias e objetivos que ditarão quais e quantos artistas, quais e quantas obras. Estas decisões, naturalmente, prendem-se depois com a relação a estabelecer com o espaço de exposição que terá constrangimentos e características em termos de gestão e programação global, arquitetura e condições estruturais. O dispositivo de comunicação acontece neste diálogo ao qual se associam questões de logística e de orçamentação, bem como operacionais. E, naturalmente, tudo para usufruto dos públicos (coleccionadores ou não, pares ou não, especialistas ou não) com os quais é necessário comunicar através de estratégias de educação e mediação cultural online e offline, acompanhadas de potenciação da experiência individual, bem como é imprescindível construir programas pedagógicos mais amplos e específicos para diferentes públicos, que vão dos escolares às minorias de uma determinada comunidade. Tudo isto em paralelo com estratégias de promoção do artista, quer nos meios de comunicação social quer

no meio artístico, que o legitimem e validem, para que a exposição traga para os artistas ou projetos as repercussões desejadas. Se são todas estas tarefas responsabilidade do curador? Direta ou indiretamente, diria que sim, dado que o seu papel está expandido na proporção do poder alcançado. O curador é o interlocutor, o intermediário, o mediador. É ele que torna comunicante a impenetrável (por vezes) arte contemporânea e é por isso que a curadoria, entendida em toda a sua amplitude de funções e de poder, é um (ou o) meio de comunicação da produção artística contemporânea. O curador codifica e descodifica a linguagem. O curador designa as coisas.

O homem comunica, pois, a sua própria essência espiritual (na medida em que é comunicável), *denominando* todas as outras coisas. Mas não conhecemos nós outras linguagens que denominam as coisas? Não se objete que não conhecemos outra linguagem além da linguagem do homem. Não é verdade. O que não conhecemos é outra linguagem designadora além da do homem: identificando a linguagem designadora com a linguagem em geral, a teoria linguística despoja-se da sua compreensão mais profunda e íntima das coisas. “A essência linguística do homem é, pois, o facto de ele designar as coisas” (Benjamin, 2012, p. 152).

Num exercício que exigiu, necessariamente, um recuo histórico, uma leitura do museu e uma abordagem ampla ao sistema da arte contemporânea, interessou aqui enquadrar e compreender qual o papel do curador e o porquê de este se ter tornado, de forma crescente e exponencial, no seu agente em destaque. Entende-se que hoje o curador assume relevo porque congrega três dimensões essenciais da sua ação: a da atribuição de critérios de validação aos artistas e às suas criações; a da construção de um discurso, teórico e expográfico, capaz de tornar legível a incomunicável produção artística contemporânea, ou seja, a de educador e mediador cultural por excelência; e, ainda, a de produtor propriamente dito, ou seja, coordenador de toda a dimensão organizacional e logística de uma exposição, acalentando assim valor acrescido concreto à sua ação. Por outro lado, hoje, quando falamos de curadoria, mesmo no campo das artes plásticas e visuais, a mesma já não diz apenas respeito à exposição, mas inclui a ação curatorial na triagem e construção de conteúdos para os meios digitais; uma ação mais diversificada que se associa ao pensamento contemporâneo e que alarga a atividade aos eventos técnico-científicos e ao campo editorial; e, numa dimensão não totalmente nova mas quase, acrescenta-se a importância do curador para pensar e implementar obras de arte em espaço público.

REFERÊNCIAS

- Adorno, T. W. (2008). *Teoria estética* (A. Morão, Trad.). Edições 70. (Trabalho original publicado em 1970)
- Andreasen, S. & Larsen, L. B. (2007). The middleman: Beginning to talk about mediation. In P. O'Neill (Ed.), *Curating subjects* (pp. 21-30). Open Editions; De Appel.
- Argan, G. C. (1988). *Arte e crítica de arte*. Editorial Estampa.
- Benjamin, W. (2012). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Relógio D'Água.
- Cauquelin, A. (1998). *Arte contemporânea* (R. Janowitz, Trad.). RÉ S Editora Limitada.
- Cohen, A. (2020, 9 de abril). 16 influential young curators shaping contemporary art. *Artsy*. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-16-influential-young-curators-shaping-contemporary-art?utm_medium=email&utm_source=20025080-newsletter-editorial-weekly-04-14-20&utm_campaign=editorial&utm_content=st-V.
- Crispoli, E. (2004). *Como estudar arte contemporânea*. Editorial Estampa.
- Debord, G. (2002). *A sociedade do espetáculo* (F. Alves & A. Monteiro, Trad.). Antígona. (Trabalho original publicado em 1967)
- Danto, A. C. (2014). *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press.
- Eco, U. (1989). *Obra aberta*. (J. R. Furtado, Trad.). Difel. (Trabalho original publicado em 1962)
- Especial, L. (2012). O curador e o mercado, uma relação complexa. In L. U. Afonso & A. Fernandes (Eds.), *Os leilões e o mercado de arte em Portugal. Estrutura, história, tendências*. Scribe.
- Glusberg, J. (1987). *A arte da performance*. Editora Perspetiva.
- Groys, B. (2010). *Going public*. Sternberg Press.
- Lewitt, S. (1967). *Paragraphs on conceptual art*.
- Llosa, M. V. (2006, 11 de junho). Filosofia doméstica para tornar a vida mais compreensível e tolerável. *O Estado de São Paulo*, D8.
- Lord, B. & Lord G. D. (2001). *The manual of museum exhibitions*. Altamira Press.
- Lucie-Smith, E. (1991). *Movimentos artísticos desde 1945*. Ediciones Destino.

- Marzona, D. (2005). *Minimalismo*. Taschen.
- Moulin, R. (1995). *L'artiste, l'institution et le marché*. Flammarion.
- Nogueira, I. (2019). *Teorias da arte - Da modernidade à actualidade*. BookBuilders.
- Pearce, S. M. (Ed.). (1994). *Interpreting objects and collections*. Routledge.
- Pereira, J. C. (2016). *O valor da arte*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Perniola, M. (1993). *Do sentir* (A. Guerreiro, Trad.). Editorial Presença. (Trabalho original publicado em 1991)
- Rico, J. C. (Ed.). (2008). *La caja de cristal. Un nuevo modelo del museo*. Trea.
- Sara & André (2019). *Uma breve história da curadoria*. Documenta.
- Seitz, W. C. (1961). *The art of assemblage*. The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1880_300062228.pdf
- Velthuis, O. (2011, junho). The Venice effect. *The Art Newspaper*, 20(225), 21-24. https://pure.uva.nl/ws/files/2528669/160949_art_newspaper_biennale_effect_1.pdf
- Wood, P. (2002). *Arte conceptual*. Editorial Presença.

Citação:

Pereira, H. (2021). A curadoria (expandida) como processo de comunicação da arte contemporânea. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 131-154). CECS.

ANA VILAR

anivilar@gmail.com

Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT), Escola de
Arquitetura, Arte e Design, Universidade do Minho, Portugal

FACTS, ACTS AND PATHS. VIAGEM EM TRÊS ATOS À “TRIENAL DE OSLO” DE 2019

PRÓLOGO

Este ensaio tem como ideia fundamental refletir sobre as tonalidades performativas inerentes às estratégias curatoriais presentes em eventos expositivos de arquitetura, questionando a multiplicidade de dimensões subjacentes a estes contextos e evocando cumplicidades interdisciplinares (passíveis de se constituírem) influenciadoras do discurso da arquitetura e/ou da curadoria de arquitetura. Para este efeito, e tomando por base as ações curatoriais encenadas na “Trienal de Oslo” de 2019, selecionando as que poderão ser ilustrativas de uma simbiose improvável – mas possível – de contornos diluídos – mas de potencial reciprocamente expansivo – entre arquitetura e performance – não apenas nos seus formatos, mas sobretudo nas suas ambições discursivas.

Facts, acts and paths desenvolve-se segundo uma lógica que se inicia na sinopse de constatações – factos, que apresentam especificidades de uma curadoria de arquitetura e fundamentos para uma comparação processual com as dinâmicas subjacentes às artes performativas – e que se estende à participação nas ações – atos, nos quais esta trienal se destacou pela componente performativa com que, em tons gradativos, foi mediadora de todos os níveis do evento. Esta será, pois, uma viagem que procurará abrir trajetos – caminhos – para as possibilidades conciliáveis de cooperações interdisciplinares na curadoria de arquitetura, colocando em hipótese

sentidos exploratórios menos convencionais nas modalidades expositivas e mediadoras expectáveis nestes eventos.

Assim, a partir deste ato preparatório que contextualiza a ação global – *prólogo* –, apresenta-se uma estrutura composta por três partes principais – *facts, acts e paths* – intercaladas por momentos de argumentação analítico-reflexiva – *hiato i/ii*. Do mesmo modo, a parte central – *acts* – é antecedida por uma introdução cénica – *entreato* – que confere voz ao *narrador* para explicar as motivações para a seleção do caso de estudo na génese dos três atos que compõem esta *peça* – *ato I/II/III* –, também estes intercalados por momentos que lançam pistas para o ato sucessivo – *interlúdio I/II*. Por fim, em cada ato, uma descrição tripartida das ações em estudo, iniciada por um epílogo e rematada por um bloco de imagens, complementares para a compreensão sinestésica desses cenários.

Um percurso físico e escrito, numa viagem, também ela, poderá entender-se, performativa na sua tónica de observação de factos, de participação nos atos e na projeção de um caminho delineado possível para a exploração de novos sentidos da arquitetura e do seu discurso contemporâneo, construídos conceptual e sensorialmente nas possibilidades combinatorias da representação e representatividade da arquitetura com as artes performativas.

FACTS

A abordagem das estratégias curatoriais inerentes ao ato de expor arquitetura não pode ser alheia às especificidades que esta ação comporta, do mesmo modo que não pode ignorar as necessidades compartilhadas com as artes performativas – de se relacionarem com o espaço e de sentirem as suas ressonâncias físicas, emocionais e estéticas –, na respetiva abordagem sensorial e interpretativa do espaço-tempo e das ações neste praticadas.

De facto, a reflexão que se impõe perante o ato de expor arquitetura distingue-se de forma inegável da reflexão perante o ato de expor qualquer outra forma de arte visual, sobretudo pela sua função específica da usabilidade programática, colocando questões tanto em termos de materialidade, como de comunicabilidade – conforme resume Eeva-Liisa Pelkonen (2013) em *Exhibiting architecture: A paradox?*. Coexiste, para lá da apresentação de elementos bidimensionais ou tridimensionais de interpretação de arquitetura, uma dimensão surreal que torna possível afirmar que, na verdade, “isto não é arquitetura” – em alusão à icónica afirmação de René Magritte,

por substituição das palavras “maçã” ou “cachimbo”. Mais do que uma representação, importa o real sentido de experiência da arquitetura, da relação que a sustenta e em que se fundamenta a sua própria existência. Indubitavelmente – apesar dos processos e soluções tecnológicas (incluindo, realidade virtual e realidade aumentada) se revelarem cada vez mais eficientes no que se refere à reprodução material e/ou holográfica das qualidades físicas da arquitetura (bem como das suas amostras e dos cenários por esta propostos) –, há uma pretensão subjacente de conferir um maior sentido de “real”, contribuindo para uma renderização da tectónica do lugar – compatível com a criação de realidades imersivas, como as abordadas em “Architecture as an art of immersion” (Sloterdijk, 2006/2011), bem como com narrativas multissensoriais e instalações interativas.

Mais do que o efeito final, é a partir do processo que envolve ações/ dinâmicas entre o espaço-tempo da exposição com todos os que nele se movimentam, que se regista uma síntese entre a dimensão sensorial – de captação da tectónica e poética do lugar (efetivo ou evocado), com a interpretação do discurso artístico/técnico/tecnológico/poético/político do “objeto-arquitetura” exposto. É, pois, a partir dessa mesma ambição sensorial e interpretativa relativa ao espaço-tempo do evento expositivo que se constitui, simultaneamente, o processo que a “corporiza” e o resultado da ação expositivo-interpretativa que daí deriva e onde poderá estabelecer-se um ponto de conexão significativo com as artes performativas – o evento.

A mesma ideia parece estar subjacente na lógica apresentada por Juliet Rufford, em *Theatre & architecture*, quando cita as palavras de Bernard Tschumi (1994, como citado em Rufford, 2015): “a arquitetura é tanto sobre os eventos que tomam lugar no interior dos edifícios quanto sobre os edifícios em si mesmos” (p. 32). Daí que o termo *event-space*, proposto pelo mesmo arquiteto franco-suíço ligado ao desconstrutivismo, pareça adequado para descrever este paralelismo – desde que reciprocamente possa reconhecer-se que, tanto a (exposição de) arquitetura como a performance (na amplitude total de contextos) abrangem um espectro de ações – e de intenções – passíveis de serem “trazidas a palco”, programadas tanto para explorar as condições cinestésicas do espaço-tempo em que se desenvolvem, como para a interpretação dos processos resultantes dessas interações e efeito discursivo que estas comportam.

HIATO I

O conceito de *event-space* poderá oferecer uma dupla leitura/tradução. Por um lado, o espaço-evento, do que se depreende da noção proposta

por Tschumi, relativo a uma arquitetura significativa – pelo que nela acontece, pela função programática e pelas possibilidades combinatórias que permitem a “renegociação” do espaço e das atividades que aí possam decorrer, admitindo como adjetivo fundamental a flexibilidade. Por outro lado, o evento-espaço, particularmente compatível com uma extensão do conceito ao espaço do evento e, por conseguinte, às modalidades expositivas – ou de outra índole – que façam parte da complexidade de um evento expositivo de arquitetura. No limite, não se tratará, efetivamente, de uma dupla tradução, mas sim de uma dupla e simultânea visão, como que uma sobreposição de (inspiração e) aspirações cubistas, que contemplam a colagem e sobreposição de elementos diversos, relativamente à percepção de um mesmo “objeto”. Sendo o objeto de estudo aqui considerado a arquitetura, o argumento que sustenta este ensaio é, precisamente, o de considerar a pertinência da fusão entre duas disciplinas que depositam toda a sua tónica nas dinâmicas do espaço, em todas as perspetivas.

O conceito de evento, em si mesmo, agrega duas das dimensões mais significativas de arquitetura e de performance – pela convergência, num mesmo termo, do espaço e do tempo. Este espaço-tempo do evento caracteriza-se pelo carácter de exceção/especialidade: um espaço específico e um tempo igualmente específico, com uma determinada duração. Desta conjugação cartesiana, resultante da fusão espaço-temporal – do *in-situ* com o efémero – juntam-se no “evento” as “dinâmicas processuais” (Vilar, 2018) que expressam o seu contexto específico, da arquitetura ou performance, através das suas ações. Ações essas que podem, em ambos os casos – da arquitetura e da performance –, alterar a perspetiva de alcance pelo evento em questão, tanto do ponto de vista físico (multissensorial e emocional), como do ponto de vista intelectual (individual e/ou coletivamente), assim como o seu motivo último comunicante – o discurso. Assim, a ação humana, caraterizadora da expressão última de arquitetura e performance, assegura a todos os participantes – arquitetos/*performers*, utilizadores/espectadores, curadores/coreógrafos –, uma função ativa, modificadora do evento e do que este pretende comunicar. A possibilidade de conciliar o *event-space*, na sua dimensão sinestésica e na relação intrínseca com o público, para completar o significado da sua exposição, permite inferir, relativamente a estes cenários expositivos – da arquitetura e da performance –, que todos são “atores” com poder transformador/modificador do evento e da respetiva área disciplinar. Partindo destes “palcos multidimensionais”, assim classificados por Dorita Hannah (2019, p. 23) em *Event-space. Theatre architecture and the historical avant-garde*, e tomando por base a edição

mais recente da “Trienal de Oslo”, exploram-se as potencialidades da simbiose entre as estratégias curatoriais de arquitetura e das artes performativas, observando-se o potencial destes cenários integrativos. Em síntese, consideram-se os eventos expositivos/performativos, ações e interações dos seus intervenientes, para compreender os *atos* que, para a arquitetura e/ou a performance, “representam” e/ou “se representam”.

ACTS

ENTREATO

Acts/atos abre a cortina relativamente a uma experiência recente, no âmbito da visita à semana inaugural da “Trienal de Arquitetura de Oslo” de 2019 (“Oslo Architecture Triennale”, adiante abreviada pela sigla OAT), no contexto da investigação preparatória para o trabalho de doutoramento. Tratou-se, pois, de uma ação individual situada entre a observação simples e a participação nas principais atividades do evento.

A escolha deste “palco” expositivo, de manifesto curatorial inscrito no título *Enough: The Architecture of Degrowth*, reuniu, porventura sem ter essa como a sua maior ambição, um conjunto de “cenários” ativos, interativos e multiperformativos, de interesse para esta reflexão. De facto, das quatro secções que compunham este evento expositivo de arquitetura – “The Library”, “The Theatre”, “The Playground”, “The Academy” –, as três primeiras resultaram iminentemente performativas.

Contemplando as gradações de ação implícitas, ou explícitas, em cada um dos “atos” que se seguem, procurar-se-á descrever as atividades e modalidades em que a arquitetura toma a dualidade do papel de “objeto” e “complemento direto” da ação, conferindo espaço para que o(s) “sujeito(s)” possa(m) questionar – na criação, mediação ou interação – o discurso inscrito no repto curatorial, assim compreendendo a dimensão “performativa da(s) arquitetura(s)” (Filmer & Rufford, 2018).

ATO I – SIMBÓLICO

Enquanto parte da Trienal, o museu foi transformado numa instituição de *Degrowth*, uma Biblioteca de Futuros Arquiteturais. (...) Irão encontrar uma multidude de objetos que poderão olhar, tocar, com os quais poderão interagir, circular ao seu redor, analisar e examinar. Alguns deles, poderão até pedir emprestados e levar convosco, tal e qual

como em qualquer biblioteca! (K. Hindsbo, comunicação pessoal¹, 26 de setembro de 2019)

As tonalidades performativas, dos *atos* que ilustram a edição do último outono da “Trienal de Arquitetura de Oslo”, divergem na escala e intensidade da sua ação, podendo entender-se uma escala gradativa que parte da intenção simbólica e termina(?) na imersão performativa na plena aceção do termo. O *primeiro ato performativo da OAT 2019* pode ser percebido na sua versão mais ténue/ligeira da dimensão simbólica conferida pela imaginação, desdobrada em três modalidades e expressa em diferentes escalas.

Uma primeira intenção de *Enough*, inscrita no discurso de Matthew Denziel – um dos quatro curadores desta edição – na inauguração de “The Library”, consistiu em criar espaços que fossem um convite à participação para além da comunidade arquitetónica e da imprensa especializada. Nesse sentido, o conjunto edificado do Museu de Arquitetura de Oslo “transformou-se”, durante as oito semanas da OAT de 2019, como o próprio nome desta secção expositiva indica, numa “biblioteca”. O cenário habitual do *foyer* da entrada principal do Nasjonalmuseet Arkitektur foi alterado e, encimando o acesso às áreas públicas do edifício, foi construído um pórtico vazado, assumindo a nova identidade institucional do edifício: *bibliotek* (Figura 1). Todos os espaços, a partir dessa entrada e zona central de receção e distribuição, se fizeram passar por “biblioteca”, assim contendo a área principal, dedicada às coleções (Figura 2) – *The Collections* –, à sala de leitura – *The Reading Room* – e ao arquivo – *The Archive*. A instalação principal divide-se, a partir do seu centro, em quatro parcelas que funcionam como “salas”, que partilham o mesmo chão e teto, correspondentes às coleções intituladas “Subjective”, “Objective”, “Systematic” e “Collective”. A partir do âmago da sua essência performativa, nesta exposição-biblioteca poderia encontrar-se, segundo o discurso de inauguração de Denziel, para além de “alguma” arquitetura, sobretudo “ideias para pensar cidade e ambiente construído”, respondendo proativamente. Estas ideias surgiam sugeridas por “sub-instalações” e objetos de dimensão e de índole variável (da arte à arquitetura, dos materiais aos sistemas construtivos, da ciência à tecnologia), bem como experiências lúdicas e interativas, intercaladas por sugestões bibliográficas e, de forma expectável, também por livros. Todas as peças podiam ser tocadas, deslocadas, experimentadas e até “empres-tadas”. Para além desta área expositiva e da patente no arquivo, todo o

¹ Karin Hindsbo, no discurso de abertura da exposição/instalação “The Library”, Museu Nacional de Arquitetura de Oslo (2019-09-26)

museu encarnou a “personagem”, expandindo a área de cafetaria como zona informal de leitura e de realização de encontros ou reuniões.



Figura 1: *Foyer* de entrada no Arkitekturmuseum (Museu Nacional de Arquitetura de Oslo), *venue* da “Trienal de Arquitetura de Oslo” de 2019 para a secção expositiva “The Library”

Créditos: Ana Vilar (2019-09-29, Oslo)



Figura 2: Entrada na área de *Collections* e *Reading Room*

Crédito: Ana Vilar (2019-09-25 a 29, Oslo)

A par das instalações secundárias localizadas no espaço interior, ou das que, embora localizadas no exterior, eram visualizáveis a partir desse mesmo espaço interior, houve uma que marcaria definitivamente esta

edição da trienal: *Power Plant!* (Figura 3). Na zona verde situada na ala sudoeste externa ao edifício, disponibilizado como espaço de fruição pública, este protótipo – resultante de um “ato coletivo” (Flakk/Dalziel Arkitektur) entre estudantes da AHO-The Oslo School of Architecture orientados por Tom Dobson (do coletivo Public Works) e Matthew Denziel – estabelecia-se com um sistema integrado de pretensões performativas, sendo composto por duas peças de estrutura em madeira. Ligada à imponente peça cilíndrica (a funcionar como depósito de compostagem a partir do lixo orgânico da cidade), um banco reage aquecendo por simbiose do processo resultante da compostagem. No conjunto, este objeto-construído simula-se como um objeto-orgânico, apresenta-se como uma “planta” com potencial transformador para a arquitetura, numa performance que se coaduna com o espírito de *Degrowth*.



Figura 3: Projeto *Power Plant!* na ala exterior sul do edifício

Crédito: Ana Vilar (2019-09-25 a 29, Oslo)

Ainda no alinhamento desta narrativa simbólica que permite contar a história desta Trienal, uma outra ação no âmbito do evento geral poderá ser reveladora desta coerência global performativa. Numa ação disruptiva com formas habituais de síntese documental do evento, a OAT de 2019 apresentou um catálogo que não pretendeu assumir a representação desse papel. Pelo contrário, na declaração com que se inicia o prefácio do livro, Hanna Dencik Petersson e Nina Berre (à data, com as funções de *Director* e *Chairperson of the Board* da OAT, respetivamente) confirmam, perentoriamente,

que “a publicação que acompanha a Trienal de Arquitetura de Oslo de 2019 não é um catálogo expositivo” (Attlee et al., 2019, p. 4). A radicalidade desta proposta assenta na intenção de reforçar o imaginário coletivo, propondo uma coletânea de 17 contos, com o título *Gross ideas – Tales of tomorrow’s architecture* (Figura 4), numa edição colaborativa (entre Edwina Attlee e a equipa curatorial da trienal) e interdisciplinar, a partir de prosa e poesia escrita por arquitetos, engenheiros, escritores de ficção científica, poetas e ativistas. Um manifesto explicado, por si mesmo, em cada palavra que compõe o título, assim delineando o *script* em que se baseia esta performance: orientada para expor ideias, mais ou menos trabalhadas, mais ou menos toscas, narrando histórias (no livro e no seu evento de lançamento no DOGA – Design og arkitektur Norge, em que participou também Maria Smith, outra das curadoras gerais da OAT 2019), lançando as questões que poderão significar a arquitetura e a realidade construída num futuro a curto, médio e a longo prazo. Neste sentido, e porque a “arquitetura também conta histórias” (Attlee et al., 2019, p. 7), Phineas Harper – outro dos curadores da OAT, membro dos Interrobang – sugere, deste modo, que “antes de construírem um mundo melhor, é necessário que o imaginem primeiro” (Attlee et al., 2019, p. 7).

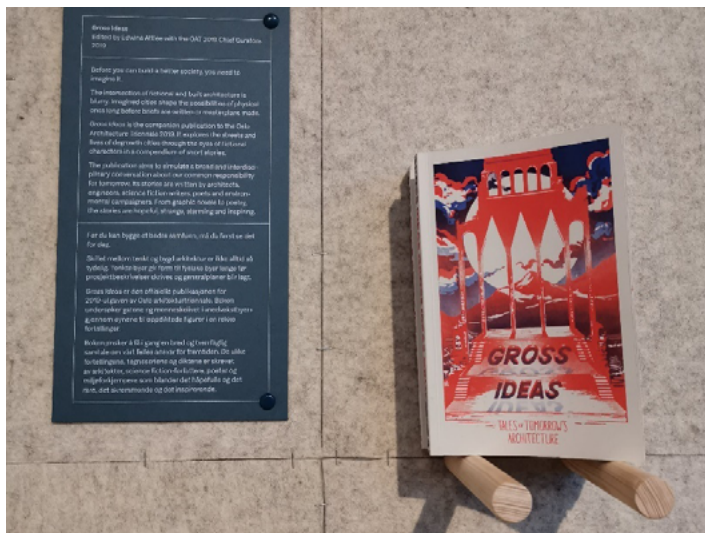


Figura 4: Catálogo exposto na área expositiva “Subjectives”, em *Collections*.

Créditos: Ana Vilar (2019-09-25 a 29, Oslo)

INTERLÚDIO I

Ao ar livre, o espetáculo não pode ser um hábito, é vulnerável, e por isso insubstituível: o mergulho do espectador na polifonia complexa do ar livre (sol fugidio, vento que se levanta, pássaros que voam, ruídos da cidade, correntes de frescura) devolve ao drama a singularidade de um acontecimento. Na sala escura ou ar livre, não pode haver o mesmo imaginário: o primeiro é de evasão, o segundo de participação. (Barthes, 1982/2018, p. 81)

ATO II – COREOGRÁFICO

Olá! Sou eu, o Futuro. Consegues ouvir-me? Claro que sim, consegues ouvir-me. Consegues ouvir-me a toda a tua volta, a todo o momento. Agora, penso que estás pronto para jogar (...). Vamos para a cidade e brincar um pouco mais. (Westerdahl, 2019)²

O *segundo ato performativo da OAT 2019*, aqui considerado, refere-se a um domínio que ultrapassa o meramente simbólico, materializando-se numa demonstração discursiva que se define fisicamente, através do movimento e da relação sensorial – e multidimensional – com o espaço.

Este segundo ato refere-se ao projeto expositivo *Place Listening*, integrado na secção “The Playground”, com ambos os títulos a denunciarem a relação intrínseca com uma vertente sonora e com considerações específicas *in-situ*. De facto, apesar de esta instalação ter tomado como sede o espaço ROM – Room for Architecture and Design, desenvolveu-se em várias partes da cidade de Oslo, nomeadamente na área poente do emblemático distrito de Grünerløkka (onde se localizam também, duas outras *venues* principais do evento geral, o DOGA – Design and Architecture Norway e a AHO) e em ambas as margens do rio Akerselva. Durante a OAT 2019, o espaço ROM funcionou como o ponto de encontro dos visitantes para conhecerem a instalação *Place Listening*, não apenas no seu formato final, mas também no processo de bastidores que permitiu o seu desenvolvimento, no sentido de responder à pergunta colocada em evidência, logo à entrada: “e se o foco da vivência urbana não fosse a produtividade, mas o brincar/jogar?”. Abrigou o registo expositivo-explicativo da ação, assim a referenciando geográfica e fotograficamente, dando a conhecer, no piso superior,

² Narradora da gravação áudio para a walking tour/exposição/instalação *Place Listening*, da secção “The Playground” da OAT 2019 (Westerdahl, 2019).

os “jogos” que estiveram na origem da proposta integrada de *Playground*, realizados em contexto de workshops, em maio de 2019. Partindo dessa dimensão lúdica e experimental, o evento concentra a sua principal tonalidade performativa na atividade que a corporiza na sua versão ao vivo: com a realização do percurso pedonal e atividades propostas numa pré-gravação sonora, em sessões coletivas sincronizadas e orientadas pessoalmente pelas curadoras de *Place Listening* – as artistas Nina Lund Westerdahl e Cecilie Sachs Olsen, sendo a segunda outra das curadoras gerais da OAT 2019.

Apesar da possibilidade de realização de uma “caminhada digital” – através dos dados disponibilizados online (<https://www.placelistening.no/>), relativos ao percurso, às instruções e à quase totalidade das gravações –, foram planeadas 12 sessões de caminhada coletiva ao vivo. Quatro destas sessões decorreram na semana inaugural da OAT 2019, pelo que houve a oportunidade de integrar o grupo inaugural que participou nesta atividade. Assim, a partir da “casa de partida” – ROM – o passeio – encabeçado por Sachs Olsen – reuniu um total de 20 pessoas (incluindo fotógrafo e *cameraman*) equipadas com auscultadores, através de um percurso que desvendou pontos cirúrgicos do distrito, para a reflexão sobre a cidade, no presente e no futuro, assim coreografando um conjunto de micro-atividades realizadas em *spots* temáticos, para e pelos participantes, tirando partido por inteiro da dimensão interativa de *Playground*. Nos momentos intercalares aos destas curtas paragens, na duração ocupada por esta deambulação programada, tocando músicas ou fornecendo depoimentos sobre a matéria – resultado dos workshops e/ou testemunhos dados pelos habitantes de Oslo e de pessoas da organização.

Para além dos 12 pontos assinalados no mapa com a rota do percurso apresentado no espaço ROM, ou dos 16 georreferenciados no website, a participação *in loco* permitiu confirmar a passagem e paragem em 18 *spots* de interesse para a reflexão sobre o futuro singular da cidade de Oslo – uma temática que domina o discurso do evento geral e que se intensifica nesta proposta. A partir de uma voz comum aos três canais simultâneos dos auscultadores, uma narradora/personagem “futuro” conduz os participantes pelos locais selecionados, induzindo à reflexão sobre temáticas diversificadas: dos terrenos vazios à arte urbana e aos fenómenos de gentrificação; da vivência e dos espaços de socialização às relações interpessoais na comunidade; das relações com o ambiente às ideias sobre emergência climática e políticas sustentáveis; até às expectativas e importância do verbo *play* na projeção de valores de futuro.

Perante este conjunto, poderão ser reconhecidos três tipos de ação performativa diferenciada, ainda que de fronteiras ténues: os momentos de

simples reflexão, em sítios específicos, com lançamento de perguntas retóricas; os momentos de reação ao repto curatorial de *Playground*, através da solicitação de uma resposta do tipo afirmativa/negativa; e, de uma forma mais coreográfica, os momentos de lançamento de jogos ou de desafios. O primeiro tipo de ação, sendo referente à ação individual, da observação multissensorial e de construção intertextual do(s) significado(s) das relações com a diversidade urbana, construída ou natural – constituindo uma base comum a todos esses espaços selecionados. O segundo tipo de ação, promotora de uma atividade em grupo, mas de expressão individual de opinião, fazendo movimentar os participantes por associação a um elemento construído ou da paisagem, traduzida numa resposta binária do tipo “sim/não” – a título de exemplo (Figura 6), associando o “sim”, ao lado da parede de *graffiti* e o “não” ao lado da parede de tijolo. O terceiro tipo de ação, proposto sob a forma de “jogo”, podendo variar entre o lançamento de desafios para o desempenho de atos coreográficos ou representativos, envolvendo, respetivamente, determinados gestos/movimentos ou representação de um papel. Assim, no domínio das ações coreográficas, propondo ações como as seguintes: caminhar de costas durante um determinado trecho do percurso (*Backward Gentrification*) (Figura 7) e, no final, dar as mãos coletivamente, formando um círculo entre o grupo de participantes; tomar a mão da pessoa mais próxima numa parte do percurso (*Past's Hope*); ou, simplesmente, dançando livremente ao som da música tocada, no palco ao ar livre do Grünerhagen (Figura 5). No âmbito do lançamento de desafios representativos, ações performativas como as seguintes: representar, de forma discreta e improvisada, o papel de um “espião” de hábitos sociais em pleno espaço comercial Mathallen Oslo (*Under Cover*); tentar estabelecer o contacto visual com os passantes, observando reações (*Down By The River*); apontar para os valores do presente, que cada um escolheria manter, de forma essencial, no futuro (*My City, My Dream*); incorporar o papel de um manifestante – pela partilha, por um mundo menos materialista ou por uma justiça ambiental e humana, assim selecionando o canal de áudio correspondente, marchando ao longo da rua (*Citizen Or Consumer*). Numa soma de atos e atitudes contidas nas ações anteriores, seguia-se o *spot* de *Play On Display*, em que os participantes deveriam reagir à palavra *Play/Leke* (em Inglês ou em Norueguês, respetivamente), avançando um passo a partir de uma linha imaginária situada junto a um parque infantil, de cada vez que contida nos depoimentos dos minutos seguintes (ou visualizada naquele contexto) (Figura 8).



Figura 5: Participação no projeto *Place Listening*, da "Trienal de Arquitetura de Oslo" de 2019 para a secção expositiva "The Playground"

Créditos: Ana Vilar (2019-09-26, Oslo)



Figura 6: Spot *Opinion Poll*

Créditos: Ana Vilar (2019-09-26, Oslo)



Figura 7: Spot *Backward Gentrification*

Créditos: Ana Vilar (2019-09-26, Oslo)



Figura 8: a Caminho do spot *Play On Display*

Créditos: Ana Vilar (2019-09-26, Oslo)

INTERLÚDIO II

A produção e o consumo cultural têm vindo a ganhar cada vez mais relevância na nossa sociedade. Outrora vista como um sector elitista, a cultura democratizou-se, podendo hoje

dizer-se que tudo é cultura, tudo é arte, tudo é espectáculo.
 (...) A cultura tornou-se uma festa e uma atração turística.
 (Casa da Arquitectura & Carvalho, 2017, p. 192)

ATO III – ORQUESTRADO

A vossa visita começará em menos de um minuto. Por favor coloquem, agora, os vossos capacetes e auscultadores. Estão numa área de construção. Isto é uma área perigosa, por isso, por favor sigam as instruções. Não deixem as áreas designadas. Ficarão com este grupo ao longo de toda a visita. Por favor, mantenham-se atentos uns em relação aos outros. Se se perderem ou se se depararem com problemas técnicos com o equipamento, por favor contactem o pessoal de apoio com coletes de segurança fluorescentes. (Kaegi & Protokoll, 2019)³

O *terceiro ato performativo da OAT 2019*, que reúne os anteriormente descritos, acrescenta-lhe uma dimensão interativa que torna a experiência teatral de *Society Under Construction* num cenário imersivo complexo, onde a fronteira entre o que é arquitetura e o que é performance atinge a intensidade máxima nesta reflexão. Concebida, escrita e dirigida por Stefan Kaegi, com a companhia alemã Rimini Protokoll⁴ – a peça integrou a semana inaugural da OAT 2019 em quatro sessões, enquanto uma das três atividades da secção expositiva “The Theatre”. Apesar de não ter sido criada especialmente para este evento⁵, foi associada, com lógica, à intenção curatorial e programática de *Degrowth*, apresentando-se sob a forma de uma peça interativa e imersiva, expressando ideias sobre uma “sociedade em construção”.

À semelhança da experiência relatada no *ato II*, propunha-se uma *walking tour* – ou *walking theatre* –, mas em espaço fechado, no edifício National Theatre de Oslo. Para o visitante da OAT, o processo da compra de bilhete assemelhou-se ao dos moldes habituais. Porém, a inscrição das palavras *unummerert* e *bakscenen* no bilhete, deixava já antever a tónica interativa deste ato – que não sentaria os espectadores nos lugares da

³ Narração áudio introdutória da peça de teatro interativa *Society Under Construction*, da secção “The Theatre” da OAT 2019 (Kaegi & Protokoll, 2019).

⁴ Cooperação de HKW-Haus der Kulturen der Welt, Düsseldorfer Schauspielhaus, Münchner Kammerspiele, Staatsschauspiel Dresden e Schauspielhaus Zürich.

⁵ Segunda parte da tetralogia *100 Years of Now 82015-2019*, estreada na Düsseldorfer Schauspielhaus (2017-05-12) e apresentada também na HKW (2018).

audiência, mas que os colocaria misturados com os atores, em bastidores e, como compreendido posteriormente, também em palco. De um máximo admissível de 280 pessoas, os grupos de participantes, formados a partir da cor do papel atribuído à chegada, agrupavam-se ao longo do vestíbulo de acesso à sala principal até serem conduzidos, um a um, ao respetivo ponto de partida. Aí chegados, e seguindo as instruções do pessoal técnico (identificado pelos coletes fluorescentes), equipando-se com a indumentária ou objetos disponíveis para desempenhar o papel que lhes fora atribuído – e, inevitavelmente, com auscultadores que permitissem acompanhar, em tempo real, o narrador-guia de cada posto desta performance. Os visitantes/espectadores eram, assim, convidados a percorrer um percurso, de forma sincronizada, segundo um circuito fixo, com paragem em oito estações temáticas.

Apesar do termo “paragem”, nenhum destes pontos se constituiu como estático, antes pelo contrário. Este estaleiro de construção, física e social – que colocava em palco (literalmente), mas também em áreas da audiência e dos bastidores, atores e espectadores, em convívio semi-improvisado, propondo-lhes encarnar personagens-tipo ou de figuração consoante cada estação – simulava, de forma dinâmica, o contexto dos espaços e situações relacionadas com o mundo da construção civil (de inspiração em situações reais, sobretudo do contexto alemão), produzindo um paralelismo reflexivo com a própria sociedade contemporânea, também ela em construção. Este cenário, que remetia para o imaginário de Lars von Trier (2003) no filme *Dogville* – pelas áreas e percursos assinalados no pavimento –, ganhava tridimensionalidade ao alternar-se com peças de grande escala (como uma grua, um contentor e outras estruturas construtivas). Permitia conciliar uma complexidade logística que mostrava, em simultâneo, diferentes perspetivas sobre uma mesma ação, com efeitos de *videomapping* cruzados, projetando-se nas cortinas laterais e de fundo do palco, a todo o pé-direito.

Cada estação – liderada por um não-ator, tido como especialista na matéria em discussão a cada setor – seguia um guião, falado e representado, veiculando uma determinada ideia-tipo, repetindo-se esta performance por oito vezes ao longo deste ato. Como em qualquer outra narrativa, estas personagens-líderes, iam apontando “benfeitores e malfeitores” numa história que ia apresentando diferentes perspetivas relativamente a um mesmo acontecimento, com críticas cruzadas e desconfianças mútuas, de uns setores em relação a outro(s). A passagem por cada estação – que na

presente descrição segue sequência cronológica resultante da experiência pessoal – conferia, contudo, abertura aos espectadores para se tornarem parte do elenco, participando na ação performativa e levando a cabo um determinado tipo de ação sugerida. Das ações propostas feitas aos visitantes, poderão distinguir-se três tipos.

O primeiro tipo de ação proposta ao público era relativo às ações de observação daquelas representações ou monólogos – por um lado, constituindo o grau de maior passividade deste contexto, por outro lado, sendo o mais expectável do ponto de vista do espectador. Se, de certo modo, estas ações estão subjacentes a qualquer das estações, tornam-se especialmente relevantes nas ações decorrentes nas 3.^a, 4.^a e 8.^a estações: na terceira estação (*Transparency International*) (Figura 9), o público, escondido parcial e quase impercetivelmente (atrás de uma rede localizada no espaço superior técnico da teia), observava as ações que decorriam em palco e se debruçava sobre a diversidade de esquemas de corrupção, alertado pela especialista Viviane Pavillon (que se movimentava ora no meio do palco, ora pendurada numa grua); na quarta estação (*Peste Control*) (Figura 10), a audiência assistia, sentada nos camarotes, à conferência sobre entomologia de insetos proferida pelo doutor Reiner Pospischil que, elevando-se numa plataforma móvel, argumentava metafóricamente sobre as capacidades das formigas relativamente aos humanos (tidos como as verdadeiras “pestes” no que concerne a conciliar a sua dimensão populacional com os seus atos construtivos); e na oitava estação (*Urban Development*), o professor Dieter Läßle, de Estudos Urbanos Internacionais, fazia com que a assistência, distribuída numa plataforma com bancada elevada sobre a plateia, refletisse sobre modos de reinventar a construção de forma sustentável e de acordo com as características endémicas de cada lugar, apresentando exemplos e maquetas.



Figura 9: Participação em *Society Under Construction* por Rimini Protokoll, na "Trienal de Arquitetura de Oslo" de 2019| perspectivas da estação *Transparency International*

Créditos: Ana Vilar (2019-09-28, Oslo)



Figura 10: *Pest Control*

Créditos: Ana Vilar (2019-09-28, Oslo)

O segundo tipo refere-se às ações coreográficas deste ato performativo, nomeadamente, às atividades propostas na 1.^a e na 6.^a estações, no sentido da participação coletiva em movimentos coreográficos: na

primeira estação (*Migrant Workers*), os participantes, equipados com capacetes azuis, começavam deitados sobre mantas (como que recordando a terra de origem) e eram convidados por Fang Yun Lo, primeiro, a circular por aquele local de construção e, depois, a imitarem a coreografia de gestos mecânicos que compõe a rotina laboral quotidiana; na sexta estação (*Construction Law*) (Figura 11), os participantes disputavam e debatiam-se, metaforicamente, sobre os principais problemas legais ligados à construção, separados em dois grupos (o dos capacetes vermelhos, representativo do setor público e profissionais projetistas, e o dos capacetes pretos, representativo dos trabalhadores dependentes), mediados por Jürgen Mintgens (que ia ensinando golpes de artes marciais, fazendo-os avançar ou recuar nas suas posições e sob um ringue suspenso).



Figura 11: *Construction Law*

Créditos: Ana Vilar (2019-09-28, Oslo)

Por fim, um terceiro tipo, composto por ações interativas que compeliem os visitantes a uma efetiva modificação da cena representada e/ou do espaço em que se movimentavam, de que são exemplos a 2.^a, a 5.^a e a 7.^a estações: na segunda estação (*Investments*), num contentor pré-fabricado, simulava-se uma reunião de investidores imobiliários internacionais presidida por Sonya Breidenbach, em que esta convidava os visitantes a sentarem-se à mesa, tomando lugar (como diretores de uma companhia de seguros, supervisores financeiros, investidores, representantes da comunidade ou gestores) e, mediante as respetivas funções, a tomarem as suas

decisões de investimento relativamente aos projetos em maquete dispostos em cima da mesa; na quinta estação (*Building Technology*) (Figura 12), todos os participantes, com capacetes amarelos, sentavam-se num monte de areia (simulado), observando o impacte dos sistemas tecnológicos nas decisões políticas de construção, até ao momento em que metade do grupo era convidado por Alfredo di Mauro a conhecer o funcionamento das condutas de extração de fumo da cidade (atrás da cortina e abanando cartões, num sistema mais manual do que tecnológico, cuja filmagem era projetada exteriormente para a restante metade do grupo); e, na sétima estação (*Interior Construction*), os participantes tomavam o lugar de mão-de-obra efetiva, identificados por chapéus brancos de pintor da construção civil e luvas, transportando peças de construção de uma zona do palco para outra, enquanto ouviam a história de vida do romeno Marius Ciprian Popescu, que explicava os dilemas inerentes ao estabelecimento em país estrangeiro de forma (i)legal.



Figura 12: *Building Technology*

Créditos: Ana Vilar (2019-09-28, Oslo)

No final, antes da ovação final aos (não-)“atores” (especialistas) e aos “atores e/ou figurantes” (público), ouvindo-se a declaração conclusiva relativa a cada estação ou setor, compreendia-se que, em resultado das ações da estação sete, todos tinham contribuído para a construção de uma peça montada ao longo dos 120 minutos deste teatro interativo – assim se estabelecendo o paralelismo da dimensão das ações de todos e cada

um na construção da sociedade. Em simultâneo e em sincronia, o conjunto espaço-tempo-ações deste ato revelava-se multidimensionalmente, aparentando uma fusão com o próprio cenário, diluindo os seus elementos e significados num *event-space*, numa perfeita performance orquestrada.

HIATO II

Retomando os exemplos da OAT 2019 poderá compreender-se que, mais do que o cariz simbólico que se apontou ao *ato I*, a proposta de "The Library" (da substituição de uma instituição por outra, de uma galeria de museu por uma biblioteca) significa uma reflexão mais profunda sobre o tema curatorial, pois que esse mesmo espaço expositivo voltado para a inquirição do futuro remete para o passado, para a sua identidade inicial: um banco. Em gestos mais subtis, evoca esta sua outra função programática, apresentando, logo no *foyer*, um quadro eletrónico similar ao das bolsas de valores, com a permanente atualização das notícias sobre o crescimento económico/construtivo *versus* a necessidade de reduzir face às emergências ambientais/climáticas. Esta e outras ações do *ato I* parecem sugerir, assim, uma eficácia curatorial desta forma de apresentar ideias de arquitetura através de processos que são inerentes às artes performativas, reinventando-se no seu papel – neste caso, com *atos de simulação* (substituindo uma instituição por outra), *de personificação* (conferindo "vida" ou ação ao objeto *Power Plant!*) ou *de fabulação* (pelas histórias ficcionais de *Gross ideas*) – de transformação de ideias na sua corporização ou materialização.

De forma ainda mais dinâmica, o *ato II* impõe a reflexão sobre as características que realmente importam tanto para a arquitetura como para a performance – a relação humana com o ambiente circundante e com os outros. Nesse sentido, a proposta de *Place Listening* sugere, como o próprio título indica, "escutar o lugar", num escutar que ultrapassa o sentido auditivo e se estende aos outros sentidos, do visual ao háptico, do paladar ao olfato. Um *genius loci* multissensorial – e até artístico ou emocional – da arquitetura, da cidade ou de qualquer que seja o espaço, resultante de *ações de contemplação, de deambulação e de interação* – também estas expectáveis de uma performance e/ou coreografia.

Por fim, a ação orquestrada descrita no *ato III* estabelece o grau máximo da exposição das questões da arquitetura em modalidades discursivas e representativas interligadas, ao mesmo tempo que permite ao público refletir e expressar-se sobre as suas próprias ideias acerca de arquitetura,

através desta ação teatral/performativa. Mais do que as ações de representação – dos especialistas (não-)atores – e de figuração – do público como (pseudo-)ator ou figurante daquele cenário – coexistem ações (e intenções) dialógicas, quer entre as “personagens” do estaleiro construtivo/sociológico, quer entre o “público” que sobre elas reflete e constrói as suas próprias ideias sobre o assunto.

PATHS

Nestes atos, como noutros neste tipo de contexto – dos eventos expositivos de arquitetura – as possibilidades e tonalidades performativas são diversas, não se esgotando nos já descritos⁶. É possível encontrar, noutros eventos europeus, modalidades em que arquitetura e performance ou artes performativas tomam lugar no mesmo palco. Basta pensar, a título de exemplo, na secção de “Monditalia”, no âmbito de *Fundamentals* (curadoria de Rem Koolhaas) que, ao longo dos primeiros metros da *Corderie dell’Arsenale*, na “Bienal de Arquitetura de Veneza” de 2014, dividia o espaço expositivo destinado aos filmes e instalações de arquitetura com outro tipo de projetos de fusão interdisciplinar com os setores de dança, música, teatro e cinema – reservando no mesmo espaço sete palcos (*stages A-G*) para a realização de sessões performativas dessas áreas artísticas.

Recorde-se também, a título de exemplo, a “Trienal de Arquitetura de Lisboa” de 2013 que, sob o tema “close, closer” (curadoria de Beatrice Galilee), alinhou no formato conceptual, como o que viria a antecipar o tipo de “interações processuais” (Vilar et al., 2015) descritas no *ato I* como em *O Efeito Instituto* – que passava pela simulação de instituições fictícias (dentro de outra instituição, o MUDE – Museu do Design e da Moda), mediadas por coletivos de profissionais criativos que iam ditando o processo e passando o testemunho nesta construção do produto expositivo final –; ou da versatilidade da secção “A Realidade e Outras Ficções” (curadoria geral de Mariana Pestana) com propostas de outros sub-curadores, como a representação de uma embaixada imaginária (*Sala da Nação – Embaixada de Terra Nenhuma*) ou sessões de discussão sobre o espaço público, como se de ações parlamentares se tratassem (*The Universal Declaration of Urban Rights*), entre outras; e, ainda, o *Fórum Novos Públicos* (curadoria de José Esparza Chong Cuy) com conferências em praça pública, onde todo

⁶ Ainda na OAT 2019, poderia ter-se feito referência a ações como *Factory of The Future* ou *Home Planet*, da secção expositiva “The Theatre”, entre outras.

e qualquer cidadão, substituindo-se ao político, era convidado a subir ao palco instalado na praça da Figueira e discursar.

Já no que se refere à possibilidade de, como no *ato II*, percorrer os espaços e lugares da arquitetura, conjugando-os com uma performance desenhável num percurso, haverá que mencionar experiências como em "Musicity" – evento satélite da "Bienal de Arquitetura de Tallinn" de 2019, consistindo numa visita para (melhor) conhecer a zona noroeste da cidade, feita a pé atrás de uma carrinha aberta que ia articulando momentos musicais com discursos individuais em oito pontos da cidade, desde Põhjala Factory até ao porto Noblessner. Nesse sentido, como também em *Place Listening*, abrindo, literalmente, novos trajetos e percursos, influenciadores da construção de novas cartografias – e mapas performativos, como o desenhado por George Allen para a brochura de *Degrowth*, sintetizando a cidade de Oslo do presente com a inspirada no/pelo evento para o futuro –, novos espaços, não apenas físicos, mas sensoriais, artísticos e emocionais, numa tectónica multidimensional identificável em ambas as disciplinas. Também porque sendo do campo das Humanidades, permitem reconhecer, nestas atividades, a importância das pessoas e das relações que estabelecem entre si e no contexto em que se movem. Mais do que o objeto – matéria ou corpo, arquitetura ou performance – e do que o sujeito – criativo, curador, *performer* –, a tónica que surge reforçada desta fusão interdisciplinar é a potenciada pelas ações, pelos atos, pelas atitudes inscritas nas propostas curatoriais e hipóteses semióticas inerentes.

O potencial desta combinação interdisciplinar poderá habitar, então, estes cenários híbridos compostos de colagens, justaposições e interseções – como uma complexa *assemblage* ou inversão dadaísta de "objetos" e "sujeitos", resultante da sobreposição de processos curatoriais e artísticos. Então, qualquer dos atos descritos converge para a sugestão de existência de um terreno comum no que diz respeito aos eventos – expositivos ou performativos: um *event-space* multidimensional em que arquitetura e performance se permitem reinventar sob um determinado conceito curatorial, exprimindo e comunicando ideias, dando liberdade à subjetividade interpretativa e crítico-reflexiva em mais do que um sentido comunicacional. As particularidades comuns – físicas (materialidade ou corporalidade) e as condições imateriais das suas intenções (artísticas, políticas ou sociológicas) – poderão, assim, sair reforçadas pelo complemento indireto da ação: uma experiência que só aparenta transformar-se numa peça mediadora do discurso na relação que estabelece com o público do evento – especialmente evidente nas experiências proporcionadas pelos Rimini Protokoll. Esta

abertura ao sentido dialógico, que liberta o público da passividade do visitante-observador e o promove à de visitante-participante, torna-se, assim, determinante para as dinâmicas interpretativas e discursivas da arquitetura em exposição, ao integrá-lo no processo, convidando-o a “completar” a obra – de arquitetura ou de performance.

Em síntese, a conjugação aqui evocada, não sendo propriamente nova, apresenta um potencial transformador, do espaço e da relação com este e com os que nele se movimentam – características comuns a ambas as áreas disciplinares – Comunicação/Curadoria e Arquitetura – e que, conforme se tentou demonstrar, foram protagonistas no processo curatorial da OAT 2019 – assim, apresentando este *mise-en-scène* de hipóteses ou de caminhos possíveis, cujas fronteiras difusas poderão significar um *plot twist* das estratégias curatoriais contemporâneas de arquitetura, em que a partilha multidimensional de conteúdos performativos poderá fazer derrubar, mais do que muros interdisciplinares, a 4.^a parede.

AGRADECIMENTOS

A autora agradece à FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia e à UE - União Europeia pelo apoio e financiamento do trabalho de investigação em que se insere este estudo, no âmbito da atribuição da bolsa de doutoramento com a referência SFRH/BD/148315/2019 – pela FCT e UE, através do FSE - Fundo Social Europeu, no contexto do Programa Operacional Regional Norte e através de fundos nacionais do MCTES - Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior. A autora agradece também à PASSEIO - Plataforma de Arte e Cultura Urbana pelo convite à participação na reflexão de *(Trans)Artes, Arte Expandida e Novas Linguagens*.

REFERÊNCIAS

- Attlee, E., Smith, M. & Harper, P. (Eds.). (2019). *Gross ideas. Tales of tomorrow's architecture*. The Architecture Foundation & the Oslo Architecture Triennale.
- Barthes, R. (2018). *O óbvio e o obtuso* (I. Pascoal, Trad.). Edições 70. (Trabalho original publicado em 1982)
- Casa da Arquitectura & Carvalho, J. (Eds.). (2017). *Poder/arquitetura*. Lars Müllers.
- Filmer, A. & Rufford, J. (2018). *Performing architectures. Projects, practices, pedagogies*. Londres: Methuan Drama.

- Hannah, D. (2019). *Event-space. Theatre architecture and the historical avant-garde*. Routledge.
- Kaegi, S. & Protokoll, R. (2019, 10 de setembro). Society under construction. *e-flux architecture*. <https://www.e-flux.com/architecture/overgrowth/282655/society-under-construction>
- Pelkonen, E. (2013). *Exhibiting architecture: A paradox?* Yale School of Architecture.
- Rufford, J. (2015). *Theatre & architecture*. Palgrave.
- Sloterdijk, P. (2011). Architecture as an art of immersion (A.-Chr. Engels-Schwarzpaul, Trad.). *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, 12, 105-109. <https://doi.org/10.24135/ijara.voio.417> (Trabalho original publicado em 2006)
- Vilar, A. (2018). *Cartografias da mediação de eventos expositivos de arquitetura: Bienal de Veneza / Trienal de Lisboa* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho]. RepositóriUM. <http://hdl.handle.net/1822/56239>
- Vilar, A., Pires, H. & Rosmaninho, J. (2015). Lightning (from) the backstage: Trienal de Lisboa / Bienal de Veneza - interações geradas pela Comunicação na mediação de eventos expositivos de Arquitetura. In M. Oliveira & S. Pinto (Eds.), *Atas do Congresso Internacional Comunicação e Luz* (pp. 192-207). CECS. http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2382/2296.
- Von Trier, L. (Realizador). (2003). *Dogville* [Filme]. Zentropa Entertainments.
- Westerdahl, N. L. (2019). *Place Listening / Lydspor Oslo 2019. Part of Oslo Architecture Triennale - exhibited at the gallery ROM*. <https://ninawesterdahl.com/post/188749993663/place-listening-lydspor-oslo-2019-part-of-oslo>

Citação:

Vilar, A. (2021). *Facts, acts and paths. Viagem em três atos à "Trienal de Oslo" de 2019*. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 155-179). CECS.

LUÍSA MAGALHÃES

luisamagalhaes@braga.ucp.pt

Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos,
Universidade Católica Portuguesa, Portugal

ARTE E CULTURA LÚDICA EM FOTOGRAFIA DE INSTALAÇÃO – O CASO DOS SOUVENIRS “BRAGA A BRINCAR”

INTRODUÇÃO

Este capítulo, organizado em três secções, coloca a hipótese de estabelecer sentido entre um determinado espaço geográfico, de forte compromisso turístico e um conjunto de objetos, de brinquedos, pertencentes ao universo lúdico infantil. O veículo para o estabelecimento de uma corrente de sentido é a fotografia de instalação, registada em vários suportes. O resultado deste compromisso sugere uma forte conexão entre o espaço urbano (do centro histórico de Braga) e a carga semiótica conferida a partir das imagens obtidas.

A primeira secção aborda um dos contextos possíveis para utilização dos brinquedos infantis, que é o contexto turístico do *souvenir*. O brinquedo é um dos objetos preferidos para oferta e é um dos presentes favoritos das crianças, em momentos de aniversário, de festa, ou, simplesmente, como recordação, como *souvenir*, que os adultos viajantes gostam de trazer no seu regresso a casa. Com as suas imagens e representações, o brinquedo permite estabelecer sentido entre o universo infantil e o adulto, desenvolvendo um sentido lúdico, divertido e curioso entre a criança que recebe e o adulto que oferece, com o brinquedo, uma experiência nova e agradável. Como caso e matéria de trabalho que apresentamos, interessou-nos explorar o espaço geográfico de Braga e sua possibilidade de interação com um conjunto de brinquedos, retratados em situações específicas através da fotografia de instalação que os colocou em zonas turísticas e monumentais

da cidade. O propósito exploratório consistia em conectar o testemunho histórico proporcionado pelo espaço urbano do centro histórico de Braga com a sua expressão turística alicerçada na imagem fotográfica obtida a partir da colocação dos brinquedos em lugares selecionados. Construía-se assim um *souvenir* especial, para posterior oferta e memória lúdica sobre Braga, um elemento de motivação para mais visitas à cidade.

A segunda secção deste capítulo apresenta a técnica de fotografia de instalação, designada por *photoplay*, como meio privilegiado de acesso a experiências artísticas promotoras de contacto entre os espaços geográficos urbanos e os diferentes públicos. No caso, interessava referenciar o público infantil. O objeto selecionado para a instalação foi o brinquedo para crianças, considerado como um instrumento fundamental no acesso à cultura e ao espaço social. O seu estatuto simbólico e de representação configura uma função lúdica que é inalienável do desenvolvimento humano. Esta função transforma o brinquedo em veículo privilegiado para o acesso do público infantil aos espaços culturais. O ambiente urbano que serviu de contexto a este exemplo prático de instalação foi o centro histórico da cidade de Braga. O resultado foi a descoberta de um modo de construção de um produto, um *souvenir*, através da técnica artística da *instalação*. Dirigimos este produto final, em vários formatos, ao viajante adulto, o viajante que procura ofertas dirigidas a crianças ou jovens, e que tem como objetivo partilhar a sua própria experiência de turista que se diverte na cidade.

Na terceira secção, reproduzem-se algumas imagens das instalações produzidas com o recurso a vários tipos de brinquedos (comercializados, industriais ou manufaturados). Instalados em posições concretas nos lugares de maior relevo turístico na cidade, os brinquedos selecionados ocuparam o primeiro plano nas fotografias realizadas, originando uma coleção de postais ilustrados. Posteriormente, estes postais foram também impressos em telas, aumentando assim a sua dimensão plástica original. Complementando o projeto de instalação fotográfica, cada imagem serviu de mote para a elaboração de uma narrativa curta articulada de acordo com os espaços e tempos escolhidos para cenário da instalação, num conjunto de 45 imagens, isto é, 45 narrativas em que os brinquedos são protagonistas e a cidade é o espaço da ação narrativa.

Ao tornar cada brinquedo, ou conjunto de brinquedos, protagonista de uma narrativa para crianças, a autora procurou construir um livro/*souvenir*, relativo à cidade de Braga, projetando a cidade e seus espaços históricos à escala cognitiva e de desenvolvimento do público infantil, pensando principalmente no contexto do turista. Para aumentar o impacto e

o espectro de divulgação, estas narrativas foram traduzidas para Inglês e Francês, pensando numa nova visão construída para uma possibilidade de *merchandising* turístico internacional. Deste modo foi conjugada a perspectiva da fotografia artística com a sua expressão narrativa e com a possibilidade da sua projeção lúdica, numa busca de novos formatos de acesso ao público infantil, tornando a cidade presente para as crianças dos seus turistas.

○ PAPEL DO BRINQUEDO NA CONSTRUÇÃO DE *SOUVENIRS* TURÍSTICOS

Os viajantes que compram “recordações”, objetos, utilitários ou simplesmente recordatórios pretendem que estes objetos cumpram a função de servir de memória, lembrança de estadia ou de percurso. O viajante turista é aquele que voluntariamente visita um lugar com o propósito de mudar de ambiente, conhecer espaços novos e recolher aprendizagens sobre esses espaços. Valene Smith (1977) referia-se ao turista nestes termos, acrescentando-lhe um desejo de mudança temporária, compatível com novas experiências e capaz de proporcionar a recolha de elementos de memória, tangíveis ou intangíveis. Tais elementos são descritos como *recordações*, adaptando-se ao conceito francês de *souvenir*. *Souvenir*, como recordação e prova de viagem, dedica-se a recuperar a lembrança do espaço visitado, da experiência vivida ou mesmo da aprendizagem adquirida nesses espaços e durante a viagem. De acordo com Beverly Gordon (1986), o *souvenir* consiste numa porção material da zona visitada, que assim se torna presente a quem lá não esteve, proporcionando desta forma uma possibilidade de recuperar a memória de experiências passadas ou mesmo a sua partilha simbólica.

O significado que é conferido ao objeto *souvenir* articula-se, na prática, em três dimensões distintas, assentes em outros tantos tipos de relações que se estabelecem entre cada peça adquirida e o seu comprador, de acordo com a proposta de Baker et al. (2006). A primeira dimensão relaciona pessoa e objeto, a segunda relaciona pessoa e lugar de visita, ou de compra, e a terceira relaciona o objeto com o seu local de estado, e de aquisição.

De uma forma complexa, estas três dimensões podem surgir sobrepostas, porque os mecanismos de produção de significado se articulam, implicando-se mutuamente: a relação entre a pessoa e o espaço pressupõe os objetos associados a esse espaço e também a relação entre cada objeto e o seu espaço próprio. Tal é o funcionamento semiótico que gera significado

a partir da apropriação do contexto que permite o conjunto destas relações através da partilha de imagens que são, no limite, imagens *mentais*. A forma como as imagens mentais se acumulam na mente depende da sua natureza em relação aos cinco sentidos. O som, o gosto, o cheiro, a visualização ou a sensação de contacto físico constituem as formas de registo mental que estão disponíveis e que desencadeiam processos cognitivos. A realidade, bem como os objetos do mundo que enfrentamos e que reconhecemos, assume, de acordo com esse registo mental, uma significação. Roland Barthes (1964) lembrava que a significação existe em sistema e funciona a dois níveis distintos, relacionando o plano de expressão com o plano de conteúdo. Pensar em sistemas distintos traduz-se afinal num artifício metodológico, pois é a partir do estabelecimento de relações entre ambos os sistemas que o processo semiótico se instala. Na verdade, cada ser humano é um local de pensamento e de interação, de cognição e de partilha, isto é, um local de significação que funciona como um centro intelectual.

Este centro intelectual tem o funcionamento de um *processador de significados*: quando confrontado com determinado signo, *interpreta-o*, isto é, desenvolve-o, atribuindo-lhe um sentido próprio, o qual, ao ser transmitido em qualquer *meio*, vem a constituir-se como elemento fundamental para o processo humano de atribuição de significação, ao qual Peirce (1931/1958) chamou *semiose ilimitada*. Retomando os constituintes do signo identificados por Peirce, o nível do *representamen*, do signo em si mesmo, é o nível da representação mais direta e pode ser conectado com a ideia da *materialidade* e da sua *designação*. Cada objeto tem o seu *nome* e consequentemente o nome só tem sentido ativo se for associado à “coisa” que lhe corresponde. O nível do *interpretante*, isto é, do *signo mais desenvolvido* conduz ao pensamento ativo, no qual se torna necessário identificar a ação de produzir sentido através da geração sucessiva de novos *interpretantes*. Se se trata de novos signos produzidos por processos de *denotação* ou de *conotação* depende da informação obtida a partir do signo em si mesmo, isto é, a partir do *representamen*.

Quanto ao nível do *objeto*, a sua forma mais imediata e relativa ao *contexto* no seu carácter mais abrangente conduz ao problema da *conotação*. Quando se trata de compreender e analisar informação relativa a determinada ação verifica-se que o sentido da ação pode ser extrapolado do contexto em que esta se insere, da forma como este contexto é percecionado e ainda dos *modos* de relação que podem ser estabelecidos entre cada interveniente na ação ou entre cada um destes e um dado participante “externo”.

Um participante “externo”, espectador, leitor, ouvinte, necessitará de obter o domínio da totalidade do contexto para poder assim receber a mensagem de forma adequada e elevar a sua compreensão desta, de acordo com o sentido que lhe atribui. Precisa, para isso, de ter acesso a objetos que recuperem com facilidade e rapidez as imagens que pertencem ao espaço mental do viajante /turista e que este deseja partilhar. Frequentemente o turista compra *souvenirs* para oferta a pessoas que não o acompanham pessoalmente, mas a quem dedica pensamentos e com quem deseja partilhar alguma forma da sua experiência de viagem: a sua recordação *imagética* da viagem, aquele conjunto de imagens e experiências que ficou em registo mental permanente, dependente apenas da memória e seus mecanismos de resgate de imagens. Procuram-se *souvenirs* para a família, crianças, principalmente, mas também para os adultos que não acompanharam a viagem. Olhar, tocar ou mostrar estes objetos serve para reviver experiências positivas de viagem, de estadia ou de experiência. Serve de pretexto para partilha de episódios interessantes, podendo também servir para lembrar algo irrepetível, mas muito marcante que ocorreu em certo lugar da viagem. O processo é metonímico (Morgan & Pritchard, 2005), permite tomar a parte pelo todo, o objeto, *souvenir*, pela cidade ou pelo país, em sentido mais geral (Collins-Kreiner & Zins, 2011).

Se o *souvenir* tiver a função de recordar a imagem de edifícios de carácter monumental, ir a Londres pode significar comprar uma miniatura do Big Ben, Paris implicará a Torre Eiffel, Portugal pode incluir a Torre de Belém, Roma, o Coliseu ou a Fontana di Trevi, e assim sucessivamente. Ir a Braga poderia significar comprar o livro *Braga a brincar/Braga at play*, por exemplo. Referências geográficas distintas terão certamente outras representações – mas a ideia é que cada uma destas representações vale pela viagem realizada e serve de recordatório ou de inspiração para viagens futuras. O *souvenir* é um elemento universal na experiência da viagem (Swanson & Timothy, 2012, p. 489) e é nesta base que nos situamos.

Este elemento universal tem sido investigado sob diferentes perspetivas (Gordon, 1986; Swanson & Timothy, 2012): existe uma perspetiva histórica sobre o *souvenir* (Collins-Kreiner & Zins, 2011), bem como uma perspetiva de análise de mercado, que trata os aspetos relacionados com o consumo deste tipo de bens (Coles, 2004) e uma perspetiva de análise semiótica, que trata o *souvenir* como signo portador de mensagens metonímicas significativas para certo tipo de audiência e de recetor (Baker et al., 2006). É esta terceira perspetiva que nos interessa aqui relevar, considerando o *souvenir* como um elemento capaz de despoletar um regresso

imaginário a espaços e tempos memoráveis que o viajante deseja partilhar com outras pessoas das suas relações.

Grande parte das ruas turísticas em todo o mundo oferece inúmeros produtos destinados a estimular esta perspetiva de partilhar aspetos da viagem através da compra de *provas* ou de *exemplos*. Entre estes, destacam-se 1) as imagens fotográficas, 2) os objetos naturais, 3) objetos com mensagens simbólicas, 4) marcadores relativos ao espaço, 5) produtos locais (Gordon, 1986). Trata-se de objetos selecionados de acordo com a pessoa que viaja e que, com estes objetos, garante um poder extraordinário de trazer ao quotidiano dos que ficam algo que foi parte integrante da viagem, algum momento diferente e digno de memória.

Neste texto apresentamos uma combinação entre 1), 3) e 4): um conjunto de imagens fotográficas relativas a espaços escolhidos da cidade de Braga (1), onde foram colocados alguns objetos com valor simbólico reconhecido para um público-alvo infantil (3), com o formato de uma coleção de postais ilustrados, um livro e uma coleção de telas onde as mesmas imagens foram impressas em formato A4.

A mensagem pressuposta neste conjunto de *souvenirs* sobre a cidade de Braga é uma mensagem de partilha e testemunho sobre os lugares mais significativos da cidade sob o ponto de vista histórico-turístico. Dirige-se ao público *ausente* e pretende animar os espaços retratados de acordo com uma perspetiva lúdica expressa, em primeiro lugar, pela escolha dos objetos instalados; em segundo lugar, pelo tipo de texto elaborado, em Português e em Inglês, em narrativas curtas com a inserção de alguns dados consistentes com o espaço da própria instalação; finalmente, a escolha dos diferentes brinquedos e sua instalação nas ruas e locais escolhidos da cidade interpela o recetor (imediate, o turista) e diferido (o recetor do *souvenir-oferta*) no sentido de os convidar a regressar a Braga, revisitando assim os locais da instalação.

O papel dos brinquedos em todo o processo de elaboração deste tipo de *souvenir* transforma-os, enquanto objetos instalados, em signos que são veículos de uma proposta lúdica e cultural (Magalhães, 2018). Funcionam de forma anímica, como atores em situação de *performance*, representando os seus respetivos papéis nos palcos da cidade, isto é, nos locais de cena, que justificam, posteriormente, a sua posição nas narrativas que fazem parte do livro.

Metodologia de eleição para a obtenção das imagens que constituem a originalidade deste *souvenir*, a técnica de *instalação*, articulada com a técnica fotográfica designada por *photoplay* (Heljakka, 2013) surge como

metodologia de acesso à cidade e aos seus aspetos culturais aqui destacados como formas privilegiadas de obter motivação futura para o regresso aos locais que serviram de cenário ao *souvenir* selecionado.

PHOTOPLAY: A FOTOGRAFIA DE INSTALAÇÃO COMO MEIO DE ACESSO À CIDADE

A arte de instalação consiste na utilização de espaços para situar objetos em certas posições e enquadramentos, conferindo a estes objetos um significado específico, de acordo com a inspiração ou com a intenção do artista/produtor. O significado proposto decorre da construção de alguma mensagem concreta, algo que o produtor, ou emissor, pretende transferir para um recetor próprio, com características e condições de apelo que são reconhecidas de várias maneiras. Uma destas maneiras é através da exposição direta das características do objeto instalado. Por exemplo, instalar um brinquedo para crianças sugere que o recetor preferencial da instalação, ou da sua imagem, será uma criança: sê-lo-á diretamente, se houver contacto, ou indiretamente, se a receção ocorrer em diferido, como no caso de uma oferta de brinquedo, um presente ou uma imagem do mesmo brinquedo *instalado*, adquirido por algum adulto. Por exemplo, ao colocar o nosso objeto de eleição, os brinquedos, em zonas específicas da cidade de Braga, realizámos imagens que desvendam locais e cenários da cidade. Aos olhos do seu recetor adulto, a cidade envolve o brinquedo e oferece ao seu olhar um enquadramento que a explica e faz presente de um modo peculiar: a cidade é o *papel de embrulho* onde o brinquedo surge, o espaço de encantamento e de narrativa que o brinquedo, por um lado, propõe, e por outro lado protagoniza. Aos olhos da criança que recebe esta imagem, será o brinquedo que brilha, pleno de sugestões e de possibilidades de jogo. São estas mesmas sugestões que colocam a cidade no olhar da criança, marcando assim um espaço onde o brinquedo se faz memória ou visão futura, uma vez que a criança que hoje recebe a imagem instalada pode vir a ser o adolescente ou o adulto viajante que, um dia, passeará na cidade, procurando o lugar daquele brinquedo, ou a imagem daquele enquadramento onde o brinquedo foi fotografado.

A instalação, contrariamente a outro tipo de expressões artísticas, tem certo prazo temporal, findo o qual se desfaz, desocupando o espaço e perdendo-se no tempo e na memória. Existe em circunstâncias efémeras, temporárias, pois o seu espaço de existência não tem estatuto permanente: a sua condição espaço-temporal depende de fatores que lhe são externos,

como as variáveis atmosféricas ou a utilização dos espaços públicos. O espaço ocupado, isto é, o espaço público do centro histórico de Braga, apenas permitiu uma permanência momentânea, colocando cada brinquedo ou conjunto de brinquedos em situação de quadro por um tempo limitado.

As imagens para os postais ilustrados foram realizadas no centro histórico de Braga. Como lugares periféricos de grande incidência turística, as Basílicas do Sameiro e do Bom Jesus do Monte foram também visitadas, bem como o estádio de futebol, chamado a Pedreira. Como espaço interior de destaque, a Biblioteca da Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais foi incluída na amostra selecionada. Os postais viajam entre o estádio de futebol, a Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, o café A Brasileira, o Theatro Circo e o Bom Jesus do Monte, passando ainda pelo Arco da Porta Nova, a Sé Catedral, o Jardim de Sta. Bárbara, a Torre de Menagem, a Avenida Central e a Basílica do Sameiro. Trata-se de uma coleção, com 12 postais selecionados entre os cerca de 45 postais obtidos nos mais diversos locais da cidade. Esta seleção pretende apenas servir de amostra ao trabalho realizado, mais abrangente e com maior impacto geográfico relativamente aos espaços da cidade.

Através da fotografia e do seu uso como registo para a execução dos postais ilustrados surgiu, gradualmente, o processo de criação das narrativas curtas que foram idealizadas para complementar as imagens obtidas e transportar, em formato de livro – souvenir, os brinquedos expostos nos espaços da cidade. A realização desta instalação em particular ganhou formatos de registo que são, portanto, recuperáveis, em várias situações e formatos, pois, além dos postais, foram impressas telas para uma posterior exposição.

A designação de *photoplay* refere-se ao uso da fotografia em contexto lúdico e, por isso, surge neste projeto como um dos métodos envolvidos na criação dos *souvenirs* (postais, livro e telas). Trata-se da conjugação de perspectivas de acordo com o desenho de enquadramentos coordenados entre o espaço de quadro disponível e o espaço exterior ao quadro, que se pretende fazer presente através, por exemplo, da possibilidade de legendagem adequada. Envolve a presença e o compromisso do fotógrafo, não apenas relativamente ao resultado pretendido, mas também no seu envolvimento com o espaço, o objeto em causa, a escolha deste, seu posicionamento e decisão de montagem (enquadramento) – o fotógrafo é o *autor* da instalação, averbando em cada uma os diferentes elementos narrativos.

A instalação funcionou, porque permitiu que se organizasse a mensagem e a narrativa proposta, e foi a partir desta organização e dos resultados

obtidos com a execução de um registo fotográfico, em várias perspetivas e com enquadramentos selecionados que surgiu a identificação de personagens e de micro-enredos dirigidos a um recetor viajante, sob a forma de pequenos textos. Este recetor, o viajante, constitui-se como o primeiro público-alvo definido, uma audiência especial, exigente e crítica, preocupada com a aquisição de provas de viagem e de memórias escolhidas para partilhar. Esta partilha, pensada, no caso em estudo, por conta das crianças ausentes da viagem, situa-se no centro deste processo de instalação e é a sua razão de ser. Imensas viagens de grupos *senior* percorrem a cidade ao longo do ano, procurando adquirir recordações, provas da viagem e do afeto sentido por quem não veio, designadamente os mais pequenos, a quem interessa sobretudo levar razões de regresso, histórias e narrativas interessantes e adaptadas ao seu mundo próprio.

Justificado o projeto e descrita a metodologia, descrevem-se alguns dos resultados obtidos na secção seguinte.

“BRAGA A BRINCAR”, FORMATOS E PROPOSTAS DE SOUVENIR

O elemento lúdico, sugerido pela utilização do objeto brinquedo, foi instalado em alguns pontos da cidade, de acordo com o reconhecido valor informativo e referencial destes mesmos pontos, no âmbito da sua relevância urbana e cultural. Cada ponto ou espaço selecionado surge em diferentes planos, proporcionando perspetivas e olhares distintos organizados sob diversos pontos de vista, *contando uma história* e enquadrando o olhar do seu recetor. A articulação entre planos, posição do objeto e focalização no olhar do recetor permite uma narrativa própria, e, conseqüentemente, agrega uma leitura correspondente aos formatos conseguidos.

O registo destes formatos foi executado em modo de *photoplay*, através da realização de fotografias que foram reproduzidas em materiais distintos e com formatos escolhidos de acordo com os objetos que se pretendia obter. Em termos práticos, consiste num livro, uma coleção de postais ilustrados, e uma coleção de impressões em tela, tamanho A4.

O LIVRO

No que diz respeito ao livro (protótipo de 45 páginas, com imagem e texto), cada página deste *souvenir* cumpre um funcionamento semiótico, isto é, transporta um significado que é apreendido em certa medida pelo

seu leitor. Neste sentido, desencadeia um processo de atribuição de significado que resulta num mecanismo de *semiose ilimitada*, isto é, de transporte permanente de significados entre quem produz, quem adquire e quem recebe, como oferta e recordação, o livro *Braga a brincar/Braga at play*.

O conceito de *semiose* surge aqui por inspiração sobre a obra de Charles Peirce (1931/1958), a qual se reveste de uma enorme importância no estudo e compreensão dos processos semióticos de construção de significado. Peirce debruça-se sobre a rede ilimitada de relações entre a realidade e o processo do conhecimento, explicando esta rede através da multiplicação ininterrupta de signos que atuam como veículos de significado. O conceito peirceano de signo envolve uma reflexão sobre a sua composição triádica e sobre a sua configuração face à ideia da construção permanente de significados. O termo *significado* envolve, por conseguinte, o percurso de pensamento que sugere a criação mental de “*algo que é outro*” e que se situa no interior do espaço semiótico. A construção e transmissão permanente de significados leva ao desenvolvimento de situações de interação que apelam de forma constante à colocação expressiva do pensamento humano no seu próprio espaço semiótico. Trata-se de uma conceção dinâmica sobre o funcionamento do signo, que envolve a identificação do espaço semiótico como um espaço mental onde proliferam conexões que se desenvolvem em vários níveis e de acordo com várias categorias de fenómenos: a estas conexões designamos por conceitos mentais. É o desenvolvimento dos conceitos mentais, que ocorre através de um processo cognitivo baseado no estabelecimento de relações de semelhança, que permite a geração de novos signos. Cada novo signo possui, por sua vez, a capacidade de gerar na mente de cada pessoa um outro signo a que se pode chamar “interpretante”, ou “imagem mental” (Peirce, 1931/1958).

Ao observar a colocação do brinquedo (objeto) em certo local da cidade, ao qual se liga em determinado aspeto (signo), o leitor/recetor assimila a narrativa construída sob esta inspiração e assim compreende o enredo, isto é, a narrativa construída (interpretante). De uma forma implícita, a experiência de leitura resultante do processo descrito consiste na apropriação do *souvenir* produzido, na sua categoria de *imagem mental*. O que se pretende com a conceção e desenvolvimento deste trabalho é proporcionar aos viajantes que visitam Braga uma possibilidade de, por um lado, acederem à memória da sua visita à cidade e, por outro lado, fazer esta memória presente num formato divertido, fácil de reter e de recuperar,

a pensar no recetor infantil, as crianças que ficaram em casa e que visitarão Braga no futuro.

As imagens mentais surgem associadas a acontecimentos que se distinguem entre si, ocorrem em diferentes circunstâncias e dependem de distintas possibilidades de assimilação por parte de cada indivíduo. Cada imagem será sempre distinta do signo que a originou porque dependerá das condições em que foi recebida ou assimilada. As características distintivas de cada acontecimento funcionam através da identificação dos elementos conhecidos, primeiro, seguida pelo reconhecimento dos elementos novos. As pessoas (re)conhecem, *voltam a conhecer*, sob novos formatos, uma certa parte da realidade em que estão inseridas: a Sé Catedral, a Brasileira, o Jardim de Santa Bárbara serão elementos pertencentes ao portefólio de imagens mentais que os turistas visitantes recolhem através das suas experiências pessoais. Serão, mais tarde, reconhecidos por outras pessoas, outros recetores que absorvem as histórias e as memórias transportadas. Este reconhecimento decorre da interpretação dos elementos e da sua identificação, isto é, decorre da atribuição de sentido que se torna possível através dos elementos que ligam, por semelhança, cada objeto à sua representação. O resultado deste processo é a permanente acumulação de *imagens* nos sistemas conceptuais humanos, uma vez que a identificação do “semelhante” consiste em comparar e reconhecer elementos comuns, de acordo com características conhecidas e partilhadas.

Acresce a todo este processo de reconhecimento e de memória, a hipótese de assimilar as histórias que cada lugar relembra: as narrativas que fazem parte do livro oferecem aos brinquedos instalados todo um protagonismo que faz deles *personagens* e que permite, desde logo, a sua melhor memorização.

O livro começa com um curto texto introdutório, que explica o processo e o percurso seguido:

este pequeno livro resulta do esforço de várias mãos, umas mais jovens, outras mais velhas. Todas muito empenhadas em acompanhar os visitantes de Braga através do testemunho das suas imagens e das suas palavras cheias de sabedoria.

O convite ao visitante passa por contar um pouco da história vivida numa Loja de Brinquedos, ali mesmo na Rua dos Capelistas, onde todos os Natais as crianças de Braga

e arredores se deliciavam com as “novidades”, as bonecas, os carrinhos, as loiças de brincar e os jogos de tabuleiro. E Braga brincava, como brinca agora, nos seus lugares de História e de Conhecimento, por onde a Vida passa e se diverte.

A hipótese colocada no início do livro, por vício de profissão, imaginava a surpresa de um animal pré-histórico que estivesse de visita a cidade... tal como cada visitante se surpreenderia certamente ao passear na cidade. E os Brinquedos foram surgindo, nos lugares mais emblemáticos, sorrindo ao visitante e mostrando Braga no seu melhor mundo.

Trata-se de imagens curiosas, algumas delas mesmo atrevidas, temperadas com a imaginação dos fotógrafos e fotografas que gentilmente se associaram ao projeto e percorreram a cidade durante a recolha. Fixaram-se os brinquedos nos espaços escolhidos e a cada espaço se agregou uma pequena narrativa que pretende divertir o leitor, mostrando-lhe a cidade.

Os brinquedos fazem-se presentes, protagonizando momentos que se pretendem prolongar nas conversas de amigos, nos cafés da cidade e além-fronteiras. O plano inclui passear em Braga, sentindo a cidade, sua vida e movimento.

Os textos narrativos que fazem parte deste livro são originais e foram produzidos especificamente para legendar as imagens selecionadas. O primeiro brinquedo (Figura 1) instalado no varandim do Bom Jesus é um dinossauro, parte do *merchandising* do Museu de História Natural, em Londres: na sua dupla condição de representação de um animal pré-histórico e de *souvenir*, em si mesmo, iniciará a sua viagem, descendo à cidade e maravilhando-se com o que “vê”.



Figura 1: O Dinossauro observa a cidade do alto do Bom Jesus

Créditos: Luísa Magalhães

Se um destes dias o Dinossauro volta a Braga... do alto do Bom Jesus... que surpresa!

Sim, o Mundo Bracarense mudou imenso... a paisagem urbana surge numa imensidão...

Estes Humanos fizeram uma cidade cheia de actividade e aprenderam a Vida – que comem estas pessoas, neste espaço com tão poucas árvores’

Como conseguem viver com tanto barulho e como tratam as suas famílias?

O Dinossauro pergunta como se pode ver Braga mais de perto... e começa a descer a rua!

Ao longo do projeto, outros brinquedos foram utilizados, provenientes de coleções particulares, originando outras micro-histórias que fazem parte do protótipo elaborado.

OS POSTAIS ILUSTRADOS

Apresentamos em seguida, a título exemplificativo, alguns dos *postais ilustrados* elaborados. Existem duas coleções, de seis postais cada uma, com diferentes brinquedos e diferentes enquadramentos.

A próxima imagem (Figura 2) foi impressa em cartão de 120gr, mate. Resulta da instalação de dois bonecos em frente ao Theatro Circo (Figura 3), na Avenida da Liberdade, em Braga. Sob o ponto de vista da sua conceção gráfica, pretendia-se que os bonecos tivessem como legenda a inscrição que identifica o edifício que lhes serve de quadro cénico/fundo. Estão colocados nos espaços centrais de acordo com a “regra dos terços”, numa posição clara de interpelação ao leitor. Este enfrenta, nesta imagem, o olhar dos palhaços, que se lhe dirigem diretamente a contracampo homogéneo, bem como a inscrição do tema que está subjacente à imagem geral, isto é, a designação do edifício, Theatro Circo, que assim legenda e propõe o postal ilustrado. Esta instalação não conta com figuras humanas, resultando assim numa chamada direta sobre a atenção do recetor, obtida a partir de um plano contra-picado, executado com a lente colocada em linha com os palhaços e em perspetiva cavaleira sobre o edifício.



Figura 2: Theatro Circo, palhaços, coleção particular

Créditos: Luísa Magalhães

O postal seguinte (Figura 3) consiste na colocação de cinco bonecas de porcelana numa das mesas de café na esplanada d'A Brasileira. Café emblemático situado no centro histórico de Braga, A Brasileira permanece um local de visita constante, de turistas, mas também de residentes, pelo que foi autorizada esta imagem com a presença de figuras humanas na retaguarda.



Figura 3: Bonecas antigas n'A Brasileira, coleção particular

Créditos: Luísa Magalhães

As bonecas ocupam a parte central da imagem, em todos os setores da sua metade inferior. Foram colocadas sem interpelação direta ao leitor/recetor, configurando assim uma cena de convívio, com o objetivo de atribuir às bonecas antigas um estatuto de personagem. Com este estatuto se promove a ligação, quase imediata, à página do livro de narrativas curtas, que também faz parte deste projeto. Trata-se de um tipo específico de brinquedo, que é simultaneamente usado como peça decorativa: são as bonecas de porcelana, com uma dupla função de jogo e de decoração, apelando simultaneamente a crianças e a adultos.

O turista que poderá reconhecer nestas bonecas algo do seu próprio passado, não deixará de reconhecer igualmente uma possibilidade de transversalidade, entre o seu próprio passado, o passado das bonecas e a sua situação atual, de visita a Braga, especialmente de visita ao café emblemático que faz parte integrante do quotidiano da cidade.

Ainda em pleno centro histórico, colocámos uma das bonecas de porcelana em frente à Torre de Menagem do antigo castelo de Braga, do qual é um precioso vestígio. Acompanha a boneca um cavalo de baloiço, em madeira, oriundo da China, pertencente a uma coleção particular, tal como a boneca (Figura 4). O olhar do recetor é dirigido para a torre, pela

perspetiva e recorte apresentado, que ocupa a parte central do quadro, em plano contra-picado sobre as cabeças do cavalo e da boneca.



Figura 4: Torre de Menagem do castelo de Braga, centro histórico, boneca e cavalo de madeira, coleção particular

Créditos: Luísa Magalhães

O último exemplo aqui reproduzido coloca um par de bonecos da coleção “Barriguitas”, de Famosa, num dos recantos da Sé Catedral de Braga. Trata-se de uma alusão aos casamentos que aí se realizam e de uma proposta de plano detalhe sobre o próprio quadro que suporta os bonecos (Figura 5).



Figura 5: Sé Catedral, casamento ilustrado com bonecos Barriguitas, coleção particular

Créditos: Luísa Magalhães

O mesmo enquadramento foi realizado na igreja do Bom Jesus do Monte, tendo ambas as imagens sido trabalhadas no livro, com narrativas independentes e estando ambas impressas como postais ilustrados.

CONCLUSÃO

Este trabalho resultou da conjugação de alguns modos de ver e de sentir a cidade, nos seus espaços centrais mais visitados pelos turistas. O compromisso inicial de estabelecer sentido e de reservar uma área de memória física e transportável foi cumprido, já que foram produzidas as coleções de postais ilustrados e realizado o projeto do livro *Braga a brincar*. A estrutura do trabalho evidencia preocupação com o estabelecimento dos campos da ação comunicativa, os quais se baseiam em estruturas de linguagem que não são apenas estruturas linguísticas, mas estruturas articuladas que estabelecem entre si uma relação semiótica. Esta ação condiciona a perceção sobre cada objeto e, portanto, tem implicações sobre o significado que é percebido pelos recetores e sobre a sua consequente interpretação. Sendo possível utilizar modos distintos em simultâneo, cada pessoa possui uma forma de inscrever o significado pretendido no seu próprio sistema conceptual, bem como uma capacidade distinta de utilizar a sua competência comunicativa através dos vários sistemas existentes.

Recorremos ao sistema e estrutura da narrativa para gerar a adesão de uma audiência específica, os turistas que visitam Braga. A transformação das narrativas a partir do seu formato impresso, em direção a possibilidades alternativas de receção e de audiência, designadamente no quadro de transporte de sentido, projeta uma série de entendimentos possíveis e assume um valor semiótico próprio. Este trabalho apresentou a técnica de fotografia de instalação (*photoplay*) como meio de acesso ao contacto entre o ambiente urbano do centro histórico de Braga e o público infantil.

Para corroborar a hipótese colocada foram produzidas imagens com o recurso a vários tipos de brinquedos (comercializados, industriais ou manufaturados), os quais foram instalados em posições concretas nos lugares de maior relevo turístico na cidade. Complementando o projeto de instalação fotográfica, cada imagem serviu de mote para a elaboração de uma narrativa curta articulada de acordo com os espaços e tempos escolhidos para cenário da instalação. A conjugação da perspetiva da fotografia artística com a sua expressão narrativa e com a possibilidade da sua projeção lúdica, resultou numa busca de novos formatos de acesso ao público infantil, tornando a cidade presente em contextos internacionais de jogo infantil.

REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (1964). *Éléments de sémiologie*. *Communications*, 4, 91-135. <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1029>
- Baker, S. M., Kleine, S. S. & Bowen, H.E. (2006). On the symbolic meanings of souvenirs for children. *Research in Consumer Behavior*, 10, 213-252. [https://doi.org/10.1016/S0885-2111\(06\)10009-5](https://doi.org/10.1016/S0885-2111(06)10009-5)
- Coles, T. E. (2004). Tourism, retailing and shopping: An axiomatic relationship? In A. Lew, A. M., Williams & C. M. Hall (Eds.), *A companion to tourism* (pp. 360-373). Blackwell.
- Collins-Kreiner, N. & Zins, Y. (2011). Tourists and souvenirs: Changes through time, space and meaning. *Journal of Heritage Tourism*, 6(1), 17-27. <https://doi.org/10.1080/1743873x.2010.515312>
- Gordon, B. (1986). The souvenir: Messenger of the extraordinary. *Journal of Popular Culture*, 20, 135-146. https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1986.2003_135.x
- Heljakka, K. (2013). *Principles of adult play(fullness) in contemporary toy cultures*. Aalto University.

- Magalhães, L. (2018). *Brinquedos no intervalo. Publicidade infantil na televisão portuguesa*. Editorial Novembro.
- Morgan, N. & Pritchard, A (2005). On souvenirs and metonymy: Narratives of memory, metaphor and materiality. *Tourist Studies*, 5(1), 29-53. <https://doi.org/10.1177/1468797605062714>
- Peirce, C. S. (1931-1958). *Collected papers* (A. W. Burks, Ed.). Harvard University Press. <https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>
- Smith, V. (1977). *Hosts and guests: The anthropology of tourism*. University of Pennsylvania Press.
- Swanson, K. K. & Timothy, D. J. (2012). Souvenirs: Icons of meaning, commercialization and commoditization. *Tourism Management*, 33(3), 489-499. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2011.10.007>

Citação:

Magalhães, L. (2021). Arte e cultura lúdica em fotografia de instalação – O caso dos souvenirs “Braga a brincar”. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 181-199). CECS.

MARÍA E. PÉREZ-PELÁEZ, AMADOR CERNUDA & FÉLIX ORTEGA

esther.perez_pelaez@ui1.es; amador.cernuda@urjc.es; fortega@usal.es

Facultad de Educación, Universidad Isabel I, Espanha | Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso, Universidad Rey Juan Carlos, Espanha | Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Salamanca, Espanha

CONSTRUINDO CONFIANÇA E REDES EM POLÍTICAS DE COMUNICAÇÃO NAS INDÚSTRIAS CULTURAIS: O CASO DA DANÇA

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento de novas tecnologias trouxe mudanças importantes nas artes cénicas. As produções artísticas têm sofrido uma evolução em termos de conteúdo, cenografia ou elementos fundamentais das obras artísticas (como o aparecimento de *performers* virtuais) alimentando-se, como é essencial na arte, das transformações sociais, culturais e tecnológicas que ocorrem no nosso tempo. Como indica Bauman (2005/2007), vivemos numa sociedade líquida em que as mudanças ocorrem antes que hábitos e que as rotinas se possam consolidar nas pessoas e essa situação tem um efeito importante nas artes que estão em constante procura de estímulos no meio, para compreender, explicar ou criticar a sociedade da qual emanam. Enhuber (2015) considera que a digitalização nas artes promove a educação artística, democratiza o acesso às obras de arte ao não interpor barreiras de espaço, tempo ou dinheiro, e também apresenta uma esfera de socialização por meio das redes sociais.

A crise provocada pela introdução de novos elementos que mudaram o cenário foi acompanhada pela procura de diferentes oportunidades e possibilidades, tanto nas produções artísticas quanto nas políticas de comunicação de empresas e instituições que criam conteúdos culturais.

A tecnologia audiovisual, o surgimento da indústria cinematográfica, depois da televisão e ultimamente da tecnologia computadorizada, foi de início interpretada como uma ameaça intransponível à literatura dramática

e ao teatro convencional representado, mas a realidade que se tem vindo a impor é outra: o impulso da sofisticação tecnológica não fez nada mais do que complementar as diferentes possibilidades de comunicação artística (Paz Gago, 2006, p. 154).

As políticas de comunicação das empresas de artes performativas, em relação aos seus públicos, têm vivido e continuam a viver um período de constantes mudanças para se adaptarem à realidade atual. O uso massivo da internet por meio de computadores, dispositivos móveis, *tablets* e *smartphones*, aumentando na população, tem levado à procura nas indústrias culturais de novas estratégias de comunicação com o seu público-alvo, e de atração junto do público jovem que, conforme indicado por Ortega et al. (2015), usa e consome produtos audiovisuais progressivamente em dispositivos individuais, interativos e inteligentes. Domenech (2013, p. 122) refere-se aos sites culturais que analisa na sua pesquisa como verdadeiros programas culturais nos quais as necessidades da comunidade têm formas alternativas de os canalizar, transmitir e replicar.

Em Espanha, o número de utilizadores da internet continua a aumentar, segundo dados de fevereiro e março de 2020 da Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC), que revelam que 84,8% da população com 14 anos ou mais acede regularmente à internet¹.

O uso e consumo da internet realiza-se por meio de diferentes dispositivos. Os *smartphones* têm sido os dispositivos que mais cresceram nos últimos anos em Espanha. Em 2012, o *smartphone* foi o terceiro dispositivo mais utilizado para aceder à internet, com dados que apontam para 31,6% da população, tornando-se já em 2017 o primeiro dispositivo de acesso à internet por 96,9% da população. No caso dos *tablets*, o aumento do acesso do internauta é de 5,6%, em 2012, para 30,7%, em 2017 (AIMC, 2017). Em 2020, o uso do *smartphone* caiu ligeiramente para 94,9%, mas este ainda é o dispositivo mais utilizado para aceder à internet (AIMC, 2020). Levando em consideração estes dados, as empresas que criam conteúdos culturais tiveram que se adaptar à contínua evolução dos hábitos do utilizador por meio da criação de páginas web que pudessem ser corretamente visualizadas através de dispositivos móveis (e não apenas a partir de computadores), da presença das suas instituições nas redes sociais para oferecer conteúdos de interesse aos seus seguidores e da criação de aplicações móveis.

As aplicações móveis permitem que empresas e instituições mantenham o *feedback* dos seus utilizadores. Essa pode ser uma estratégia

¹ Retirado de <http://internet.aimc.es/index.html#/landing>

interessante para promover conteúdo cultural e trazer criações artísticas para mais perto dos seus potenciais espectadores. Tendo em conta que os *smartphones* se tornaram objetos de uso quotidiano e que, como já referimos, só em Espanha, 94,9% da população acede à internet através destes dispositivos, as aplicações móveis podem ser um meio essencial para o contacto com potenciais consumidores de produtos culturais, fornecendo informações sobre as criações artísticas e seus protagonistas, enviando lembretes por meio de notificações que chegam diretamente aos usuários, sem a necessidade de estes entrarem numa página específica para obter essas informações e, em muitos casos, permitindo a compra de ingressos e outros produtos oferecidos pelas instituições.

As aplicações móveis facilitam a flexibilidade e a multiplicidade associada ao uso de dispositivos móveis. O sucesso de uma aplicação está na simplicidade do uso, na usabilidade, somadas ao *design* atraente, disponibilidade, diversidade temática e adaptabilidade às necessidades do usuário (Villalonga & Marta-Lazo, 2015, p. 140).

De acordo com o relatório *Sociedad digital en España 2017* (Fundación Telefónica, 2018), o tráfego mensal de dados por meio de *smartphone* continuou a aumentar em todas as regiões do mundo. A América do Norte foi a região com o tráfego mais intenso, 6 GB/mês em 2017, enquanto na Europa Ocidental, a região com maior consumo de dados, o valor médio para esse período foi de 3,9 GB/mês. Em Espanha, o tráfego médio gerado em setembro de 2017 foi de 3,16 GB/mês por assinantes de aparelhos iPhone, enquanto o gerado por usuários de aparelhos Android foi de 1,61 GB/mês e os *tablets* representaram um consumo de 1,14 GB/mês. Em 2019, o relatório da sociedade digital mostra que, em 2018, mais de metade dos habitantes do planeta usavam a internet de forma regular. Em Espanha, nove em cada 10 cidadãos utilizam a internet e o acesso à internet móvel de alta velocidade é o serviço que mais cresce, com 69,3 assinantes por 100 habitantes (Fundação Telefónica, 2020).

Apresentamos nesta pesquisa uma revisão da estrutura e das políticas de comunicação das principais empresas estatais de ballet por meio da análise das suas páginas na web, da presença nas redes sociais e da análise das suas aplicações. As companhias de dança foram selecionadas levando em consideração parâmetros de tradição, dimensão, reconhecimento internacional e repertório.

A nossa pesquisa está estruturada em duas fases. Numa primeira fase, realizámos uma análise do estado da arte e das políticas de comunicação destas organizações, bem como de uma estrutura competitiva de

mercado, analisámos as variáveis identificadas nas páginas web e nas aplicações móveis, desenvolvendo uma base de dados criada para a análise de conteúdos web, a presença em redes sociais e aplicações móveis nos anos de 2018 e 2020. A segunda fase prevista para esta pesquisa corresponde à análise dos hábitos de uso e consumo de jovens estudantes de Artes Cénicas dos canais de comunicação das organizações e instituições analisadas e as aplicações móveis relacionadas com a dança em novos dispositivos móveis como *tablets* e *smartphones*. Esta fase está em desenvolvimento.

METODOLOGIA E RESULTADOS

Com o objetivo de realizar uma análise do estado da arte e das políticas de comunicação pela internet nas companhias estatais de ballet, seleccionámos, no ano de 2018, 28 companhias de dança, levando em consideração a sua tradição, dimensão, reconhecimento internacional e repertório, e que pelo menos uma das línguas de comunicação que aparecem nas suas páginas web, seja o Inglês, o Francês ou o Espanhol. Para comparar a evolução, seguimos o mesmo procedimento no ano de 2020, observando a consequente evolução das instituições nas redes sociais e a utilização de aplicações móveis nas diferentes variáveis em análise.

Também é relevante indicar que estudámos companhias nacionais ou regionais cujo repertório é preferencialmente de dança clássica ou neoclássica, algumas históricas, como o Ballet da Ópera de Paris, uma das companhias de ballet mais antigas do mundo, com criação regular imposta por Luís XIV no ano de 1713 (Pastori, 1996), o Teatro Mariinsky (ou Ballet Kirov), criada em 1740 e que viveu o seu apogeu em meados do século XIX pela mão do coreógrafo Marius Petipa, companhia que conta no seu repertório com algumas das mais famosas obras de dança académica da história, como *O lago dos cisnes*, *O quebra-nozes*, *A bela adormecida*, *Dom Quixote*; ou o Ballet Real Dinamarquês fundado em 1771 e que, sob a direção de Bournonville, criou um estilo e uma escola académica particular que ainda perdura no seu repertório como uma joia do século XVII (Bourcier, 1994; Pastori, 1996). Por outro lado, existem empresas de criação mais recente, mas com reconhecimento internacional, como o American Ballet Theatre criado em 1956, ou o The Australian Ballet fundado em 1962 ou outras como o Ballet Nacional da China fundado em 1959, e que nos últimos anos acumula prémios e elogios da crítica internacional.

As variáveis analisadas nas páginas web das companhias de dança seleccionadas presentes na base de dados foram:

- presença de conteúdo audiovisual;
- presença nas redes sociais (Facebook, Twitter, Instagram e Youtube);
- espaço de formação, escolas de dança ou programas educativos dirigidos a públicos diversos;
- venda de ingressos online;
- existência de aplicações Android-Google Play e Apple-Store-iOS (a localização das aplicações foi efetuada através das páginas web das instituições, como, por exemplo, através do motor de busca Google).

As nossas hipóteses de pesquisa são:

- hipótese 1 (H1) – a maioria das organizações culturais analisadas tem nas suas políticas de comunicação páginas web com conteúdo audiovisual e, de forma mais relevante, presença ativa nas redes sociais no quotidiano;
- hipótese 2 (H2) – houve uma evolução significativa no número de seguidores de instituições culturais nas redes sociais entre os anos de 2018 e 2020;
- hipótese 3 (H3) – a maior parte das instituições analisadas possui uma área de formação dedicada ao exercício de profissionais do setor artístico e de projetos educativos;
- hipótese 4 (H4) – a maioria das empresas de dança oferece ingressos online nos seus sites para assistir aos concertos;
- hipótese 5 (H5) – grande parte das organizações culturais analisadas possui estratégia de comunicação definida dentro de aplicações móveis nas lojas virtuais Android-Google Play e Apple-Store-iOS;
- hipótese 6 (H6) – a maioria das aplicações móveis das organizações culturais são gratuitas e visam estabelecer uma comunicação-interação contínua com o usuário.

A coleta e análise de dados foi realizada da seguinte forma:

As 28 companhias de dança analisadas possuíam uma página na internet com conteúdo audiovisual (textos, imagens e vídeos). Alguns com um sentido estético e *design* cuidadosamente implementados.

Em 2018, 26 das 28 companhias de dança ofereciam nos seus *sites* a possibilidade de compra de ingressos online. Os dois ballets em que não era possível comprar ingressos online foram o Ballet Nacional de Cuba e o

Ballet Nacional da China. Em 2020, apenas o Ballet Nacional de Cuba não oferece ingressos online na sua página da web.

A maioria das companhias de dança analisadas tinha presença nas redes sociais, sendo que apenas o Facebook, Twitter, Instagram e Youtube foram considerados na nossa pesquisa.

Um total de 92,9% das companhias de ballet estudadas possuíam atividade nas redes sociais. Apenas uma das 28 instituições, o Ballet Nacional da China, não tinha páginas próprias nas redes sociais analisadas e uma das empresas, o Ballet Nacional de Cuba, tinha apenas um grupo recém-criado no Facebook (a primeira publicação data de dezembro de 2017). Algumas das páginas web e redes sociais pertencem a instituições que incluem, para além do ballet, outras formações artísticas como uma orquestra ou um coro estável, no caso de 10 das 28 empresas.

Os dados obtidos na rede social Facebook (Gráfico 1²) mostram-nos um crescimento significativo do número de seguidores entre os anos 2018 e 2020. As duas instituições que têm mais seguidores são o British Royal Ballet (Royal Opera House) seguido pelo American New York City Ballet, American Ballet e San Francisco Ballet, cujas páginas na web e no Facebook são exclusivas para companhias de dança (ou seja, não compartilham conteúdo com outras formações artísticas, como o coro ou orquestra). O maior número de seguidores está associado a organizações pertencentes a dois países específicos, Estados Unidos da América e Reino Unido. Parece, neste caso, que os seus seguidores no Facebook privilegiam essas instituições.

² Em todos os gráficos, estão assinalados com * teatros com ballet e outras formações artísticas.

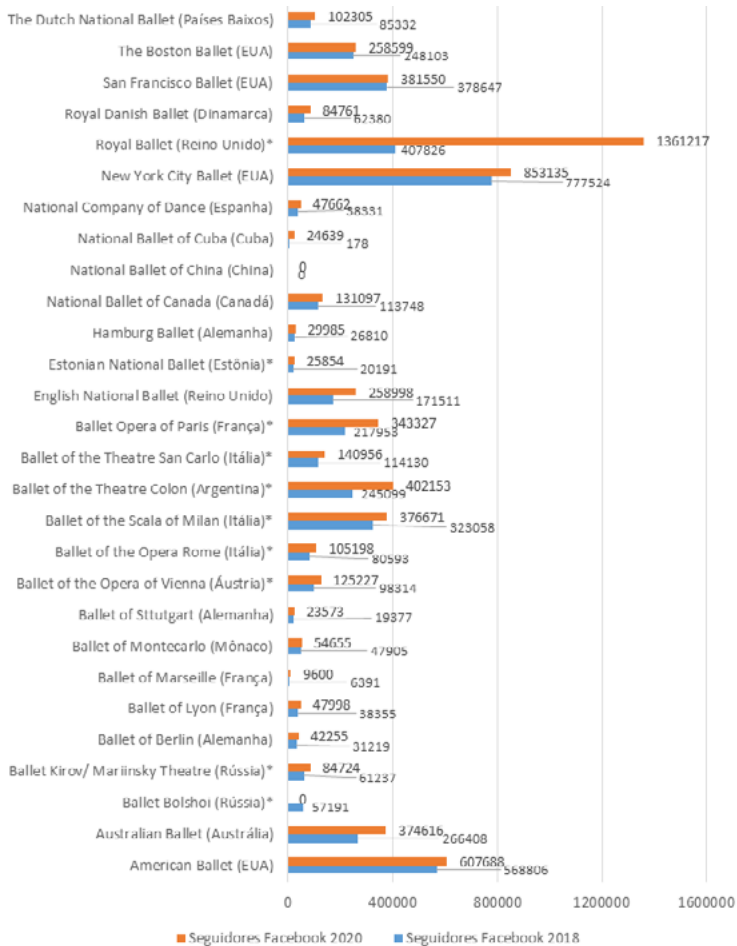


Gráfico 1: Seguidores no Facebook 2018 e 2020 (dados obtidos entre fevereiro e março de 2018 e junho de 2020)

Na análise da presença das 28 empresas na rede social Twitter (Gráfico 2) detetámos que as instituições com maior número de seguidores são o Scala de Milão (Itália), seguido do Ballet Ópera de Paris (França) e o Ballet Bolshoi (Rússia). Podemos constatar que o crescimento do número de seguidores entre os anos de 2018 e 2020 tem sido significativo, em particular no Ballet Real (Reino Unido) e no Ballet Ópera de Paris (França) com um aumento de 10,7% e 5,35% respetivamente. Em alguns casos, houve uma redução líquida de seguidores nesta rede social. É o caso do Ballet Scala de Milão (Itália) e do Ballet Bolshoi (Rússia), com um decréscimo de 1,04%, no primeiro caso, e um significativo decréscimo de 15,57%, no segundo.

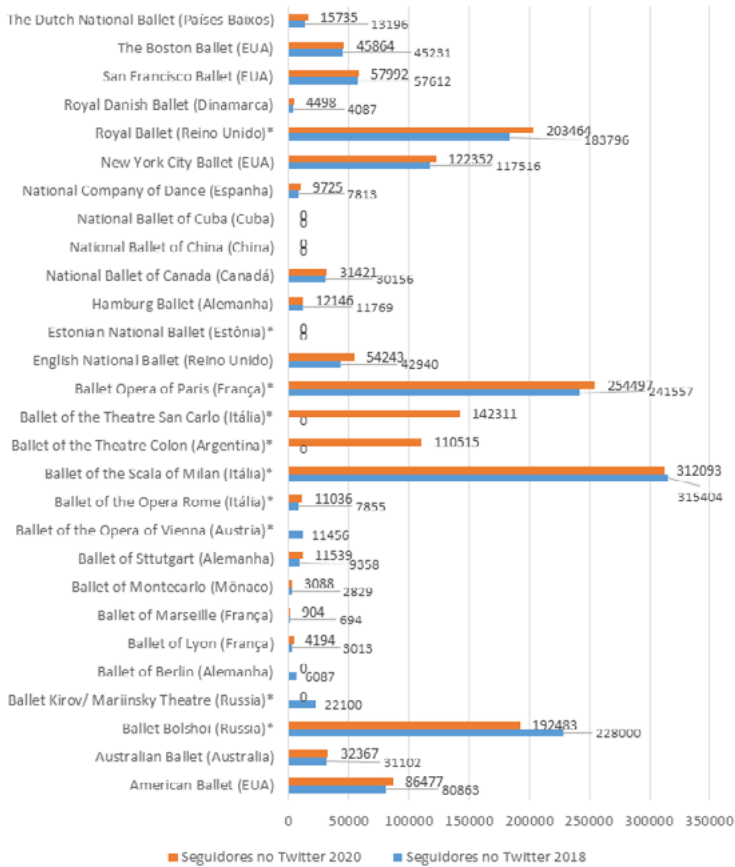


Gráfico 2: Seguidores no Twitter 2018 e 2020 (dados obtidos entre fevereiro e março de 2018 e junho de 2020)

Na rede social Instagram, uma rede social mais voltada para imagens e conteúdo visual, os dados revelam um crescimento muito significativo no número de seguidores de 2018 a 2020. Algumas empresas como o Ballet Real (Royal Opera House) passaram de uma situação em que não tinham Instagram para uma situação em que são a instituição com mais seguidores entre as analisadas e outras como o American Ballet, o New York City Ballet, o Ballet Ópera de Paris ou o Ballet Teatro Collón tiveram um crescimento exponencial de 2018 a 2020, como é possível ver no Gráfico 3 a seguir.

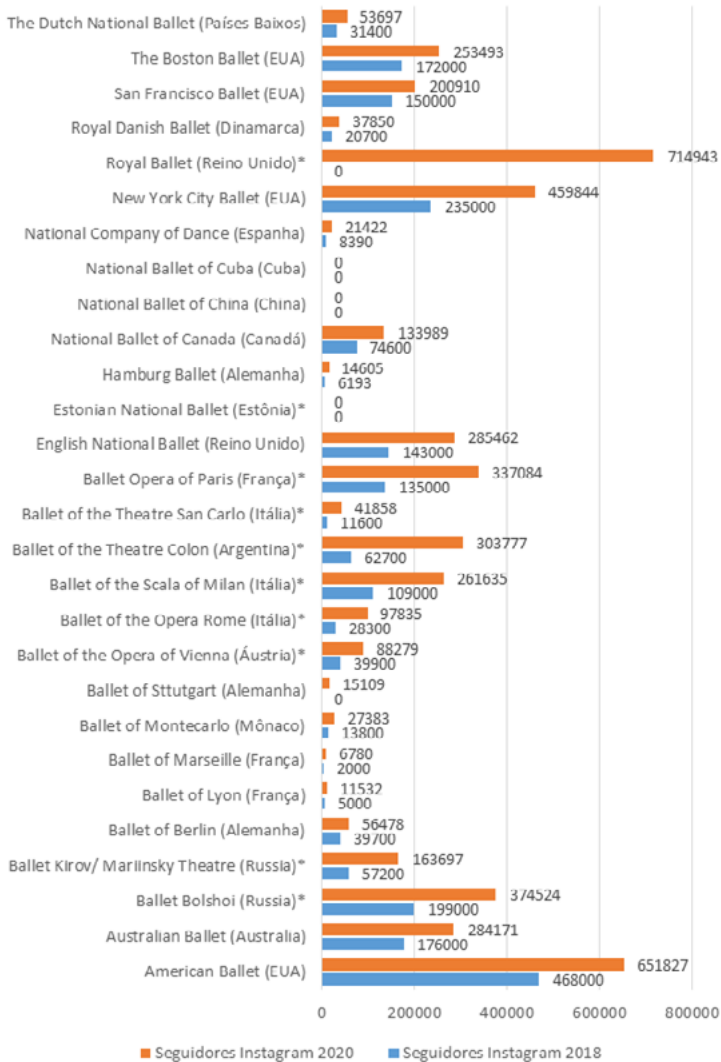


Gráfico 3: Seguidores no Instagram 2018 e 2020 (dados obtidos entre fevereiro e março de 2018 e junho de 2020)

A partir da análise dos dados, podemos perceber uma mudança expressiva na audiência de uma rede social mais associada a conteúdos exclusivamente visuais, em termos de relevância no aumento de seguidores. A expressão artística e o diálogo sobre o ballet e a dança deslocam naturalmente o público para as redes sociais orientadas para o aspeto visual e artístico da dança em todas as formas de expressão.

No estudo da rede social Youtube, principalmente orientada para o vídeo, observámos que as instituições possuíam canais de distribuição de vídeos específicos e analisámos o número de subscritores que possuíam (Gráfico 4). A instituição com mais inscritos em 2020 foi o Ballet Real (Reino Unido), seguido do Ballet Bolshoi (Rússia) e do New York City Ballet (Estados Unidos da América). O crescimento do número de assinantes tem sido muito significativo nestas empresas no Youtube, em números líquidos, e com um acréscimo de 155,7%, 1285,8% e 34,3% respetivamente. Podemos confirmar, analisando tendências e dados, que o Youtube e o Instagram parecem ser as duas redes que estão a ganhar mais espaço e a liderar, em termos de seguidores, frente à estagnação detetada no Facebook e no Twitter.

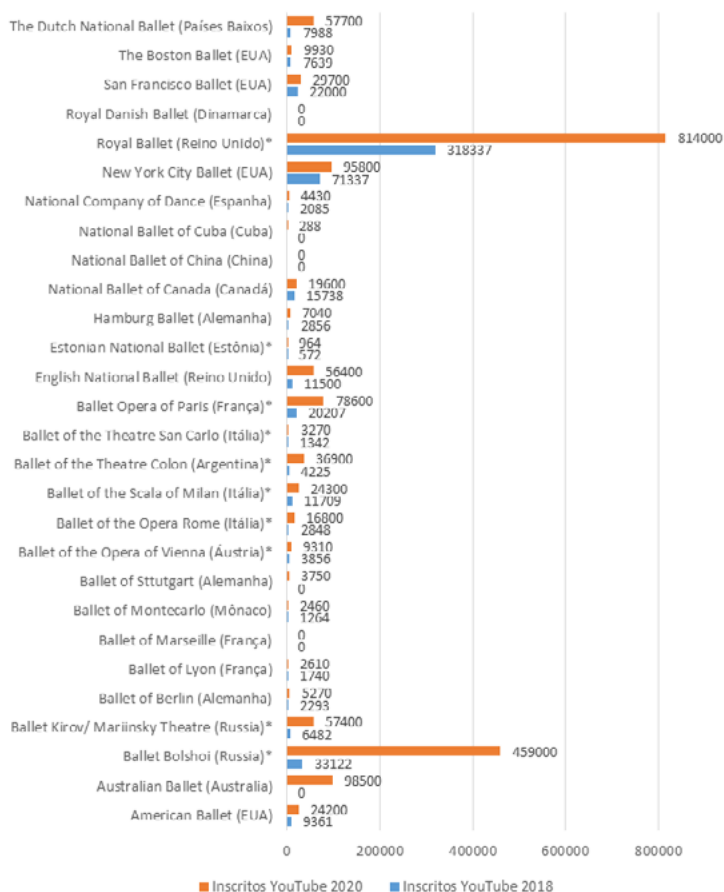


Gráfico 4: Inscritos no YouTube 2018 e 2020 (dados obtidos entre fevereiro e março de 2018 e junho de 2020)

Na nossa pesquisa, analisámos se as companhias estudadas possuíam programas de formação educacional para diferentes públicos ou escolas de dança voltadas para a formação e ensino de bailarinos. As 28 companhias tinham informações sobre programas de educação e formação nos seus sites. Alguns ballets tinham grandes escolas de alto desempenho associadas à formação de dançarinos, como a Ópera de Paris, o Ballet Real, o Scala de Milão ou o American Ballet. Uma grande proporção dos dançarinos formados nessas escolas é aquela que, em última instância e tradicionalmente, é contratada profissionalmente nas companhias de dança associadas a essas escolas.

Por outro lado, temos observado um crescente interesse na aplicação de programas de formação e educação para diversos públicos, dirigidos a crianças, jovens, adultos e pessoas com necessidades especiais.

Em relação à comunicação das empresas com o seu público-alvo por meio de aplicações móveis, identificámos que nove das 28 instituições culturais analisadas possuíam aplicações móveis no Android-Google Play ou Apple-Store-iOS, ou em ambas as lojas virtuais, em 2018, enquanto em 2020 apenas seis dessas instituições continuaram a oferecer aplicações móveis (Tabelas 1 e 2). Detetámos uma única nova aplicação móvel do Scala de Milão relacionada com a educação do museu-teatro.

NOME DA COMPANHIA DE DANÇA	APP IOS	APP GRATUITA (IOS)	APP ANDROID	APP GRATUITA (ANDROID)	COMENTÁRIOS/ OUTRAS INFORMAÇÕES
American Ballet	Sim	Sim	Não		Informação de concertos, produções e artistas
Australian Ballet	Não		Sim	Sim	Formação, agendamento de aula e aluguer de estúdio
Ballet Opera of Paris	Sim	Sim	Sim	Sim	Informação de concertos, alertas, <i>podcasts</i> e reserva de bilhetes
Ballet Opera from Lyon	Não		Sim	Sim	Teve uma <i>app</i> IOS que já não está operacional. Informação sobre concertos, vídeos e fotos
Ballet Kirov	Não		Sim	Sim	Informação de concertos no Teatro Mariinski
Royal Ballet	Sim	Sim	Sim	Sim	Formação Royal Academy, <i>app</i> gratuita para download, mas com produtos pagos (os níveis de formação são acessíveis por meio de pagamento) Compra de bilhetes (Royal Opera House Muscat)

San Francisco Ballet	Sim	Sim	Não		App com projeto educacional para crianças em formato de livro de histórias – Quebra Nozes. Foi criado para Android e iOS com valor de 4,99 \$ Seguem apenas no iOS com download gratuito
Ballet of the Opera of Vienna	Sim	Sim*	Sim*	Sim	Três apps iOS, sendo duas com possibilidade de fazer compras na app Cinco apps em Android As apps permitem obter informações e assistir a vídeos As apps do Staatsoper Live permitem ver os trabalhos em streaming (por meio da compra de ingressos ou assinaturas) Apps relacionadas com publicações permitem a compra de revistas e programas (por via de uma taxa) *State Opera Live, programação e revista mensal da Vienna State Opera
Ballet of the Theatre San Carlo	Sim	Sim	Sim	Sim	Novidades e informações sobre os concertos

Tabela 1: Aplicações móveis de companhias de dança em 2018 (obtidos de fevereiro a março de 2018)

A evolução da situação em relação às aplicações móveis em 2020 não melhorou. Por outro lado, apenas seis instituições oferecem apps e não foram promovidas mudanças ou melhorias significativas no conteúdo ou na comunicação com o público-alvo.

NOME DA COMPANHIA DE DANÇA	SITUAÇÃO EM RELAÇÃO ÀS APPS MÓVEIS NO ANO 2020
American Ballet	Oferece a mesma app com versão paga no iOS
Australian Ballet	Sem app disponível em 2020
Ballet Opera of Paris	Continua com as apps de 2018 e oferece uma nova app “3scene” (versão gratuita nas plataformas iOS e Android-Google Play) para permitir a experimentação artística e o consumo de vídeo Oferece criações de música e dança
Ballet Opera from Lyon	Sem app disponível em 2020
Ballet Kirov	Oferece a mesma app de 2018
Royal Ballet	Oferece a mesma app de 2018
San Francisco Ballet	Sem app disponível em 2020

Ballet of the Opera of Vienna	Tem as mesmas duas <i>apps</i> gratuitas no Android-Google Play e na iOS-Apple Store para consumo de <i>streaming</i> e bilhetes As <i>apps</i> são Wiener Staatsoper Live at Home e Wiener Staatsoper Tickets
Ballet of the Theatre San Carlo	Oferece a mesma <i>app</i> de 2018
Ballet Scala de Milano	<i>App</i> gratuita em iOS-Apple Store e Android-Google Play <i>App</i> Museo Teatralle allá Scala, programa educacional e história do Ballet Scala de Milano

Tabela 2: Aplicações móveis de companhias de dança junho de 2020

A tabela anterior indica a falta de interesse e/ou a falta de uma estratégia de comunicação clara, voltada para as *apps*, para comunicar com o público. Parece que, devido a questões orçamentais e de rentabilidade de curto prazo, as redes sociais assumiram a liderança no quadro da estratégia, claramente necessária para que essas instituições culturais comuniquem com o seu público-alvo. A estratégia de rede social assumiu uma liderança considerável. Apenas o Ballet Scala de Milão, o Ballet Ópera de Paris e o Ballet da Wien Ópera parecem ter evoluído, no sentido do desenvolvimento de uma plataforma de comunicação com o seu público através de uma aplicação própria.

A análise das páginas web das 28 companhias de dança estudadas mostra-nos as tendências que ocorrem internacionalmente nesta categoria de instituições culturais. As companhias de ballet possuem uma política de comunicação por meio de conteúdo audiovisual nas suas páginas web. As páginas da maioria das empresas são individuais (64,3%), e as demais são incluídas diretamente nas páginas oficiais dos teatros (35,7%) onde têm residência. A investigação também permitiu obter informações sobre outras entidades artísticas, como o coro ou a orquestra residente. A maioria dessas empresas (92,9%) mostra presença ativa nas redes sociais, com páginas de conteúdo promocional, principalmente no Facebook, Instagram, Twitter e YouTube.

Todas as empresas analisadas possuem uma área de formação que se divide fundamentalmente em dois setores: a formação de artistas através de escolas que por vezes são aquelas que alimentam o corpo docente das próprias instituições (bailarinos, professores, coreógrafos, repositório), e a formação pública, através de programas dirigidos a vários grupos educacionais específicos.

A venda online de bilhetes e assinaturas é oferecida em quase todas as empresas (93%). As únicas instituições que não oferecem a possibilidade de comprar ingressos online são o Ballet Nacional de Cuba e o Ballet Nacional da China.

Em 2018, das 28 instituições investigadas, 32,1% (nove companhias de dança) possuíam aplicações móveis no Android-Google Play e/ou Apple-Store-iOS (Tabela 1), todos gratuitos, embora algumas *apps* permitissem a compra de produtos, como a aplicação do Ballet Real, onde diferentes níveis de aprendizagem são adquiridos, e uma das aplicações da Ópera Viena permitisse a compra de concertos de ópera e revistas. Em 2020, três dessas empresas deixaram de oferecer qualquer tipo de aplicação móvel (Australian Ballet, Ballet de Lyon e San Francisco Ballet) e o Scala de Milão ofereceu, como complemento, uma aplicação educacional sobre a história do teatro.

DISCUSSÃO E CONCLUSÕES

A irrupção das novas tecnologias nas últimas duas décadas transformou substancialmente o modo cultural de vida dos indivíduos na sociedade. As artes performativas têm sido tradicionalmente consideradas artes vivas, efémeras, já que requerem a presença corporal para a sua representação pelos artistas e a sua fruição pelo público. Tais expressões artísticas têm experienciado uma crise existencial nos últimos tempos ao questionar o modelo clássico da cadeia de valor, tradicionalmente executado antes do século XXI em exclusividade, praticamente sem a implementação de tecnologia audiovisual. O público, que normalmente visitava o teatro e comprava a sua cadeira presencial para um determinado espetáculo, ou um ingresso de temporada para um concerto, ópera, ballet ou teatro, ainda existe. Este público também está presente em dispositivos online de comunicação e consumo, pelo que os produtos artísticos e os seus promotores deverão também sair do teatro físico para se aproximarem de outros públicos na procura de novos espaços, principalmente digitais, e aumentar o seu impacto. Os lugares inesperados da vida pública que não haviam sido originalmente concebidos para representação, como museus, bibliotecas, parques, estações de metro, ruas e praças, tornaram-se palcos onde artistas interpretam as suas performances de dança. Por outro lado, as obras artísticas também foram alojadas em espaços virtuais onde podem ser apreciadas em qualquer lugar e a qualquer hora sem termos que nos levantar do sofá, ou são vistas em movimento através de um dispositivo móvel permanentemente conectado. Já existe a possibilidade de assistir a uma

ópera ou ballet ao vivo via *streaming*. Um exemplo é o da Ópera de Viena, um dos teatros mais vanguardistas em busca de novas soluções para levar as suas criações artísticas a públicos diversos e ampliados. Essas tecnologias oferecem a possibilidade de comprar ingressos e assinaturas para assistir a esses programas a partir de qualquer parte do mundo que tenha acesso à internet. Outro bom exemplo é o do Teatro Colón de Buenos Aires, que, por meio da sua programação ao vivo, oferece *streaming* gratuito para o público conectado.

Acreditamos que a tendência detetada nas artes, segundo a nossa investigação, que indica claramente uma coexistência entre espaços físicos e virtuais, continuará a sua trajetória de consolidação no futuro, podendo certamente evoluir com a tecnologia na construção de experiências que “transportem” o espectador-consumidor para a representação e/ou simulação da presença na realidade física das artes da dança. Hoje, é tecnicamente possível que, por meio da implementação de realidade virtual, *streaming* de vídeo e dispositivos de visualização, um usuário e/ou consumidor possa clicar fisicamente e fazer *scroll* para assistir a uma performance que ocorre noutra parte do mundo, assistir a uma estreia do Ballet Ópera de Paris no Palais Garnier ou a última produção do American Ballet no Metropolitan Opera House em Nova Iorque.

No que diz respeito à produção de conteúdo, podemos observar não apenas obras gravadas ao vivo e transmitidas online, mas também a criação de peças artísticas específicas, criadas exclusivamente para serem veiculadas e visualizadas em telas digitais. As artes cénicas são uma das indústrias da cultura e do entretenimento que estão a abrir novos caminhos com novos produtos e experiências na procura de novos públicos e consumidores.

As indústrias culturais, as suas empresas e instituições estão ativamente presentes nas redes sociais, a fim de divulgar o seu trabalho por meio do Facebook, Instagram, Twitter ou YouTube, de comunicarem com os seus públicos tradicionais e atingir novos públicos potenciais em qualquer lugar e a qualquer hora. A presença de *blogs* com artigos de opinião, informações sobre artistas ou obras ocorre apenas em 25% das empresas analisadas. Acreditamos que seja possível que este espaço de informação e comunicação tenha sido ocupado por outros tipos de espaços virtuais como, fundamentalmente, as redes sociais comentadas. O crescimento do número de usuários de 2018 a 2020 tem sido relevante. Observou-se um aumento nos conteúdos oferecidos pelas instituições culturais pesquisadas. Aulas de dança online, *shows* de ballet gratuitos e a criação de

conteúdos específicos para as redes, entrevistas e vídeos dos artistas dançando em casa tornaram-se uma norma e não mais uma exceção. Entendemos que o cenário especial da covid-19 tem potencialmente desencadeado, como um catalisador numa reação química, um maior aumento do interesse para contemplar as artes em dispositivos móveis e telas ampliadas. Entendemos que este crescimento pode consolidar-se progressivamente na velocidade das procuras dos usuários, nas redes sociais comentadas e plataformas de distribuição semelhantes.

A nossa pesquisa permite confirmar as hipóteses 1 e 2. A maioria das empresas analisadas possui páginas na web com conteúdo audiovisual nas suas políticas de comunicação e presença nas redes sociais. O aumento do número de seguidores entre 2018 e 2020 foi muito relevante. É fundamental para a consolidação e crescimento das artes culturais formar e cultivar públicos presentes e novos de forma contínua e empreendedora. Nestes tempos de covid-19, as instituições culturais incrementaram cada vez mais a sua oferta final de programas virtuais de formação e educação. A formação de públicos e artistas é um aspeto fundamental para as companhias de dança e, desta forma, queremos destacar que a situação gerada pela covid-19 tem mostrado novas possibilidades de formação online num setor que tradicionalmente tem sido totalmente presencial e fechado a outros tipos de formatos de ensino não presenciais. As redes sociais têm sido um espaço de encontro, trabalho e cenário para professores, coreógrafos, bailarinos profissionais e amadores. As empresas também se têm preocupado com a possibilidade de oferecer formação a pessoas com necessidades especiais ou com deficiência, de forma a promover a integração de outros grupos sociais da sociedade também nas artes. Por exemplo, o English National Ballet oferece aulas para pessoas com parkinson. O programa “Dance for Parkinson” está em execução desde 2010 e é reconhecido pelo prefeito de Londres, na *The London Health Inequalities Strategy*, como um estudo de caso para *A Fairer, Healthier London*. As últimas aulas (2020) para pessoas com parkinson, suas famílias e cuidadores foram recentemente oferecidas online. É importante destacar que o papel que as companhias de ballet podem desempenhar em relação à saúde e à integração dos diversos grupos sociais é mais do que relevante. Considerando as pesquisas científicas mais recentes e o relatório da Organização Mundial da Saúde (2019), pode-se concluir que as artes e a dança melhoram a saúde e o bem-estar das pessoas. Isso permite-nos confirmar a hipótese 3 da nossa pesquisa. Da mesma forma, confirmamos a hipótese 4, uma vez que

a maioria das instituições culturais analisadas realiza venda de ingressos online para assistir aos concertos.

Não podemos confirmar a hipótese 5, uma vez que a criação e o uso de aplicações móveis não foram progressivamente implementados de maneira estável nos ballets. Em 2018, apenas 32,1% das instituições analisadas possuíam aplicações que permitiam o contacto com seu público. Os dados comparativos mostram que houve uma diminuição no uso de *apps* móveis pelas companhias de teatro e dança em 2020. A maioria das aplicações dessas instituições é de uso gratuito, confirmando a hipótese 6. Consideramos que as possibilidades oferecidas por esses produtos tecnológicos constituem um serviço interessante. Numa realidade sociocultural em que os indivíduos estão permanentemente “ligados” à rede e recebem inúmeras opções de consumo de produtos culturais e de lazer, as instituições culturais devem analisar produtos e serviços potenciais aos quais as suas aplicações móveis devem atender, criando e ajustando a procura e fornecendo o conteúdo que o público está disposto a consumir. Essas ferramentas tecnológicas não devem apenas servir de via de envio de publicidade e compra de ingressos, mas também explorar novos produtos e serviços para não se tornarem marginais. Como indicam Ibáñez-Etxeberria e Kortabitarte (2016): “as aplicações como *softwares* multimédia são ferramentas de apoio e facilitadores de experiências educacionais. O bom uso que deles é feito depende do projeto, que por sua vez depende dos objetivos” (p. 19).

As instituições que oferecem produtos culturais tiveram de se adaptar à nova realidade sociocultural existente no que diz respeito à promoção e comunicação com os seus públicos-alvo. Os média sociais tornaram-se uma ferramenta que fornece *feedback* entre organizações culturais e potenciais consumidores desses produtos, e as aplicações móveis oferecem possibilidades que estão sendo exploradas de forma mais intensa.

No que diz respeito à segunda fase da investigação que está a ser realizada, pretendemos explorar o estudo dos hábitos de uso e consumo de um público jovem entre os 18 e os 25 anos. Detetar as preferências e padrões destes adolescentes, o uso que eles fazem das redes sociais, da comunicação e dos dispositivos permitir-nos-á detetar os seus interesses e necessidades, e elaborar estratégias para a adequada promoção e criação de conteúdo por parte das companhias de dança, na satisfação da necessidade de um público em constante mudança.

O futuro das indústrias culturais e criativas mostra-nos um caminho no qual os espaços físicos e virtuais (páginas web, redes sociais e

aplicações móveis) continuarão a interagir e a colaborar para que os produtos culturais cheguem ao maior número de interessados no consumo de obras artísticas e também podem ser um meio novo e inexplorado de criação e formação artística.

REFERÊNCIAS

- Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación. (2017). *Audiencia de internet*. <http://www.aimc.es/a1mc-cont3nt/uploads/2017/05/internet317.pdf>
- Bauman, Z. (2007). *Vida líquida* (C. A. Medeiros, Trad.). Paidós. (Trabalho original publicado em 2005)
- Bourcier, P. (1994). *Histoire de la danse en occident: de la préhistoire à la fin de l'école classique*. Seuil.
- Domenech, T. (2013). Políticas culturales y nuevas tecnologías. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 45, 115-125. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232013000300010&lng=en&tlng=en&SID=D5cyW4iKNoOKJbeqUVY
- Enhuber, M. (2015). Art, space and technology: How the digitization and digitalization of art space affect the consumption of art-a critical approach. *Digital Creativity*, 26(2), 121-137. <https://doi.org/10.1080/14626268.2015.1035448>
- Fundación Telefónica. (2018). *Sociedad digital en España 2017*. Ariel;Fundación Telefónica. Retirado de <https://www.fundaciontelefonica.com/cultura-digital/publicaciones/sociedad-digital-en-espana-2017/625/>
- Fundación Telefónica. (2020). *Sociedad digital en España 2019*. Taurus; Fundación Telefónica. <https://www.fundaciontelefonica.com/noticias/informe-sociedad-digital-espana-2019/>
- Ibáñez- Etxeberria, A. & Kortabitarte, A. (2016). *Apps, redes sociales y dispositivos móviles en educación patrimonial. Plan Nacional de Educación y Patrimonio*. <http://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:4cc8d5a2-3084-409e-a134-b46b62f7126e/apps-y-socialmedia-en-educacionpatrimonial.pdf>
- Ortega, F., González Ispuerto, B. & Pérez Peláez, M. E. (2015). Audiencias en revolución, usos y consumos de las aplicaciones de los medios de comunicación en tabletas y teléfonos inteligentes. *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, 627-651. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2015-1063>

- Organização Mundial da Saúde. (2019). *Health evidence network synthesis report 67: What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being?* <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/329834/9789289054553-eng.pdf>
- Pastori, J. P. (1996). *La danse: Du ballet de cour au ballet blanc*. Gallimard.
- Paz Gago, J. M. (2006). La pantalla en escena. Las tendencias tecnológicas en el teatro del siglo XXI. In J. Romera Castillo (Ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (pp. 151-161). Visor Libros
- Villalonga, C. & Marta-Lazo, C. (2015). Modelo de integración educomunicativa de 'apps' móviles para la enseñanza y aprendizaje. *Revista de Medios y Educación*, 46, 137-156. <https://doi.org/10.12795/pixelbit.2015.i46.09>

Citação:

Pérez-Peláez, M. E., Cernuda, A. & Ortega, F. (2021). Construindo confiança e redes em políticas de comunicação nas indústrias culturais: O caso da dança. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 201-219). CECS.

NOTAS BIOGRÁFICAS DOS AUTORES

Amador Cernuda é professor e subdiretor do Instituto Universitário de Dança “Alicia Alonso”, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, Espanha, diretor do Fundo Internacional de Pesquisa e Documentação em Psicoterapia e Arte Cénica “Georgina Fariñas” da mesma universidade e presidente da International Scenic Art Therapy Association (ISATHA).

Ana Vilar (Porto, 1983), bolsista de investigação da FCT pelo Lab2PT (desde 2020), é doutoranda em Arquitetura (área de Cultura Arquitetónica) na Universidade do Minho – instituição pela qual é licenciada em Arquitetura (2006) e mestre em Comunicação, Arte e Cultura (2018). Arquiteta, foi colaboradora no Atelier Carvalho Araújo em Braga (2006-2014), tendo desenvolvido também, de forma independente, projetos de design de comunicação (2006-2019), estando agora inteiramente dedicada à sua tese sobre as Bienais/Triais de Arquitetura de Veneza, Oslo e Lisboa, apoiada e financiada por bolsa de doutoramento da FCT com a referência SFRH/BD/148315/2019.

Edmundo Cordeiro é professor do Departamento de Cinema e Artes dos Média da Universidade Lusófona de Lisboa, investigador do CICANT (Centro de investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias). Publicou os livros *Actos de cinema* e *Pedro Costa e Pierre Perrault*. Realizou o filme *Todas as cartas de Rimbaud* e foi argumentista dos filmes *Na escola*, *O rebocador* e *Amor amor*.

Félix Ortega é doutorado em Comunicação, Cultura e Educação pela Universidad de Salamanca (2006), com uma tese intitulada *La televisión de proximidad en Castilla y León*. É professor da Faculdade de Ciências Sociais da Universidad de Salamanca e investigador do Observatório de Conteúdos Audiovisuales da mesma universidade.

Fernando José Pereira é artista plástico, professor de Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes do Porto e investigador integrado do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da mesma Universidade. Entre as suas exposições recentes encontram-se, por exemplo: "Aparentemente nada se passa" (2011), Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela (Espanha), e "The artist as arctic explorer, #1 permafrost (barensburg)" (2010).

Helena Pereira é curadora e investigadora em práticas artísticas e culturais contemporâneas. Atualmente, é diretora geral e curadora da Zet Gallery em Braga (<https://zet.gallery/galeria-zet>) e colaboradora do projeto Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana (<http://www.passeio.pt>) do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade do Minho. Integra, desde o ano letivo de 2018/2019, o corpo docente da Universidade do Minho como assistente convidada. É licenciada em História da Arte (Faculdade de Letras da Universidade do Porto [FLUP]); frequentou a especialização em Museologia (FLUP) e a pós-graduação em Gestão das Artes (Universidade Católica Portuguesa); é mestre em Comunicação, Arte e Cultura (Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho) e doutorada em Ciências da Comunicação, com uma tese sobre a curadoria enquanto processo de comunicação da arte contemporânea.

Helena Pires é Professora Associada no Departamento de Ciências da Comunicação, no Instituto de Ciências Sociais, da Universidade do Minho. Doutorou-se em Ciências da Comunicação, na área de Semiótica da Comunicação, pela Universidade do Minho, em 2007. Ensina nas áreas de Publicidade, Arte e Comunicação, tendo participado, nos últimos anos, na direção do Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura, da Universidade do Minho, onde também tem lecionado. Tem publicado e desenvolvido trabalho de investigação sobre semiótica da paisagem (urbana), bem como no âmbito da Comunicação e Cultura Visual. É co-coordenadora da Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana (CECS, Universidade do Minho).

Joana Gama é uma pianista portuguesa que se desdobra em múltiplos projetos quer a solo, quer em colaborações nas áreas do cinema, da dança, do teatro, da fotografia e da música. Doutorada pela Universidade de Évora, prossegue as suas investigações enquanto membro do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

João Martinho Moura é *media artist* e investigador. Desenvolve o seu trabalho na área das *media arts* desde 2005. É mestre em Tecnologia e Arte Digital pela Universidade do Minho, e doutorando em Ciência e Tecnologia das Artes na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Desde 2013 tem colaborado, como *media artist*, em algumas instituições internacionais como a ESA – Agência Espacial Europeia, o INL – Laboratório Ibérico Internacional de Nanotecnologia, a NATO, a Unesco e a Comissão Europeia. É colaborador da Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana (CECS, Universidade do Minho).

João Rosmaninho é licenciado em Arquitectura pela Universidade do Minho (2004), mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa (2009) e doutor em Cultura Arquitectónica pela Universidade do Minho (2017), com uma tese intitulada *Montagem e cidade*. É atualmente docente na Escola de Arquitectura da Universidade do Minho (desde 2002), onde integra o Lab2PT (desde 2017), e investigador-colaborador da Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana (CECS, Universidade do Minho).

Luísa Magalhães é doutorada em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho. Exerce atualmente funções docentes na Universidade Católica Portuguesa (UCP). É investigadora do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (UCP). Entre outros temas, estuda as dinâmicas que estabelecem entre as crianças, a publicidade e a televisão, para além da responsabilidade social das empresas.

Maria E. Pérez-Peláez é doutorada em Comunicação, Educação e Artes Cênicas pela Universidad Rey Juan Carlos. É coordenadora académica do MBA em Empresas e Instituciones Culturales da Universidad de Salamanca, professora e investigadora do Instituto Universitario de Ciências da Educação da mesma universidade.

Né Barros é coreógrafa e bailarina, investigadora no Instituto de Filosofia da Universidade do Porto no grupo de Estética, Política e Conhecimento. Tem desenvolvido o seu trabalho artístico em conexão com seus estudos académicos e pesquisas. Doutorada em Dança (Universidade de Lisboa) e mestre em Estudos da Dança (Laban Centre, Londres), concluiu um pós-doutoramento no Instituto de Filosofia sobre a estética e performances. É professora na Escola Superior Artística do Porto e convidada em diversas instituições. Co-fundadora do Balletatro e diretora artística do “Family Film Project – Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Memória, Etnografia”.

Paulo Ferreira-Lopes é doutorado pela Université Paris 8 (2004). Foi fundador e diretor do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes CITAR (2004-2007), professor da Universidade Católica Portuguesa e diretor do Departamento de Música da mesma universidade (2010-2013). Como compositor e *media artist* Paulo Ferreira-Lopes tem obras produzidas em diversos festivais internacionais. Desde 2015, é Professor Associado da University of Applied Science Mainz.

Sofia Afonso é doutorada em Sociologia pela Universidade do Minho (2017). Foi docente no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho entre 1991 e 2012 e é fundadora, sócia-gerente e diretora comercial da empresa cultural Livraria 100ª Página (Braga).

Zara Pinto-Coelho é Professora Associada no Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade do Minho. Doutorou-se em Ciências da Comunicação, ramo Semiótica, pela Universidade do Minho, em 2003. Integra a comissão diretiva do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade enquanto diretora do grupo de investigação “Estudos Culturais”. Ensina nas áreas dos Estudos do Discurso, da Imagem e da Sociologia da Comunicação. Os seus interesses de investigação atuais cruzam temáticas associadas às desigualdades de género com a participação política por via do discurso e da imagem. É co-coordenadora da Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana (CECS, Universidade do Minho).

Assistimos, hoje, a uma elasticidade no mundo das artes sem precedentes, ao mais ousado experimentalismo de novas técnicas, novas linguagens, a práticas e processos que desafiam os limites disciplinares pré-estabelecidos, com efeitos inesperados. Arte e natureza, arte e vida, arte e não-arte justapõem-se, entrelaçam-se, elidem-se mutuamente. Discernir e compreender as transformações operadas na arte contemporânea e designadamente a transdisciplinaridade, carece de uma visão mais ampla, capaz de extrapolar, e de assim enquadrar, o entendimento do campo artístico. Mais do que uma combinação, aquilo que diferencia a transdisciplinaridade é a atitude, abordagem e necessidade de incursão para lá dos limites da disciplina de partida e o retorno a algo singular, sem igual. Este livro expressa bem as intersticialidades que caracterizam a arte contemporânea e pretende contribuir para o alargamento dos horizontes do debate sobre os limites do ser da arte e da vida.