

Organizador:  
Michel Goulart da Silva



# ARTE POLÍTICA E SOCIEDADE

**Organização**

Michel Goulart da Silva

# Arte, política e sociedade



1ª Edição  
Foz do Iguaçu  
2025

© 2025, CLAEC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida para fins comerciais, sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros. Aplica-se subsidiariamente a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

**Diagramação:** Valéria Lago Luzardo

**Capa:** Gloriana Solís Alpizar

**Revisão:** O organizador

**ISBN** 978-65-89284-72-7

**DOI:** <https://doi.org/10.23899/9786589284727>

**Disponível em:** <https://publicar.claec.org/index.php/editora/catalog/book/140>

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Arte, política e sociedade [livro eletrônico] / organização Michel Goulart da Silva. 1. ed. Foz do Iguaçu, PR: CLAEC e-Books, 2025.  
PDF.

Vários autores.  
Bibliografia.  
ISBN

1. Arte. 2. Cultura. 3. Resistência. 4. Política. 5. Sociedade. I. Silva, Michel Goulart da.

CDD: 700

Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores e autoras, incluindo a adequação técnica e linguística.

## **Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC**

### **Diretoria Executiva**

Me. Bruno César Alves Marcelino  
Diretor-Presidente

Dra. Cristiane Dambrós  
Diretora Vice-Presidente

Dra. Betania Maciel  
Diretora Vice-Presidente

Dr. Fábio do Vale  
Diretor Vice-Presidente

### **Editora CLAEC**

Me. Bruno César Alves Marcelino  
Editor-Chefe

Dra. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo  
Editora-Assistente

Dr. Lucas da Silva Martinez  
Editor-Chefe Adjunto

Bela. Valéria Lago Luzardo  
Editora-Assistente

### **Conselho Editorial**

Dra. Ahtziri Erendira Molina Roldán  
Universidad Veracruzana, México

Dra. Marie Laure Geoffray  
Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, França

Dra. Denise Rosana da Silva Moraes  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Dra. Ludmila de Lima Brandão  
Universidade Federal do Mato Grosso, Brasil

Dr. Djalma Thürler  
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo  
Universidad de Guadalajara, México

Dr. Daniel Levine  
University of Michigan, Estados Unidos

Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Dr. Fabricio Pereira da Silva  
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Sandra Catalina Valdetaro  
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Dr. Francisco Xavier Freire Rodrigues  
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Dra. Susana Dominzaín  
Universidad de la República, Uruguai

Dra. Isabel Cristina Chaves Lopes  
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Suzana Ferreira Paulino  
Universidade Federal Rural de Pernambuco, Brasil

Dr. José Serafim Bertoloto  
Universidade de Cuiabá, Brasil

Dr. Wilson Enrique Araque Jaramillo  
Universidad Andina Simón Bolívar, Equador

# Sumário

Apresentação <i>Michel Goulart da Silva</i>	5
O marxismo e a questão da arte <i>Michel Goulart da Silva</i> DOI: <a href="https://doi.org/10.23899/9786589284727.1">https://doi.org/10.23899/9786589284727.1</a>	6
O artista e a conformação social: escancarar de um campo subjetivo na realização artística <i>Felipe de Oliveira, José Márcio Barros</i> DOI: <a href="https://doi.org/10.23899/9786589284727.2">https://doi.org/10.23899/9786589284727.2</a>	15
Slavoj Žižek leitor de “Bartleby, o escrivão”, de Herman Melville <i>Rafael Lucas Santos da Silva</i> DOI: <a href="https://doi.org/10.23899/9786589284727.3">https://doi.org/10.23899/9786589284727.3</a>	28
A História dentro da história: revisitando Frei Luís de Sousa, de Almeida Garrett <i>Venerson Cardoso Capuano Fontellas</i> DOI: <a href="https://doi.org/10.23899/9786589284727.4">https://doi.org/10.23899/9786589284727.4</a>	41
Guerra fria e Histórias em Quadrinhos: uma análise de “Superman: entre a foice e o martelo” <i>Gabriel Torres, Leonardo Brandão</i> DOI: <a href="https://doi.org/10.23899/9786589284727.5">https://doi.org/10.23899/9786589284727.5</a>	49
Construção fictícia e suas representações de necropolítica na série “The Boys”: uma possibilidade de metodologia <i>Shirley Nara Moreira de Souza, Wilian Machado de Oliveira</i> DOI: <a href="https://doi.org/10.23899/9786589284727.6">https://doi.org/10.23899/9786589284727.6</a>	57
Implicações entre as Políticas Públicas Culturais na Produção de Filmes Independentes e de Resistência no contexto brasileiro <i>Bianca Brites Mello</i> DOI: <a href="https://doi.org/10.23899/9786589284727.7">https://doi.org/10.23899/9786589284727.7</a>	65
A Lei Aldir Blanc diante dos desafios de sobrevivência de artistas de rua e do circo <i>Ana Lúcia Pardo</i> DOI: <a href="https://doi.org/10.23899/9786589284727.8">https://doi.org/10.23899/9786589284727.8</a>	77
Castelos do audível: barreiras simbólicas, mediação e o status da música de concerto <i>Pedro Henrique Mendonça Marques, José Márcio Barros</i> DOI: <a href="https://doi.org/10.23899/9786589284727.9">https://doi.org/10.23899/9786589284727.9</a>	95
Bill Fontana, a arte e o som, uma consciência face às alterações climáticas <i>Mário José Avelar</i> DOI: <a href="https://doi.org/10.23899/9786589284727.10">https://doi.org/10.23899/9786589284727.10</a>	107

# Apresentação

Este livro reúne trabalhos que discutam a relação entre arte e sociedade no tempo presente. Essas produções são entendidas como um terreno de disputa de grupos e ideologias, sendo vivenciadas pelas pessoas por meio de imagens, discursos, mitos, metáforas ou mesmo espetáculos. Enquanto produto cultural, a arte está associada a um conjunto de ideias que podem, mesmo quando não se manifestam de forma intencional ou consciente, se constituir em um difusor delas ou de alguns dos seus aspectos.

Pode-se pensar a sociedade, de um lado, problematizando suas contradições e, de outro, identificando como esses elementos são expressos nas representações sociais. Nesse sentido, é possível identificar tanto as construções narrativas que se produz sobre o passado como a percepção sobre o presente. Essas diferentes formas de perceber o tempo e seu movimento são expressão de embates e tensões de diferentes naturezas, marcados por mediações culturais e simbólicas, que, em última instância, são representações da divisão de classes e das lutas políticas a ela relacionadas.

Os textos reunidos nesse volume discutem literatura, cinema, música, quadrinhos, entre outras manifestações artísticas, partindo da perspectiva de sua inter-relação com a sociedade. Convido os leitores a adentrarem por esse mundo de criatividade e imaginação artística, compreender a dinâmica social e como a arte se insere nesse processo.

Michel Goulart da Silva  
*Organizador*

# O marxismo e a questão da arte

Michel Goulart da Silva\*

O tema da relação entre marxismo e arte acabou por se tornar bastante controverso, considerando-se que essa compreensão da realidade teria uma visão rígida acerca das produções culturais. Em certa medida, a responsabilidade por essa visão equivocada acerca do marxismo se dá por conta do realismo socialista, definido como política oficial na União Soviética e difundido pelo stalinismo ao longo do XX. Outra contribuição para essa visão equivocada se dá por conta da forte presença acadêmica da versão estruturalista do marxismo.

Essa percepção não mostra erro, na medida em que o marxismo analisa a literatura e outras manifestações artísticas “em termos das condições históricas que a produzem” (Eagleton, 2011, p. 8). Observa-se nesse referencial teórico uma longa tradição em debates acerca da cultura e da produção artística. Embora não seja possível mostrar toda essa complexidade e amplitude, alguns exemplos pontuais permitem compreender a dialética materialista em seus estudos acerca da arte.

Essa reflexão pode ser encontrada nos próprios criadores da corrente, Karl Marx e Friedrich Engels. Para construir sua análise, partem da premissa de que

[...] a produção de ideias, de representações, da consciência, está, em princípio, imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, com a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens ainda aparecem, aqui, como emanção direta de seu comportamento material (Marx; Engels, 2007, p. 93).

Nesse sentido, ao analisar as produções artísticas de uma determinada época, não se parte delas como um fenômeno isolado, mas como parte de uma totalidade que expressa as bases materiais da sociedade. Contudo, não se trata aqui de estruturas rígidas que moldam coisas abstratas. No marxismo

[...] parte-se dos homens realmente ativos e, a partir de seu processo de vida real, expõe-se também o desenvolvimento dos reflexos ideológicos e dos ecos desse processo de vida. Também as formações nebulosas na cabeça dos homens são sublimações necessárias de seu processo de vida material, processo

---

\* Doutor em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Realiza pós-doutorado no Programa Interdisciplinar de Ciências Humanas da UFSC. Atua no Instituto Federal Catarinense (IFC).

empiricamente constatável e ligado a pressupostos materiais (Marx; Engels, 2007, p. 94).

Portanto, os seres humanos estão no centro desse processo, produzindo ideias, culturas e interpretando a realidade, a partir da realidade concreta em que estão inseridos. Para os marxistas, as ideias, pensamentos e outras criações da mente não pairam isoladas, mas são expressão da realidade material. Na compreensão marxista,

[...] não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência. No primeiro modo de considerar as coisas, parte-se da consciência como do indivíduo vivo; no segundo, que corresponde à vida real, parte-se dos próprios indivíduos reais, vivos, e se considera a consciência apenas como sua consciência (Marx; Engels, 2007, p. 94).

Essas expressões ideológicas e culturais não são neutras, mas expressam as tensões que permeiam o conjunto da sociedade. Com isso, manifesta-se um conjunto de representações e ideias dominantes, difundidos pelas classes sociais que controlam os meios de produção e, por conseguinte, dominam o Estado. Os marxistas assim explicam essa questão:

As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força *espiritual* dominante. A classe que tem à sua disposição os meios da produção material dispõe também dos meios da produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios da produção espiritual. As ideias dominantes não são nada mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são as relações materiais dominantes apreendidas como ideias; portanto, são a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante, são as ideias de sua dominação (Marx; Engels, 2007, p. 47).

Contudo, essa relação entre a base material e a esfera da cultura não pode ser tratada de forma mecânica. Pelo contrário, ao lidar com a perspectiva de totalidade, o marxismo, diferente do que pregam seus depreciadores, entende que os diferentes fatores influenciam uns nos outros, ainda que entendendo a base material como fundamental. O próprio Engels alertava para essa questão em carta a Walther Borgius, escrita em janeiro de 1894:

O desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico etc., repousam sobre o desenvolvimento econômico. Porém, todos atuam uns sobre os outros e sobre a base econômica. Não é verdade que a base econômica seja a causa, que somente ela seja ativa e que todo o resto não seja mais que reflexo passivo. Há aqui, ao contrário, uma ação recíproca sobre a base econômica, que sempre prevalece em última instância (Marx; Engels, 2020, p. 458).

Esse conjunto de ideias acerca da cultura deram as bases de uma compreensão de arte, que acabou por não ser sistematizada em nenhuma obra específica de Marx e Engels. Contudo, ainda que não haja uma obra específica de Marx e Engels acerca da arte, em diversos fragmentos de seus textos pode-se encontrar a utilização do método materialista e dialético para comentar e compreender o fenômeno da arte.

Os fragmentos são diversos, como em sua obra clássica acerca da filosofia alemã. Nessa obra, apontam para a relação entre os artistas e a divisão do trabalho:

A concentração exclusiva do talento artístico em alguns indivíduos e, com isso, a sua permanente asfixia em meio às grandes massas é consequência da divisão do trabalho. Mesmo se, em certas condições sociais, cada um fosse um pintor notável, isso não significaria necessariamente que cada um fosse, além disso, um pintor original, de modo que também aqui a diferença entre trabalho “humano” e trabalho “único” se mostra como um puro absurdo (Marx; Engels, 2007, p. 381).

Marx e Engels estão apontando aqui para algumas das consequências da exploração capitalista, que obrigam o contingente do proletariado a vender sua força de trabalho e, com isso, dificultam – ou mesmo impedem – os amplos setores da sociedade a se dedicar à produção artística. Por outro lado, Marx também apontou para a relação da arte com o desenvolvimento da sociedade:

Quanto à arte, já se sabe que os períodos de florescimento determinados não estão, absolutamente, em relação como desenvolvimento geral da sociedade, nem, portanto, com a base material, o esqueleto, de certo modo, de sua organização (Marx, 2008, p. 270).

Na sua compreensão, não é possível associar mecanicamente o desenvolvimento da arte ao desenvolvimento econômico. Segundo Marx (2008, p. 270), “[...] no interior do domínio da própria arte, algumas manifestações importantes não são possíveis senão em um grau inferior da evolução da arte”. Portanto, para Marx, a arte está ligada a certas formas de desenvolvimento social, apresentando como exemplo os gregos antigos:

O encanto que encontramos em sua arte não está em contradição com o caráter primitivo da sociedade em que essa arte se desenvolveu. É, ao contrário, sua produção; poder-se-ia dizer melhor que se acha indissolivelmente ligada ao fato de que as condições sociais imperfeitas em que nasceu e nas quais foi forçosamente tinha que nascer não poderia retornar nunca mais (Marx, 2008, p. 272).

Portanto, retomando seu raciocínio geral acerca da sociedade, Marx está apontando que são as condições materiais específicas que influenciam a esfera da cultura e da arte, concluindo, a partir disso, que se dá a partir da realidade concreta que as pessoas encontram para produzir, não sendo possível associar desenvolvimento econômico ou falta disso à arte. Essa concepção se desdobra em análises acerca de algumas obras e artistas em particular. Engels assim comentou acerca da relação entre literatura e política, em carta a Minna Kautsky de novembro de 1885:

Ésquilo, o pai da tragédia, Esquilo, e o pai da comédia, Aristófanes, foram ambos, e de forma muito vigorosa, poetas de tendência, bem como Dante e Cervantes, e o que há de melhor na *Intriga e amor*, de Schiller, é o fato de ser o primeiro drama político alemão de tendência. Julgo, porém, que a tendência deve derivar da própria situação e ação, sem ser explicitamente formulada. O poeta não tem que dar já pronto ao leitor a solução histórica futura dos conflitos que descreve (Marx; Engels, 1974, p. 191).

Portanto, diferente do que pregam correntes como o realismo socialista, Engels, por mais que manifeste apreciar o posicionamento político de escritores, entende que isso não deve ser feito como um panfleto ou manifesto, mas como expressão orgânica da obra de arte. Em outro texto acerca da relação do escritor e da política, Engels, apontando como exemplo Balzac, em carta a Miss Harkness, de abril de 1888, comenta:

Quanto mais as opiniões (políticas) do autor se mantêm escondidas melhor vai para a obra de arte. O realismo de que falo manifesta-se até de forma inteiramente alheia às opiniões do autor. Permita-me (ilustrar o que digo com) um exemplo. Balzac, que considero um mestre do realismo, infinitamente maior que todos os Zola *passados, presentes e futuros*, dá-nos, na *Comédia Humana*, a história mais maravilhosamente realista da *sociedade* francesa (especialmente do mundo parisiense), descrevendo, em forma de crônica de costumes, quase de ano a ano, de 1816 a 1848, a pressão cada vez mais forte exercida pela burguesia ascendente sobre a nobreza que se tinha reconstituído depois de 1815 e que (melhor ou pior), na medida do possível, levantava a bandeira da *velha fidalguia francesa* (Marx; Engels, 1974, p. 196-197).

Novamente Engels reafirma sua ideia de que a posição política do artista não deve ser algo explícito e doutrinário, mas parte da concepção estética da obra. Nesse caso, a comparação entre Zola e seus seguidores com Balzac explicita bastante essa compreensão, afinal está comparando um realismo criativo e analítico dos problemas da sociedade com o naturalismo que procura descrever tudo quase com um rigor científico que faz a arte perder muitas de suas qualidades.

No contexto russo o debate também ganhou bastante força, em grande medida diante do crescente movimento socialista e da vitória da revolução em 1917. Lenin, ao discutir a literatura do partido, não deixa de apresentar sua compreensão geral acerca da liberdade em arte, em novembro de 1905:

Cada um é livre de escrever e de dizer tudo o que queira, sem a menor limitação. Mas cada associação livre (incluindo um partido) é também livre de afastar aqueles membros que utilizam o nome do partido para defender concepções antipartido. A liberdade de palavra e de imprensa deve ser completa. Mas a liberdade de associação também deve ser completa. Eu sou obrigado a atribuir-te, em nome da liberdade de palavra, o pleno direito de gritar, de mentir e de escrever o que quiseres. Mas tu és obrigado a atribuir-me, em nome da liberdade de associação, o direito de estabelecer ou de romper a associação com pessoas que dizem isto e aquilo (Lênin, 1984, p. 280).

Depois da revolução de 1917, diante da necessidade de construir uma nova sociedade, diferentes autores discutiram uma compreensão da linguagem e da arte, demonstrando a relação desses fenômenos sociais com sua base concreta e coletiva. Nesse contexto, Trotsky (2007, p. 159) procura definir um conceito de cultura, enquanto um fenômeno que “representa a soma orgânica de conhecimentos e informações que caracteriza toda sociedade ou ao menos sua classe dirigente. Ela abarca e penetra todos os domínios da criação humana e unifica-os num sistema”. O revolucionário russo afirmava:

Os homens preparam os acontecimentos, realizam-nos, sofrem os efeitos e se modificam sob o impacto de suas reações. A arte, direta ou indiretamente, reflete a vida dos homens que fazem ou vivem os acontecimentos. Isso é verdadeiro para todas as artes, da mais monumental à mais íntima (Trotsky, 2007, p. 35).

Na mesma discussão, Trotsky também chama a atenção para o fato de a obra do artista expressar a realidade que está inserido:

A arte, por mais fantástica que seja, não dispõe de outro material além daquele que lhe fornecem o mundo de três dimensões e o mundo mais estrito da sociedade de classes. Mesmo quando o artista cria o céu ou cria o inferno, ele simplesmente transforma a experiência de sua própria vida em fantasmagoria, até e inclusive a conta não paga de seu aluguel (Trotsky, 2007, p. 142).

Nesse ponto, Trotsky chama atenção, como o fez Engels antes, para o fato de que a concretude da realidade impacta na produção artística, mesmo quando essa seja acerca de temas fantásticos. Prossegue Trotsky, nessa relação entre marxismo a arte:

Encontra o ritmo da palavra necessário para exprimir humores obscuros e vagos, aproxima o pensamento do sentimento, ou opõe um ao outro, enriquece a experiência espiritual do indivíduo e da coletividade, apura o sentimento, torna-o flexível, mais sensível, dá-lhe maior ressonância, aumenta o volume do pensamento graças à acumulação de uma experiência que ultrapassa a escala pessoal, educa o indivíduo, o grupo social, a classe e a nação (Trotsky, 2007, p. 137).

Portanto, em sua obra, o artista traduz por meio de sua subjetividade a realidade em que está inserido. Essa percepção deve guiar também a crítica artística marxista, que não pode cair na simplória defesa do realismo ou da arte como propaganda, como o fez o stalinismo. Trotsky aponta a postura do crítico e do teórico em relação à arte, enfatizando que a arte é um fenômeno diferente dos processos econômicos ou políticos. Trotsky afirma:

Nem sempre se podem seguir somente os princípios marxistas para julgar, rejeitar ou aceitar uma obra de arte. Esta deve ser julgada, em primeiro lugar, segundo suas próprias leis, isto é, segundo as leis da arte. Mas só o marxismo pode explicar por que e como, num determinado período histórico, aparece tal tendência artística; em outras palavras, quem expressou a necessidade de certa forma artística, e não de outra, e por quê (Trotsky, 2007, p. 143-144).

Nesse sentido, ao analisar uma obra artística, ainda que sem perder a noção da concretude da realidade e de suas contradições, o marxista não pode reduzir sua crítica aos conceitos da economia política ou da política. Para o marxista, a arte é expressão estética da subjetividade de pessoas concretas e não discurso de propaganda para projetos políticos, independente da perspectiva da qual parta.

Essas relações da arte com as condições concretas da sociedade vivenciadas pelo artista foram exploradas por outros autores ao longo do século XX, influenciando

também produções acadêmicas. Terry Eagleton, crítico literário britânico, afirmou, em obra clássica:

As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a “mentalidade social” ou ideologia de uma época. Essa ideologia, por sua vez, é produto das relações sociais concretas das quais os homens participam em um tempo e espaço específico; é o modo como essas relações de classe são experienciadas, legitimadas e perpetuadas (Eagleton, 2011, p. 19-20).

Seguindo os passos dos criadores do materialismo histórico e dialético, o crítico Raymond Williams problematizou as interpretações mecânicas do marxismo. Segundo Williams (2011, p. 47), quando se remete a ideia de “base”, está “falando de um processo, e não de um estado. E não podemos atribuir a esse processo algumas propriedades fixas a serem posteriormente traduzidas aos processos variáveis da superestrutura”. Desdobra-se dessa compreensão um conjunto de fundamentos teóricos e conceituais, retomando os princípios do marxismo e em polêmica com suas interpretações estruturalistas:

Mas eu diria que cada termo da proposição deve ser reavaliado em uma direção específica. Temos de reavaliar a “determinação” para a fixação de limites e o exercício de pressões, afastando-a de um conteúdo previsto, prefigurado e controlado. Temos de reavaliar a “superestrutura” em direção a uma gama de práticas culturais relacionadas, afastando-a de um conteúdo refletido, reproduzindo ou especificamente dependente. E, fundamentalmente, temos de reavaliar “a base”, afastando-a da noção de uma abstração econômica e tecnológica fixa e aproximando-a das atividades específicas de homens em relações sociais e econômicas reais, atividades que contêm contradições e variações fundamentais e, portanto, encontram-se sempre num estado de processo dinâmico (Williams, 2011, p. 47).

Essas reflexões ganharam elaborações mais recentes. Para Kellner (2001, p. 11), “a cultura, em seu sentido mais amplo, é uma forma de atividade que implica alto grau de participação, na qual as pessoas criam sociedades e identidades. A cultura modela os indivíduos, evidenciando e cultivando suas potencialidades e capacidades de fala, ação e criatividade”. Discutindo o processo de desenvolvimento das mídias e seu impacto na sociedade, aponta o conceito de “cultura da mídia”, se referindo a um fenômeno “que passou a dominar a vida cotidiana, servindo de pano de fundo onipresente e muitas vezes de sedutor primeiro plano para o qual convergem nossa atenção e nossas

atividades, algo que, segundo alguns, está minando a potencialidade e a criatividade humana” (Kellner, 2001, p. 11).

Kellner também discute o processo em sua relação com o desenvolvimento e a difusão de ideologias, afirmando que “não é um sistema de doutrinação ideológica rígida que induz à concordância com as sociedades capitalistas existentes” (KELLNER, 2001, p. 11). Nesse sentido, afirma que “o entretenimento oferecido por esses meios frequentemente é agradabilíssimo e utiliza instrumentos visuais e auditivos, usando o espetáculo para seduzir o público e levá-lo a identificar-se com certas opiniões, atitudes, sentimentos e disposições” (Kellner, 2001, p. 11). Para desenvolver essas teorias, partindo de um referencial marxista, aponta que parte

[...] do pressuposto de que sociedade e cultura são terrenos de disputa e de que as produções culturais nascem e produzem efeitos em determinados contextos. Estamos convencidos de que a análise da cultura da mídia em sua matriz de produção e recepção ajuda a elucidar suas produções e seus possíveis efeitos e usos, bem como os contornos e as tendências dentro do contexto sociopolítico mais amplo (Kellner, 2001, p. 13).

Esses exemplos mostram uma compreensão da realidade em que a obra artística não é vista como um modelo estagnado, mas como um processo dinâmico ligado à subjetividade de quem a cria. Nesse sentido, a arte expressa as contradições, medos, símbolos e outras formas de manifestação da subjetividade de sua época. Portanto, ao procurar mostrar a relação da obra artística com as condições materiais da sociedade, o marxismo permite compreender sua dinâmica e tomar contato com a subjetividade de seus criadores, mostrando que, independentemente do tema aparente da obra, ela é invariavelmente uma expressão da realidade que a produziu.

## Referências

EAGLETON, T. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: UNESP, 2011.

KELLNER, D. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

LÊNIN, V. A organização do partido e a literatura de partido. In: LÊNIN, V. **Obras escolhidas em seis tomos**. Moscou: Progresso; Lisboa: Avante, 1984.

MARX, K. **Contribuição à crítica da economia política**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, K.; ENGELS, F. **Sobre literatura e arte**. 4. ed. Lisboa: Estampa, 1974.

MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

*Arte, política e sociedade*

O marxismo e a questão da arte

DOI: <https://doi.org/10.23899/9786589284727.1>

MARX, K.; ENGELS, F. **Cartas sobre O Capital**. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

TROTSKI, L. **Literatura e revolução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. São Paulo: UNESP, 2011.

# O artista e a conformação social: escancarando de um campo subjetivo na realização artística

Felipe de Oliveira\*, José Márcio Barros\*\*

Um campo subjetivo está exposto e denotado na realização artística. Um conteúdo latente do sujeito artista vem à tona e aparece à vista de todos, embora, nem por isso, se dê plenamente ao conhecimento. Conseguimos, através da obra, contactá-lo, mas sem o desvendar, uma vez que apreendê-lo seria o mesmo que o ver desaparecer em seu mistério. Ele conserva sua característica de enigma, in formulável, mas, ao menos, nos confessa sua existência.

Este texto, assim, escrevemos com o intuito de estabelecer uma conexão entre as teorias de formação do sujeito e a atividade artística, entendendo esta enquanto reveladora de um ponto nuclear de uma subjetividade, que faz irromper o que é tomado de uma pessoa no processo de conformação social. Para isso, escolhemos nos valer, sobretudo, de dois conceitos oriundos de campos distintos, mas que vem sendo colocados a dialogar com frequência nas últimas décadas: o de *modos de subjetivação*, em Foucault, e o de *infamiliar*, em Freud, que orientaram a revisão de literatura que segue.

Michel Foucault, nos interessou a partir de sua série de livros dedicada à História da Sexualidade. Da série em questão, destacamos a originalidade, à época, da proposição de que a subjetividade não é uma substância prévia sobre a qual incide a interdição da sociedade. Sem negar a existência da interdição, Foucault a ultrapassa e propõe que a subjetividade é, ela mesma, um produto das relações de poder que se dão em nosso tecido social. Ele ressalta que, na então fase do capitalismo, os mecanismos que forjam um sujeito não se dão apenas pela via tradicional da proibição, mas também da sedução e de incitação às modalidades de gozo que esse sistema é capaz de oferecer,

---

\* Cantor mineiro que iniciou sua carreira musical em 2015, após uma trajetória no cinema, área na qual é graduado. Doutorando em Artes pela UEMG, o artista possui 3 álbuns lançados, tendo conquistado o Prêmio da Música Popular Mineira (2022) e circulado com seus shows por diversas cidades, feiras e festivais, ao lado de importantes artistas.

\*\* Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor e pesquisador do PPG Artes/ UEMG e do Pós-Cultura/UFBA. Coordenador do Observatório da Diversidade Cultural.

em conformidade com o estímulo ao consumo, que influi na característica da subjetividade do nosso tempo.

Trata-se de uma formulação chave para uma importante mudança epistêmica. Ainda hoje é comum o pressuposto de que há uma separação entre a esfera individual e a política, porém, como aprofundaremos, há uma confluência entre o que existe de mais nuclear em uma pessoa e as estruturas sociais que regem o mundo que ela habita. O singular, assim, não se restringe a si e, sim, tem algo a elucidar sobre o que o ultrapassa. O objetivo desse texto é considerar se - e como - a realização artística pode evidenciar a criação e manutenção do laço entre o pessoal e o social.

Se temos alguma vantagem em voltar a Foucault quarenta anos após sua morte, é a de podermos analisá-lo a partir de tudo o que já foi escrito depois dele, não necessariamente em ordem cronológica. Dessa maneira, não é apenas a Foucault que recorreremos diretamente nas próximas páginas, mas também e, talvez sobretudo, a seus interlocutores. Assim, se queremos introduzir, neste texto, a pertinência de analisar o processo artístico a partir do conceito Foucaultiano de *modos de subjetivação*, pedimos calma aos nossos leitores, para que primeiro voltemos a um pouco do que já foi dito acerca das teorias de constituição de um sujeito e de uma subjetividade, o que será crucial para chegarmos ao ponto que pleiteamos.

Começemos por uma diferenciação conceitual: um organismo humano não pressupõe, por si só, um sujeito. Para haver sujeito, é preciso haver linguagem e é preciso que haja um contexto histórico que possibilite seu aparecimento. Linguagem e sujeito se imbricam de tal forma, que adjetivar um *sujeito* como *falante* só pode gerar um pleonasma (Lacan, 1974), uma vez que a fala não pode prescindir do sujeito e vice-versa.

Dos teóricos que adensaram a obra de Foucault, Judith Butler é das que alçaram maior renome. A autora se propôs, em alguns de seus textos, a traçar um diálogo entre Foucault e a psicanálise, como quando, para alcançar a interseção entre a temática social foucaultiana e a dimensão singular do sujeito, parte da formulação lacaniana que nos adverte que o *eu* vem do *outro* (2003, *apud* Butler; Lacan, 1996). Ela sistematiza que, para se tornar sujeito, o indivíduo passará por um processo que o inaugurará como um ser social e cultural.

Imaginemos como se dá o ingresso de um indivíduo na cultura, ao tomarmos como exemplo um bebê que acaba de chegar ao mundo. Esse bebê, por enquanto um mero pedaço vivo de carne, ainda não aprendeu nenhum sistema de códigos, tampouco nenhuma linguagem que o permita se relacionar culturalmente. Por uma questão de sobrevivência, nessa fase de absoluta dependência, ele será forçado a amar alguém que

não escolheu. Esse bebê será constantemente confrontado com estímulos táteis de manipulação por parte de seus cuidadores, contudo não dispõe de ferramentas para interpretar o significado daqueles estímulos. Uma mãe, ao acariciar o filho, tem consciência de que aquele é um movimento que carrega o significado do afeto. O bebê, porém, ainda não aprendeu que aquele é um gesto imbuído de qualquer significado. Ele precisará, aos poucos, atribuir sentido aos estímulos que lhe são oferecidos (2005, *apud* Butler; Laplanche, 1982).

Esse sentido será construído através da assimilação de uma linguagem que não começa nele, mas, sim, lhe é fornecida pelo outro. Desde que nascemos, diversos conteúdos são projetados em nós: transmitimos a nossa insatisfação através do choro, mas quem nomeia a nossa insatisfação são os nossos cuidadores. São eles que interpretam nosso choro e nos dizem se estamos com fome, frio, sono ou mau-humor.

Assim, a introdução da linguagem possibilita a descrição da nossa experiência no mundo e, portanto, sua delimitação. Quando alguém interpreta nosso choro como proveniente do incômodo pelo frio, ele atribuiu um limite à nossa experiência, uma vez que, ao dizê-la dessa forma, excluiu as demais possibilidades. O problema, no entanto, é que esse processo não provém de uma equação exata. Ao termos delimitada nossa experiência no mundo, algo fica de fora. A palavra não coincide à justa medida com o objeto que ela quer descrever. A conexão entre a palavra e o objeto requer certa “força”, um fazer-caber que, mais uma vez, nos é determinado através do outro. Nós, passivamente, aceitamos essa conexão. O bebê aprende que seu desconforto era devido ao que conceituamos como frio, ainda que, em sua origem, seu incômodo se devesse a algo inominado e, portanto, ainda sem delimitação.

A linguagem, assim, opera um corte em nossa experiência, ao propor um nome para o que sentimos, vivemos e experienciamos. Isso está na base do processo de inauguração do sujeito, o que nos faz chegar à altura de sistematizar: o sujeito se inicia a partir de uma invasão - a invasão da linguagem. O sujeito é o resultado inexato desencadeado do encontro ruidoso e traumático da linguagem com o corpo. A linguagem - essa substância tomada como matéria pelos artistas - se inscreve no corpo e o medeia. É no processo de assimilarmos a linguagem desse sistema social que se formará nossa estrutura psíquica. Assim, emergimos como sujeitos nessa realidade social, que estabelecem uma relação simbólica com o mundo.

O indivíduo pactua, ainda que involuntariamente, com sua entrada num sistema cultural e civilizatório, cuja plataforma de interação é a linguagem, o que o convoca a entrar num mundo de significados e significantes, que formarão a sua capacidade reflexiva e serão, por sua vez, utilizados na mediação de sua relação com o outro. O

processo de assujeitamento é, portanto, o processo de tornar-se um ser social e cultural.

Trata-se de um percurso que produz um arranjo subjetivo absolutamente singular, o que se deve a uma característica radical sua: a contingência. O acaso é inerente à formação do sujeito. A equação que forma o sujeito não segue à ordem matemática. Aqui, dois mais dois podem ser cinco. Sempre há uma porção que escapa ao controle dos cuidadores, ainda que os mais dedicados, e que tornará imprevisível o que pode advir do encontro da linguagem com o corpo. A relação de cada corpo com a palavra é única. Uma palavra, para um, talvez conserve sutil variação de significado se o comparamos ao que ela significa para outro. Se Mia Couto (1998) escreveu que cada homem é uma raça, podemos acrescentar: cada pessoa é uma língua. A relação do sujeito com a linguagem e, portanto, sua forma de experimentar o mundo, é única. A partir disso, a homofonia de que precisamos para seguir adiante é esta: “sujeito-subjetividade-sujeitividade”.

## A que se sujeita o sujeito?

Vamos, então, ressaltar o duplo significado da palavra *sujeito*. Ela pode designar um indivíduo que teve sua autonomia outorgada dentro de um sistema social, mas também alguém que sofreu uma subordinação (Butler, 2017). Essa duplicidade de sentido se manifesta da seguinte forma: por sermos obrigados a aderir, como vimos, a um sistema que nos precede, o acontecimento de tornar-se sujeito está associado a um processo de sujeição. O sujeito, assim, é iniciado por uma subordinação à linguagem, que, por sua vez, será sustentada por esse mesmo “sujeito falante” que ela produz. Este é, grosso modo, o princípio da *produtividade discursiva* cunhado por Michel Foucault (1976): a cultura, a lei, a sociedade, a linguagem e a civilização não apenas agem sobre um sujeito pré-existente que nelas se aventuram. Elas o produzem. O sujeito é produzido justamente no seu pacto de submissão aos discursos que o precedem e que já habitavam o mundo antes de sua chegada. Portanto, paradoxalmente, o mesmo processo criador de um sujeito capaz de escolhas, agente sobre o mundo, é também um processo de sujeição, subordinação e submissão:

Consoante Foucault, se entendemos o poder também como algo que forma o sujeito, que determina a própria condição de sua existência e a trajetória de seu desejo, o poder não é apenas aquilo a que nos opomos, mas também, e de modo bem marcado, aquilo de que dependemos para existir e que abrigamos e preservamos nos seres que somos (Butler; 2017; p. 18).

O surgimento do sujeito, assim, vincula-o inerentemente às dinâmicas de poder existentes na sociedade. Este processo, no entanto, não obedece a uma cronologia: autonomia e submissão se fazem de maneira ambivalente, concomitante e simultânea. O processo que subjuga o sujeito é o mesmo que o cria.

Ora, se é verdade o que propusemos até aqui, que a subjetividade é produzida na assimilação inexata e singular da linguagem de um determinado sistema social, é lícito pensar que a variação de discursos em circulação no decorrer dos períodos históricos produziu diferentes características nas subjetividades através do tempo. Não nos enganemos, no entanto, na ingenuidade de considerar que todos os discursos em circulação possuem o mesmo potencial de influenciar a formação dos sujeitos. Se quisermos ser fiéis a Foucault, diremos que há um campo de constante disputa de forças, que se manifesta não apenas na macro dimensão da sociedade, como na política institucional, mas também em sua dimensão mais capilarizada, como nas relações familiares. Não estamos alheios às disputas de poder em seus mais diversos âmbitos. O poder age sobre nosso corpo. A subjetividade não é uma substância que se aloja em um recôndito escuro do nosso cérebro. Ela também está na superfície da nossa pele, na nossa maneira de sentir e experimentar o mundo, de tocá-lo com as mãos, de desejar e de gozar; de sofrer e de amar. Como não estaria, então, nas nossas formas de realização artística?

## Os modos de subjetivação

Tentemos agora uma primeira aproximação entre o conceito que estamos tentando delimitar, o de *modos de subjetivação*, e o campo de estudo deste artigo, a arte. O conceito se divide em dois principais vieses: um deles diz respeito às maneiras pelas quais somos submetidos a um sistema social, cujo processo é determinante, como vimos, na formação da nossa subjetividade. Sobre isso, já discutiremos nas páginas anteriores. Agora, apenas o nomeamos. Há também, em contrapartida, um outro viés, sobre o qual ainda não discutimos, que destaca os processos a partir dos quais um sujeito pode outorgar, a si mesmo, relativa autonomia frente a este mesmo sistema social que o subjuga, ao desenvolver métodos, técnicas e tecnologias pelos quais seria possível, de certa forma, realizar um trabalho sobre sua subjetividade. Para Foucault (1984/2014), de acordo com essa segunda vertente de seu conceito, ao sujeito é dada a oportunidade de se orientar para uma maneira de viver que se aproxime do que para ele é belo, estabelecendo um vínculo inerente entre ética e estética. Para ele, a vida ética é a vida bela, que buscamos ao desenvolvermos e utilizarmos práticas que estilizem a nossa existência na direção de um modo de ser que seja capaz de trazer relativa autonomia frente à alienação. O conceito de *modos de subjetivação*, assim, não

diz respeito apenas aos elementos que participam do momento de constituição da subjetividade de uma pessoa, mas, também, aos recursos e ferramentas, adquiridos pelo sujeito no decorrer de sua vida, que lhe possibilitam sua própria transformação e/ou manutenção através do tempo (Foucault, 1984/2014, 2020).

Faz-se importante compreender que Foucault, com isso, não sugere a busca pela capacidade de controlar a própria subjetividade, mas, sim, criar elaborações sobre a própria subjetividade, o que produz um impacto sobre ela, sem perder de vista, no entanto, que sempre há algo que nos escapa e que, independentemente do quanto conscientes estejamos das dinâmicas de poder existentes no nosso contexto social, não poderemos jamais nos liberar completamente delas, uma vez que nos são formativas. Ele propõe, apenas, que pesquisemos processos através dos quais um sujeito não seja para sempre tomado como mero efeito das relações de poder, subjugado, submetido, mas, sim, aceda ao ato de atribuir a si mesmo certa autonomia. Uma pessoa, assim, é constituída pelo mundo que habita, mas também constitui a si mesma a partir de sua prática.

Diante disso, então, não precisamos mais supor que o sujeito está condenado a uma repetição do processo de sujeição que o origina. O sujeito excede as relações de poder que o constituem e aí reside uma possibilidade de insurgência: ele é capaz de se apropriar dos dispositivos de poder e, em alguma medida, subvertê-los. Nas palavras de Butler: “o ato de apropriação pode envolver uma alteração do poder, de modo que o poder assumido ou apropriado atua contra o poder que lhe possibilitou ser assumido” (Butler, 2017, p. 167). Foucault, no entanto, embora tenha realizado longa exegese sobre os textos que descreviam práticas antigas que impactavam na constituição de si, não foi explícito ou conclusivo quanto às práticas que permitem subversão nas subjetividades modernas. Como exemplo, ele resgata uma prática estoica cuja diretriz orientava seus praticantes a escreverem, diariamente, cada ação de seu cotidiano. Esse hábito, diferente de uma escrita despretensiosa, não visava mero registro do passar do tempo, mas um exame dos atos realizados pelo escriba. É como se o escrevente, ao colocar no papel um relato sobre si, revolve-se a si mesmo, cuidasse de si, escrevesse e reinscrevesse algo de sua subjetividade, descobrisse e trabalhasse um saber sobre si, que é, conseqüentemente, um saber sobre o mundo.

Já Judith Butler (2003), exemplificará essa brecha foucaultiana com o corpo queer, que denota uma falha, uma fuga ao que originalmente estava previsto pelo sistema, terminando por confrontar a pressuposição social que é a naturalização da diferença sexual. O corpo queer se forma na fissura, na fenda, no interstício desse sistema, nos proporcionando um vislumbre da capacidade de mobilidade que nossas identidades comportam, apesar de sua aparente fixidez. Embora o corpo queer seja, por esse

mesmo motivo, um corpo visado e um alvo em nossa sociedade, ele torna patente uma realidade que lhe recai, mas que não é uma exclusividade sua: com maior ou menor sensação de disforia, nenhum de nós corresponde exatamente à identidade que clama para si. Assim, a autora nos propõe a existência de práticas que são, ao mesmo tempo, efeito da opressão e resistência a ela, sem serem sequer propositais ou conscientes, uma vez que se relacionam aos próprios modos de vida praticados por um sujeito, muitas vezes alheios à sua vontade.

Diante disso, apresentam-se as questões: Foucault não foi categórico quanto às práticas de insurgência ao poder por entender que elas não podem ser descritas de maneira unívoca e universal? É necessário que cada sujeito, a cada contexto social e histórico, invente criativamente práticas singulares que servirão apenas a si? Se for verdade que cada um pode inventar práticas emancipatórias com relação ao jugo social, pode o fazer artístico equivaler a uma delas? Sob a discussão apresentada nas últimas páginas, reformula-se a velha pergunta, que indaga se a arte, na forma de sua produção ou de sua fruição, pode desempenhar algum papel na emancipação de um sujeito.

## A psicanálise

Se Foucault entende o sujeito como efeito – ainda que não totalmente previsível – das relações de poder, e sua obra permeou, de alguma maneira, a gênese desse estudo, o avanço na revisão de literatura causou o encontro com algumas trilhas da psicanálise, que serão aliadas ao nosso propósito nesse texto. A psicanálise ora corrobora, ora contrapõe a teoria foucaultiana. Corrobora, por exemplo, quando compartilha uma base comum no que diz respeito às teorias da linguística, que consideram a assimilação da linguagem o processo inaugurador do sujeito. Contrapõe quando ultrapassa a noção de que o sujeito é um efeito das dinâmicas sociais, ao atribuir primazia a um saber singular que a pessoa tem de si, de ordem inconsciente. Não devemos pensar, portanto, que sejam teorias antagônicas. Há, cada vez mais, esforços por conciliar ambas as epistemologias, enquanto também é inegável certa divergência persistente entre as duas. O que nos vale, aqui, é entender que, entre endossos e discordâncias, ambas vertentes foram postas a dialogar diversas vezes nas últimas décadas, cuja conversa rende frutos mesmo hoje, e ainda renderá.

Para nós, essa interlocução toca sobretudo os seguintes pontos: diante dessa condição em que nos formamos como sujeitos, desse sistema que gera as modalidades atuais de sofrimento, qual é a nossa maneira de reagir? Como e por que resistimos? Por esse motivo, a psicanálise nos valeu, para nos lembrar que não erramos em localizar parte da causa do nosso sofrimento como exógena a cada um de nós, já que integramos um mundo social, mas que não podemos, também, nos desimplicar dela, quando nos

propomos a analisar as maneiras singulares que encontramos de atravessá-la. Assim, se com Foucault encontramos amparo no que concerne às teorias de funcionamento das dinâmicas sociais, com a psicanálise encontramos um reduto onde é possível explorar a maneira única como, em cada sujeito, o social se enlaça à vida psíquica. Com isso, cercamos mais um pouco nosso assunto e nos colocamos um passo mais próximos de poder abordar, direta e brevemente, o papel da criação artística na posição singular diante do jugo social.

Se antes afirmamos a não-separação entre o individual e o coletivo, enredemos agora a proposição de que a divisão entre o psíquico e o político é tênue, móvel e menos fixa do que a princípio supomos. Para Judith Butler - fazendo dialogar Foucault e a psicanálise em seu livro *Relatar a si mesmo* (2015) -, a operação que inaugura o sujeito, para se sustentar, precisa atribuir a ele certa ilusão de unidade, de integridade e de controle sobre seu corpo. O sujeito precisa se esquecer de sua origem outra para se afirmar em sua posição própria. Essa operação, por um lado, lhe permite dizer sobre si mesmo em primeira pessoa: “eu sou”. Por outro, o aliena de tudo o que o ultrapassa e que, no entanto, participou de sua constituição. O fragmentado, assim, dá lugar à sensação de unidade - ficção necessária para nossa existência, que, apesar disso, deixa resvalar que a fronteira entre o eu e o outro não está divisada de maneira definitiva.

## O real

No processo descrito no princípio deste texto, à luz do que foi sistematizado por Judith Butler, o sujeito origina-se ao ser cindido pela linguagem, ao pactuar - mesmo que involuntariamente - com sua entrada num sistema social e cultural. Uma vez imersos na plataforma cultural, nada mais nos retira dela. Não é possível recuar, nem olhar para o mundo desprovidos de nossos olhos culturais. Assim, não percebemos o mundo tal qual ele é, mas, sim, através da cultura, que nos dá subsídio para simbolizar o mundo.

Como vimos, o processo de nos transformarmos em sujeitos, que nos outorga a capacidade de nos relacionarmos com o mundo de maneira simbólica, deixa restos. Algo permanece, para todos nós, fora da nossa capacidade de descrever o mundo, inapreensível, indizível, não-simbolizável. Em psicanálise, é o que excede à palavra que se chama *real*. Nos dizeres de Marcela Antelo e Jordan Gurgel, “Lacan nos orienta quando diz que há um estranhamento próprio ao viver quando algo toca o real; quando algo acontece ao sujeito que rompe a relação fantasmática que sustentava sua realidade” (2021, p. 114).

Na terminologia lacaniana, diz-se *real* o encontro com uma impossibilidade linguística, com algo que excede à nossa capacidade de simbolização e faz faltar a palavra. Esse contato não apenas denota a insuficiência da linguagem e os limites da cultura e da civilização, mas também carcome e erode o nosso mundo linguístico, colocando-o em cheque. O real é a onda marítima que, ao avançar sobre nossas construções e derrubá-las, torna patente o óbvio que não supúnhamos: elas eram feitas de areia.

O encontro com o real é um encontro com um resíduo renitente e resistente à apropriação humana. É o que, de inumano, existe na espreita de cada gesto humano. É o que só reside no interstício, no “entre” das coisas. É um encontro com o que, para nós, é impossível. Apesar dos diferentes tratamentos desse conceito no decorrer da obra lacaniana, não erramos em dizer que o *real* é o que não pode ser simbolizado, o que não pode ser colocado em forma de linguagem. Isso que, por falta de vocabulário, tantas vezes chamamos de *coisa*.

Embora não possamos apreender o real, essa porção de mundo que resiste à simbolização aloja-se em nós, como inconsciente. Se, por um lado, não podemos descrevê-lo, somos impactados por ele e percebemos seus efeitos. Ao mesmo tempo em que o sentimos alheio a nós, na sua qualidade de exterior, o sentimos, também, condicionante da nossa própria qualidade de sujeitos. Um estrangeiro a nos habitar e a nos constituir, que nos lembra sempre do que, no corpo, escapa às taxonomias, do que faz com que experimentemos com certo estranhamento o que reivindicamos como identidade, nunca plenamente coincidentes com nós mesmos, estranhamente cindidos.

## O estranho

Após tatear a noção de *real*, podemos chegar ao conceito que mais nos interessa para tocar à realização artística. Trata-se do conceito de *estranho*, ou, em uma possibilidade mais atual de tradução, *infamiliar*. Sigmund Freud, em seu texto de 1919, chamou de *infamiliar* o que é ao mesmo tempo exterior e interior à nossa psique: o que não nos é familiar, mas ao mesmo tempo está dentro de nós (*in-familiar*); o que nos soa familiar, ao mesmo tempo em que parece vir de fora. Antelo e Gurgel (2021) nos mostram que Jacques Lacan aprofunda o mesmo conceito, ao propor o termo *extimidade*, em contraposição à intimidade: o que nos parece externo, mas é, ao mesmo tempo, o mais íntimo de nós. Algo que, por ser tão íntimo, se oculta – ou se esconde – a ponto de nos soar alheio, estrangeiro.

Freud, ao desenvolver seu conceito, utiliza, como exemplo, o sentimento que nos causa uma experiência de fruição estética. Ao nos depararmos com uma obra de arte,

não sentimos apenas o que é da ordem do belo e do prazer, mas, também, do feio, do horror, do terror, do ridículo, do risível, do horrível e do ruim. Não raro, é possível que mais de uma sensação se faça presente em simultâneo, numa polivalência que nos causa angústia e incômodo, sobre o qual pouco somos capazes de elucidar.

Desse modo, o que se enuncia como infamiliar pode ser lido também como algo desse gozo opaco, produto do trauma do encontro da linguagem com o corpo, e nos confronta com um impossível de dizer [...], porque não é traduzível em termos simbólicos (Antelo; Gurgel, 2021, p. 144).

Antelo e Gurgel determinam que “um efeito de infamiliar ocorre quando as fronteiras entre fantasia e realidade são apagadas, quando algo real [...] surge diante do sujeito” (2021, p. 109). O *estranho familiar* é a sensação que decorre do afrouxamento da fronteira que apartava o eu do outro, tornando possível o acesso a um saber sobre nós - sobre o outro que nos constituiu - em estado bruto, não simbolizado e, por isso, por vezes traumático, ou, no mínimo, intragável. Um saber não compartilhável através da palavra.

Se penetrar o território da teoria derivada de Foucault acerca dos modos de subjetivação pareceu elucidar algo sobre a problemática aqui apontada, aceder à psicanálise apaziguou, relativamente, a falta de solução para o conflito: por mais que possamos alargar nossa capacidade de simbolização, ela sempre deixará de fora algo da nossa experiência. Essa porção excluída, cortada, arrancada, tirada de nós, não raro é o que vislumbramos num processo de criação artística. Porção essa que jamais podemos fitar diretamente, pelo seu caráter de medusa, que transforma em pedra quem a mira e desvenda, mas que podemos apenas entrever, por sob um véu semitransparente, que conserva o enigma e o mistério do que se encontra detrás de si. Vives (2020, p. 94), elucidando essa denominação freudiana - *Coisa* - para conceito equivalente ao *real* lacaniano, nos informa que “a obra de arte se torna, de algum modo, o avatar da Coisa”.

Assim, conseguimos elucidar melhor o que afirmamos, a meio texto, sobre a confluência entre o político e o singular. A pele não é um muro que demarca a fronteira entre o eu e seu exterior. Na verdade, essa fronteira, ainda que sentida e acreditada por nós com toda veemência, está borrada. Se, a princípio, nosso corpo parece, para nós mesmos, um organismo inteiriço, sobre o qual estamos de posse, o aprofundamento na subjetividade nos revela que estamos mais fragmentados do que gostaríamos de admitir, cindidos pela linguagem, e que o pleno controle de nosso corpo é uma ilusão. O acesso a esse saber singular, que cada sujeito comporta, revela, portanto, algo sobre o mundo. Nas palavras de Butler, “quando o ‘eu’ busca fazer um relato de si mesmo sem

deixar de incluir as condições de seu próprio surgimento, deve, por necessidade, tornar-se um teórico social” (2015, p. 4). Falar sobre o sujeito, assim, é fazer política e fazer-se político.

Recorro à gasta frase de Rimbauld (2009), que afirma que o eu é um outro. Um outro que me integra. Um outro que está em mim, sem que eu possa suspeitar, pois, por participar da minha constituição, me parece próprio. Eu, por minha vez, participo como “outro” na formação de outros sujeitos, num processo que perpetua a manutenção de um sistema, ao mesmo tempo em que possibilita que os seres que o sustentam criem condições para oportunidades de insurgência e apareçam no mais radical de seu ser.

Assim, passamos à fase final desse texto com a pergunta que, talvez, tenhamos desejado responder, mas que insiste em se reafirmar enquanto questão: no espaço vazio, no setor insondado entre uma coisa e outra, o que pode se criar? Para que, quando não há palavra possível, ao menos alguma borda e algum contorno se delineiem. Ali, a forma ganha lugar. Para onde e quando a palavra falta, a realização artística venha socorrer, revelando as possibilidades de insurgência que se criam, não apesar das formas de poder que nos constituem como assujeitados, mas justamente em sua decorrência, na inexatidão de sua assimilação.

Nas palavras de Antelo e Gurgel (2021, p. 149), “o artista [...] vislumbra o exílio, o êxtimo de si, e joga inumanidade na cara dos não artistas, dos humanos, demasiadamente humanos”. Dessa forma, mais que representação, a arte aqui está colocada como o que presentifica o que não se conforma à nossa humanidade. O que prevalece é o questionamento do sentido dos enunciados, a sondagem dos limites dos discursos. Ao provocar desmoronamentos e erosões no significado da linguagem, a arte faz mover, também, a organização do mundo. Um deslizamento se dá nas subjetividades dos artistas e fruidores, que, de acordo com Cristina Marcos (2007), é efeito da própria obra sobre os sujeitos. Pensemos em nossa subjetividade como um cômodo de uma casa. Se, no desejo de modificá-la, derrubarmos paredes indiscriminadamente, sua estrutura estará comprometida. Trata-se de uma reforma inviável. No entanto, se adicionarmos algumas colunas, ainda que provisórias, teremos o que precisamos para ao menos ampliar o cômodo, abrir uma porta onde antes havia uma janela, ou, até mesmo, inaugurar uma varanda, sem comprometer a estrutura.

A arte, assim, funciona como uma coluna que nos preserva e nos protege em meio ao horror de vislumbrar a falta de sentido que desaba sobre nós. Ela nos oferece uma possibilidade de mediação com a dureza do real e dá tratamento ao trauma do encontro da linguagem com o corpo. É importante, no entanto, ressaltar que a perda de sentido

ocorre apenas no que concerne ao significado. Há, no entanto, uma ambiguidade nesta palavra que a torna perfeita para seu uso nesse contexto. “Sentido” também se refere à direção. A arte faz cair o sentido (a), enquanto significado, mas propõe um sentido (b), quando aponta para o que está além da linguagem. A arte faz, no mínimo, circunscrever, contornar os limites do significado, nos mostrando que algo existe para além dele, derrubando portas, movendo colunas, realocando paredes e abrindo varandas em nossa subjetividade.

Ao olharmos para o lugar onde o dedo da arte indica, não conseguimos ver nada. Ao menos, nada reconhecível. Mais que passível de plena compreensão, a experiência artística convida à incompreensão, provendo uma espécie de anteparo para contactar o sem-sentido que nos habita. O triunfo da arte não é nos fazer conhecer o que há para além dos discursos, mas sim, ao nos fazer apalpá-lo às cegas, produzir tremores na organização do campo social e na sustentação do sujeito. Se estamos certos em avaliar que uma mudança na subjetividade diz respeito a uma mudança social e vice-versa, a arte nos conduz pelo caminho ao interregno entre o singular e o político, permitindo arrastar e ampliar as fronteiras do que é viável e possível ao humano, alargando os limites desse campo, interrogando e fazendo mover sutilmente as leis simbólicas que os entrelaçam.

## Referências

ANTELO, M.; GURGEL, I. (org.). **O feminino infamiliar**: dizer o indizível. Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise, 2021.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Rio de Janeiro: Autêntica Editora, 2015.

BUTLER, J. **A vida psíquica do poder**: teorias da sujeição. Rio de Janeiro: Autêntica Editora, 2017.

COUTO, M. **Cada homem é uma raça**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 3**: o cuidado de si. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 4**: as confissões da carne. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FREUD, S. **O estranho**. Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

LACAN, J. **Le séminaire**: Livre XXI. Les non-dupes errent. Paris: Association Freudienne Internationale, 1974.

*Arte, política e sociedade*

O artista e a conformação social: escancarando de um campo subjetivo na realização artística

DOI: <https://doi.org/10.23899/9786589284727.2>

MARCOS, C. Do que se pode ler em Clarice Lispector: sublimação e feminino. **Revista do Departamento de Psicologia – UFF**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 215-226, jan./jun. 2007.

RIMBAUD, A. **Correspondência**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

VIVES, J. M. **A voz no divã**: uma leitura psicanalítica sobre ópera, música sacra e eletrônica. São Paulo: Editora Aller, 2020.

# Slavoj Žižek leitor de “Bartleby, o escrivão”, de Herman Melville

Rafael Lucas Santos da Silva\*

Foi, desde sempre, uma das mais importantes tarefas da arte criar uma procura para cuja satisfação plena ainda não chegou a hora.

Walter Benjamin (1935)

Qual o sentido da preocupação de Slavoj Žižek com o personagem Bartleby? É muito comum associar a sua crítica prioritariamente ao cinema; no entanto, Žižek também realiza abordagens significativas sobre diversas obras literárias. O filósofo esloveno tem feito constantes menções à obra *Bartleby, O Escrivão* [Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall Street, 1853], de Herman Melville. Já compareceu em várias palestras e entrevistas usando uma camiseta na qual constava a frase “*I Would Prefer Not To*”, que é a célebre frase da obra de Melville; frase de Bartleby que se popularizou nos acampamentos que se espalharam pelos Estados Unidos sob o nome de *Occupy Wall Street* (OWS), movimento no qual Žižek fez um pronunciamento no Zuccotti Park, em Nova York, que foi transmitido online via YouTube e o discurso amplamente posto para circulação.

Quando o discurso foi publicado em livro, recebeu um título que fazia alusão a *Bartleby: O violento silêncio de um novo começo* (Žižek, 2012a). “Homem silencioso”, é uma das definições do narrador para Bartleby (Melville, 2015, p. 11). Uma recusa silenciosa “negando a minha autoridade”, conforme assinala o narrador e patrão de Bartleby (Melville, 2015, p. 33). Como sabemos, na construção da narrativa de Melville, uma das importâncias de Bartleby reside em transformar o silêncio avassalador de sua fórmula em uma força potente. Essa recusa silenciosa é considerada crucial por Žižek (2012a), pois pode se tornar uma forma de “terror” simbólico conforme argumentou em seu discurso para os integrantes do movimento OWS: “Tudo o que dissermos neste momento pode ser tomado (ou recuperado) de nós – exceto o nosso silêncio. Tal silêncio, tal rejeição ao diálogo, a todas as formas de *clinch*, são o nosso ‘terror’

---

\* Realiza estágio de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE/UEM), com financiamento CAPES/PIPD. Doutor em Letras (2024), na área de Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Dedicar-se à investigação sobre as relações entre literatura e trabalho, entre estética, política e história, além de literatura contemporânea, crítica cultural materialista e materialismo lacaniano. Desenvolveu pesquisa sobre o pensamento de Slavoj Žižek e suas aplicações aos Estudos Literários sob a orientação da professora Dra. Marisa Corrêa Silva.

agourento e ameaçador como deve ser” (Žižek, 2012a, p. 19). Tal como o escrivão que recusa a caridade do narrador porque seu objetivo final é justificar o sistema de acumulação de riqueza que o advogado representa, Žižek recomenda em seu discurso aos ocupantes do Zuccotti Park para ficarem desinteressados em reformas que sejam, na verdade, apenas destinadas a assegurar que o sistema financeiro continuasse funcionando como antes.

Com a contribuição de Žižek, Bartleby se popularizou ainda mais como um símbolo de resistência para artistas e ativistas (Stejskalová, 2017). O movimento OWS não só ocupou fisicamente Wall Street, mas também dominou o espaço da linguagem pública, levando a Žižek (2012b) assinalar que foi um período potencial de conectar a “política cultural” da linguagem restrita da academia com o impacto simbólico de um ato direto de intervenção política (Žižek, 2012a, p. 150-165).

Mas antes mesmo do surgimento do movimento OWS, a obra literária *Bartleby, O Escrivão* tem ocupado uma série de trabalhos publicados pelo filósofo esloveno, pelo menos desde 2006, como em: *A visão em paralaxe* (2008 [2006]), *Violência* (2014 [2007]), *Em defesa das causas perdidas* (2011 [2008]) e *Vivendo no fim dos tempos* (2012 [2010]). Permanecendo também em obras posteriores ao movimento, como em: *O ano em que sonhamos perigosamente* (2012 [2011]) e *Menos que nada* (2015 [2012]). Em todas elas, observamos a atuação de Žižek como crítico dialético da cultura, que nos convida a relacionar estética e política por meio da psicanálise, propondo a partir da leitura da obra de Melville a reflexão sobre um *gesto de subtração radical e silencioso* que não pode ser facilmente recuperado ou cooptado pela hegemonia do poder, sendo possível transformar-se em uma demanda revolucionária.

Inclusive, Žižek (2011) fez questão de se contrapor à leitura que Michael Hardt e Antonio Negri (2001) fizeram, por considerar que subestimam o próprio gesto radical do “preferia não” de Bartleby. Em conformidade com os autores, o gesto do personagem é marginal, resultando apenas em “suicídio social”, de uma maneira não diferente do que o próprio desfecho da narrativa de Melville: “Sua linha de fuga da autoridade é completamente solitária [...]. Em termos políticos, também, a recusa em si (do trabalho, da autoridade e da servidão voluntária) leva apenas a uma espécie de suicídio social” (Hardt; Negri, 2001, p. 224).

O filósofo esloveno questionou essa concepção dos autores, segundo a qual Bartleby apenas figuraria uma resistência inicial ao sistema, um “não” que é impotente por não conseguir abrir espaço para construir uma nova comunidade. Neste capítulo, procuramos analisar a leitura da obra *Bartleby, O Escrivão*, de Herman Melville, feita pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek, recorrendo principalmente a três trabalhos mais

significativos nos quais comparece: *A visão em paralaxe* (2008 [2006]), *Em defesa das causas perdidas* (2011 [2008]) e *Vivendo no fim dos tempos* (2012 [2010]). Esses são três trabalhos que estão entre os mais importantes da trajetória intelectual do filósofo esloveno, por isso acreditamos que *Bartleby, O Escrivão* é uma força poderosa para a teoria crítica do Materialismo Lacaniano de Žižek, – uma vertente teórico-crítica emergente e promissora para os Estudos Literários, inicialmente associada à Filosofia Política, que agora se apresenta como uma alternativa à crítica literária psicanalítica tradicional.

Em 1853, dois anos após a publicação da célebre obra *Moby Dick*, Herman Melville lançou *Bartleby, O Escrivão: Uma História de Wall Street*. A narrativa é ambientada em um escritório de advocacia em Wall Street, Nova York. A voz narrativa é do próprio chefe desse escritório, um advogado narrador e sócio proprietário do escritório, que se apresenta inicialmente como “um homem bastante idoso” (Melville, 2015, p. 5).

Ao se posicionar como uma pessoa idosa, o narrador cria uma distância entre si e os eventos que irá relatar, o que dá uma sensação de que ele observa os fatos com uma perspectiva mais distanciada. O assunto da narrativa advém da perplexidade desse advogado diante de um funcionário enigmático, chamado Bartleby. A figura desse funcionário, em sua estranheza, desafia as tentativas do narrador de compreendê-lo completamente, conforme destaca desde o início da narração: “Creio que não existe material suficiente para uma biografia integral e satisfatória desse homem. É uma perda irreparável para a literatura” (Melville, 2015, p. 8). O enigma da figura de Bartleby é alimentado, também, pela clara ausência na narrativa de qualquer referência biográfica prévia do protagonista, sua família, origens, passado recente, as pessoas que conheceu.

Bartleby aparece em decorrência da oferta de uma vaga de emprego de escriturário. É contratado pelo narrador, e começa imediatamente a trabalhar em um espaço criado para ele, entre três outros colaboradores: Turkey, Nippers e Ginger Nut.

De início, Bartleby se mostra extremamente dedicado ao trabalho. No entanto, inesperadamente, quando é solicitado pela primeira vez a “comparar”, ou seja, revisar cópias produzidas para verificar sua conformidade com o original, ele se recusa pronunciando a sua fórmula “*I Would Prefer Not To*”. A frase é construída no condicional “*would prefer*”, que expressa uma preferência sem obrigatoriedade ou decisão explícita. Esse modo condicional não estabelece uma rejeição categórica, como seria, por exemplo, com a utilização de “*I will not*” ou “*I do not want to*”.

Quando Bartleby diz “*I Would Prefer Not To*”, a própria construção gramatical da expressão fica ambígua, pois não recusa diretamente a realização das atividades do escritório; e também não aceita. A complexidade dessa resposta e seu impacto na

construção da narrativa de Melville é que o protagonista não aceita nem recusa as ordens, mas expressa uma espécie de resistência passiva e incompleta.

Consequentemente, Bartleby permanece em um estado de “quase” – quase afirmativo, quase negativo, quase inerte, quase incompreensível. Esse gesto de recusa já foi alvo de inúmeras leituras, inclusive algumas que a consideram apenas como manifestação de uma “consciência impotente” (Stejskalová, 2017, p. 21-28).

O que leva Žižek a ver o potencial subversivo na recusa de Bartleby? A importância de Bartleby surge a partir da personificação de uma atitude “agressiva-passiva” (Žižek, 2008). Essa postura é passiva na superfície, mas ativamente perturba as expectativas sociais e institucionais, possibilitando que o potencial da conduta de Bartleby repouse na forma como ela inverte a noção padrão de sujeito como ativo e objeto como passivo. Dessa forma, a figura de Bartleby ilustra o que Žižek considera ser uma ação verdadeiramente subversiva: uma negação que não busca se transformar em ação positiva, mas sim em um “gesto de subtração em seu aspecto mais puro” (Žižek, 2008, p. 498).

Em *defesa das causas perdidas* (2011), esse aspecto da interpretação é aprofundado, com o esclarecimento de que o “gesto de subtração”, então, não representa apenas uma posição ausente, mas algo que afeta e perturba o campo em seu núcleo. Bartleby, ao preferir não agir conforme as expectativas sociais, força uma revisão das “coordenadas” da ordem simbólica, revelando o absurdo e a fragilidade da obediência cega (Žižek, 2011).

Se nos voltarmos para obra de Melville (2015), o início da cena com a primeira recusa de Bartleby surge já a partir de um relato que revela uma expectativa de controle e previsibilidade da equipe por parte do proprietário: “Era meu hábito, na correria do trabalho, eu mesmo ajudar, vez ou outra, no cotejo de algum documento curto, chamando para isso Turkey ou Nippers. Um dos objetivos ao pôr Bartleby tão à mão, atrás do biombo, era o de me valer de seus serviços nessas situações comuns” (Melville, 2015, p. 24). Tendo em vista a expectativa de produtividade ordenada e previsível, a recusa inesperada de Bartleby perturba o narrador:

[...] abruptamente apelei a Bartleby. Na correria e na natural expectativa de sua pronta anuência, sentei-me, a cabeça inclinada sobre o original em cima da mesa, a mão direita virada de lado e, um tanto nervosamente, estendida com a cópia, de modo que, assim que saísse de seu refúgio, Bartleby pudesse pegá-la, entregando-se à tarefa sem mais delongas.

Estava sentado exatamente assim quando o chamei, dizendo ligeiro o que queria que fizesse – ajudar-me a conferir um documento curto. Imaginem minha surpresa, ou melhor, minha consternação, quando, sem sair de seu isolamento,

Bartleby, numa voz singularmente calma, firme, respondeu: “Preferia não” (Melville, 2015, p. 36).

A aparente serenidade de Bartleby amplifica o choque do seu chefe, pois a recusa não surge em tom de desafio. Apreendemos na descrição da voz narrativa que a expectativa do narrador ao pedir ajuda a Bartleby implicava uma postura de naturalidade funcional: subjacente à solicitação do advogado-narrador estava um comportamento automático, antecipando que Bartleby agiria da mesma forma, simplesmente “pegando a cópia” e “entregando-se à tarefa sem mais delongas”. Ocorre uma quebra nesse comportamento automático:

Sentei-me por um tempo, em perfeito silêncio, reunindo minhas atônitas faculdades. Logo concluí que meus olhos podiam ter me traído ou que Bartleby simplesmente me entendera mal. Repeti o pedido no tom mais claro que podia. Mas foi num tom igualmente claro que veio a resposta de antes: “Preferia não.”

“Preferia não”, ecoei, levantando-me bastante alterado e atravessando a sala de uma passada. “O que quer dizer? Ficou louco? Quero que me ajude a cotejar essa folha aqui – tome-a”, e empurrei-a em sua direção. “Preferia não”, disse ele. Encarei-o com firmeza. O rosto estava sobriamente composto; os olhos cinza, obscuramente calmos. Não dava o menor sinal de agitação. Tivesse havido a mínima inquietação, raiva, impaciência ou insolência em sua atitude; em outras palavras, tivesse havido nele algo de ordinariamente humano, sem dúvida eu o teria tirado à força do escritório. Mas, dada a situação, seria o mesmo que pensar em empurrar porta afora meu pálido busto de Cícero em gesso de Paris. Observei-o um pouco enquanto trabalhava em sua própria cópia, voltando depois a sentar-me à minha mesa. É muito estranho, pensei. Qual seria a melhor coisa a fazer? Mas o trabalho me chamava. Decidi esquecer a questão por enquanto, guardando-a para um momento de folga. Assim, mandando Nippers vir da outra sala, o documento foi logo conferido (Melville, 2015, p. 38).

O narrador, chefe de Bartleby, tenta compreender o comportamento do funcionário, mas, à medida que Bartleby se limita ao silêncio e à imobilidade, se vê resignado. O narrador descreve a postura de Bartleby com a imagem de um “busto de Cícero em gesso de Paris”. Esta comparação não só enfatiza a imobilidade quase escultórica de Bartleby, mas também o enigmático distanciamento que ele assume. Buscando esmiuçar sentidos para essa imobilidade, Žižek (2008) usa também a metáfora do “morto-vivo” para refletir sobre essa intersecção de passividade, imobilidade e recusa. Igual a figuras simbólicas que “sobrevivem” à morte biológica (como o “Nome” ou uma figura de autoridade) ou os que permanecem “vivos” sem um lugar simbólico (como os excluídos sociais ou o “homo sacer”), Bartleby encarna uma forma de “vida” que está, em um sentido, à margem da ordem socioideológica. Ele é biologicamente

presente, mas sua atitude se recusa a participar simbolicamente do funcionamento ideológico.

A voz narrativa insiste que o comportamento de Bartleby permanece impassível, desafiando qualquer tentativa de lógica ou autoridade. A partir daí, essa recusa, sem explicações ou justificativas, é repetida sempre que Bartleby é solicitado a realizar qualquer tarefa do escritório. Em determinado momento da narrativa, de maneira emblemática a voz narrativa faz uma analogia do narrador como “uma estátua de sal”, sugerindo uma paralisia repentina e impotente, remetendo à história bíblica de Ló:

Alguns dias depois, Bartleby concluiu quatro cópias de um longo depoimento tomado em minha presença, no decorrer de uma semana, na minha promotoria. Era preciso conferi-los. Tratava-se de um processo importante, exigindo o máximo de precisão. [...] convoquei Bartleby para se juntar a esse interessante grupo. “Bartleby! ligeiro, estou esperando.” Ouvi o lento arrastar de sua cadeira no chão desprovido de tapetes e ele logo apareceu, ficando em pé na entrada de seu eremitério. “De que precisa?”, perguntou, calmamente. “As cópias, as cópias”, disse eu, apressado. “Vamos conferi-las. Tome...”, e lhe estendi a quarta das quatro cópias. “Preferia não”, disse, desaparecendo lentamente atrás do biombo. Plantado à cabeça de meu regimento de funcionários sentados em suas cadeiras, transformei-me, por alguns instantes, numa estátua de sal. Recobrando-me, dirigi-me ao biombo e perguntei a razão de tão extraordinária conduta. “Por que se recusa?” “Preferia não.” Fosse outro, eu teria tido um terrível ataque de fúria, desconsiderando qualquer outra palavra sua e afastando-o, com humilhação, de minha presença. Mas havia algo em Bartleby que, estranhamente, não só me desarmava, mas, de modo espantoso, também me comovia e desconcertava (Melville, 2015, p. 44).

A resposta-padrão de Bartleby, em vez de uma recusa direta, carrega uma polidez formal que paradoxalmente exacerba o tom passivo-agressivo e indecifrável da resposta. O próprio advogado-narrador expressa que, apesar da raiva, não conseguia punir Bartleby como faria com outro funcionário. Tal comportamento é compreendido por Žižek (2008) na medida mesma em que a resposta de Bartleby oferece uma forma de resistência que não pode ser reduzida a uma simples negativa:

O seu “preferia não” deve ser entendido de modo literal: ele diz “preferia não” e não “prefiro não (ou não me importo)” – e voltamos à distinção de Kant entre o juízo negativo e o juízo infinito. Ao recusar a ordem do Mestre, Bartleby não nega o predicado; antes, afirma um não predicado: ele não diz que não quer fazer, diz que prefere não (não quer) fazer isso. É assim que passamos da política de “resistência” ou “protesto”, que parasita o que nega, a uma política que cria um novo espaço fora da posição hegemônica e de sua negação (Žižek, 2008, p. 497-498).

Com isso, Žižek (2008) sugere uma afirmação de um “não fazer”, um “não predicado” que permite imaginar uma “política” que cria um espaço além da hegemonia e de sua negação. De acordo com Žižek (2008; 2011; 2012b), esse “não” contínuo, ou sua preferência pela não-ação, é devastador porque remove o “investimento libidinal” que geralmente sustenta a submissão dos sujeitos ao poder.

Em *Vivendo no fim do tempo*, o argumento de Žižek (2012b) é que o personagem ao escolher não participar do sistema (“preferia não fazer”) suspende o investimento libidinal no poder. Considera isso importante na medida em que concebe que o poder não se mantém apenas pela coerção ou pela ideologia, mas também pelo “investimento libidinal” – ou seja, os indivíduos dominados desejam o poder e, inconscientemente, se dedicam a ele. Esse desejo é alimentado por uma forma de “erotismo do poder”, onde o poder seduz mesmo as classes populares subalternizadas, oferecendo-lhes uma forma de prazer ou “mais-gozo” (objeto *a* na teoria lacaniana) (Žižek, 2012b). Este objeto é mantido pelas fantasias inconscientes dos indivíduos dominados e os ajuda a sustentar a subordinação. Por isso o filósofo esloveno argumenta que não é uma rebelião ativa, mas uma retirada que desmonta o desejo pelo poder e, portanto, enfraquece sua base.

Para Žižek (2012b), a subversão começa não na luta direta contra a ordem, mas em uma reavaliação crítica das próprias fantasias sobre o poder, desmantelando o encanto que ele exerce. Em seu argumento, Žižek (2012b) introduz ainda a ideia de “falsa atividade” uma noção de que muitas vezes nos mantemos “ativamente” ocupados para evitar enfrentar uma verdade perturbadora. Essa falsa atividade é uma postura na qual o sujeito acredita que sua ação contínua e intensa está realmente resolvendo algo, mas, na realidade, essa atividade obsessiva serve apenas para manter a posição passiva do sujeito diante daquilo que verdadeiramente importa ou representa uma ameaça ao seu equilíbrio psicológico. Žižek afirma: “acreditamos que somos ativos, mas nossa verdadeira posição, como encarnada no fetiche, é passiva” (Žižek, 2012b, p. 289). Esse comportamento é como uma distração deliberada que afasta a pessoa do “real” problema – é a ação incessante que adia a confrontação com o que incomoda, o que está sempre na borda do pensamento mas nunca é de fato encarado.

Assim, considera que Bartleby não age como um obsessivo na “falsa atividade”, que realiza incessantemente suas atividades para desviar-se de um confronto. Ao contrário, escolhe a inação: “preferia não” fazer qualquer coisa que se espera dele, interrompendo todo o ciclo da falsa atividade, conseqüentemente suspendendo o investimento libidinal no poder e enfrentando o antagonismo social que a sociedade e os outros evitam. Na leitura de Žižek (2012b), o gesto de Bartleby “é violento exatamente na medida em que significa interromper essa atividade obsessiva” (Žižek, 2012b, p. 289). Ou seja, enquanto os outros perpetuam a ilusão de controle e produtividade através da atividade

incessante, Bartleby oferece um confronto direto e perturbador ao recusar essa participação. Ao suspender a atividade esperada dele, Bartleby não apenas recusa uma tarefa, mas também demonstra que sua não-ação é, paradoxalmente, o “ato mais radical” (Žižek, 2012b).

Inclusive, é possível apreender no desenvolvimento da narração o crescente desconforto e medo do narrador de uma possível influência de Bartleby sobre o ambiente de trabalho:

De algum modo, adquirira ultimamente o hábito de usar, sem querer, essa palavra, “preferir”, em qualquer ocasião – e não exatamente nas mais apropriadas. E tremia em pensar que meu contato com o escrevente já tinha, de um modo sério, me afetado mentalmente.

[...]

Enquanto Nippers, parecendo muito aborrecido e zangado, saía, Turkey, calma e respeitosamente, se aproximava. “Com todo o respeito, senhor”, disse, “ontem estava aqui pensando em Bartleby e acho que, se ele ao menos preferisse tomar diariamente um caneco de boa cerveja, isso contribuiria muito para que ele se emendasse, fazendo-o colaborar na conferência de seus papéis.” “Então você também adotou a palavra”, disse eu, levemente nervoso. “Com todo o respeito, que palavra, senhor?”, perguntou Turkey, reverentemente se ajeitando no exíguo espaço atrás do biombo, obrigandome, assim, a empurrar o escrevente. “Que palavra, senhor?” “Preferia ser deixado aqui sozinho”, disse Bartleby, como que ofendido por ter sua privacidade invadida. “Essa é a palavra, Turkey”, disse eu, “essa mesma.” “Ah, preferir? Ah, sim, palavra estranha. Eu nunca uso. Mas, como dizia, se ele ao menos preferisse...” “Turkey”, interrompi, “retire-se, por favor.” “Ah, certamente, senhor, se prefere que eu o faça.” Enquanto ele abria a porta dobrável para sair, Nippers, à sua mesa, me viu e perguntou se eu preferia ter um documento copiado em papel azul ou branco. Não deu nenhum tom maldoso à palavra “preferia”. Era evidente que lhe saíra da boca sem querer. Pensei comigo: com certeza devo me livrar de um demente que já torceu, em algum grau, a fala, se não também a cabeça, de todos aqui, afetando a mim e a meus empregados (Melville, 2015, p. 62).

O narrador percebe que a palavra “preferia”, usada inicialmente por Bartleby, agora se espalha involuntariamente entre os empregados, mesmo os que não a compreendem plenamente. Quando pondera que Bartleby “torceu, em algum grau, a fala, se não também a cabeça, de todos aqui”, evidencia o medo de que o funcionário possa ter alguma uma influência desestabilizadora, quase infecciosa, que ao contaminar o ambiente poderia levar o escritório à ruína.

Žižek até aproxima Bartleby do personagem Norman Bates, do filme *Psicose*, interpretado por Anthony Perkins, em razão de um “boato” de que seria realizada uma adaptação filmica na qual “Bartleby seria representado por Anthony Perkins” (Žižek,

2008, p. 501). Argumenta que “mesmo que esse boato seja falso, mais do que nunca o *se non è vero, è ben trovato* faz sentido aqui: Perkins, na modalidade Norman Bates, seria o Bartleby” (Žižek, 2008, p. 501-502, grifos do autor). Então, o filósofo esloveno visualiza Bartleby com o mesmo sorriso impassível de Bates, na cena final do filme *Psicose*, ao dizer que “não faria mal a uma mosca”. Para Žižek, a ameaça de Bartleby, assim como no significado da cena final de *Psicose*, não está em um ato de violência ativa, mas na violência de sua inércia: “a violência pertence ao seu próprio ser imóvel, inerte, insistente, impassível” (Žižek, 2008, p. 502).

Destaque-se a importância da psicanálise para Žižek construir sua leitura, estabelecendo uma abordagem que conecta estética e política por meio da psicanálise, – uma abordagem que se revela inovadora e de grande relevância. Desde o início de sua trajetória intelectual, os escritos de Žižek trouxeram um novo vocabulário e energia, retirados da psicanálise, para suportar a teorização da subjetividade política, bem como constituir uma crítica dialética da cultura de orientação lacaniana.

Algumas categorias-chave que podemos identificar como centrais no desenvolvimento da leitura são: tríade lacaniana Real, Simbólico e Imaginário; Falsa atividade; Ato; Superego; Paralaxe; a noção de investimento libidinal no poder, que contempla categorias como desejo, inconsciente, gozo (ou *jouissance*), fantasia ideológica e objeto *a*; Lei simbólica e suplemento obsceno. Ou seja, especialmente a partir de categorias do discurso da psicanálise lacaniana, Žižek (2008; 2011; 2012b) construiu uma leitura que concebe o gesto de Bartleby como conduzindo ao colapso da ordem simbólica e, conseqüentemente, abrindo um novo espaço fora da posição hegemônica do poder ao suspender o investimento libidinal da ordem simbólica.

Percebe-se que no argumento consta uma compreensão de hegemonia como uma rede de práticas que derivam de desejos, imaginários e fantasias que moldam, como uma estrutura simbólica, a forma de indivíduos perceberem a realidade; assim, uma posição hegemônica do poder servindo aos interesses de certas classes enquanto condiciona e limita a percepção e a agência dos indivíduos. A *Visão em Paralaxe* propõe que o sucesso da lógica capitalismo tardio na globalização se baseia no caráter Imaginário dos sujeitos, de modo que, na vida política, as identificações do Imaginário funcionam para mascarar antagonismos sociais irreduzíveis. Logo, a posição hegemônica oferece aos sujeitos opções que já existem dentro da estrutura ideológica dominante, conseqüentemente Žižek (2008; 2011; 2012b) concebe que o ato revolucionário exige que o sujeito sacrifique sua identidade simbólica e enfrente o trauma de perder o chão sob seus pés.

Dentro desse aspecto, em *A Visão em Paralaxe*, defende que para alcançar a emancipação devemos reconhecer que qualquer Significante-Mestre oculta não apenas o momento irracional de inconsistência implícito na Lei pública, mas também a injunção superegoica para transgredir. Condição que se relaciona com a noção de “falsa atividade”, também utilizada pelo filósofo esloveno. Na “falsa atividade”, o indivíduo age freneticamente para evitar que aquilo que realmente importa aconteça. Tal ação frenética implica o superego um uma relação direta com a transgressão inerente através do que Lacan denomina de *jouissance*. É difícil evitar a injunção obscena do superego na lógica do capitalismo tardio, porque facilmente a forma de protesto é parasitária do que nega.

O filósofo esloveno avança sua interpretação propondo a compreensão de *mudança paraláctica* acerca da imobilidade inativa de Bartleby, isto é, “a diferença entre o gesto de recuo de Bartleby e a formação da nova ordem é, de novo e pela última vez, de paralaxe: a atividade frenética e engajada de construção de uma nova ordem é sustentada por um ‘Preferia não’ subjacente que reverbera para sempre nela” (Žižek, 2008, p. 498). Trata-se de refletir sobre a mudança estrutural que não é uma transição direta de um estado para outro, mas uma mudança que se dá através de uma diferença radical entre dois pontos de vista, ou, mais especificamente, entre a presença e a ausência de algo.

A “lacuna paraláctica” acontece porque a realidade é dialética no sentido de que não há identidade própria pura, concebendo “que, em última análise, a condição do Real é puramente paraláctica” (Žižek, 2008, p. 44). Assim, a noção lacaniana de Real é trazida para sua crítica dialética da cultura, de modo que, em *A Visão em Paralaxe*, o filósofo esloveno defende “que, longe de constituir um obstáculo irreduzível para a dialética, a noção de lacuna paraláctica é a chave que nos permite discernir seu núcleo subversivo” (Žižek, 2008, p. 15).

Para o caso de Bartleby, será afirmado pelo autor que “o gesto de Bartleby é o que resta do complemento da Lei quando seu lugar é esvaziado de todo o conteúdo superegoico obsceno” (Žižek, 2008, p. 498). A democracia liberal é inerentemente suscetível para essa participação do lado obsceno da lei pública, conforme destaca Žižek (2012b); encontramos formas sempre novas de violar a lei pública em nossa submissão à injunção superegoica obscena para o gozo transgressivo: “Como, então, a psicanálise se posiciona em relação ao gozo [*jouissance*]? Sua grande tarefa é romper o domínio sobre nós da injunção superegoica ao gozo, ou seja, ajudar-nos a incluir na liberdade de gozar também a liberdade de não gozar, a liberdade de nos libertar do gozo” (Žižek, 2014, p. 74).

A *Visão em Paralaxe* é o companheiro de uma obra anterior de Žižek, *O sujeito incômodo: O centro ausente da ontologia política* (2016 [1997]), obra na qual clarificou a sua noção de subjetividade ao diferenciá-la do heideggerianismo e da filosofia política francesa contemporânea (seja a pós-estruturalista, seja a desconstrucionista); e propondo o “lugar vazio” da subjetividade lacaniana como uma função estrutural pura que emerge apenas através de um afastamento de sua identidade substancial (Žižek, 2016).

É possível apreendermos essa noção de subjetividade também presente na leitura da obra de Melville feita pelo filósofo esloveno, a partir da qual Žižek (2017) compreende que o sujeito não é constituído plenamente pelas posições ideológicas que ocupa, mas é, de fato, uma lacuna ou uma ausência dentro da própria estrutura ideológica.

Para melhor especificarmos essa questão, recorreremos à uma distinção que Žižek (2017) considera central na teoria lacaniana: a diferença entre a “significação simbólica” (os elementos que atribuem sentido e se relacionam na estrutura) e o “lugar vazio” que os antecede e organiza:

É preciso introduzir a distinção crucial entre a “significação simbólica” e seu próprio lugar, o lugar vazio preenchido pela significação: o Simbólico é sobretudo um lugar, um lugar originariamente vazio, preenchido subsequentemente pelo bricabraque da ordem simbólica. A dimensão crucial do conceito lacaniano do Simbólico é essa prioridade lógica, a precedência do lugar (vazio) com respeito aos elementos que o preenchem: antes de ser um conjunto de “símbolos” portadores de alguma “significação”, o Simbólico é uma rede diferencial estruturada em torno de um lugar vazio [...] (Žižek, 2017, p. 52-53).

O filósofo esloveno recupera essa distinção porque considera fundamental para entender a estruturação da subjetividade e da fantasia ideológica, que é essencial para que o Simbólico funcione. O “lugar vazio” mencionado pelo autor implica uma tensão: ele atrai tentativas contínuas de preenchê-lo, mas nunca pode ser satisfeito plenamente, uma vez que é estruturado em torno da ausência. É essa ausência que mantém o Simbólico ativo e em constante transformação, o que significa que toda a ordem social e subjetiva está sempre em processo, nunca completamente fixa ou estável.

No caso de *Bartleby*, a figura da autoridade, representada pelo chefe ou pelo próprio sistema de trabalho que ele rejeita, é desprovida de sua “potência” autoritária justamente porque *Bartleby* não “cede” ao desejo de ser reconhecido ou posicionado por essa estrutura: ele nunca teve o que os outros presumem ter perdido ao ser subordinados ao chefe ou ao trabalho. Sua recusa expõe que o que os outros imaginam

possuir – uma identidade simbólica satisfatória, garantida pelo sistema – nunca existiu em primeiro lugar.

Essa maneira de Žižek ler a obra de Melville condensa seu próprio modo de abordagem às produções culturais: não se limita a explorar o contexto econômico e político em que elas foram criadas, nem depende necessariamente do engajamento político consciente de seus autores. Essa abordagem entende que a partir da leitura da produção cultural, é preciso apreender como a partir dela é possível se posicionar em relação às tensões históricas.

Com sua leitura da obra *Bartleby, O Escrivão*, de Melville, Žižek nos convida a repensar o que seria uma subversão realmente radical. A proclamação de Žižek é de que possamos realizar um gesto radical de ruptura político-ideológico, sendo que para isso:

o primeiro passo verdadeiramente crítico (“agressivo”, violento) é recuar para a passividade, recusar-se a participar – o “preferia não” de Bartleby é o primeiro passo necessário que, por assim dizer, limpa o terreno, inaugura o lugar para a atividade verdadeira, para o ato que realmente mudará as coordenadas da constelação (Žižek, 2008, p. 448).

Žižek extrai de *Bartleby* um modelo que consideramos urgente, especialmente nesse período atual em que a confiança no progresso, na estabilidade presumida da democracia liberal e na eficácia de uma transformação gradual por meio das instituições abriu espaço para o ressurgimento de forças fascistas em várias regiões do mundo.

Žižek (2008) defende que o “Preferia não” é “o próprio fundamento permanente” do ato político e revolucionário, uma postura que sustenta e fundamenta toda a construção subsequente que implica a construção de uma nova subjetividade baseada em uma nova relação estratégica com o excesso que identificamos no nível da produção. Este, aliás, o programa mínimo de um retorno a Lacan realizado por Žižek, aqui entrevistado à luz de uma leitura literária que expressa a necessidade de emancipação, de maneira que, no desenvolvimento deste capítulo, esperamos contribuir para a luta política imbricada no fazer da crítica constituinte da corrente teórico-crítica do Materialismo Lacaniano, esperando também que o capítulo possa contribuir para abrir caminho para futuras pesquisas que explorem ainda mais as intersecções entre psicanálise, política e estética.

## Referências

HARDT, M.; NEGRI, A. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MELVILLE, H. **Bartleby, o escrevente**: uma história de Wall Street. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

STEJSKALOVÁ, T. “**Bartleby the Scrivener**” in **Contemporary Culture**. 2017. 144 f. PhD Thesis (PhD English and Philosophy) – Charles University in Prague, Faculty of Arts, Department of Anglophone Literatures and Cultures, English and American Literature, 2017.

ŽIŽEK, S. **A visão em paralaxe**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ŽIŽEK, S. **Em defesa das causas perdidas**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

ŽIŽEK, S. **Interrogando o Real**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ŽIŽEK, S. **O sujeito incômodo**: o centro ausente da ontologia política. São Paulo: Boitempo, 2016.

ŽIŽEK, S. O violento silêncio de um novo começo. In: HARVEY, D. *et al.* **Occupy**: Movimentos de protesto que tomaram as ruas. São Paulo: Boitempo, 2012a. p. 15-25.

ŽIŽEK, S. **Violência**: seis reflexões laterais. Traduzido por Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

ŽIŽEK, S. **Vivendo no fim dos tempos**. São Paulo: Boitempo, 2012b.

# A História dentro da história: revisitando Frei Luís de Sousa, de Almeida Garrett

Venerson Cardoso Capuano Fontellas\*

Tudo é o que somos, e tudo será, para os que nos seguirem na diversidade do tempo, conforme nós intensamente o houvermos imaginado, isto é, o houvermos com a imaginação metida no corpo, verdadeiramente sido. Não creio que a história seja mais, no seu grande panorama desbotado, que um decurso de interpretações, um consenso confuso de testemunhos distraídos (Pessoa, 2019, p. 34).

## Introdução

Nascido em 1799, final do século XVIII, Garrett viveu à margem de um Portugal instável em decorrência de acontecimentos históricos marcantes, tais como: as invasões francesas (1807-1810); a fuga da família real portuguesa; a crise da sucessão dinástica (após a morte de D. João XI); a guerra civil (1828-1834); o golpe de Estado de 1823 (conhecido como a Vila-Francada, que derrubou a Constituição de 1822) e a instauração de uma ditadura.

Garrett ficou conhecido por instaurar e solidificar o Romantismo em Portugal, principalmente após a corrente Neoclássica, embora tenha recebido influências desta. De acordo com Saraiva e Lopes (1979, p. 733), “[...] diferente de Herculano que se formou numa estética romântica alemã, Garrett, numa concepção de vida árcade e iluminista, gradualmente foi integrando elementos teóricos e estilísticos do Romantismo”. Na mesma direção, Corradin (2005, p. 35) destaca que: “[...] é ainda na Arcádia que ele vai buscar inspiração para, retomar, por outras vias e motivos, o nacionalismo”.

A respeito da relação do Romantismo e do nacionalismo, vale destacar que

Passos Manuel, o chefe deste movimento contra a oligarquia política instalada desde 1838, delineou largas reformas culturais e chamou Garrett à colaboração. Incumbiu-lhe a missão de “propor um plano para a fundação e organização de um teatro nacional” (Saraiva; Lopes, 1979, p. 732).

---

\* Doutorando em Letras (Literatura Portuguesa) pela USP, possui mestrado em Letras (Literatura Portuguesa) pela USP (2023), graduação em Pedagogia pela Unesp (2019) e graduação em Letras pelo Uni Sant’Anna (2015). Tem experiência na área de Letras, com ênfase no ensino-aprendizagem de Literatura.

Essa missão, posteriormente concretizada, incluiu, inclusive, numa dimensão ainda árcade, “nacionalizar a teoria do drama romântico” em cena (Saraiva; Lopes, 1979, p. 742). A esse respeito, Moisés (2010, p. 176) destaca: “Garrett não descansou enquanto não dotasse a cultura portuguesa duma atividade teatral de feição nacional e de alto sentido patriótico”.

Ademais, em seu teatro é possível perceber influências outras, tal como a da tragédia clássica, distanciando-se, por vezes, do drama romântico, mesmo porque este pressupõe elementos cômicos, o que não é verificável, por exemplo, em *Frei Luís de Sousa*. Assim, é possível dizer que *Frei Luís de Sousa* é mais tragédia do que drama, considerando seu enredo, clímax e desfecho. (Saraiva; Lopes, 1979, p. 745). Ou, como aponta Corradin (2005, p. 39), poderíamos enquadrá-lo como estando nos limites do drama romântico.

Nesse sentido, é preciso destacar que Portugal, como em outros períodos históricos, recebeu influência daquilo que acontecia a sua volta. Por isso, é importante reafirmar que a literatura romântica portuguesa foi moldada por características de literaturas outras, como a alemã, a escocesa, a francesa e a inglesa (Moisés, 2010, p. 167).

Como vimos, Garrett bebeu de diferentes fontes para a formação de seu estilo literário. Nesse sentido, é possível afirmar que os contextos dos quais o autor participou, bem como o contexto de produção de seus textos, ressoam em sua obra. Diante disso, parece-nos importante tecer algumas considerações a respeito do Romantismo português, relacionando-o a texto dramático do autor.

Segundo Massaud Moisés (2010, p. 169) “[...] à semelhança de Narciso, o romântico contempla a si próprio, como se estivesse permanentemente voltado para um espelho real ou imaginário”, o que, em suma, tem relação com os sentimentos burgueses. Sobre isso, é importante evidenciar a valorização do “eu”, protagonista da obra, presente em obras românticas.

Na mesma direção, o romântico português defende os ideais individuais e políticos, valoriza a pátria e os sentimentos nacionais, o que se relaciona tanto com os interesses da burguesia portuguesa quanto com o sentimento patriótico em relação a Portugal.

Por fim, verifica-se uma linguagem mais acessível e didática. Nesse sentido, “Garrett conservou da sua iniciação na nova literatura inglesa uma ideia fecunda, que será o seu principal contributo para o Romantismo português: a literatura culta não deve perder o contacto com a poesia popular e com as formas populares de expressão” (Saraiva; Lopes, 1979, p. 741).

Diante do que vimos destacando a respeito de Garrett e seu contexto de produção, nossa pretensão agora é tecer algumas interpretações da obra *Frei Luís de Sousa*, no sentido de perceber sua relação com os fatos históricos. Para isso, adotamos uma abordagem interpretativa, tanto bibliográfica quanto exploratória (Durão, 2020).

*Frei Luís de Sousa* é um texto dramático cuja ação se passa no final do século XVI, durante o reinado dos Filipes, da 3ª dinastia, período marcado pela dominação espanhola em Portugal. Ou seja, o enredo da obra visa evidenciar o sentimento português em relação à sua pátria. Sobre isso, destacamos aquilo que parece ser o objetivo de Garrett com a peça: “levar o povo a uma conscientização, isto é, intentando devolver-lhe a identidade perdida ao longo dos últimos três séculos” (Corradin, 2005, p. 39).

Ademais, é importante destacar que a censura de Costa Cabral impediu temporariamente a representação da peça, alegando que ela fomentava inimizades com a Espanha (Saraiva; Lopes, 1979, p. 732).

Analisaremos a seguir alguns aspectos de *Frei Luís de Sousa*. Optamos, para melhor fluidez, organizar a discussão conforme os três atos, que contêm 13 cenas.

## Ato I

O primeiro ato ocorre no palácio de Manuel de Sousa Coutinho, marido de D. Madalena e pai de Maria. O espaço, localizado em Almada, com vista para o Tejo e para Lisboa, sugere elegância, ostentação, harmonia e segurança. Recuperamos alguns apontamentos a respeito do espaço no Romantismo, bem como a natureza, os quais parecem importantes para perceber que estes não estão postos despropositadamente: “Conhece os frutos da meditação solitária e profunda, tem estases não raro místicos que lhe descortinam a existência do infinito, cultiva o recolhimento intimista, alheio a qualquer comunicação exterior, redescobre o sentimento religioso na visão da Natureza” (Moisés, 2010, p. 171).

Em cena, D. Madalena reflete sobre histórias trágicas de Portugal, como a de D. Pedro e Inês de Castro, além de passagens de *Os Lusíadas*. O que já aponta para duas coisas: 1. A valorização daquilo que é nacional, tal como a relação mítica em torno de Inês de Castro, bem como a valorização de Camões como grande poeta português e 2. Faz pensar que a obra aponta para acontecimentos trágicos, o que também, como vimos discutindo, se relaciona com características do Romantismo, ou, melhor, com aspectos do drama romântico em *Frei Luís de Sousa*.

Sobre isso, destacamos algumas considerações de Moisés a respeito do Romantismo que parecem ir ao encontro da cena:

À confissão de intimidades sentimentais corresponde a descoberta de sensações ligadas à fragilidade e ao mistério dos destinos humanos, submetidos aos azares e à perpétua mudança de tudo. Imerso no caos interior, o romântico acaba por sentir melancolia e tristeza que, cultivadas ou brotadas, durante a introversão, o conduzem ao tédio, ao “mal do século” (Moisés, 2010, p. 170).

Ainda nesse ato, também é possível observar o amor de D. Madalena pelo seu marido, Manuel de Sousa Coutinho, e por sua filha, Maria. Mesmo assim, é evidenciado certo incomodo, tal como um “fantasma”, algo do passado que ainda traz consigo alguma perturbação. Isso se refere ao fato de D. Madalena nunca ter tido certeza da morte de seu ex-marido, D. João de Portugal.

Nesse contexto, são perceptíveis indícios religiosos, sobretudo católicos, uma vez que um novo casamento não poderia ser legítimo caso um dos cônjuges anteriores ainda estivesse vivo. Vale lembrar que Portugal, à época, era um país profundamente católico, onde, numa dimensão por vezes mítica, acontecimentos religiosos podem se relacionar com acontecimentos Históricos, a citar D. Sebastião – figura que a obra acaba por rememorar. A esse respeito, destacamos:

Mantém-se em toda sua obra um conflito aberto ou latente, entre a ideia cristã de corrupção carnal e um erotismo que através da sua carreira assumirá os estilos, ou máscaras, mais diversos, sem nunca deixar de ser a seu modo sagrado [...] (Saraiva; Lopes, 1979, p. 734).

O incomodo de D. Madalena é mantido ao longo da obra. Isso é reforçado, ainda neste ato, pela figura de Telmo, personagem amigo da família e escudeiro de D. João, o qual se mostra incomodado com o casamento de D. Madalena com Manuel de Sousa Coutinho, mesmo que mostre sentimentos pela nova família. Tal incomodo se dá pela mesma incerteza em relação à morte de D. João e à antiga relação que Telmo tinha com o ex-marido de Madalena.

Sobre a relação de D. Madalena e Manuel, destacamos que, de acordo com Saraiva e Lopes (1979, p. 735), *Frei Luís de Sousa*, como outras obras do autor, passam pelo viés tipicamente romântico do “contratema”: “o amor aparece progressivamente incompatível, ou incomensurável, com a ordem natural, devido a um qualquer pecado primevo”.

A propósito da relação de D. Madalena e Manuel de Sousa Coutinho, recuperamos uma interpretação de Corradin (2005, p. 41), a qual está permeada por toda a obra, que é a temática da “família” em *Frei Luís de Sousa*. Sobre isso, a autora destaca: “Todas as

personagens estão ligadas por laços de família. O conflito nuclear incide exatamente sobre a condição familiar”.

No mais, o ato I encerra-se com a destruição do palácio de Manuel de Sousa Coutinho. Manuel decide incendiá-lo para impedir que os governantes, reis espanhóis, tomassem o espaço, algo desejado por interesses políticos e estratégicos. A ação de Manuel revela patriotismo, o que, mais uma vez, acaba por se relacionar à temática do Romantismo português.

## Ato II

O segundo ato ocorre no palácio de D. João de Portugal, ex-marido de D. Madalena. Esse novo espaço parece indicar melancolia, dado que o ambiente é escuro, antigo e claustrofóbico.

Madalena confessa a Telmo que se sente angustiada por voltar ao palácio do seu ex-marido. Sente como um presságio, um sinal de que algo ruim poderia acontecer. A cena apresenta três quadros afixados na parede, que acentuam a atmosfera de tensão. Telmo, por sua vez, tenta consolá-la, elogiando a coragem de Manuel contra a investida dos reis espanhóis.

Maria questiona quem seriam as pessoas retratadas nos quadros. Madalena reluta em explicar, mas Manuel revela à filha que o quadro central representa D. João de Portugal (ex-marido de D. Madalena), enquanto os laterais retratam D. Sebastião e Camões. Manuel não demonstra ressentimentos por D. João, afirmando que, se ele estivesse presente, Maria não existiria.

A cena, mais uma vez, reforça o caráter patriótico da obra, haja vista que as três figuras têm valor historiográfico para Portugal. É simbólico que um nobre de Portugal esteja no centro, ladeado por Camões, que exaltou o povo português em *Os Lusíadas*, e por D. Sebastião, cuja morte na Batalha de Alcácer-Quibir, no século XVI, alimentou o imaginário português com a ideia de sua volta redentora, como um messias, resultando no sebastianismo – muito evidenciado na obra de Padre Antônio Vieira.

Sobre isso, Cardoso (2007), tece reflexões a respeito da ambiguidade em torno da figura de D. Sebastião em *Frei Luís de Sousa*, partindo da análise dos termos *sebastianista* e *sebástica*, o primeiro explorado em diferentes textos em torno da relação messiânica em D. Sebastião; já o segundo, proposto num sentido mais crítico, em que o que se espera é que uma vez revisitada a figura de D. Sebastião, perceba-se “através” dela sua identidade, coletiva, daquilo que se entende por Portugal.

Nesse sentido, a autora parte da concepção *sebástica* para interpretar a presença de D. Sebastião em *Frei Luís de Sousa*. Chega a afirmar que tal presença é muito pequena, mais em volta de D. João de Portugal do que da própria figura mítica. Sua visão crítica sinaliza que a reflexão em torno de D. Sebastião está imbricada numa reflexão patriótica em torno do tempo, nomeadamente um “entre-tempo”, uma vez que é possível observar o passado invadindo o presente. Sobre isso, a respeito do passado de D. Madalena com seu antigo casamento, destaca: “Deixar para trás o passado, revela-se difícil porque equivale a deixar-se a si mesmo, e deixar a si mesmo é perder a identidade” (Cardoso, 2007, p. 100).

Ademais, observa-se neste ponto e em outros o intento de Garrett por uma peça teatral que fosse capaz de dar luz às questões nacionais. Para tanto, são utilizados fatos históricos e míticos, os quais invariavelmente se relacionam na construção da sociedade portuguesa. A esse respeito, destacamos Santos (2024)<sup>1</sup>: “A História metamorfoseia o mito”. Ou seja, ao passo que historicamente são retomados aspectos míticos, tal como a figura de D. Sebastião, os mitos são também revisitados e reavivados, o que Garrett não deixa de fazer em *Frei Luís de Sousa* em prol de questionar a identidade portuguesa quer do século XVI, quer do século XVII, quer, talvez, da atualidade.

Ainda neste ato, Maria, que tem uma saúde debilitada, decide visitar Lisboa com Telmo, o que gera um desconforto em sua mãe. Além disso, D. Madalena tem uma conversa com Frei Jorge, personagem irmão de Manuel, e confessa que quando ainda estava com D. João já tinha sentimentos por Manuel, o que, segundo a visão católica, tornaria o relacionamento com Manuel e o nascimento de sua filha, Maria, indignos.

Depois disso, o Romeiro, um viajante misterioso, surge para confrontar as personagens, revelando que D. João ainda estaria vivo. Frei Jorge percebe que o Romeiro é, na verdade, D. João de Portugal.

### Ato III

O terceiro ato se passa na parte baixa do Palácio de D. João de Portugal, um espaço amplo e sem objetos, com presença marcante de símbolos religiosos, como a Capela de Nossa Senhora da Piedade.

---

<sup>1</sup> Concepção elaborada pela professora Elaine Cristina Prado dos Santos em moderação no Encontro entre os projetos de pesquisa: Autor por autor (USP), Literatura de autoria feminina e estudos feministas: das margens do centro (UPM), Releituras míticas na literatura e outras linguagens (UPM) e Mitografias: temas e variações (UA).

Em conversa com seu irmão, Manuel percebe-se angustiado pelo fato de ter, possivelmente, destruído a família de D. João e D. Madalena. Além disso, Maria, que fora em Lisboa, volta de lá mais doente, o que suscita em Telmo um sentimento de proteção, além de se aperceber que amaria mais Maria que D. João. Isso sugere uma perda da identidade de Telmo, o qual aludimos certa relação em torno da identidade portuguesa.

D. João, por sua vez, demonstra arrependimento, questionando sua decisão de retornar e considerando que deveria ter permanecido em África.

Manuel e Madalena decidem que nada poderia ser feito e decidem se separar e ingressar em conventos. A esse respeito, recuperamos Bernardo Soares (Fernando Pessoa) (2019, p. 108): “O amor romântico, portanto, é um caminho de desilusão”.

Por fim, essa decisão, numa cena dolorosa, resulta na morte de Maria, que morre nos braços de D. Madalena. Assistindo, D. João permanece arrependido, grita junto de Telmo, mas nada muda.

## Considerações finais

A obra finaliza com a destruição completa da família, essa no centro do texto, assim como aponta Corradin (2005). O destino trágico que a obra sinaliza desde o primeiro ato se concretiza. O viés religioso permeia todo o enredo, reafirmando uma característica marcante da obra de Garrett.

A peça também reflete sobre a identidade portuguesa, evocando figuras como D. Sebastião e explorando simbolismos que ressoam no imaginário nacional. As cenas, os diálogos e, aqui evidenciamos, também às descrições do espaço, estão postas numa dimensão tipicamente romântica, mas, como vimos argumentando, de um “Romantismo arcadista”.

A respeito das discussões em torno da identidade portuguesa, destacamos as considerações da atriz Maria do Céu Guerra, no podcast Serviço Público – Bloco de Notas:

D. João é o Portugal antigo que se torna ainda mais antigo, e ainda mais doloroso, porque não morre. [...]. Quem é que o Portugal novo? É o Manuel de Sousa Coutinho, é a D. Madalena e é a menina [Maria]. O Telmo é também um Portugal antigo [...], mas é um Portugal antigo, que por via afetiva, isto é Romantismo, está dividido (Guerra, 2023)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> SERVIÇO PÚBLICO – BLOCO DE NOTAS: Português 7: Frei Luís de Sousa 1. [Locução de]: Maria Flor Pedroso. Entrevistada: Maria do Céu Guerra. Portugal: Serviço Público – Bloco de Notas, 24 mar. 2023. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6WZHiSMpzcUmU321puulxQ?si=av6iHz4p>

Assim, desde a família, a religião, a história, tudo está posto numa dimensão pedagógica. A esse respeito, mais uma vez, recuperamos Corradin (2005, p. 42): “Esta tragédia burguesa tem nitidamente função pedagógica. Garrett, ao puxar os cordões da ação, denuncia claramente sua intenção de construir uma peça que leve o espectador a refletir sobre sua condição na sociedade”.

Por fim, destacamos, ainda, que é possível identificar em *Frei Luís de Sousa* elementos biográficos, tais como: 1. Assim como, no fim da peça, Maria morre tragicamente como filha ilegítima, Garrett não conseguiu legitimar Adelaide Pastor como filha. Esta era filha de sua primeira esposa, Luísa Midosi. 2. “Tanto na sua vida, como na estrutura desta peça [*Frei Luís de Sousa*], Garrett jamais chega a decidir-se entre uma entrega a fé religiosa” (Saraiva; Lopes, 1979, p. 746-748).

## Referências

CARDOSO, P. da S. I **Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa**. D. Sebastião na obra de Garrett, um tema em dois momentos. [S. l.: s. n.], 2005.

CORRADIN, F. M. F. S. Almeida Garrett: por um teatro novo. In: FERNANDES, A. G.; OLIVEIRA, P. M. (org.). **Literatura portuguesa**: aquém-mar. Campinas: KOMEDI, 2005.

DURÃO, F. A. **Metodologias de pesquisa em Literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

PESSOA, F. **Livro do desassossego**. Jandira: Ciranda Cultural, 2019.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 1979.

# Guerra fria e Histórias em Quadrinhos: uma análise de “Superman: entre a foice e o martelo”

Gabriel Torres\*, Leonardo Brandão\*\*

## Introdução

A HQ “*Superman: entre a foice e o martelo*” foi roteirizada por Mark Millar e ilustrada pela dupla Dave Johnson e Killian Plunkett, tendo sido publicada originalmente nos Estados Unidos em 2003 pela DC Comics, recebendo sua primeira tradução para o português no ano 2004, data de sua primeira publicação no Brasil pela editora Panini Comics e depois relançada, no formato de capa dura, no ano de 2017. Esta HQ narra uma história alternativa deste personagem, no qual ao invés de ter sido criado por um casal estadunidense de fazendeiros, Jonathan Kent e Martha Kent, ele fora instruído em uma fazenda coletiva soviética e futuramente acabou se tornando o principal líder da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

*Superman*, criado por Jerry Siegel e Joe Shuster, apareceu pela primeira vez em 1938 na revista *Action Comics #1* da editoria *National Allied Publications*, que futuramente se chamaria DC Comics. Este personagem, em suas primeiras histórias, tinha pouco remorso para com os criminosos que estavam em seu caminho, muitas vezes resultando em morte. Entretanto, com a entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial, ele fora desenhado participando deste conflito em algumas histórias, eventos que culminaram em uma mudança em seu caráter: “Superman foi firmemente movido para o lado da lei e da ordem – e ao tê-lo feito, se tornou um símbolo dos valores americanos” (Darowski, 2012, p. 13).

Dessa forma, com o sucesso do alienígena nos quadrinhos, outros personagens foram surgindo, como Batman, Mulher Maravilha e Lanterna Verde, assim como os vilões: Lex Luthor e Brainiac. Todos esses personagens aqui citados também fazem parte da narrativa do quadrinho “*Superman: entre a foice e o martelo*”, porém foram

---

\* Graduado em História pela Universidade Regional de Blumenau (FURB) e membro do Grupo de Pesquisa em Histórias em Quadrinhos (GPHQ).

\*\* Doutor em História (PUC/SP) com pós-doutorado em Estudos do Lazer (UFMG). Professor do Departamento de História e Geografia da Universidade Regional de Blumenau (FURB) e Coordenador do Grupo de Pesquisa em Histórias em Quadrinhos (GPHQ).

reformulados para caberem na visão do roteirista e dos ilustradores desta história alternativa.

Os anos que se passaram após o fim da Segunda Guerra Mundial até o início da década de 1990 ficaram conhecidos pela Guerra Fria, um período marcado pela competição ideológica entre os EUA e a URSS, mas que culminou no colapso desta última, portanto, com a vitória dos EUA. Entretanto, mesmo que este período tenha terminado, sua força na formação de imaginários e representações ainda persiste. Neste sentido, este capítulo irá analisar uma produção cultural que, embora elaborada num momento histórico posterior ao término da Guerra Fria, dela se ocupa para ambientar sua narrativa, recriando a disputa ideológica no campo da nona arte.

## O campeão do proletariado

A história de “*Superman: entre a foice e o martelo*” inicia com a população estadunidense descobrindo da existência do herói através de uma transmissão televisionada onde Stalin o apresenta para o mundo capitalista. Nos quadrinhos temos, em alguns balões, o jargão pelo qual o personagem original é conhecido: “Olhem! Lá no céu! É um pássaro! É um avião! É o *Superman!*”; e o relato de seus poderes: “[...] Capaz de mudar o curso de poderosos rios, dobrar o aço com as próprias mãos...”. Porém, esse jargão que tanto lembra a história cânone deste personagem logo traz uma mudança fundamental: “e que, como campeão do proletariado, trava uma interminável batalha por Stalin, pelo socialismo e pela expansão internacional do Pacto de Varsóvia. *Superman: Orgulho do estado soviético, símbolo de nosso poderio militar*” e, com o alienígena voando ao lado de jatos militares, termina advertindo: “que nossos inimigos se acautelem: agora só existe uma superpotência”.

Durante o século XX, com o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, primeiramente do jornal, seguido do surgimento do rádio e da televisão, esses passaram a ter uma maior importância na propagação tanto de informações quanto de propagandas. Nos EUA, a televisão foi uma parte essencial do modo de vida americano e serviu para a propagação da ideologia capitalista, uma vez que em 1953, cerca de um terço da população possuía televisões em casa. Era por ela que se tinha acesso aos programas de fé religiosa, patriotismo e diversão, e foi através dela que os presidentes se comunicavam com a nação e relatavam seus programas de governo. Foi, enfim, pela televisão que o americano ficou sabendo da bomba nuclear dos socialistas e como os soviéticos eram um perigo para a liberdade da família e de seu modo de vida. Muitas séries e filmes também tinham suas estreias na tevê, como, por exemplo “*A Jornada nas Estrelas*” e “*O dia em que a Terra parou*” (Tota, 2009, p. 186).

A História em Quadrinhos prossegue com a sequência da narrativa se passando na cidade de Moscou, no “Dia do *Superman*”, quando somos apresentados a Josef Stalin, líder da URSS durante esse período<sup>1</sup>, e isso num baile em homenagem ao *Superman*. Neste evento, encontraram-se, além de membros do partido comunista, a personagem Hipólita (mãe da Mulher-Maravilha), que pode ser vista conversando com Stalin. Neste momento, Stalin propõe a assinatura de defesa mútua do Pacto de Varsóvia, admitindo que a Ilha da Amazona estaria em uma posição mais favorável, uma vez que não escolheu se aliar a “aqueles homenzinhos desesperados e gananciosos dos países atrasados da OTAN”. Hipólita retruca e afirma que os feitos que dizem “respeito aos direitos da mulher são impressionantes camarada Stalin... No entanto, seus feitos no que diz respeito aos direitos humanos são outra história”. O quadro finaliza com uma tentativa de flerte de Stalin, chamando Hipólita para “se conhecerem melhor na suíte presidencial”.

Vemos aqui reproduzidos tanto valores axionômicos quanto valores axiológicos<sup>2</sup>. Em primeiro lugar, como manifestação de valores axionômicos, vale frisar que nos primeiros anos da Revolução Soviética, o partido tomou uma posição libertadora, emancipando muitas das antigas restrições que permeavam a sociedade czarista. Em 1917, juntamente com a líder do movimento feminista do Partido Comunista, Clara Zetkin, que colaborou para a construção do Estado Soviético, foi instituído o sufrágio feminino, além de incentivar a ocupação por parte das mulheres dos mesmos locais de trabalho que antes eram ocupados apenas por figuras masculinas, além de fomentar a educação feminina, pois até início do século XX “88% das mulheres russas não sabiam ler nem escrever” (Rincon, 2017, p. 189). Ressalta-se também que em 1920, a URSS foi o primeiro país a garantir às mulheres direito ao aborto legal. Além deste e de outros feitos, as mulheres se tornaram um símbolo para a Revolução. Dessa forma, a sua presença na HQ se mostra como representação axionômica, uma vez que estabelece valores pautados na solidariedade, na emancipação e na valorização do ser humano.

Como valores axiológicos, as violações dos direitos humanos podem também ser pensados a partir da sequência do quadrinho, quando agentes do governo assassinam dois adultos, um homem e uma mulher. O menino, filho do casal que viu seus pais sendo mortos, encara os assassinos e é empurrado e agredido verbalmente, sendo ameaçado

---

<sup>1</sup> Stalin é eleito Secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética, cargo mandatário da URSS, em 1922 após a morte de Lenin e permanece no cargo até a sua morte em 1953.

<sup>2</sup> Aqui entendemos que a sociedade é pautada na luta de classes, onde uma classe dominante possui valores denominados axiológicos, centrados nas ideias de ascensão social, competição e acúmulo de bens, enquanto em contraposição, as classes exploradas desenvolvem valores axionômicos, tratando de coletividade, cooperação e igualdade. Sobre valores axiológicos e axionômicos, ver: Marques, 2018.

por um dos agentes, Roslov<sup>3</sup>. Ele saca sua arma e atira no ombro do garoto, não com o intuito de matar, mas para feri-lo e assustá-lo.

Após Stalin ter sido envenenado, é organizado um funeral para o líder, no qual um grande quadro com seu busto é rodeado por uma população com rostos que expressam tristeza, outros choram, outros até mesmo parecem mostrar respeito, mas todos tentam enxergar a imagem do camarada. As homenagens também são feitas com a entrega de flores a um quadro do governante. O pranto das pessoas, as suas feições conturbadas e frustradas expressam um movimento genuíno de tristeza, onde o povo lamentou a perda de seu grande líder que para muitos representou progresso através da “abertura de novas perspectivas, o avanço pessoal e o crescimento profissional” (Ferreira, 2000, p. 93) devido ao desenvolvimento soviético, mas também dá brechas para se pensar no culto à personalidade ao qual Stalin é muitas vezes associado.

Stalin é uma figura emblemática que rodeia a história dos movimentos socialistas em vários países, sendo que nos últimos anos existe uma crescente reabilitação de sua figura e de elementos do passado soviético (Rodrigues, 2015, p. 12). Por outro lado, sabe-se que Stalin já foi alvo de diversas críticas, tanto por sua personalidade quanto por sua pouca profundidade teórica: “Stalin não possuía talento teórico; em suas mãos, a riqueza do pensamento de Marx e Engels se convertia num esquemático bê-á-bá”, possuindo um estilo literário que era “um emaranhado de jornalismo vulgar e linguagem bíblica” (Ferreira, 2000, p. 91). Mesmo assim, ele conseguiu captar a atenção e o interesse de milhares de pessoas, muitas dessas “dotadas de um senso estético sofisticado e de conhecimentos históricos e literários aprimorados” (Ferreira, 2000, p. 91).

As críticas a capacidade intelectual e moral de Stalin podem ser verificadas num documento que se caracteriza como um dos discursos mais influentes da época da Guerra Fria, discurso esse que foi pronunciado no dia 25 de fevereiro de 1956, três anos após sua morte. Conhecido como “O Relatório Secreto”, mas que na realidade se chama “Sobre o culto da personalidade e as suas consequências”, Nikita Krushev, no XX Congresso do partido comunista da União Soviética, promoveu uma mudança radical na imagem do camarada através do apontamento de diversos traços que o retratam como um ditador violento, sanguinário e medíocre. Nessa sessão reservada ao Congresso do partido, Krushev enfatizou as várias falhas morais e intelectuais do falecido líder, falhas que hoje ainda permanecem gravadas em discussões de intelectuais tanto à direita quanto à esquerda do espectro político. Nikita culpou o falecido líder pela invasão nazista em território soviético, e pela agravação da situação

---

<sup>3</sup> Filho ilegítimo de Stalin e agente do órgão de segurança estatal.

(Losurdo, 2011, p. 10); além de acusar Stalin de ser maquiavélico e obcecado pelo poder, a ponto de ter orquestrado a morte de seu próprio amigo, Kirov<sup>4</sup>, dando início ao chamado “O Grande Terror”, quando visou exterminar toda oposição política contra seu governo.

O termo “O Grande Terror”, ou “O Grande Expurgo”, pode ser visto “de formas semelhantes tanto em panfletos neonazistas quanto em panfletos trotskistas (Martens, 2003, p. 109). Em outros termos, podemos perceber que há uma construção de uma imagem negativa de Stalin que atende tanto elementos da direita quanto da esquerda. Por outro lado, como pondera Martens, pouco se fala sobre os inimigos do Estado que o “Grande Líder” estava lutando contra, e para isso, ele elenca alguns nomes em seu livro. O primeiro deles seria Boris Bazhanov, um jovem ucraniano que entrou para a carreira política se tornando um assistente de Stalin, trabalhando como um infiltrado dentro do partido, abertamente discutindo o assunto em seu livro *Avec Staline dans le Kremlin* e como iria minar o partido por dentro, trabalhando como um Trojan, “para salvar a elite de minha cidade, me cobri com a máscara da ideologia comunista” (2003, p. 112).

Ainda de acordo com este autor, outros casos de uma formação de golpe de Estado podem ser encontrados também com outros dois antirrevolucionários: Frunze, um militar influenciado por velhos generais e oficiais do exército a odiar o comunismo e que visava eliminar o poder que o partido tinha sobre o Exército Vermelho, atraindo generais e soldados os quais ele confiava para criar uma contrarrevolução utilizando o poder das forças armadas. Além de Frunze, haveria também Alexander Zinoviev, que acreditava que a Revolução de Outubro fez com que uma elite política pudesse viver a vida de burgueses sobre a ideia de uma “utopia socialista” (2003, p. 115).

Essas críticas assinalam movimentos que atentaram contra a ordem instituída na URSS. Muitas das críticas realizadas ao camarada Stalin e o seu antecessor Vladimir Lenin, são provenientes de grupos abertamente anticomunistas e com ligações com a burguesia da Rússia Czarista, ou até mesmo com grandes impérios constituídos durante o século XX, e além disso, como reflete João Quartim de Moraes, “se é para enumerar, ainda que os comunistas fossem responsáveis, desde 1917, pela cifra grosseiramente exagerada por Courtois e outros dogues adestrados no canil mediático da reação, teriam matado muito menos do que o colonialismo” (2004, 159).

---

<sup>4</sup> “O Grande Terror”, que se deu entre os anos de 1936 e 1938, iniciou com a morte de Kirov, que era, além de próximo a Stalin, era quem ocupava o segundo lugar na hierarquia do partido como primeiro-secretário em Leningrado.

Voltando à HQ: após a morte de Stalin, *Superman* se torna o líder da União Soviética. Entretanto, o alienígena passa por uma mudança fundamental: um personagem que antes buscava liderar e ajudar seu povo, passa agora a controlá-lo e a perseguir opositores. A narrativa demonstra essa mudança através de uma sequência de quadrinhos onde visualizamos diversos helicópteros do governo comunista sobrevoando a cidade como forma de policiá-la. Nos prédios, encontram-se grandes bustos do *Superman*, como se estivessem vigiando a população, zelando por ela, porém, ao mesmo tempo, sempre observando, atrás de qualquer movimento contrarrevolucionário, e no fundo, o brasão que se encontra no peito do alienígena no topo de um prédio, sinalizando estar acima de tudo e de todos.

A Revolução, em seu caráter teórico vigente no Marxismo-Leninismo prévio à experiência de 1917, visava a desconstrução do Estado nos primeiros momentos da Revolução, e a constituição de Comunas, que seriam “um arranjo político-institucional que permitiria evitar a autonomia do Estado e, conseqüentemente, o surgimento de uma burocracia autônoma e onipotente” (Buonicore, 2017, p. 261). Porém, através da experiência marcante que foi a Revolução de Outubro, o isolamento, o cerco econômico-militar e os poderosos inimigos externos e internos que o partido teve que enfrentar, resultou na necessidade do fortalecimento do Estado e dos aparelhos de repressão, como a polícia política, conhecida como NKVD. Ao longo da HQ, *Superman*, agora como líder da URSS, persegue, censura e controla através da tortura, da lavagem cerebral e da vigilância constante, insinuando que esses movimentos totalitários são característicos da construção do socialismo.

Com o tempo, as áreas sob a influência socialista de *Superman* avançam, mas Lex Luthor (seu arqui-inimigo) acaba por se tornar o presidente dos EUA. Em menos de um ano, o último país capitalista tem uma economia vibrante e uma população feliz. Esse fato sugere que as mazelas dos Estados Unidos na HQ eram o resultado da má gerência do governo, mas não do capitalismo em si, uma vez que bastou trocar o presidente para que o país passasse a retomar seu crescimento econômico. Com a prosperidade, Lex Luthor criou a divisão dos Lanternas Verdes com o recrutamento de diversos soldados e dando a eles o poder do anel como parte do programa de defesa dos EUA contra uma invasão soviética.

O projeto, fruto da corrida armamentista, conta com o poder do coronel Hal Jordan, agora membro da divisão, que sofreu nas mãos dos comunistas e agora busca vingança. O personagem é um herói militar, que foi torturado e passou meses na prisão, porém nunca se deixou ceder, o que remete muito ao imaginário estadunidense da sua participação da Guerra do Vietnã e em outros conflitos, onde os “terríveis” comunistas matavam e torturavam os soldados que capturavam.

A corrida armamentista entre Lex Luthor e *Superman* presente na HQ se remete a própria competição ideológica e tecnológica entre os EUA e a URSS durante a Guerra Fria. Isso se faz presente nas invenções, onde ambos os países “buscam permanentemente aumentar a quantidade e a sofisticação tecnológica (maior alcance, mais precisão) das armas nucleares de que dispõem” (Júnior Fonseca, 1995, p. 131).

Ao final da narrativa, é comunicado que Lex foi capaz de unificar o mundo inteiro em um Estados Unidos Globais, que juntava as ideias de governo de *Superman* e Brainiac com suas próprias ideias para governar o mundo, criando uma forma de governo que aposentava os políticos, e juntava cientistas e artistas de todos os tipos em um Conselho Científico, acabando com as doenças e estendendo a expectativa de vida em centenas de anos.

Nesta parte, as ilustrações na HQ transmitem a noção de paz e tranquilidade com as pombas brancas, de triunfo sobre as forças socialistas. Após diversos anos de opressão e totalitarismo, de obsessão pelo poder e pelo perfeccionismo, a humanidade viveria realmente feliz, sem a necessidade de um alienígena que tudo vê e ouve o tempo todo, sem um alienígena impondo a sua versão de mundo sobre as pessoas. Com um modelo econômico reformado, que utiliza tanto conceitos socialistas quanto capitalistas, Lex Luthor foi capaz de criar uma verdadeira utopia, uma sociedade onde políticos não eram mais necessários, e quem tinha as rédeas da sociedade eram os artistas e cientistas.

## Considerações finais

Durante a narrativa, a potência científica de Lex Luthor e suas instalações, financiadas pelos EUA, criaram diversas armas que serviam para combater os *Superman*, a primeira delas fora um clone que personificava todas as qualidades dos Estados Unidos, porém o resultado foi um ser deformado que mal conseguia se comunicar direito. Essa criação de Luthor traz as cores do *Superman* original, como o azul, o vermelho e o amarelo no brasão. Além disso, a corrida armamentista nos quadrinhos continua com a criação do esquadrão dos Lanterna Verdes e na diminuição da cidade de Stalingrado feita por Brainiac por ordens de Luthor. A corrida armamentista, como apresentado por Mark Millar, foi uma competição entre as potências soviéticas e estadunidenses, onde ambos competiam constantemente

Desde os primeiros momentos da história, *Superman* fora mostrado ao lado de Stalin, dentro de uma forma comparativa, relacionando as práticas do alienígena como o governante da revolução. Já no primeiro capítulo, quando Stalin morre por envenenamento, os marcos que o governo e a tutela que Stalin tinha com o *Superman*

marcam o resto da narrativa, fazendo com que esse se tornasse o ditador e opressor que sempre negou querer ser. Tal fato sugere que a instauração de um governo socialista é nada mais que uma “utopia”, pois ao ser concretizada, desaguardaria sempre num governo autoritário, burocrático, ineficiente e assassino, e essa noção se faz presente no quadrinho analisado, onde até mesmo um super alienígena não foi capaz de resistir à corrupção do comunismo.

*Superman* tem em mente sempre as melhores das intenções, ele apenas queria ajudar a melhorar a vida das pessoas e acabar com a fome existente no interior do burocrático e ineficiente sistema soviético, mas no processo, acabou sendo contaminado e poluído por sua obsessão pela perfeição, pelo controle sobre os anseios da população, e acabou se tornando tudo aquilo que sempre negou querer se tornar: violento, controlador e, acima de tudo, obcecado pelo poder.

## Referências

- BUONICORE, A. C. Os impasses da Democracia Soviética. In: BERTOLINO, Os; MONTEIRO, A. (org.). **100 anos da Revolução Russa: Legados e lições**. São Paulo: Anita Garibaldi: Fundação Maurício Grabois, 2017.
- DAROWSKI, J. J. (ed.). **The Ages of Superman: Essays on the Man of Steel in Changing Times**. [S. l.]: McFarland & Company, Inc., 2012.
- FERREIRA, J. O socialismo soviético. In: FILHO, D. A. R.; FERREIRA, J.; ZENHA, C. (org.). **O Século XX - O tempo das crises: Revoluções, fascismo e guerras**. [S. l.]: Civilização Brasileira, 2000.
- JÚNIOR FONSECA, G. O sistema internacional durante a Guerra Fria. **Revista USP**, São Paulo, 1995.
- LOSURDO, D. **Stalin: história crítica de uma lenda negra**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2011.
- MARQUES, E. **Histórias em Quadrinhos: Valores e Luta Cultural**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018.
- MARTENS, L. **Stalin: Um novo olhar**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003.
- MORAES, J. Q. de. Um outro olhar sobre Stalin. **Crítica Marxista**, São Paulo, v. 1, n. 18, 2004.
- RINCON, L. O protagonismo da União Soviética da Luta pelo direito das mulheres. In: BERTOLINO, O.; MONTEIRO, A. (org.). **100 anos da Revolução Russa: Legados e lições**. São Paulo: Anita Garibaldi: Fundação Maurício Grabois, 2017.
- RODRIGUES, I. Usos políticos das memórias da Segunda Guerra Mundial pelo governo Putin: o culto aos veteranos e a reabilitação do período stalinista. **Revista Contemporânea: Dossiê Guerra e Revoluções no Século XX**, [S. l.], v. 2, n. 8, 2015.
- TOTA, A. P. **Os americanos**. São Paulo: Contexto, 2009.

# Construção fictícia e suas representações de necropolítica na série “The Boys”: uma possibilidade de metodologia

Shirley Nara Moreira de Souza\*, Wilian Machado de Oliveira\*\*

## A série



Figura 1 – Imagem produzida pelo streaming Amazon Prime para divulgação da produção

Fonte: Amazon Prime Vídeo.

“The Boys” é uma série de televisão de ação, drama e sátira, baseada nos quadrinhos criados por Garth Ennis e Darick Robertson, e adaptada para a TV por Eric Kripke. Lançada em 2019 pela plataforma Amazon Prime Video, a série se tornou um sucesso por sua abordagem irreverente e crítica ao gênero de super-heróis, subvertendo os arquétipos clássicos do heroísmo. Em 2021, a terceira temporada se tornou uma das séries mais populares da plataforma, e em várias listas, “The Boys” foi ranqueada como uma das séries mais assistidas nos EUA no ano, recebendo indicações

---

\* Graduação em Tecnologia de Gestão de Turismo (UFSM), Mestrado profissional em Patrimônio Cultural (UFSM) e doutoranda em História (UFSM).

\*\* Graduando em História (UFSM).

a diversos prêmios importantes, incluindo o Emmy Awards em 2021 como Melhor Série de Drama, consolidando sua posição como uma das principais produções da televisão.

Em um momento em que filmes e séries de super-heróis estão no auge da popularidade, com produções da Marvel e da DC Comics dominando o cenário, “The Boys” se destacou ao desafiar a glorificação tradicional dos heróis, explorando o lado corrupto e violento dessas figuras. Isso ressoou fortemente com o público, que encontrou na série uma alternativa ao estilo clássico das narrativas de heróis. Esta fama por trás da produção Norte Americana, também representa uma das minhas motivações a realizar trabalhos como este, uma vez que demonstra a dimensão de alcance do cinema e mais ainda, abre portas para pensar esse universo de forma teorizada e aplicada no ensino das humanidades.

Voltando a série, a trama acompanha um grupo de vigilantes conhecido como The Boys, composto por pessoas comuns que têm o objetivo de expor e derrubar os supers corruptos. O grupo é liderado por Billy Butcher, um homem implacável que tem uma vingança pessoal contra o super-herói mais poderoso, Homelander (Capitão Pátria), que representa uma espécie de Superman distorcido e amoral. Os integrantes de The Boys, como Hughie Campbell, que entra no grupo após sua namorada ser morta acidentalmente por um super-herói, Frenchie, Marvin T. Milk e Kimiko, formam uma equipe de anti-heróis dispostos a fazer o que for necessário para desmascarar a hipocrisia e crueldade dos supers. Eles estão em constante confronto com o grupo mais poderoso de heróis, conhecido como Os Sete, que inclui figuras como Homelander, Queen Maeve, A-Train e Starlight.

## Necropolítica e *The Boys*

A necropolítica, conforme teorizada por Achille Mbembe, refere-se ao poder soberano, enquanto superante da vida através da morte, de determinar as condições ontológicas que moldam a experiência humana<sup>1</sup>, especialmente em contextos em que a violência e o controle social são exercidos de forma extrema. Em *The Boys*, a Vought International, corporação que controla os super-heróis, representa uma entidade que exerce esse poder de forma absoluta. A empresa decide quem são os “heróis” e, por extensão, quem são as vidas que devem ser salvas ou sacrificadas. A existência dos “super” é, em si, uma manifestação da necropolítica, onde o poder de matar, proteger ou negligenciar é uma expressão da dominação corporativa.

---

<sup>1</sup> Seguimento da ideia hegeliana, onde o que determina a organização da soberania é a morte, não a vida. Nesse sentido, a morte está presente como produção de vida, já que “é na sabedoria da morte que a gente luta e trabalha”- fuga do narcisismo- “A política é a morte que vive a vida humana”.

Este ensaio pressupõe que a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder’ (Mbembe, 2018, p. 7).

Os super-heróis em *The Boys* não são apenas indivíduos com poderes extraordinários, mas também instrumentos de uma ordem necropolítica, onde a vida humana é instrumentalizada para servir aos interesses do capital e do poder. A Vought, portanto, não só cria e controla os heróis, mas também determina as fronteiras entre vida e morte, segurança e perigo, de acordo com suas conveniências políticas e econômicas. Indo em diálogo com o autor, essas estruturas sujeitas ao zelo dos desejos do Estado, são formas contemporâneas de vidas colocadas ao poder da morte e seus respectivos “mundos de morte” – formas de existência social nas quais vastas populações são submetidas às condições de vida que os conferem um status de “mortos-vivos”.

## Máquina de Guerra

Mbembé, defende que nos Estados modernos o uso da força está capilarizado na medida que o Estado perde espaço para as instituições privadas, estas por sua vez estruturam a discurso como uma política de segurança para suas populações. Ocorre que, por vezes, as narrativas utilizadas para validar essas políticas de segurança podem acabar reforçando alguns estereótipos, segregações, inimizades e até mesmo extermínio de determinados grupos.

Uma de suas principais características é que as operações militares e o exercício do direito de matar já não constituem o monopólio exclusivo dos Estados, e o “exército regular” já não é o único meio de executar essas funções(...) Em vez disso, emerge um mosaico de direitos de governar incompletos e sobrepostos, disfarçados e emaranhados, nos quais sobejam diferentes instâncias jurídicas de facto geograficamente entrelaçadas, e nas quais abundam fidelidades plurais, suseranias assimétricas e enclaves’ (Mbembe, 2018, p. 41).

Nesse sentido, o conceito de “máquina de guerra”, que remonta a Deleuze e Guattari (2012), pode ser lido sob a luz da necropolítica de Mbembe, uma vez que descreve uma estrutura ou organização moderna cuja função primordial é a perpetuação da violência e a manutenção do controle através do conflito constante. Em *The Boys*, tanto os super-heróis quanto a própria Vought podem ser vistos como partes de uma máquina de guerra moderna, onde o combate, a ameaça e a violência são

centralizados para sustentar um sistema de dominação. “A máquina de guerra não tem como objeto a guerra, mas uma multiplicidade de funções destrutivas, que envolvem a desterritorialização e a desestabilização de ordens estabelecidas” (Deluze; Guattari, 2012, p. 379).

A “máquina de guerra” em *The Boys*, já não trata de conquistar territórios nem submeter populações, mas de obter benefícios imediatos e recursos estratégicos, quanto mais melhor. Esta evolução do sistema, reduz os seres humanos a mercadorias, para trocar ou jogar no lixo, segundo os interesses do mercado. Assim, não se limita ao campo de batalha tradicional, mas permeia todas as esferas da sociedade, desde o entretenimento até a política e a economia. A Vought utiliza os super-heróis como armas, tanto metaforicamente quanto literalmente, para impor sua vontade e manter o status quo. Esse controle sobre os super-heróis permite à corporação dominar a narrativa pública, moldar o medo e, conseqüentemente, exercer seu poder necropolítico de decidir quem vive e quem morre.

## A Criação do Vilão, discurso e a Vitória Sobre a Morte

[...] nesse trânsito entre luz e sombra, heroísmo e vilania que se instauram muitas das narrativas ficcionais, transformando nossa passagem pelo mundo, nossa luta pela sobrevivência numa saga repleta de tramas e dramas (Quadros; Musco, 2021, p. 167).

Dentro dessa lógica, a criação de vilões em *The Boys* assume um papel crucial. Vilões, ou aqueles rotulados como tal, representam a encarnação da ameaça que justifica o poder dos “heróis” e, por extensão, da Vought. A figura do vilão, portanto, é instrumental para a perpetuação da máquina de guerra, uma vez que ele legitima a violência dos heróis e a necessidade contínua de controle e podemos observar isso no primeiro episódio da terceira temporada, intitulado “revenge”: “The point is that by creating a super villain, you created a super hero<sup>2</sup>”.

A criação dos super-vilões na segunda temporada da série, também pode ser vista como uma tentativa de domesticar a própria morte — ou melhor, de controlar a narrativa em torno da vida e da morte (discurso<sup>3</sup>). Ao personificar o mal em uma figura

---

<sup>2</sup> Fala de Stan Edgar, fundador da Vouth.

<sup>3</sup> Mbembé se inspirou, em alguns aspectos, nas ideias de biopolítica e biopoder de Foucault. Embora tenha reorganizado algumas ideias sobre a morte, antes não presentes nas obras focoutianas, o camaronês defende que, para embasar e fortalecer decisões, ações ou escolhas que influenciam várias pessoas, é preciso dominar técnicas e instrumentos que justifiquem e afirmem essas decisões. Por meio

tangível, a série sugere que a morte pode ser vencida através da violência legitimada, seja pelos heróis ou pela máquina que os controla. Contudo, essa “vitória sobre a morte” é ilusória, pois a verdadeira função do vilão é manter o ciclo de violência e dominação ativo, perpetuando a lógica necropolítica- O estado de exceção é constantemente invocado através da ideia de ameaças iminentes que exigem medidas extraordinárias. A Vought, com o apoio do governo, muitas vezes age fora dos limites da lei, utilizando seus super-heróis para eliminar qualquer oposição ou ameaça percebida, independentemente dos direitos ou da dignidade dos alvos, como visto no episódio 8 da segunda temporada: “If you don't have a villain, you just manufacture one”<sup>4</sup>.

Não somente age o discurso na construção do inimigo como na formação identitária do amigo, aquele que ao mesmo tempo que está próximo, também está em uma posição de proteção superior. Vimos isso, uma vez que os super-heróis são apresentados como defensores da vida e da justiça, o que se alinha ao discurso biopolítico de proteção da população. No entanto, esse discurso é uma fachada que legitima a violência extrema, incluindo assassinatos e outras formas de brutalidade, cometidas pelos super-heróis. A Vought, por meio de suas campanhas de marketing<sup>5</sup> e controle da mídia, molda a percepção pública para aceitar a violência dos super-heróis como necessária e justificada, mesmo quando ela serve apenas aos interesses da corporação: “People love what I have to say. They believe in it. They just don't like the word ‘Nazi’” (Episódio 2 da segunda temporada). Neste trecho, é destacada essa manipulação do discurso, onde Homelander<sup>6</sup> reconhece que o conteúdo de sua mensagem pode ser aceito pelo público, desde que seja cuidadosamente mascarado e ajustado, evitando termos que possam ser socialmente inaceitáveis.

## Colonização e ensino de história

Na colonização, o uso da necropolítica é visível nas políticas que subordinavam a vida de povos indígenas e africanos escravizados aos interesses coloniais. A lógica que guiava essas ações era de exploração total, muitas vezes reduzindo esses povos a instrumentos de produção, desprovidos de direitos à vida plena. O poder colonial

---

desses, podem ser viabilizadas diversas práticas de organização social como, por exemplo, os direitos e deveres em uma sociedade.

<sup>4</sup> Fala de Victoria Neuman, candidata a deputada e posteriormente a vice-presidente, que é uma “super” e busca formas de compor o Estado a qualquer custo.

<sup>5</sup> Já na primeira temporada é demonstrado o sistema de pontuação dos “super”- Uma forma de quantificar a popularidade do herói com determinados grupos étnicos, com faixa etárias específicas e localidades definidas.

<sup>6</sup> Conhecido como capitão pátria, é o líder dos 7 super, integrantes principais de super-heróis da Vouth.

controlava e disciplinava corpos, seja através da escravização, do genocídio, ou da expropriação de terras. Isso pode ser facilmente associado ao controle que os soberanos coloniais e suas elites locais exerciam sobre as populações subjugadas, representando um claro exemplo histórico do conceito do camaronês em ação (Oliveira, 2018).

A introdução do conceito de necropolítica através de *The Boys* pode servir como uma ferramenta para conectar o passado colonial com discussões contemporâneas sobre o controle da vida e da morte por sistemas de poder. A série possibilita uma analogia clara com o processo de colonização, onde a vida de colonos e elites europeias era vista como mais valiosa do que a vida dos povos nativos ou dos africanos escravizados. Essa abordagem pode ajudar os estudantes a desenvolverem um pensamento crítico sobre como as relações de poder históricas ainda reverberam na sociedade moderna.

A ideia de Mbembé, como apresentada na série e na história colonial, ajuda os alunos a entenderem como o poder pode ser exercido de forma violenta e opressiva. Isso amplia a visão crítica sobre as estruturas de poder, desde as formas coloniais de controle até as atuais. Os estudantes passam a enxergar as políticas coloniais como uma forma de imposição de morte e vida controlada, o que facilita a conexão com questões de desigualdade contemporâneas, como racismo, pobreza e violência estatal. Além disso, o debate em torno da necropolítica e sua aplicação histórica desafia os estudantes a refletirem sobre o legado do colonialismo na sociedade atual. Isso fomenta uma postura crítica em relação às dinâmicas de poder que operam na contemporaneidade, como o racismo estrutural e a marginalização de determinados grupos sociais.

No entanto deve-se atentar aos perigos da metodologia, uma vez que ao aproximar um conceito tão complexo por meio de uma série de entretenimento, há o risco de simplificá-lo ou de perder nuances importantes. *The Boys* é uma ficção com elementos exagerados que podem distorcer o entendimento de como essa política operava no contexto histórico colonial. Os estudantes podem acabar compreendendo o conceito de maneira superficial ou limitada, sem reconhecer as diferenças entre o mundo real e o fictício (Alface; Magalhães, 2011). Não apenas isso, a produção audiovisual contém cenas violentas, de linguagem inadequada e conteúdo sexual que podem ser problemáticos em um ambiente escolar. Isso levanta questões éticas sobre a adequação da série para a faixa etária dos estudantes e pode até causar problemas com os responsáveis. É essencial selecionar com cuidado os trechos da série a serem apresentados e garantir que eles sejam pertinentes ao contexto histórico discutido, sem violar normas pedagógicas.

A metodologia que utiliza o conceito de necropolítica e a série *The Boys* para o ensino de história no Ensino Médio oferece grandes benefícios em termos de engajamento, pensamento crítico e conexão com temas contemporâneos. No entanto, ela apresenta perigos que exigem uma abordagem cuidadosa, incluindo o risco de simplificação excessiva e desconforto com temas sensíveis. Com uma mediação adequada e planejamento detalhado, os benefícios podem superar os perigos, proporcionando uma experiência de aprendizado rica e relevante. Entendendo as questões acerca de como a série se adequa ao tema (objetivo central deste trabalho) espero ter a chance de desenvolver melhor esta metodologia e como abordá-la corretamente em sala de aula, mas isso, ficará para um próximo trabalho.

## Conclusão

A análise de necropolítica em *The Boys* demonstra como conceitos complexos da teoria política, como os de Achille Mbembe, podem ser traduzidos e disseminados através de formatos midiáticos populares, ampliando seu alcance além dos círculos acadêmicos. Ao explorar temas como soberania, violência e controle através de uma série de entretenimento, *The Boys* facilita a compreensão pública desses conceitos, permitindo que um público mais amplo reflita sobre as dinâmicas de poder que moldam nossas sociedades. Essa abordagem, alinhada com o campo da história pública, busca democratizar o conhecimento histórico e teórico, tornando-o acessível a todos (Almeida, 2011).

Ao utilizar uma narrativa visual e envolvente, *The Boys* serve como uma ponte entre a academia e o público, traduzindo teorias abstratas em exemplos concretos e visualmente impactantes. Isso não apenas torna o conteúdo mais acessível, mas também engaja o público em discussões críticas sobre a natureza do poder, da violência e do controle social, expandindo o impacto dessas ideias para além dos limites da sala de aula e das publicações acadêmicas. Nesse sentido, a análise de necropolítica em *The Boys* exemplifica como a cultura popular pode ser um veículo poderoso para a história pública, facilitando o diálogo entre teoria e prática, e promovendo uma compreensão mais ampla e profunda das complexidades do mundo contemporâneo.

Os riscos de a metodologia dever ser discutidos, mas acreditamos que assim como todas as formas de ensino, que tem seus riscos caso mal aplicadas, esta ideia não deve ser descartada, considerando sua capacidade de inserção no mundo dos jovens e midiático. As questões à cerca da colonialidade e da morte não deve ser considerada sensíveis, devem ser consideradas reais, que se não abordadas com a seriedade necessária podem cair no campo do cinismo histórico, onde o lugar confortável vira um campo de negacionismos. Precisamos discutir os horrores coloniais para que eles não

sejam repetidos, a escravidão, as desigualdades e a morte, apresentadas tanto nas mídias, quanto na história precisam ficar apenas nesse lugar, na representação, no passado, mas nunca mais na realidade.

## Referências

ALFACE, H.; MAGALHÃES, O. O Cinema como recurso pedagógico nas aulas de História. In: CAINELLI, M.; SCHMIDT, M. A. (org.). **Educação Histórica**: teoria e pesquisa. Ijuí: Ed. Unijuí, 2011.

ALMEIDA, J. R. de; ROVAI, M. G. de O. (org.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs 5**: Capitalismo e esquizofrenia 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

OLIVEIRA, D. de. A violência estrutural na América Latina na lógica do sistema da necropolítica e da colonialidade do poder. **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 39-57, 2018.

QUADROS, L. C.; MUSCO, L. Reflexões acerca da série The Boys: aproximações entre o bem e mal interseções entre a ficção e a realidade. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 16, 2021.

THE BOYS. Criada por Eric Kripke. Direção de Dan Trachtenberg. Produção da Amazon Studios. Disponível em: Amazon Prime Video. 2019.

# Implicações entre as Políticas Públicas Culturais na Produção de Filmes Independentes e de Resistência no contexto brasileiro

Bianca Brites Mello\*

## Introdução

De tal maneira, é importante ressaltar há implicações que esses debates trazem, do ponto de vista da área conhecimento que estou inserida, no caso a história, assim como o processo que envolve a confecção audiovisual. É de grande valia tanto para minha pesquisa de doutoramento centrada na produção dissidente brasileira numa perspectiva interseccional e das reflexões sobre o arquivo imagético, quanto os aspectos de “bastidores” que estão por detrás desses processos produtivos. Reflete especialmente no âmbito da compreensão do quanto as políticas públicas incidem diretamente nas próprias possibilidades de haver, ou não, produções fílmicas, cujas abordagens destoam dos imperativos mercadológicos mais investidos economicamente. Sem dúvida, o meu crescimento enquanto pesquisadora ocorreu mediante o que tais estudos demonstraram o quanto é necessário investigar, observar e estudar não só sobre o filme em si e o processo interpretativo do que a narrativa fílmica se propõe a fazer.

## Desenvolvimento

De modo geral, com o campo das tecnologias modificado a partir do implemento massificado da Internet, a interlocução com Canavillas (2011) possibilita visualizar o quanto a blogosfera e mediasfera, por exemplo, são partes do que se denomina enquanto um novo “ecossistema midiático”. Isso implica uma interconexão entre “velhos” e “novos” meios não só de interatividade, mas também de criação, de comunicação e propagação de conteúdos em diferentes formatos. Caracterizadas como manifestações instáveis, móveis, oscilantes e globais, as plataformas pelas quais se acessa a Internet constituem um meio ambiente alternativo ao que a precedera e o que se pode definir acerca delas com maior precisão é sua permanente condição de

---

\* Graduada em História. Licenciatura pela UFSM. Mestra em História – UFRGS. Doutoranda em História – PUCRS.

mudança. Incluindo-se a telefonia móvel (Tablets, Smartphones, etc.), há uma grande individualização do processo de acesso e de consumo de informação e conhecimento. Ubiquidade, acesso contínuo e ininterrupto de fluxos tão diversos que ultrapassam a amplitude de um controle propriamente dito produzem impactos que o autor denomina como “fragmentação social” e menciona, inclusive, o debate com Zygmunt Bauman acerca da “sociedade líquida”, em que tudo é “descartável”, “inconstante” e “sem valor”. Por outro lado, há os aspectos da evolução e da divulgação de conteúdos, informações e novas tecnologias que, outrora, acessível apenas a pequenos grupos ou até mesmo impensáveis, tornaram-se possíveis, o que gera o movimento de alteração de estatuto da realidade de um ponto de vista socialmente mais abrangente e de maiores chances de criar mobilidade socioeconômica, cultural e informacional.

De tal maneira, pensar a produção e o espaço audiovisual em meio a esse contexto torna-se fulcral, uma vez que tenha se tornado uma forma não só de comunicar conteúdos, mas constituir-se como o próprio conteúdo em si. Interconectando-se com as primeiras ponderações, os apontamentos de Silva (2009) que coadunam a um modelo analítico baseado na tríade produção, distribuição e exibição constituem a centralidade disso. Nesse sentido, adiciona-se outras duas tríades adjacentes, a instituição, a tecnologia e o mercado e última o patrimônio, a formação profissional e os direitos do autor de modo que, articulado a primeira tríade principal, oferecem ferramentas muito ricas e aprofundam a complexidade do fenômeno audiovisual e suas implicações. Há aqui a defesa de uma concepção de “indústria audiovisual”, preponderante para situar os diferentes processos pelos quais as atividades do “produzir” envolvem e de como a relação com o consumo, distribuição e a inserção social em que se dá tais redes, constituídas pelas três tríades, produzem no campo do cinema e repercutem no contexto tecnológico da ubiquidade e acesso a informação em fluxo contínuo.

Com efeito, cabe situar uma pequena retrospectiva histórica do cinema desde seu surgimento no início do século XX e das subsequentes tecnologias criadas para expressar a nova arte e a sua linguagem propriamente dita. A conceituação básica do audiovisual como a combinação das imagens e sons em movimento em diferentes tipos de suporte é fundamental aqui, à medida que, com o cinema, inicia-se tal empreendimento e prossegue-se para outras mídias. Face a teia complexa entre agentes, estruturas e sistemas, há, enfim, a composição do chamado campo de indústria audiovisual, apresentando-se especialmente os formatos de filmes em curtas, médias e longa metragens como produtos culturais que dão o suporte ao mercado e de fato parem a indústria cinematográfica e seus padrões específicos de funcionamento. Tamanha é a engenhosidade de tal intento criativo que o cinema é um exemplo de ápice

o qual a tecnologia, a economia e o social estão intimamente interligados, assim como a própria produção que se constitui em uma escala verdadeiramente industrial e que necessita de aporte capital, especialização técnica e um grau avançado de divisão de trabalho para que possa, enfim, existir. Em meio a isso, há três etapas principais: a pré-produção, a produção e a pós-produção realizadas pelos produtores de conteúdo e que preparam o “produto” final da criação audiovisual.

Ademais, a distribuição operante em canais e meios de circulação são necessários para que se opere a lógica da indústria e a movimentação do mercado audiovisual para que o consumo desse material seja alcançável ao “maior número de pessoas possíveis”, o que de fato o caracteriza como um setor efetivo de comércio com um produto bem definido. Cabe aqui situar que a indústria audiovisual é uma das maiores do mundo inteiro, uma vez que a revolução tecnológica perpetrada pela Internet e a globalização de alto alcance devido ao fenômeno da ubiquidade superam a própria indústria bélica e setores comerciais que outrora ocuparam o centro de movimento de capital do mundo inteiro. Daí a necessidade de uma hiperespecialização que torne o produto o mais específico para a delimitação de “públicos-alvo” em potencial para consumi-los, acessarem-nos e enfim movimentar uma alta quantia de capital concentrado. Cuidadosamente, a operação em questão associa-se à aquisição de direitos do produtor da obra e do preço negociado para que esta se torne vendável, delimitando periodicidades de circulação específica, circuitos de alcance e pontuar quem poderá, em síntese, obter os direitos exclusivos de vende-la e assim produzir o movimento capital visado.

Nesse íterim, atenta-se a outros padrões que engendram a indústria audiovisual, tal como a circulação de filmes como um deles, de modo que as operações perpetradas pelos agentes de distribuição. Essas correspondem a determinados “títulos”, organizados em catálogos e classificados de acordo com os gêneros os quais são tipificados nos meandros da cinematografia e que fazem pontes com categorizações as quais dizem respeito ao orçamento que demandam para serem produzidos, podendo ser de alto, médio ou baixo custo. A exibição permite que se operem os meios físicos pelos quais o sistema de consumo é iniciado, de modo que é voltado para o “consumo final” do produto audiovisual, sendo o setor de exibição correspondente a um campo que faz mediação que o produto e o público consumidor propriamente dito. Por fim, o mercado exibidor nessa interpretação seria considerado um “ato essencial” do fenômeno cinematográfico, o bem simbólico do mercado em que o filme só adquire significado em sua existência a medida em que é projetado em uma tela e contemplado pelo público. As empresas dedicadas a articulação de circuitos de exibição são os

principais agentes desse campo, os quais podem ser de pequeno, médio ou grande porte e, por último, a operação comercial, que se trata da venda de ingresso e do custeio de despesas operacionais para o funcionamento das salas de exibição, do aluguel dos filmes e do lucro produzido em virtude disso.

Indubitavelmente, é imprescindível ponderar o quanto os festivais de cinema no Brasil exerceram, e exercem, papel fulcral, com relação a articulação de circuitos de divulgação e de retroalimentação do mercado cinematográfico e da indústria audiovisual, assim como corroboram os apontamentos anteriores supracitados. Os festivais oferecem uma transformação nesse contexto, de modo que esses fluxos proporcionem a formação de um público consumidor e contemplativo, em eficazes formas de difusão de produtos audiovisuais brasileiros, exemplificado especialmente pelos filmes de curta, média e longa metragens, documentários ou ficção, animação, vídeos digitais, mídias móveis, a própria internet e suas redes sociais e outros suportes que dão esse sustento. Nos festivais ocorrem, além da exibição propriamente dita, há a formação, promoção e intercâmbio cultural, diversidade intrinsecamente ligadas a aspectos sociais e políticos. Dessa forma, auxiliam de forma poderosa no reconhecimento artístico dos, das e des produtores audiovisuais que são retroalimentadas por ações de caráter social, geração de emprego e renda, além de um crescente ambiente de negócios financeiros. Promovem, por conseguinte, o surgimento e o fortalecimento de uma série de iniciativas que resultarão na difusão, preservação e resgate do acervo audiovisual brasileiro, bem como o surgimento de novos talentos e na valorização dos profissionais que atuam no setor.

Outrossim, indicadores dos anos de 2007 e 2008 acerca dos estudos no setor de festivais audiovisuais apontam para uma vitalidade tanto nos aspectos artísticos-culturais quanto econômicos e sociais. A função dos festivais, dos perfis dos eventos e dos impactos econômicos, sociais e culturais em decorrência do volume de recursos financeiros movimentados pelo setor são visivelmente robustos. A empregabilidade, a quantidade de exibições, a distribuição regional dos circuitos de festivais, a quantidade de espectadores, entre outros aspectos que nutrem, expandem e dilatam a indústria audiovisual. Compreende-se que houve um crescimento de circuito de festivais, especialmente nos anos 90 e anos 2000 em que a “força do público” contabiliza mais de 12.000 exibições em 2006. A pesquisa, segundo Leal e Mattos (2010) confirma que o setor de festivais audiovisuais brasileiros é um poderoso agente econômico a medida em que os eventos alavancaram negócios, geraram empregos, renda, impostos e promoveram um significativo aquecimento da economia de serviços. Apesar das dificuldades para a viabilização econômica dos festivais, houve uma expansão de

parcerias para a regularização de projetos, impactando positivamente na geração de empregos e na ampliação do mercado de trabalho.

Há de se constatar que as ações sociais constituem uma dimensão significativa dos festivais, apresentando-se como questões prioritárias dos eventos que também se vinculam às ações culturais e desenvolveram-se a partir de iniciativas sociais, como por exemplo as exposições sem cobrança, a promoção de oportunidades de inserção no mercado de trabalho pelas oficinas, o estímulo da produção audiovisual oriunda de comunidades periféricas, a disponibilidade de transporte e alimentação para o público infantil, entre outras formas de democratização de acesso aos filmes e ao combate à exclusão social. Em acréscimo a isso, o crescimento no circuito de festivais, assim como das políticas audiovisuais, das discussões mercadológicas, a formação de intercâmbios, da elaboração de estéticas, do implemento de tecnologias e dos dimensionamentos econômicos e sociais são partes essenciais desses movimentos que se interrelacionam.

Por certo, face às explicações acerca da constituição da indústria audiovisual, as possibilidades de criação de mercado e as ramificações culturais e sociais às quais estão ligadas, é indispensável articular o papel exercido pelas políticas públicas nessa construção no Brasil. Primordialmente Ikeda (2022) assegura o quanto a regulação imposta pelos Estados Nacionais oferece um papel fundamental para promover contrapesos a um movimento de massificação de consumo do audiovisual em todo o mundo. Nesse sentido, a implementação de políticas públicas engendra um mecanismo que protege os mercados internos dos países, produzindo um significativo impacto econômico e social. Porquanto, a defesa do cinema independente apresenta outros modos de ser, com valores que transcendem a lógica hegemônica de circulação de produtos a nível global. Dentro deste panorama, há um processo de concentração de indústria cinematográfica historicamente norte-americano, especialmente estabelecida no período Entreguerras, perpassando pela expansão internacional do “*studio system*” hollywoodiano, elo estratégico da distribuição em escala industrial nos anos 90 e 2000. Aprofunda-se, a partir daí, tal processo em escala e escopo, uma vez que a projeção digital e as facilidades tecnológicas para que uma obra seja acessada e exibida em boa parte das salas de cinema mundiais.

De todo modo, preconiza-se situar a atuação da ANCINE (Agência Nacional do Cinema) no contexto brasileiro, atentando-se à Media Provisória 2228/2001 como mecanismo de estímulo ao desenvolvimento da indústria audiovisual brasileira diante do cenário de “massificação” supracitado sob hegemonia da produção norte-americana hollywoodiana bem como dos fluxos globais em movimento hiperacelerado. Dessa forma, a criação da Ancine emerge como uma agência reguladora, responsável não

apenas pelo fomento, como também pela regulação e fiscalização do mercado audiovisual brasileiro. Há ponderações acerca da influência que gestões governamentais e a tipologia de suas políticas trouxeram a esse campo, trazendo a exemplificações dos governos Lula e Dilma, depois o período de Temer e por último a posse de Bolsonaro em 2018.

Desde o início do período da gestão Temer houve mudanças significativas nas políticas implementadas pela Ancine, de modo que ocorre a nomeação do Ministro da Cultura Sérgio Sá Leitão o qual indicou um novo diretor como presidente da Ancine: Christian de Castro. A política audiovisual de Leitão e Castro possuíram um forte caráter industrialista, concentrando os investimentos nas maiores empresas e distribuidoras, bem como retiraram a análise do mérito dos projetos inseridos e introduziram parâmetros que privilegiaram a performance comercial prévia das empresas hegemônicas do setor e, conseqüentemente, criaram barreiras a novos ingressantes. Dessa maneira, o Estado aprofundou a lógica economicista do mercado e não corrigiu as antigas desigualdades, tampouco as distorções de distribuição de recursos e recortes sociais relacionados a isso, visto que privilegiaram uma forma de desenvolvimento comercial prévio, representando a principal orientação ideológica do governo Temer.

Sem dúvida, a posse de Bolsonaro causa ainda maiores tumultos e agrava o cenário anterior instaurado pela gestão de Temer e seu cariz mercadológico como bússola de suas ações políticas no âmbito do audiovisual. A Ancine alinha-se, portanto, a um discurso liberal e estabelece uma forte feição conservadora a ponto de haver uma defesa de que as produções audiovisuais deveriam “enaltecer os heróis nacionais”, esses entendidos consoante a uma abordagem de História Oficial excludente e pouco realista a diversidade e contradições sociais, históricas, econômicas e culturais do Brasil. Além do mais, há uma crítica ao aporte de recursos públicos para projetos voltados a pautas “identitárias” conforme terminologia discriminatória utilizado pelo governo Bolsonaro, em especial os conteúdos LGBTQIA+. Dessa forma, tais intervenções e enunciações contabilizam uma interferência direta do presidente da República na análise do mérito de projetos a serem aprovados pela Ancine. Porquanto, segundo a nova lei das agências reguladoras, os novos diretores foram empossados para um mandato fixo de cinco anos, de modo que permanecerão até meados de 2026. Portanto, seus mandatos envolverão praticamente todo o período de gestão do próximo Presidente da República, que não poderá exonerá-los. Assim, haverá novos embates que devem ser vislumbrados e manejados cuidadosamente no campo da política pública do audiovisual brasileiro e que

se prolongarão com resultados flutuantes pelos próximos anos para que, de fato, se altere as dinâmicas de imposição ideológica conservadora no setor.

Face ao debate proposto por Ikeda (2022) sobre a incidência das políticas públicas no campo audiovisual, outro aspecto de essencial preponderância está articulado as pautas sociais, políticas e culturais. Essas articuladas as demandas que visam sanar as desigualdades, tanto da distribuição de recursos para o setor, quanto para estimular produções que sejam dissidentes à lógica normativa e hegemônica do que as ideologias excludentes e conservadoras perpetuam: as questões de gênero, raça, classe e sexualidade (Sylvestre, 2023, p. 6). De todo modo, a implementação de políticas públicas afirmativas no campo audiovisual, visando a democratização da produção e ao enfrentamento da desproporção na participação de mulheres e pessoas negras nos papéis de direção e roteiro iniciou em 2012.

É crucial reconhecer o protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual como ação que ocorreu juntamente a outros instrumentos afirmativos para a cultura. O arranjo institucional entre o Ministério da Cultura e a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, vinculada à Presidência da República (SEPPIR/PR) expressa esse movimento. A pauta afirmativa para o audiovisual mostrou que havia grande desproporção na participação de mulheres e pessoas negras na produção audiovisual tais como o manifesto Dogma da Feijoada (2000) e Manifesto de Recife (2001). De modo semelhante, os Estudos do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) produziram Boletins os quais analisaram a participação de raça e gênero no cinema brasileiro no período de 1970 a 2016. A agenda governamental setorial mediante inclusão da discussão na pauta do Conselho Superior do Cinema juntamente ao Grupo de Trabalho sobre Diversidade de Gênero e Étnico Racial no Audiovisual tiveram como objetivo de formular uma política consistente de promoção da igualdade de gênero e raça no setor em 2018.

Entrementes, a perspectiva de formação de uma Agenda Governamental em consonância com a pauta afirmativa no Conselho Superior do Cinema teve como tripé de governança da política do audiovisual o próprio Conselho, a Agência Nacional do Cinema e Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura. Nesse sentido, para Sylvestre (2023) o aporte teórico da interseccionalidade foi articulado a partir da perspectiva de Kimberlé Crenshaw para situar o problema a ser solucionado, no que tange as questões de raça, gênero, classe e sexualidade bem como seus entrecruzamentos. Preconiza-se, sobretudo, a participação de integrantes da APAN (Associação de Profissionais do Audiovisual Negro), da Diretoria do SPCINE e articuladores institucionais, políticas, culturais e artistas do movimento, tais como

Viviane Ferreira, Joel Zito Araújo, Debora Ivanov, Marcia Rangel Candido, Léia do Vale Rodrigues em duas reuniões de grande impacto.

Em continuidade, o período de 2019 a 2022 corroboraram, retomando o que foi apontado por Ikeda (2022), um processo de desestruturação do colegiado do cinema assim como de outras áreas de participação social. Embora a agenda afirmativa tenha conseguido alcançar espaço na agenda governamental, não houve uma política sistematizada durante o recorte temporal supracitado. Em suma, apostou-se em expectativas a partir da mudança de governo ocorrida em 2023, sobretudo pela recriação do Ministério da Cultura e a criação de outras estruturas administrativas. Essas enfatizaram as pautas de combate à discriminação e a desproporção na participação de determinados grupos sociais, tais como a igualdade racial, a luta dos povos indígenas, a luta das mulheres, os direitos humanos e a cidadania universal e simétrica estendida a todos, todas e todos.

Inquestionavelmente, para além das necessárias ponderações acerca da formação da indústria audiovisual, das ramificações que levam a sua construção e das políticas públicas que direcionam os seus rumos, pensar e fazer cinema a partir de uma teoria dos cineastas (Leites, Baggio; Carvalho, 2020) é fulcral para dar seguimento a esta singela reflexão. As questões suscitadas por essa proposta se direcionam aos aspectos metodológicos que se ancoram no conceito de espectador e circula entre os cineastas, de modo que a abordagem teórica busca renovar a própria teoria do cinema. O que se constitui como “fonte primária”, tal como as imagens, sons, as palavras de cineastas estão interconectadas com a inserção do cinema no mundo, uma vez que o estatuto de estudo acadêmico compromete-se em “alargar” os temas pesquisados, colocando como prioritária a relação direta com quem faz cinema, o que se torna o ponto chave da proposta. Dessa maneira, trata-se, na verdade, de colocar o meio acadêmico “ao lado” do cineasta para pensar o cinema, à medida que prioriza o olhar para o cinema no sentido supracitado. Outro ponto basilar para a discussão é o questionamento sobre a possibilidade de fazer teoria a partir do filme, tais como as experiências relacionadas ao “making of” como ato de teoria e a teoria de cineastas indígenas ensejam. Essa última questão crucial para a reflexão anterior acerca da diversidade dos conteúdos fílmicos e audiovisuais e da problematização da hegemonia de uma tipologia de “fazer cinema” excludente. Logo, o cineasta não é apenas “fonte de informação”, mas principalmente “fonte de inspiração”, pois objetiva-se fazer teoria do cinema a partir dos cineastas e do pensamento dos cineastas.

Em acréscimo a isso Jacks (2023) pondera que sua pesquisa buscou entrevistar especialistas para investigar como esses trabalham com o conceito de

espectatorialidade e as diversas dimensões entre produção e recepção. Nesse sentido, uma vez que o conceito surge no âmbito de estudos de cinema, alguns mais relacionados aos de recepção, como aqueles utilizados na televisão, impelem numa prática de pesquisa que contempla a relação das audiências com o cinema. Essas relacionadas tanto aos aspectos institucionais e instituições propriamente ditas quanto a própria produção fílmica os quais refletem também os estudos voltados para a televisão e audiência. Particularmente, selecionou a entrevista que Nilda Jacks (2023) realizou com Ceiza Ferreira, a qual a entrevistada situa as interlocuções que realizou, tais como Stuart Hall, Robert Stam, bell hooks, essa última em relação às questões de raça e gênero, seguindo por Judith Maine para trabalhar espectatorialidade no cinema dentro da teoria feminista e depois dos brasileiros Fernando Mascarello e Mahamed Bamba. Segue um trecho da entrevista como prerrogativa fundamental das intenções às quais esse ensaio parte:

[...]No caso da bell hooks, a noção de espectatorialidade é crucial para pensar exatamente o não-lugar da mulher negra na teoria feminista do cinema, esta que, ancorada numa perspectiva psicanalítica, não reconhece a diferença dentro da diferença, não contempla a mulher negra e historicamente tem a mulher branca como norma tanto na representação quanto na recepção. Essa teórica elabora o conceito de olhar opositor ou olhar oposicional, que não é somente como as espectadoras negras reagem às representações do cinema, é ressignificar, é pensar outras possibilidades; ou seja, pensa o cinema a partir dos sentidos que essas mulheres atribuem ao filtrar, questionar, negociar e até mesmo reelaborar o que oferecido pelo filme [...] (Jacks, 2023, p. 180).

De tal maneira, assinalar as questões de raça e gênero a partir da problemática da espectatorialidade aprofundam o debate, de forma que todos os pontos se interconectam e incidem na reestruturação e na elaboração de novas formas audiovisuais. É indispensável percorrer tal caminho visto que o fazer cinema é uma forma de expressar o mundo em uma linguagem e suportes específicos, entremeado com outros setores da vida, tais como a indústria em seu sentido mais econômico, a política, a cultura e a sociedade acerca dos rumos éticos e de subjetivação das ações humanas. Salienta-se o contributo de bell hooks, interlocutora da entrevistada Ceiza Ferreira a qual integra a pesquisa de Nilda Jacks, a qual situa o quanto o “olhar” no âmbito cinematográfico configura-se também como “resistir”:

[...] Existem espaços de agência para pessoas negras onde podemos ao mesmo tempo investigar o olhar do Outro e também olhar de volta um para o outro, dando nome ao que vemos. O “olhar” tem sido e permanece globalmente, um

lugar de resistência para o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder, aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que “olha” para registrar aquele que é opositor. Na luta pela resistência, o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar “consciência” politiza as relações de olhar – a pessoa aprende a olhar de certo modo como forma de resistência [...] (hooks, 2019, p. 217).

Em suma, reforça-se as premissas que a própria proposta da “teoria dos cineastas” e proposição de um olhar opositor frente ao conceito de espectadorialidade é crucial para avançar em debates do que significa “produzir cinema”, o que é cinema e até mesmo romper com tentativas de essencializar, de forma excludente, o campo.

## Considerações finais

Destarte, tal trabalho, oriundo de um trabalho final de disciplina, almejou amarrar as principais temáticas que engendraram um foco central para debater aspectos de estudos de cinema e audiovisual, especialmente a própria constituição do campo e suas implicações diversas. Tais implicações foram desenvolvidas desde situar o contexto espaço-tempo com o advento da Internet e a circulação de informações como um componente fundamental e paradigmático para a expansão do setor audiovisual e até a configuração do mesmo enquanto um eixo mercadológico de grande acúmulo e fluxo financeiro. Além disso, os impactos sociais, culturais, históricos e subjetivos na constituição de ser humano e no comunicar-se, relacionar-se, agir e estar no mundo modificaram-se prontamente consoante a tudo isso.

Nesse íterim, maiores detalhes acerca da formação da indústria audiovisual e seus meios de expansão, ramificações e operacionalidade foram de grande valia para meu aprendizado pessoal enquanto pesquisadora da área de história que analisa fontes filmicas, além das incursões acadêmicas em campos adjacentes, como o próprio campo audiovisual e das artes propriamente ditos. Acessar tais conhecimentos acerca do proceder metodológico da análise filmica correlacionado as chamadas tríades fundamentais, bem como o papel exercido pelos festivais de cinema para a amplificação, difusão e movimento no contexto brasileiro também são fatores que agregam fortemente. As políticas públicas no cenário brasileiro e as considerações do campo cinematográfico mais recente (anos 90, anos 2000, até o presente) são oportunidades valiosas de religar-se a realidade e ao tempo para o estudo, análise e observar as pertinências que tais planos, processos e estratégias influenciam no setor audiovisual e refletem mutuamente aspectos mais gerais.

Por fim, o diagnóstico acerca das desigualdades de acesso, fomento, difusão e reconhecimento das produções audiovisuais relacionadas às populações oprimidas e as questões de gênero, raça, classe e sexualidade, entre outras, são preponderantes para a minha pesquisa. De tal maneira, profissionais do campo audiovisual relacionados ao cinema negro e as pautas supracitadas que se organizaram para inserir as demandas políticas pelos órgãos reguladores e provedores (Ancine, Spcine) nas agendas governamentais são reflexões de lutas sociais e históricas mais abrangentes. Essas visam mudanças mais amplas e o meio audiovisual é um dos pontos-chaves para isso, de modo que a produção de imagens, sons, palavras e mensagens por diversos suportes atravessam em múltiplas camadas a humanidade como um todo e proporcionam agenciamentos verdadeiramente profundos. O grau de permeabilidade que os conteúdos digitais alcançam no atual cenário de ascensão da Internet em que a algoritmização perpetrada, por exemplo, pelas Fake News, foram capazes de mobilizar milhões, bilhões de pessoas, não só no Brasil, mas no mundo inteiro, em prol de discursos que atacam os direitos humanos e fizeram emergir comportamentalidades, ações e práticas com legitimidade de poder institucional que se pensara estarem em vias de acabar definitivamente, no caso as tendências ultraconservadoras que ecoam os fascismos da primeira metade do século XX. Portanto, tanto em minha pesquisa, implicada em controvérsias mortais, quanto o próprio plano de disciplina possibilitaram visualizar, aprender e pesquisar acerca desses temas.

## Referências

- CANAVILHAS, J. **O novo ecossistema mediático**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/canavilhas-joao-o-novo-ecossistema-mediatico.pdf>.
- HOOKS, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- IKEDA, M. As políticas públicas para o audiovisual: impasses da gestão da Ancine no governo Bolsonaro. **Revista Eptic**, [S. l.], v. 24, n. 1, jan./abr. 2022.
- JACKS, N. **Espectatorialidade e públicos: entrevistas**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.
- LEAL, A.; MATTOS, T. O papel dos festivais de cinema no Brasil: um diagnóstico do setor. In: MELEIRO, A. (org.). **Indústria cinematográfica brasileira: cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras Editoras, 2010.
- LEITES, B.; BAGGIO, E.; CARVALHO, M. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. Entrevista concedida a Bruno Leites, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho. **Intexto**, Porto Alegre, n. 48, p. 6-21, jan./abr. 2020.
- ROSSINI, M. de S. O cinema e a história: ênfases e linguagens. In: PESAVENTO, S. J.; SANTOS, N. M. W.; ROSSINI, M. de S. **Narrativas, imagens e práticas sociais: Percursos em história cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2009. p. 123-147.

*Arte, política e sociedade*

Implicações entre as Políticas Públicas Culturais na Produção de Filmes Independentes e de Resistência no contexto brasileiro

DOI: <https://doi.org/10.23899/9786589284727.7>

SILVA, J. G. B. Elementos de análise para o espaço audiovisual, In: SILVA, J. G. B. **Comunicação e Indústria Audiovisual**: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 21-44.

SYLVESTRE, A. P. M. Gênero e Raça na agenda do Cinema: a (des)mobilização do Conselho Superior do Cinema enquanto arena para a pauta afirmativa interseccional. In: ENCONTRO BRASILEIRO DE ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA, 10., 2023, Brasília. **Anais** [...] Brasília: Instituto Brasileiro de Ensino, Desenvolvimento e Pesquisa, 2023.

# A Lei Aldir Blanc diante dos desafios de sobrevivência de artistas de rua e do circo

Ana Lúcia Pardo\*

Viver de arte de rua é viver do encontro, com a cidade, com as pessoas e os animais que vivem e transitam nela e das possibilidades imprevisíveis que podem acontecer a partir desses encontros. É conquistar o pão de cada dia a partir da generosidade das pessoas e isso é, de alguma forma, viver renovando a esperança na humanidade todos os dias, mesmo em lugares tão hostis como o trânsito. A arte de rua humaniza as relações (Luca Tuã, artista de rua que vive o palhaço Grapixo).

## Introdução

As artes circenses foram bastante afetadas pela pandemia no estado do Rio de Janeiro. Sem a possibilidade de uma bilheteria pra manter a sobrevivência, como também, sem a presença física e o calor humano do público, a pandemia de Covid-19 desafiou artistas de circo, mudando completamente o cotidiano de quase 10 mil brasileiros que se sustentavam dos recursos obtidos a partir de suas apresentações debaixo da lona. As restrições de público durante a quarentena ocasionaram o fechamento de picadeiros e deixaram profissionais da arte circense sem qualquer garantia de sobrevivência, obrigando muitos artistas a ficarem distantes do palco e a buscarem sustento como motoboys ou vendedores e trabalhos precarizados. Significou um desafio para muitas pessoas que não se viam e precisaram abandonar suas atividades como palhaços, malabaristas, acrobatas, contorcionistas, equilibristas, ilusionistas e tantos outros artistas.

Reportagens de jornais e revistas revelam que as restrições impostas pelo combate ao coronavírus atingiram cerca de 30 circos, instalados no Estado do Rio de Janeiro, e mais de 600 espalhados pelo país, que empregam cerca de 30 mil pessoas, fizeram com que a maioria dos artistas precisassem trocar de profissão e fazer serviços terceirizados para se sustentarem nesse período, levando muitos a recolherem a lona e a buscarem outras formas de sustento.

---

\* Pós-doutora em Cultura e Territorialidades na Universidade Federal Fluminense (PPCULT-UFF). Doutora e Mestre em Políticas Públicas e Formação Humana pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPFH-UERJ).

Filho de artistas circenses, Thiago Campello, de 33 anos, acabou seguindo o mesmo caminho dos pais e, desde os 13, atua como malabarista no Brasil e no exterior. Mas, por conta da pandemia, o único malabarismo que ele faz atualmente é sobreviver. O rapaz trocou o picadeiro por uma moto, mas o seu destino não foi o globo da morte: roda nas ruas de São Gonçalo, onde faz entregas para uma lanchonete como motoboy<sup>1</sup>.

A restrição de público, na capital do Rio de Janeiro foi de 40% da capacidade, também para apresentações de circo, dança, teatro, música, de acordo com as medidas adotadas pelo prefeito Eduardo Paes, no novo decreto 48.641/2021, fez com que muitos circos preferissem permanecer fechados após a flexibilização, a fim de evitarem mais prejuízos. As apresentações online, no sistema drive-in, adotadas por alguns, realizadas sob a lona, com palhaços, equilibristas, malabaristas, contorcionistas também não se mostraram rentáveis. As medidas de distanciamento social e isolamento durante a quarentena, no chamado lockdown, que restringiam a interação entre pessoas e atividades coletivas a fim de evitar a transmissão do vírus, resultou no fechamento de picadeiros que deixaram uma grande quantidade de profissionais circenses sem condições de sustento. Jonathan Cericola, que começou na atividade aos 7 anos de idade e representa a quinta geração de artistas circenses da família responsável pelo Circo Teatro Saltimbanco, que possui uma lona fixa em Itaguaí, na região Metropolitana, e outra itinerante que costumava rodar por municípios do estado do Rio de Janeiro, considera esse momento desafiador. "Já vivi outros momentos complicados, pois tenho uma carreira de mais de 30 anos. Mas esse é mais desafiador porque está cercado de muita incerteza. Há uma insegurança, pois precisamos nos reinventar e não sabemos se vamos acertar", diz Cericola, que dá vida ao palhaço Pão de Ló, personagem criado originalmente por seu bisavô<sup>2</sup>.

No período da pandemia, de acordo com esta matéria do jornal O Globo (02/05/2021), "tem engolidor de fogo que virou pintor de paredes e assistente de mágico e atirador de facas fazendo bicos como garçõnete e diarista. E o palhaço, o que é? Agora, é vendedor de vassouras".

---

<sup>1</sup> RIBEIRO, Geraldo. Artistas de circo ficam sem sustento por conta da pandemia e relatam dificuldades na busca por bicos e alternativas. **Jornal O Globo**, 2 de maio de 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/artistas-de-circo-ficam-sem-sustento-por-conta-da-pandemia-relatam-dificuldades-na-busca-por-bicos-alternativas-24998759>. Acesso em: 10 set. 2023.

<sup>2</sup> RODRIGUES, Léo. Sem bilheteria e sem calor humano: pandemia desafia artistas de circo. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 27 de março de 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-03/sem-bilheteria-e-sem-calor-humano-pandemia-desafia-artistas-de-circo>. Acesso em: 15 set. 2023.

A única fonte de renda do circo é a bilheteria. Se ela fecha, não tem como sobreviver. Não vejo luz no fim do túnel. A Lei Aldir Blanc ajudou muito, mas já passou. Era para manutenção da estrutura. Teve circo que aproveitou para comprar lona nova, mas não tem como trabalhar por conta da pandemia. E onde o circo abre, o público não vai, com medo da contaminação — aponta Limachem Cherem, diretor da área de circos do Sindicato dos Artistas e Técnicos do Rio de Janeiro (Sated-RJ), que ajudou os artistas circenses com a distribuição de mais de 4 toneladas de alimentos desde o ano passado (O Globo, 2021).

O Circo Rhiwany, montado num terreno cedido pela Associação de Moradores do bairro Cacua, em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, estava sem condições de apresentar seus espetáculos por conta da lona estar muito velha e esburacada. Esse circo, que um pouco antes da pandemia teve a sua lona danificada por uma chuva de granizo, aproveitou o recurso da Lei Aldir Blanc para comprar uma cobertura nova, que ainda não havia recebido. Porém, não tinha como arcar com os R\$ 35 mil que eram necessários para a compra de novas ferragens para montá-la. Em função disso, o Circo Rhiwany realizou somente duas lives, referentes à contrapartida exigida pelo dinheiro recebido da Secretaria de Cultura. Já o Circo Raduan, depois de passar por uma temporada de plateias praticamente vazias, no bairro de Anchieta, a trupe circense, reduzida apenas a 30 pessoas, ao chegar à Sepetiba, na Zona Oeste, não conseguiu montar a sua lona em função das dificuldades burocráticas. Atualmente, a burocracia acabou se tornando um obstáculo para o setor circense, que depende de cerca de 20 documentos para conseguir autorização em cada cidade que sedia apresentações. Essa é só uma das reivindicações por melhores políticas públicas.

Em meio à pandemia, a situação do circo foi novamente questionada. A Escola Nacional de Circo, vinculada à Funarte e sediada no Rio de Janeiro, permaneceu fechada desde o início do período pandêmico. A lona de circo foi retirada do espaço em dezembro de 2020. Segundo a Funarte, a lona ficou comprometida pelos ventos e chuvas em 2020, razão pela qual seria trocada em meio a outras medidas de revitalização, informando que as aulas dos alunos voltariam em um novo espaço, mas que ainda não havia sido divulgado. Diante da situação, 38 artistas lançaram um abaixo-assinado online, assinado por mais de 15 mil pessoas, pedindo que as instalações da Escola Nacional de Circo fossem destinadas à sua função original e que as bolsas pagas aos estudantes fossem mantidas. Criada em 1982, a Escola Nacional de Circo já formou mais de 2,5 mil profissionais no país. Desde 2015, o Curso Técnico em Arte Circense é reconhecido pelo Ministério da Educação. No documentário Dossiê Escola Nacional de Circo, produzido na marca dos 25 anos da instituição, um de seus fundadores, o produtor cultural Orlando Miranda, destacou a sua importância como vetor de valorização do circense em todo o Brasil. “Qualquer circo que estivesse viajando no

Brasil começou a ser visto de outra maneira. Até então, era considerado uma arte menor, que ainda não tinha tido destaque como o teatro, a dança e a ópera”, observou. (Rodrigues, 2021).

## O alcance de uma lei emergencial para a arte pública e do circo

Diante desse quadro dramático apresentado, em que medida a Lei de Emergência Cultural, nomeada de Lei Aldir Blanc, conseguiu apoiar artistas circenses e da arte de rua, que trabalham, seja de forma individual ou coletiva, no espaço público? Essa é a principal questão, trazida no presente estudo e levantada no Grupo Focal que reuniu Artistas de Rua e de Circo, no dia 14 de novembro de 2022, como parte integrante da pesquisa do Projeto Apoena – Rede de Diagnóstico e Avaliação de Políticas e Ações Culturais, concentrada em avaliar os impactos da Lei Aldir Blanc no Estado do Rio de Janeiro, com o objetivo de desenvolver pesquisas de diversas áreas da gestão das políticas culturais, principalmente relacionadas à Lei Aldir Blanc.

O projeto Apoena<sup>3</sup>, da qual também faço parte como pesquisadora, é coordenado pelo Laboratório de Ações Culturais da Universidade Federal Fluminense (LABAC-UFF). Esse Grupo Focal de Artistas de Rua, que contou com Alexandre Barbalho como pesquisador/entrevistador e sob a coordenação de Luiz Augusto Rodrigues, reuniu os seguintes artistas de rua: Aline Barbosa, integrante da Cia Chirulico, cujas atuações estão focadas nas linguagens da palhaçaria, música e teatro de bonecos na cidade de Macaé; Carla Wending, do Bloco “Largo do Machado mas não Largo do Copo”, do Bloco “Largo do Machadinho mas não Largo do Suquinho” e da Associação Folia Carioca na cidade do Rio de Janeiro; Eduardo Duwal, de Maricá, integrante do coletivo da CHAP - Companhia Horizontal de Arte Pública, do MAR - Movimento dos Artistas de Rua do Estado do Rio de Janeiro e da Rede Brasileira de Teatro de Rua, uma companhia de rua, de multilinguagem, que trabalha com circo, teatro, música e cultura popular. Além de Fabiano Freitas, que atua nos festivais de circo, no Incrível Encontro de Palhaços e no Circo de Sana, em Macaé; Fernanda Gomes da Rocha e Vinicius Longo, que são palhaços artistas de rua, integrantes do Ponto de Cultura Viva Zona Oeste e coordenam a Cia 2 Banquinhos, que é uma companhia de palhaçaria, arte de rua e cultura popular, na cidade do Rio de Janeiro. E Wildson França, que atua no município de Belford Roxo, na Baixada Fluminense, e se apresenta, com o personagem do Palhaço Will Will, nos trens, praças, nos transportes públicos e faz parte do movimento “Arte no Vagão”.

---

<sup>3</sup> Outras informações sobre o Projeto Apoena podem ser encontradas no link: <https://apoenaredecultural.wordpress.com/>.

O objetivo desse trabalho é avaliar o nível de alcance da referida lei emergencial para atender artistas que atuam no circo e na arte de rua, que foram uns dos mais atingidos no período da pandemia da Covid-19 com a paralisação das atividades. Na intenção também de fazer uma análise acerca da situação atual do mercado de trabalho desse segmento artístico-cultural. Para isso, utilizaremos o estudo de caso, Robert Yin (2010), como método de pesquisa, com base nos depoimentos de artistas recolhidos no Grupo Focal, sendo consideradas também como fontes de análise alguns trechos de entrevistas realizadas com conselheiros/as representantes das regiões no Conselho Estadual de Políticas Culturais do Estado do Rio de Janeiro – CEPC-RJ, além de abordagens trazidas em reportagens e matérias jornalísticas difundidas naquele período.

À pergunta direcionada ao Grupo Focal de Artistas de Rua: como a Lei Aldir Blanc impactou no trabalho de vocês, pensando no trabalho individual ou da sua companhia, nos artistas de rua, no setor cultural?, Wildson França problematizou sobre a ausência de editais voltados para a arte de rua e sobre os interesses de empresas comerciais em relação aos recursos.

Então, por detrás de uma ação que está se falando das pessoas, os artistas de rua, vai se falar sobre a questão da arte pública, mas a indústria de tintas que está ali conseguiu faturar muito a partir desse edital. (..) E a gente se posicionou junto à Danielle nos primórdios antes da pandemia sobre a necessidade dessas pessoas. Nós conseguimos umas doações de cestas básicas (...) E está se esquecendo de falar que o grupo de pessoas do circo conseguiu um edital só pra eles e não houve edital pra essas pessoas que são artistas de rua, são artistas públicos, que são palhaços, mas houve uma galera que é do circo de lona, que está na lona. O que não é para desmerecer não porque a gente sabe também da precariedade que vivem as pessoas que trabalham na área de circo e do circo em geral, das famílias circenses, mas realmente havia uma necessidade de poder olhar para essa galera como um todo (Grupo Focal Artistas de Rua, Projeto Apoena, 14 nov. 2022).

Wildson França, que também deu entrevista como conselheiro representante da Região da Baixada Fluminense no Conselho Estadual de Políticas Culturais do Rio de Janeiro – CEPC-RJ, destacou o apartheid cultural da Baixada com a capital do Rio e o problema do Conselho Estadual de Política Culturais RJ ter ficado desarticulado no momento de criação da Lei Aldir Blanc, tendo sido necessária a criação de um Fórum Municipal de Cultura para a mobilização e acompanhamento junto aos órgãos gestores. Ele foi pra rua com placa e bandeira expor que os editais da LAB em Belford Roxo estavam com problema, sem ação de vereadores, com burocracia e a falta de acesso aos artistas do trem. Aponta ainda a necessidade de ter um teatro em sua cidade, assim

como criar espaços e núcleos de estudos de produção cultural, em torno do que está acontecendo, de novas tecnologias e possibilidades, como também, de maior auxílio na capacitação de artistas de rua da Arte do Vagão, na preparação de projetos e prestação de contas.

A gente conseguiu dar um auxílio à galera da Arte do Vagão, mas há necessidade dos artistas se instrumentalizarem, entenderem como se faz um projeto, prestação de contas. Como prestar contas quando você está falando de um valor emergencial? E a pessoa recebeu cinquenta mil, teria que devolver sessenta, uma pessoa que quase não tinha esgoto na porta da casa dela. A gente está falando desse tipo de gente, está falando de gente que não tem internet, nem sempre tem celular, internet, como estamos aqui e que receberam uma graninha como foi o Cultura Presente nas Redes. Nem... como é que fala? faturamento para entendimento de MEI a pessoa sabe. Então, o estado dificultou realmente muita possibilidade. Em contrapartida, quando se olha a Lei Aldir Blanc, eu acho que o caminho é ter instrumentalização, é se preparar para que a gente possa também estar preparado para qualquer situação, para que a gente não tenha que ficar passando o pires e que a gente tem alguma coisa potencial para oferecer em todos os aspectos estadual, municipal e federal (Ibidem, 2022).

Ele aborda também acerca de seus desafios e de demais artistas de rua para manterem a sobrevivência e de se adequarem às exigências dos editais. E do momento que ressurgiu com a palhaçaria, ao encenar seu espetáculo “Will conta Benjamin de Oliveira”, que contou com o apoio de uma lei emergencial como a Lei Aldir Blanc.

Meu fórum pessoal da coisa, talvez porque a vida tinha me dado, desculpa o mal termo, mas eu estava na merda (sic) e aí quando a gente está na merda (sic) a vida te faz o contrário, então eu ressurgiu com a palhaçaria num momento de muita dificuldade, eu estava talvez num caminho diferente da maioria das pessoas. E, no momento que está todo mundo numa grande dificuldade eu consegui ser contemplado com uma obra, que é o Will conta Benjamin de Oliveira, e o espetáculo causa toda uma comoção a partir disso. Nós conseguimos chegar em 2020 fazendo uma homenagem ao Benjamin nos seus cento e cinquenta anos, juntando aí trinta artistas pretos num vídeo, artistas palhaços, palhaças, gente até de fora do Brasil. E montamos o espetáculo que conseguiu ter divulgação para fora do Rio [...] A gente não imaginava que um espetáculo desse, porque realmente nunca conseguiria ser patrocinado por uma instituição por aí fora pela Rouanet, pelo menos até 2019 não era. [...] e isso foi porque em 2021 a Lei Aldir Blanc me deu essa possibilidade [...] A gente conseguiu com essa situação do Fomenta Festival RJ trazer artistas da Baixada e até de fora pra se apresentarem no festival de artes aqui da Baixada Fluminense. O próprio espetáculo fomentava que no final artistas pretos pudessem estar, então para além de ficar pensando em nós mesmos, a gente trazia um artista preto para poder mostrar sua arte, dando essa ideia de ubuntu, de olhar para o irmão mesmo [...] isso é arte, isso é o processo que tem que ser diferente,

ficamos à mercê do poder público que só aconteceu essa lei emergencial porque aconteceu uma catástrofe com a gente [...], a gente viu que Secretaria Federal de Cultura nos tirou todos os valores, a Cinemateca do Brasil foi queimada, então nós perdemos muita coisa nesses 4 anos. (Ibidem, 2022).

Já Fabiano Freitas, que atua com a palhaçaria de rua, festivais de circo, do “Incrível Encontro de Palhaços” e “Circo de Sana”, do distrito de Sana, no município de Macaé, fala sobre os editais e como vivencia o sentido de passar o chapéu na cidade.

Mas paralelo a isso, eu acho muito importante as políticas públicas como facilitadoras remunerando artistas e seus ofícios para a realização, principalmente das funções nas ruas. Mas eu tenho uma coisa que eu coloco muito na minha cabeça, que essa porra (sic) toda não é pra mim, não é emprego, não é uma coisa que eu tenho que focar tanto, justamente por conta de que as pessoas colocam que estão ali pra poder inscrever seus projetos e aí muita das vezes a gente não é contemplado. Isso dá uma decepção incrível na gente. Então eu olho e parece que a minha vida, eu sou uma pessoa muito realizadora das coisas, independentemente se existe algum edital por trás de mim [...]. E dentro da minha concepção, eu vou colocar junto as minhas ideias criativas o máximo possível e agregar outros artistas fazendo com que isso tudo gire pra nós mesmos. É claro que isso é um dinheiro que a gente não está sendo pago, a gente está sendo reembolsado porque são tudo dinheiro nosso mesmo. Então quando o Will fala assim: “eu estava na merda (sic) quando eu estava passando o chapéu dentro de um trem”, eu vou ser sincero pra vocês, a parte que me traz mais sentido na minha vida é quando eu estou diretamente dedicado ao chapéu aqui na cidade onde eu vivo, no Sana. É um lugar que eu consigo agregar outros artistas pra vir pra cá e conseguir fazer bom chapéu [...] Então, eu acho muito importante a gente ficar ligado que o chapéu para mim é como se fosse um edital muito direto, muito vivo, muito verdadeiro. Eu tenho como tradição de vinte e três anos fazendo a arte democrática do acesso à cultura através do chapéu aqui na Região Serrana, em São Pedro da Serra, Lumiar e aqui no Sana. Aqui no Sana são quinze anos (Grupo Focal Artistas de Rua, Projeto Apoena, 14 nov. 2022).

De acordo com Fernanda Gomes da Rocha, que atua junto com Vinicius Longo como palhaça artista de rua, no Ponto de Cultura Viva Zona Oeste e na coordenação da Cia 2 Banquinhos, uma companhia de palhaçaria, arte de rua e cultura popular na Zona Oeste do Rio, a Lei Aldir Blanc foi motivadora por ser a primeira vez que a companhia recebeu apoio nos editais na cidade.

No nosso fazer particular, da Cia 2 Banquinhos foi extremamente motivador a LAB porque a gente estava vivendo um momento de totalmente desânimo, de fomento, de editais públicos, porque nós nunca fomos contemplados no município do Rio de Janeiro por fomento nenhum e a primeira vez que isso

aconteceu foi em 2016 no calote<sup>4</sup>, muito conhecido por todos aqui, acredito eu. Então, como foi a primeira vez que nós ganhamos o fomento na cidade a gente já atua há catorze anos com CNPJ e mais de vinte sem CNPJ, a gente ficou muito feliz e não ganhamos, não levamos aquilo, deixou a gente muito mal no sentido de entender que nosso direito foi negado enquanto cidadão [...]. Mas para o coletivo o que eu percebo, para além do impacto na nossa vida da Cia 2 Banquinhos, a gente funcionou muito como uma base que ancorou muitos artistas de rua, mas não só artistas de rua que a gente tinha certeza de que não iriam acessar esse recurso municipal e também estadual. A gente conseguiu, por exemplo, eu me lembro de ficar tão exausta numa mesma semana de atender professores de dança de Santa Cruz, de Sepetiba, que não se entendiam nem como fazedores de cultura e não achavam que esse orçamento era para eles, por mais que a Secretaria Municipal de Cultura tenha feito um formulário facilitado com Google, Google Forms e tudo mais, muitas dessas pessoas não sabiam nem fazer uma conta do Gmail [...] Então, a gente percebeu trabalhando na base que por mais que sejamos formiguinhas, [...] se a gente não tivesse feito esse trabalho a gente tem total noção de que não chegaria pra muitas pessoas esse recurso que conseguia chegar. Mas eu percebi que isso impactou na vida demais da Zona Oeste. E que isso ainda até hoje impacta porque a gente percebeu um crescimento expressivo de fazedores de cultura, produtoras, grupos e coletivos começaram através da Lei Aldir Blanc, e começaram a inscrever projetos culturais viram que aquilo não era um bicho de sete cabeças e hoje estão inclusive ganhando fomentos municipais e conseguindo fazer um trabalho com mais dignidade (Grupo Focal Artistas de Rua, Projeto Apoena, 14 nov. 2022).

Vinicius Longo, artista circense do Ponto de Cultura Viva Zona Oeste e da Cia 2 Banquinhos, na cidade do Rio de Janeiro, fala das concentrações de recursos que geram a desigualdade social.

Eu acho que a gente tem realidades muito divergentes. Uma é a realidade da política pública do estado do Rio e outra é a política do município do Rio de Janeiro. (..)Quando a gente fala a cidade do Rio de Janeiro fala o Centro, a Zona Sul e os territórios populares que são a Zona Norte, Paquetá e a Zona Oeste. Esses, praticamente, oitenta por cento desses recursos ficam concentrados no Centro e Zona Sul não vem para a Zona Oeste. Eu costumo dizer, inclusive, que essa política pública tem sido um grande construtor de desigualdade social na nossa cidade. A gente fala sobre a questão dessa construção da desigualdade, mas se a gente olha para os dados da concentração de recurso nos territórios e nos proponentes, a política pública está construindo essa desigualdade (Grupo Focal Artistas de Rua, Projeto Apoena, 14 nov. 2022).

Longo destaca dois incisos da Lei Aldir Blanc, que em sua opinião, fizeram a diferença diante da concentração de proponentes em editais.

---

<sup>4</sup> A Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro que não pagou os espetáculos, artistas e agentes culturais selecionados nos editais do Programa de Fomento às Artes, referentes aos anos de 2016 e 2017.

No município do Rio de Janeiro, por exemplo, teve um ponto muito legal da LAB, digo, dois pontos: um foi os incisos um e dois, inscrição dos grupos. Era um apoio, dependendo do número de inscritos esse valor era compartilhado e dividido entre todos. Isso é muito legal porque a gente está falando de direito e a gente trabalha há catorze anos aqui na cidade do Rio e nunca foi contemplado enquanto, na realidade que a gente conhece [...], sempre são os mesmos grupos que ganham mais de uma vez, muitas vezes. Então, é uma realidade que enquanto política pública a gente precisa entender [...] que isso é consultor da desigualdade social, consultor desse parâmetro que na verdade a política pública não é um modelo de negócio, é um modelo de fomento para todos (Ibidem, 2022).

A funcionária pública Carla Wending, organizadora do bloco carnavalesco “*Largo do Machado Mas Não Largo do Copo*”, do bloco infantil “*Largo do Machadinho Mas Não Largo do Suquinho*” e integrante da Associação Folia Carioca, na cidade do Rio de Janeiro, ressalta o questionamento levantado pela classe artística cultural sobre não confundir a Lei Aldir Blanc com a ideia de fomento.

Quando a LAB chegou, uma dificuldade que nós percebemos muito em relação ao poder público, tanto no estado quanto no município foi fazermos entender que a LAB não era um fomento. A LAB veio para ajudar, era um auxílio de certa forma, era uma outra estrutura, era um outro entendimento. Esse dinheiro tinha uma outra proposta. Isso nós conseguimos fazer com que o município entendesse, mas não conseguimos fazer o mesmo com o Estado. Enquanto Conselho Municipal, tivemos até uma reunião com a Danielle pedindo que ela colocasse o CPF, que era uma coisa que nós tivemos bastante contemplados na LAB do município. E no estado ela não conseguiu. Ainda existe essa construção da ideia do fomento. Mas eu entendo que o fomento tem que ser desconstruído porque vem como dinheiro que é nosso. Por que a LAB, que é um dinheiro nosso também, foi tão bem trabalhada, tão bem dividida? Por que o fomento tem sempre que ficar nessa coisa de seleção, mas uma seleção cruel? Então acho que é uma guerra que a gente tem que travar [...] em cima do Ministério Público. Porque não tem como a gente continuar achando que é normal um fomento que é bancado pelo dinheiro do estado, que somos nós que depositamos de certa forma com o nosso trabalho ou através de uma compra. Enfim, mas nós estamos ali contribuindo, a gente fica à mercê de não ter autonomia sobre isso (Grupo Focal Artistas de Rua, Projeto Apoena, 14 nov. 2022).

Wending considera que essa lei emergencial atendeu um número bem maior de proponentes na cidade do Rio de Janeiro, em comparação com um edital da Prefeitura. Mas provoca o setor cultural a se mobilizar a fim de acabar com a chamada política de balcão.

É interessante que na LAB do município nós tivemos três mil e poucos contemplados. Se você pegar o FOCA<sup>5</sup>, o número é muito menor, e olha que nós estávamos num momento de pandemia [...] Eu acho que são duas coisas: a LAB e o fomento. A LAB veio para mostrar que dá para fazer uma diferença, tanto que a gente vê hoje dentro do município o FOCA. O Eduardo Paes já teve oito anos no governo. A LAB foi territorializada, ela teve cota, ela teve CPF. Quando ele voltou agora com o FOCA, trouxe algumas linhas da LAB. Mas por quê? Ele não poderia voltar a fazer o que fazia nos oito anos porque seria uma vergonha. Acho que a gente enquanto sociedade, essa sociedade cultural principalmente, a gente tem que se mobilizar e fazer pressão, porque senão a gente não vai conseguir desconstruir, vai continuar pessoalmente o que a gente vê no município a coisa do balcão (Ibidem, 2022).

Aline Barbosa, integrante da Cia Chirulico, uma companhia de arte pública, palhaçaria, música e teatro de bonecos que atua desde 2013 em Macaé, na Região Norte Fluminense, concorda com Carla Wending de não confundir a Lei Aldir Blanc com o fomento. Ela questiona esse formato excludente de editais e defende as políticas públicas, como os Pontos de Cultura.

Mas ao mesmo tempo acho que é muito importante porque se a gente permitir que isso aconteça a Lei Aldir Blanc pode se transformar numa lei de mercado, como hoje é a lei de incentivo, como hoje é o fomento. Então concordo com a Carlinha quando ela diz: “gente, fomento é uma coisa Lei Aldir Blanc é outra”. Mas é isso que o Vinícius citou sobre a questão de um edital específico dos fóruns dos pontos de cultura com pressão, [...] para fazer um edital, o que para mim eu considero uma das melhores políticas públicas de cultura que esse país já teve. Mas a gente precisa falar sobre isso, não adianta achar que a gente não quer fazer o dever de casa, porque quando a gente fica aqui fazendo essas reuniões, desenvolvimento de política pública, a gente está deixando de fazer nossa aula de canto, de teatro, de dança, desenvolvendo artisticamente, fazendo milhares de coisas e a gente não é funcionário público, não ganha nada para fazer isso. Mas enquanto isso, tem muita gente que está construindo e continuando a perpetuar o que o Vinícius sempre fala, e eu concordo, da desigualdade social que as políticas públicas se não vêm implementadas estão aumentando. Então, costuma ter seu ponto radical e se é para continuar tendo um fomento dessa natureza é melhor não ter fomento, se é para continuar tendo leis de incentivo do jeito que têm, melhor não continuar tendo. A gente precisa pensar em outro tipo de política, mas isso também é culpa nossa, é a nossa falta de organização de trabalho de verdade, junto de uma parceria, de articulação territorial, municipal, estadual, porque senão a gente participa até a página três e está todo mundo cansado (Grupo Focal Artistas de Rua, Projeto Apoena, 14 nov. 2022).

---

<sup>5</sup> FOCA – Fomento à Cultura Carioca – Programa de Apoio Financeiro promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro.

Para Eduardo Duwal, integrante do coletivo da Companhia Horizontal de Arte Pública (CHAP), em Maricá, na zona Metropolitana do Rio, e do Movimento dos Artistas de Rua do Estado do Rio de Janeiro (MAR) e da Rede Brasileira de Teatro de Rua, uma companhia de rua que trabalha com circo, teatro, música e cultura popular, a Lei Aldir Blanc fez alguma diferença para mudar a realidade de artistas de rua que costumam ficar sem o apoio público ou privado.

Eu acho que a LAB um é um grande passo pra democratização do acesso à cultura, corroboro com a fala das amigas aí, também nunca fomos contemplados, eu acho que nós artistas de rua nas suas múltiplas expressões, somos de alguma maneira marginalizados pelo poder público, pelo setor privado, eles não entendem a nossa arte como uma arte democrática, uma arte plural, uma arte acessível, principalmente os artistas solos que estão nos sinais, os artistas populares que estão nas ruas, artistas populares, os mestres de capoeira, os mestres jongueiros, esses que estão fora dos grandes centros. Eles não são vistos como os fazedores de cultura, esses estão na periferia, nas favelas, nos morros, esses que tiram as crianças do tráfico que estão ali, esses são artistas. Como é que a gente faz para que essas pessoas tenham reconhecimento e consigam ser contempladas. E aí a LAB ela fez com que reacendesse o movimento que é o MAR - Movimento dos Artistas de Rua do Estado do Rio de Janeiro, muito idealizado anteriormente pelo André Garcia, da Cia Será o Benedito e nessa provocação ele falou: “Edu vamos juntar a galera, vamos conectar com todo mundo, com todos os artistas, vamos tentar ajudar as pessoas que estão fora desse eixo”. Porque alguns artistas aqui, quase todos nós, de alguma maneira temos a sistematização, entendemos um pouquinho, conseguimos produzir, se autoproduzir. Então, a gente consegue ter acesso a alguns mecanismos (Grupo Focal Artistas de Rua, Projeto Apoena, 14 nov. 2022).

A conselheira Sandra Pedroso, representante da Capital – Metropolitana I no Conselho Estadual de Políticas Culturais do Rio de Janeiro – CEPC-RJ, destacou a importância de valorizar os técnicos nas produções artísticas, além de avaliar a atuação do Conselho no processo de implementação da Lei Aldir Blanc e também apontar a ausência de capacitação para promover o acesso da população ao orçamento público.

Acho que em torno de 30% efetivamente foi defensor dos técnicos e dos artistas. Acho que tem um equívoco. E é uma coisa que tenho explicado muito para as pessoas que não entendem que quando você tem um espetáculo, você tem um show, você tem um número de técnicos envolvidos que não só o artista. Então, eu acho que a gente tem que começar a falar mais do técnico e não só do artista, na verdade são os técnicos que movimentam efetivamente a economia. O Conselho Estadual acho que poderia ter uma atuação mais presente, ocorre que em 2020 não tinha um Conselho. A gente tinha um conselho que não existia. Então, a gente efetivamente foi ter um Conselho Estadual de Políticas Culturais RJ somente em 2021. Mas com restrições de atuação e com pouco engajamento

nessa questão. Acho que faltou força de vontade dos conselheiros, principalmente do poder público. Com relação aos fóruns, foi muito bom porque fizemos várias reuniões, mapeamentos, fizemos trocas. Acho que foi um movimento, mas acho que meio que se perdeu nesse ano de 2022. E falta capacitação, um movimento para fazer com que a população conheça o orçamento público, participe dessa decisão e diga onde quer que o dinheiro seja investido, falar sobre cidadania fiscal, para onde vai o dinheiro. Os editais possibilitaram a vários segmentos a participação, mas efetivamente não sei se mudou a realidade de muita gente (Entrevista concedida ao Projeto Apoena, 6 nov. 2022).

Na entrevista com a conselheira Arethusa Dória, representante da Região Leste Fluminense Metropolitana III, no Conselho Estadual de Políticas Culturais do Rio de Janeiro – CEPC-RJ, ela destacou a importância dos povos indígenas, afro-brasileiros e LGBTQIAP+ e a necessidade de ampliar o acesso aos recursos da Lei Aldir Blanc.

A Lei Aldir Blanc veio como uma política pública, tem que ampliar o acesso. Fizemos uma Carta pelo Fórum para garantir o direito dos povos tradicionais na LAB. O Estado errou, o que fez a diferença foi a divisão garantida na lei que destina 60% para o interior e 40% para a capital e precisa aumentar o valor da Lei Aldir Blanc (Entrevista concedida ao Projeto Apoena, 14 abr. 2022).

## Principais reivindicações de artistas de rua e de circo

Após mergulhar por diferentes vozes e fazer uma escuta profunda em torno dos relatos colhidos nos depoimentos dos artistas de rua e do circo, é possível perceber que o surgimento da pandemia de Covid-19 acirrou ainda mais a situação de vulnerabilidade dos fazedores e agentes culturais devido à suspensão das atividades, motivo pelo qual foi criada a Lei Aldir Blanc. Tratou-se, portanto, de uma lei emergencial, criada no contexto de uma crise sanitária, para atender uma classe trabalhadora que já vive sob condições extremamente precarizadas, sem qualquer garantia de renda, vínculos empregatícios registrados em carteira de trabalho, contrato ou documentação equivalente, sendo geralmente desprovida de benefícios e de fontes de renda fixa.

Dentre as reivindicações mencionadas nos depoimentos, no Grupo Focal de Artistas de Rua e de Circo, no Projeto Apoena, são destacadas as políticas públicas, a fim de consolidar o Sistema Estadual e os Sistemas Municipais de Cultura. Assim como a necessidade de aumentar o orçamento da Cultura e ampliar o acesso dos agentes culturais dos municípios e do estado aos recursos financeiros da área cultural. Além da importância de proporcionar melhores condições de trabalho para os técnicos e criar formas de auxílio e renda, com a devida garantia de direitos e aposentadoria para

trabalhadores da classe artística-cultural que não dispõem de condições de sobrevivência. Para reduzir a excessiva burocracia de documentação, que costuma ser exigida e facilitar a montagem dos circos de lona, foi sugerida a utilização do formato de premiação nos editais voltados para a arte circense e de rua, a fim desburocratizar e democratizar o acesso aos recursos. E também possibilitar as devidas condições nas praças e demais espaços para as apresentações da arte pública, além de dotar municípios, como Belford Roxo, na Baixada Fluminense, de um teatro e de outros equipamentos culturais. E no âmbito federal, garantir a manutenção da Escola Nacional de Circo, que fica sediada na cidade do Rio de Janeiro, e o pagamento de bolsas de formação dos profissionais do Curso Técnico em Arte Circense.

Outro ponto destacado foi o devido cumprimento, conforme determina a Lei 7035, destinando a divisão de recursos e apoio aos projetos, sendo 60% para o interior do estado do Rio de Janeiro e 40% para a capital, como também, regionalizar as premiações, buscando corrigir as desigualdades e eliminar as concentrações de recursos nos territórios, proponentes e projetos. Ressaltaram a importância de manter a população inteirada do orçamento público e da cidadania fiscal para que possa exercer a participação e o controle social sobre as decisões acerca do uso dos recursos, promovendo cursos de formação e capacitação sobre políticas públicas, elaboração de projetos, prestação de contas, bem como, criar espaços e núcleos de estudos de produção cultural, em torno do contexto atual, de novas tecnologias e possibilidades de acesso.

É possível perceber que em tempos de plateias vazias e recolhimento dos chapéus, a Lei Aldir Blanc foi a principal forma de ajuda que surgiu para socorrer os artistas. A Secretaria Estadual de Cultura e Economia Criativa – SECEC-RJ informou que apoiou as companhias circenses desde o início da pandemia. Segundo o órgão gestor, os grupos circenses foram beneficiados através do edital Cultura Presente nas Redes, que destinou R\$ 2.500 para 37 projetos de apresentações on-line. Nesse caso, o principal auxílio veio através da Lei Aldir Blanc, que contemplou o edital “Juntos Pelo Circo”, voltado para 17 companhias, cada uma beneficiada com o auxílio de R\$ 60 mil.

No entanto, além de não beneficiar todos os grupos, os artistas de circo alegaram que esse dinheiro, apesar de ter sido bem-vindo, só podia ser investido em manutenção e melhorias na estrutura. Teve circo que trocou até a lona velha por uma nova, mas com as restrições do combate à pandemia precisou se manter fechado ou desmontado. Já na capital, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro informou que o setor cultural teve o apoio de várias iniciativas, entre elas, o “Prêmio Fomento a Todas as Artes”, que contemplou dez projetos com um total de R\$ 500 mil; o “Prêmio Ações

Locais”, com recursos de R\$ 144.961,19 para atender 11 projetos. E o “Prêmio Arte & Escola”, com R\$ 303.100,67 voltados para 23 proponentes.

A Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (LAB) foi uma resposta da sociedade brasileira ao impacto da pandemia de COVID-19 no setor cultural. Com a aprovação da LAB, sancionada em junho de 2020 (Lei nº 14.017), foram repassados pela União R\$ 3 bilhões, sendo R\$1,5 bilhão aos estados e R\$1,5 bilhão para os municípios e o Distrito Federal. Os recursos foram destinados para o pagamento de três parcelas de uma renda emergencial aos trabalhadores do setor cultural que tiveram suas atividades interrompidas pela pandemia, como também, à manutenção de espaços culturais e instrumentos como editais e chamadas públicas no apoio de projetos culturais, a fim de dirimir os impactos causados pelas restrições impostas naquele período. Vale ressaltar que a aprovação dessa lei é resultado de uma ampla e potente mobilização, de âmbitos local e nacional, envolvendo todo o setor cultural brasileiro em torno desse pleito, de uma vontade, necessidade, urgência, que envolveu o empenho da principal autora da Lei, deputada Benedita da Silva, da relatora, deputada Jandira Feghali e demais parlamentares no Congresso Nacional.

Sem dúvida essa lei atendeu uma enormidade de trabalhadores da Cultura de forma ampla e diversa nos territórios e regiões do país. Embora, conforme foi apontado nos depoimentos dos artistas de rua e do circo e nas entrevistas de conselheiros do setor cultural, a execução desses recursos passou por dificuldades técnicas, questões políticas, dentre outros problemas durante esse percurso. A atuação da sociedade civil se deu, em forma de plenárias, reuniões, cartas, manifestos, webconferências, na direção de ampliar o acesso às medidas emergenciais, com critérios que de fato pudessem atender às reais necessidades dos fazedores da Cultura e no intuito de cumprir com o papel de acompanhar, discutir, propor e exercer a participação e o controle social das políticas públicas de Cultura. Para chamar a atenção dos órgãos gestores municipais e estaduais, acerca da aplicação dos recursos utilizados nos editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços do setor cultural, foi ressaltado nas reuniões e nas cartas, enviadas pelo nosso Fórum Municipal de Cultura do Rio e nos Fóruns Regionais do Estado, para as Secretarias de Cultura, buscando reafirmar a universalidade da Lei Aldir Blanc e chamar a atenção para o fato de que o principal objeto dessa lei era a emergência e não o fomento e o “mérito cultural” (Pardo, 2023).

Os recursos da Lei Aldir Blanc foram criados para serem inclusivos, atendendo a todas as gamas de atividades reconhecidas como culturais, os chamados trabalhadores da cultura, o que pode ser entendido através dos artigos 215, 216

e 216-A da Constituição, e das leis do Plano Nacional de Cultura (Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010).

Sinalizamos também a importância de evitar a excessiva burocratização, tanto na inscrição quanto na prestação de contas, buscando de preferência utilizar o formato de premiação nos editais. O formato de prêmio, por seu histórico de realizações, é um critério a ser considerado como a melhor forma de promover os editais de emergência cultural. No entanto, foi preciso destacarmos nas cartas e mensagens, que as medidas adotadas para aplicar os prêmios não poderiam penalizar os segmentos e agentes artístico-culturais, subvertendo o prêmio em um edital de fomento para a execução de um projeto, que têm uma finalidade bastante diferenciada do que se estava convencionalmente chamando de “premiação” (Ibidem, 2023).

A pesquisa de Sharine Machado C. Melo (2023), coordenada pelo antropólogo argentino Néstor García Canclini, aponta que o Brasil foi o país latino-americano com o maior volume de recursos emergenciais e uma distribuição descentralizada para os municípios. Mesmo com o desafio, a medida emergencial teve uma adesão histórica no Brasil: 100% dos estados e 76% dos municípios tiveram seus planos aprovados para receberem recursos. A rede foi o principal ambiente das articulações para a lei emergencial, mas o impacto não pode ser medido somente do ponto de vista tecnológico. Como combinar os interesses comuns com a potência de troca e de compartilhamento de ferramentas de comunicação? A emergência sanitária acelerou o processo de virtualização de muitas das relações sociais, em que García Canclini aponta o crescimento da plataforma de Zoom que passou de 10 milhões em 2019 para 300 milhões de usuários em 2021. No entanto, embora o modelo neoliberal instigue o individualismo, o autocentrismo, reduzindo a produtos de venda e lucro, o processo de criação e implementação da Lei Aldir Blanc mostrou as frestas nessa rede (Canclini; Melo; Brizuela; Matadamas, 2023, p. 67).

Com relação aos problemas enfrentados pelos artistas de rua e de circo de lona que ficaram sem trabalho, precisando assumir serviços terceirizados, identificamos que passou a ser a realidade atual de grande quantidade de trabalhadores independentes ou intermitentes, que vivem numa situação do que se convencionou chamar de informalização, precarização, uberização. De quedas nos postos de trabalho, precariedade laboral, teletrabalho, inteligência artificial, com drásticas alterações ocorridas nas indústrias culturais e nos públicos, nos modos de acesso, nos gostos. No período recente, empresas desapareceram, centenas de milhares de empregos e locais públicos ficaram vazios. O sociólogo Ricardo Antunes fala das contradições que enlaçam o trabalho da cultura. Visibilizado como artista, quando consegue se destacar

e alcançar o cume, mas invisibilizado em seu labor enquanto assalariado comum que tangencia a cada momento a condição de precariedade (ainda que muitas vezes obliterado pela falácia de ser “empreendedor” (Antunes, *apud* Cerqueira, 2020, p. 189). Essa apelação para as noções de autonomia, flexibilidade e liberdade no capitalismo atual está entranhada de forma central nas indústrias cultural e/ou criativas, as quais assistem um avanço do capital sobre o trabalho de forma sofisticada e sem precedentes. O caráter laboral dessas atividades se dilui simbolicamente atrás de noções de rede colaborativa e horizontal. Nesse contexto, a constituição do trabalhador da cultura como empreendedor faz parte da invisibilização do conflito entre capital e trabalho (Cerqueira, 2020, p. 189).

## Algumas considerações

A Lei Aldir Blanc, cujo objeto estava centrado na emergência cultural para enfrentar os impactos causados pela pandemia, nos expôs o acelerado estado de precariedade de fazedores de Cultura, que costuma ficar invisibilizado, sobretudo de artistas que trabalham nas ruas, passando o chapéu nos trens, nos semáforos, nos espaços públicos e no circo de lona. O momento emergencial de pandemia desafiou as Artes Cênicas – o teatro, o circo, a dança, a ópera, que são artes da presença, que envolvem o corpo em cena e a troca com o público. Uma extensa paralisação que impactou no comportamento do público frequentador dessas atividades, uma vez que as pessoas deixaram, por um longo período, de circular e frequentar os espaços culturais, seja por temer o contágio, seja pela falta de recursos para se deslocar e/ou pagar ingresso, seja pela mudança de hábito, tornando-se um público que cada vez mais passou a acessar os canais, redes, séries, programas e filmes em casa.

A Lei Aldir Blanc revelou as emergências vindas da participação social da sociedade civil que expressou suas vozes, ações e pleitos em torno das reais necessidades do setor cultural no Brasil, em toda a América Latina e no mundo. Essa organização de artistas e produtores locais, especialmente dos interiores e das periferias do Brasil, aglutinou movimentos, fóruns e conselhos que há anos atuavam no país, resultando numa intensa mobilização em torno de uma ação emergencial. É evidente que não podemos perder o foco nas políticas públicas de estado e não de governo, para irmos além das questões pontuais. Porém, tratava-se de uma emergência. Precisamos de políticas públicas que implicam, mais do que recursos, terem um orçamento. Sem um auxílio do Estado, que já havia se efetivado em várias partes do mundo, o setor cultural brasileiro padeceria, mais do que já tem sido duramente atingido. Vimos, no entanto, em todo esse processo a extrema necessidade de políticas públicas, dos Sistemas Nacional, Municipais e Estaduais de Cultura, do Fundo Nacional de Cultura e dos municípios terem seus

fundos, bem como, os cadastros do Sistema de Informações e Indicadores Culturais que estavam em grande medida desatualizados. Assim muitos Pontos de Cultura do Programa Cultura Viva estavam desabilitados e órgãos gestores praticamente sem orçamento. E a importância de retomar e implementar as propostas apresentadas pelos Colegiados Setoriais de Circo e demais segmentos artístico-culturais, além do papel fundamental dos conselhos e fóruns nessa mobilização. É preciso garantir o amplo acesso de recursos, sobretudo de uma lei emergencial como a LAB, em áreas desassistidas: bairros periféricos, zonas rurais, municípios empobrecidos, entre populações tradicionais da cultura brasileira que historicamente costumam ficar excluídas desse processo. E superar as desigualdades entre os artistas, coletivos de criação, projetos e estratos sociais, a fim de garantir o direito universal à cultura, contido na Constituição de Federal de 1988, de acesso, cidadania e protagonismo da sociedade civil. Como na canção "O Bêbado e a Equilibrista", composta por Aldir Blanc e João Bosco (1979), "a esperança dança na corda bamba de sombrinha, e em cada passo dessa linha pode se machucar, azar, a esperança equilibrista, sabe que o show de todo o artista tem que continuar".

## Referências

ANTUNES, R. (org.). **Uberização, trabalho digital e indústria**. São Paulo: Boitempo, 2020.

BARBOSA, A. Grupo Focal Artistas de Rua, Projeto Apoena, 14/11/2022. In: RODRIGUES, L. A.; PARDO, A. L., CORREIA, M. (org.). **A vez e a voz do campo cultural a partir da Lei Aldir Blanc**. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023.

CANCLINI, N.; MELO, S. M. C.; BRIZUELA, J. I.; MATADAMAS, M. M. **Emergências Culturais: Instituições, Criadores e Comunidades no Brasil e no México**. [S. l.]: Instituto de Estudos Avançados da USP: EDUSP, 2023.

CERQUEIRA, A. C. **Trabalhadores da Cultura**. Curitiba: Brazil Publishing, 2020.

BRASIL. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 2010.

DORIA, A. Entrevista concedida ao Projeto Apoena, 14/04/2022. In: RODRIGUES, L. A., PARDO, A. L.; CORREIA, M. (org.). **A vez e a voz do campo cultural a partir da Lei Aldir Blanc**. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023.

DUWAL, E. Grupo Focal Artistas de Rua, Projeto, 14/11/2022. In: RODRIGUES, L. A.; PARDO, A. L.; CORREIA, M. (org.). **A vez e a voz do campo cultural a partir da Lei Aldir Blanc**. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023.

FRANÇA, W. Grupo Focal Artistas de Rua, Projeto Apoena, 14/11/2022. RODRIGUES, L. A.; PARDO, A. L.; CORREIA, M. (org.). **A vez e a voz do campo cultural a partir da Lei Aldir Blanc**. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023.

FREITAS, F. Grupo Focal Artistas de Rua, Projeto. 14/11/2022. RODRIGUES, L. A.; PARDO, A. L.; CORREIA, M. (org.). **A vez e a voz do campo cultural a partir da Lei Aldir Blanc**. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023.

LONGO, V. Grupo Focal Artistas de Rua, Projeto Apoena, 14/11/2022. In: RODRIGUES, L. A.; PARDO, A. L.; CORREIA, M. (org.). **A vez e a voz do campo cultural a partir da Lei Aldir Blanc**. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023.

MELO, S. M. C. Pela onda luminosa: a articulação em rede a favor da Lei Aldir Blanc no contexto das políticas culturais brasileiras. In: CANCLINI, N.; MELO, S. M. C.; BRIZUELA, J. I.; MATADAMAS, M. M. (org.). **Emergências Culturais: Instituições, Criadores e Comunidades no Brasil e no México**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2023. p. 56-119.

PARDO, A. L. Empreendedorismo ou precariedade do trabalhador da Cultura? **PragMATIZES** - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, Niterói, ano 11, n. 21, p. 188-228, set. 2021.

PARDO, A. L. Uma análise dialética do processo de participação na Lei Aldir Blanc. In: RODRIGUES, L. A. F.; LIMA, D. R.; CALABRE, L. (org.). **Emergências e imersões de políticas culturais: panorama a partir da LAB**. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, Mirante, 2023.

PEDROSO, S. Entrevista concedida ao Projeto, 06/09/2022. In: RODRIGUES, L. A.; PARDO, A. L.; CORREIA, M. (org.). **A vez e a voz do campo cultural a partir da Lei Aldir Blanc**. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023.

PROJETO APOENA. **Rede de Diagnóstico e Avaliação de Políticas e Ações Culturais – foco RJ**. [S. l.: s. n.], s. d. Disponível em: <https://apoenaredecultural.wordpress.com/boletins-etc/>.

WENDING, C. Grupo Focal Artistas de Rua, Projeto Apoena, 14/11/2022. In: RODRIGUES, L. A.; PARDO, A. L.; CORREIA, M. (org.). **A vez e a voz do campo cultural a partir da Lei Aldir Blanc**. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023.

YIN, R. K. **Estudo de Caso: Planejamento e Método**. Porto Alegre: Ed. Bookman, 2003.

# Castelos do audível: barreiras simbólicas, mediação e o status da música de concerto

Pedro Henrique Mendonça Marques\*, José Márcio Barros\*\*

## Castelos do audível

Música clássica, música erudita, música de concerto... O próprio termo a ser utilizado para essa forma de expressão artística não é um consenso geral dentre aqueles que participam da área e que fazem parte dos processos que habilitam que a música soe nos palcos. O Fórum de Ópera, Música e Dança (FB-ODM) do ano de 2024, ao longo dos dias 14 e 15 de setembro do mesmo ano, discutiu, na Sala Minas Gerais, sede da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, diversos temas referentes ao meio da música de concerto como um todo e, por fim, lançou o Manifesto de Belo Horizonte (Fórum Brasileiro de Ópera, Dança e Música de Concerto, 2024a), com propostas de ações para o desenvolvimento da música de concerto no Brasil. Uma das pautas propostas era que houvesse uma demanda para que o termo música de concerto fosse definitivamente adotado, abandonando as expressões consideradas problemáticas como clássica e erudita. A demanda, porém, foi retirada do documento final por embates entre os próprios membros do fórum há, porém, ainda uma menção crítica ao termo “música erudita” que será mencionado ao longo dos próximos parágrafos. O documento, então, restringiu-se apenas a utilizar a grafia escolhida, mas sem pressionar pelo seu uso.

Um nome é uma afirmação de algo como único e, também, a negação de tudo aquilo que ele não é. E isso foi patente ao longo de todo o FB-ODM que, dentre suas reivindicações, discussões e contradições internas, demonstrou um consenso dentre todos seus participantes, vindos de orquestras dos mais diversos tipos de todo o Brasil: a música de concerto não é como a música que, ecoando Adorno (2020), foi chamada de indústria cultural.

---

\* Doutorando em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais na Linha de Pesquisa Mediação cultural e recepção das artes com bolsa ProBPG-UEMG, desenvolve pesquisa relacionada à área de mediação cultural na área da música de concerto e seus públicos. É, também, membro do grupo de pesquisa Observatório da Diversidade Cultural.

\*\* Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do estado de Minas Gerais. Coordenador do grupo de Pesquisa Observatório da Diversidade Cultural.

Este trabalho não pretende, porém, rumar a uma definição exata quanto ao que é ou não a música de concerto, grafia que será usada ao longo de todo este texto. Pretende-se, porém, discutir seu *locus*, suas barreiras e suas mediações.

## O FB-ODM 2024

O Fórum Brasileiro de Ópera, Dança e Música de Concerto se descreve como

[...] um movimento multissetorial, apartidário, colaborativo e propositivo, composto por integrantes da cadeia produtiva destes setores. [...] O Fórum-OBM expande seu escopo para o pensamento e desenvolvimento continuados de ações estratégicas para proteção à criação, e para a produção, a viabilização e a divulgação da ópera, da dança e da música de concerto.

Propõe-se a articular modelos de desenvolvimento e de crescimento, observando as características e demandas de cada setor; desenvolver pesquisas e elaborar indicadores; implementar uma agenda positiva e esclarecedora, elaborar documentos referenciais, facilitar sua difusão e implementação e celebrar parcerias (Fórum Brasileiro de Ópera, Dança e Música de Concerto, 2024b).

O FB-ODM de 2024 serve de ponto de partida para esta escrita pois demonstra não apenas as preocupações das instituições que fazem da música de concerto no país realidade. Demonstra, também, aquilo que ainda foge dos olhares de muitas das orquestras do país: a música como espaço de disputas. O Manifesto de Belo Horizonte afirma que um dos problemas é que existem

[...] manifestações equivocadas e desconectadas da realidade que consideram a música de concerto uma arte elitista, desvinculada dos interesses culturais da maioria da população. O uso de termos como “Música Erudita” contribuiu para uma compreensão errônea da natureza e da real inserção social da música de concerto (Fórum Brasileiro de Ópera, Dança e Música de Concerto, 2024a).

Esse ponto, porém, parece pouco afeito à realidade material dos fatos. Se essa é uma visão comum, corrente e corriqueira, seria ela, efetivamente, equivocada? Seriam as medidas atuais que visam difusão, mas não o questionamento do *status* desse tipo de obra, suficientes para quebrar com a imagem construída de uma manifestação artística elitista? Bastaria uma alteração na terminologia para que a realidade também seja alterada?

A cultura é um campo de disputas sociais e simbólicas. Bourdieu (2007) chama a atenção para o fato de que, para os indivíduos que seriam detentores de um maior

capital cultural, ou seja, aqueles que são parte do processo social que reproduz e institui o gosto hegemônico, a fruição de diversos tipos de obras musicais seria uma forma de se conectar à própria alma em um processo quase espiritual, metafísico. Essa ideia pode ser encontrada, também, por aqueles que não possuem o hábito de frequentar concertos. Dobson (2010) descreve como, para aqueles que vão a um concerto pela primeira vez, muitas vezes a experiência é como a de ir a um culto estranho cujas regras são desconhecidas, demonstrando que a ideia de uma música desvinculada de boa parte das populações ainda persiste.

Amaral (2009) destaca que a música é um espaço de conflitos e disputas a partir de três premissas principais. A primeira diz que os processos culturais são vinculados às relações sociais, como o caso do processo de assimilação da música de concerto pela burguesia em ascensão ao longo do século XIX. A segunda premissa evidencia que a cultura envolve poderes e assimetrias. Novamente buscando a raiz da questão na ascensão burguesa, menciona como o proletariado manteve-se afastado da música de concerto. Por fim, aponta como a cultura (e, portanto, a música) é um espaço de lutas sociais e de produção de diferenças, algo observável em quesitos como a ideia de que existe um bom ou um mau gosto para as artes, um processo muito mais ligado à posição social ocupada por uma determinada forma de expressão artística do que às suas qualidades.

As instituições responsáveis pela música de concerto no país ainda operam próximas da ideia de democratização da cultura, que, como Botelho (2016) relata, surgiu e foi popularizada a partir das ações do Ministério da Cultura francês em meados do século XX. Ao longo de todo o FB-ODM, muito foi dito sobre a falta de oportunidades para a propagação da música de concerto, mas pouco foi dito sobre o pedestal no qual essa forma de expressão artística se colocou. Isso se torna nítido ao observar como duas das instituições de maior alcance no país veem suas próprias ações.

O Instituto Cultural Filarmônica (ICF) tem como sua visão a ideia de que

A música sinfônica é um instrumento de educação e aprimoramento do ser humano que transcende todas as barreiras étnicas, culturais e socioeconômicas. O Instituto Cultural Filarmônica empreenderá todos os esforços para que as pessoas tenham acesso à música sinfônica e se beneficiem de sua força unificadora e emancipadora (Instituto Cultural Filarmônica, 2024, grifos nossos).

Já a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, ao ser descrita institucionalmente, é tratada da seguinte maneira:

Desde seu primeiro concerto, em 1954, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – Osesp tornou-se parte indissociável da cultura paulista e brasileira, **promovendo transformações culturais e sociais profundas**. Além da Orquestra, a Osesp é formada por um coro profissional, grupos de câmara, uma editora de partituras e uma vibrante plataforma educacional (Fundação OSESP, 2024, grifos nossos).

O próprio FB-ODM atribui um caráter especial às formas de expressão artísticas com que lida, trazendo em sua descrição o seguinte trecho:

[...] Indo além do **cultivo e promoção dos valores humanos e sociais inerentes ao fazer artístico**, o Fórum-ODM aspira e trabalha para a promoção e desenvolvimento desse mercado que emprega e gera renda e bens tangíveis, **enquanto toca o intangível. Arte e beleza, cultura e inovação, economia e trabalho regidos em um mesmo compasso** (Fórum Brasileiro de Ópera, Dança e Música de Concerto, 2024b, grifos nossos).

Há uma ideia implícita em ambos os casos: a música de concerto é capaz de promover mudanças profundas e é inerentemente boa para o indivíduo, ideia fortemente alinhada ao conceito de democratização da cultura, sobre o qual Botelho (2016) aponta que:

[...] a democratização da cultura repousava sobre dois postulados implícitos: só a cultura erudita merecia ser difundida e bastaria o encontro entre o público – considerado de forma indiferenciada – e a obra para que houvesse uma adesão da população. Ou seja, isso foi feito sem levar em conta o contexto sociológico e as barreiras simbólicas que envolvem as práticas de natureza artística e cultural. (...) Na verdade, existia um populismo paternalista que acreditava poder despejar sobre o povo os grandes feitos da cultura erudita, desde que se encontrasse uma pedagogia adequada (Botelho, 2016, p. 33).

Ao final do primeiro dia do FB-ODM de 2024, um dos presentes mencionou que os incentivos fiscais devem ser destinados para fomentar a cultura e não qualquer tipo de entretenimento, evidenciando de forma clara e notória que há, sim, uma separação implícita na qual um tipo de arte é vista como superior à outra ou, em outras palavras, representante de uma elite no campo das artes. Assim sendo, por mais que o Manifesto clame que a ideia de que a música de concerto é uma arte elitista é um equívoco, resquícios dessa visão ainda surgem nas frestas das falas daqueles que por ela são responsáveis. Em pesquisa anterior voltada às concepções de mediação cultural da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Marques (2024) permite visualizar como, para

muitos dos envolvidos no processo, o acesso a orquestras é uma espécie de processo civilizatório.

Há, ainda, um fator ideológico corrente no meio orquestral brasileiro. Silva (2013) e Ponte (2012) descrevem como, ao longo dos anos 90, houve um processo de reestruturação da OSESP que culminou em um modelo de parceria público-privada. Villalba (2016) argumenta que esse modelo foi trazido para Minas Gerais numa tentativa de reestruturar a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e, por conta de embates entre músicos e o governo, culminou na existência de duas orquestras vinculadas ao estado de Minas Gerais, a Sinfônica, com gestão pública, e a Filarmônica, com o modelo de parceria público-privada. Em entrevista colhida por Marques (2024), o Diretor Artístico e Regente Titular da Filarmônica diz que o sucesso da orquestra é, também, uma forma de popularizar um modelo de gestão que pode ser aplicado a outras esferas por conta de sua eficiência.

O FB-ODM de 2024 reforçou essa ideia ao mostrar como os casos da OSESP e da OFMG são modelos de sucesso, mesmo que com o contraponto de instituições de modelos divergentes. A Mesa 3 do evento, intitulada “Música de Concerto, seus locais e meios de expressão”, ateve-se muito mais a discutir as vantagens arquitetônicas das grandes salas de concerto de instituições de sucesso no país do que efetivamente discutir expressões ou o local da música na sociedade. Cânones instituídos foram poucos atacados a não ser em casos como o relato do projeto Ubuntu, criado em 2022 por artistas negros que, em suas apresentações, busca sempre incluir uma obra do repertório canônico, uma de um compositor preto e obras brasileiras (Perpetuo, 2024), ou do Instituto Baccarelli que, em sua nova sede localizada na comunidade Heliópolis, conforme relatado durante o evento, pretende abrir espaço para manifestações artísticas da comunidade e não apenas ecoar música de concerto.

## Mediações

A música de concerto, de acordo com Horner (1998), é uma prática social e material. Williams (2005) urge pela quebra com o procedimento comum diante de expressões culturais de isolar um objeto e seus componentes. O necessário, segue o autor, é descobrir aquilo que é a natureza de uma prática e suas condições. Ao desviar o foco de um objeto e aquilo que o compõe, buscamos as condições de uma prática. Essa diferenciação é essencial para o processo de mediação cultural que, de acordo com Barros (2013, p. 11), é “[...] o processo de circulação de sentidos nos diferentes sistemas culturais, operando um percurso entre a esfera pública e o espaço singular e individual dos sujeitos”. A mediação pode, portanto, auxiliar na quebra do *status* da música de concerto como algo elitizado.

Hennion (2016) aponta as diferenças de técnicas que tangem o processo de mediação da música de concerto quando é tratada como objeto ou como relação, chamando-as de lineares ou circulares.

Se a música é tratada como um objeto autônomo, há uma separação implícita entre público e obra, fazendo com que a mediação se direcione para questões de acesso ao objeto e uso de recursos que fazem com que a música se materialize diante de seu público. As técnicas relacionadas a este processo são chamadas pelo autor de lineares.

Se a música for tratada como parte de um processo de relação entre indivíduos, indo ao encontro de Horner (1998) e Williams (2005), há o surgimento de esfera social na qual a obra e os diversos atores envolvidos podem ser vistos como significantes intercambiáveis de um significado comum. Aquilo que é musical é, por meio de técnicas que Hennion (2016) chama de circulares, um aspecto observável de relações sociais. A comparação entre as duas técnicas pode ser vista no Quadro 1.

Quadro 1 – Comparação entre técnicas lineares e circulares

	Técnicas lineares	Práticas circulares
Modelo	Externo	Interno
Música como	Objeto	Relação
Foco	O que torna a música algo	O que possibilita e facilita relações
Relação público-obra	Público separado da obra. O encontro se dá por meio de intermediários passivos.	Público e obra extraem significado um do outro. O encontro se dá por meio de mediadores e consentimento.
A mediação é direcionada para	“Administração da interface entre habilidades humanas e a propriedade de coisas” (2016, p. 284).	Como o “[...] social busca a expressão simbólica projetando-se nas coisas, submetendo-se a essas representações para transformar os indivíduos heterogêneos em um grupo ativo e unificado” (2016, p. 283).
Modos de relação	Relação com um objeto	Experiência de pertencer a um grupo
A representação é	Um meio de estabilização e reprodução do objeto.	Um meio de gerar sentido entre coletividades.
A música	Existe.	É trazida à vida.
Relacionam-se	Humanos e coisas	Sujeitos e objetos

Fonte: Reproduzido de Marques (2024) e adaptado de Hennion (2016).

Assim como os cânones são pouco questionados, a mediação cultural voltada para a música de concerto é pouco discutida na literatura. Marques (2024) descreve como as iniciativas descritas em artigos e similares podem ser agrupadas em duas categorias: as primeiras, formais, quebram com o formato tradicional dos concertos, como as descritas nos trabalhos de Silva, Sousa e Santos (2021), Spronk, Peters e Werff (2021) e Prévost-Thomas (2020). Mais raras são as iniciativas que trabalham com a quebra de moldes institucionais, que ocorrem sem subordinação às apresentações artísticas, como Quintela (2011) descreve ao relatar como na Casa da Música na Cidade do Porto, em Portugal, o setor educativo da instituição possui notável nível de independência, tendo liberdade para realizar ações utilizando o espaço para aproximar o público da música como um todo, não apenas da música de concerto, tornando a Casa da Música um espaço de todas as músicas, diminuindo o encastelamento do meio.

A mediação cultural no caso da música de concerto não se depara com um objeto a ser revelado, mas sim com relações sociais a serem habilitadas e tradições que, de acordo com Honorato (2014) devem ser conquistadas. Indo além, é possível argumentar que, para além da conquista, por que não a ruptura? Se a tradição implica em uma série de regras que colocam a música de concerto como algo envolto em um véu metafísico, dificultando o contato com o público como surge na pesquisa de Dobson (2010), qual função ela cumpre, afinal? O argumento aqui apresentado não é o de destruição completa de ritos, passagens, obras e valores, mas sim o de ressignificação e de avaliação crítica daquilo que é feito pelas instituições que defendem a bandeira da música de concerto.

Uma breve observação do repertório de instituições renomadas no país, como a feita por Marques (2024) com a programação da Temporada 2023 da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais revela um panorama no qual a maior parte das obras presentes no repertório foram compostas por homens que são, em sua maioria, europeus.

Se o Manifesto de Belo Horizonte apenas trata como equivocada a ideia de que a música de concerto é uma forma de expressão elitista sem buscar questionar a raiz dessa visão, essa ideia se aprofunda com a forma com que instituições tidas como de referência reforçam cânones instituídos.

Mörsch (2016), ao tratar dos discursos de mediação em museus, distingue quatro vertentes diferentes que podem ser, também, pensadas para a música de concerto.

O primeiro discurso é chamado de afirmativo, no qual a mediação lida com os já familiarizados e motivados. Visitas guiadas e palestras fazem parte desse tipo de discurso.

O segundo discurso, por ele chamado de reprodutivo, visa preparar os públicos futuros por meio de tentativas de introduzir a arte para novos indivíduos por meio da redução de barreiras simbólicas. Oficinas, programações familiares e outros são as ferramentas utilizadas para este tipo de discurso.

O terceiro discurso, nomeado como desconstrutivo, é mais raro que os anteriores. Por meio dele, a mediação, junto ao público, faz com que a instituição questione a si mesma e à própria arte, criticando discursos hegemônicos e de viés civilizatório. Debates e visitas guiadas com viés crítico pertencem a este campo.

O quarto e último discurso por ele descrito, sendo também o mais raro dentre eles, é o transformador, por meio do qual o público e a instituição atuam em conjunto buscando gerar mudanças sociais e integrando os espaços de arte aos espaços urbanos que os cercam. Nesse discurso, por meio da ação do público e dos mediadores, atacam-se hierarquias e categorias previamente instituídas como hegemônicas para que as instituições e significados sejam remodelados

A mediação cultural, portanto, configura-se como uma ferramenta crucial para não apenas a circulação simbólica, mas também para a resignificação das próprias instituições em um processo simbiótico com seus públicos. O fato da área ainda ser pouco explorada no campo da música de concerto, porém, demonstra como ainda há um longo caminho a ser seguido para que as instituições alcancem maior proximidade com seus públicos. O FB-ODM 2024, durante a maior parte de sua extensão e, com raríssimas exceções, não criticou discursos de viés civilizatório. Não questionou cânones, não atacou hierarquias. Apenas apontou a música de concerto como erroneamente lida como elitista sem buscar evidenciar os pilares que a colocam nesse patamar na visão do público. Ao contrário: a ideia de que a música de concerto é uma linguagem universal, unificadora e emancipadora ainda segue viva.

Kofi Agawu (2016) contrapõe essa ideia ao apontar como o sistema tonal europeu, alheio à cultura desses povos, foi imposto às diversas culturas africanas por meio das missões ditas civilizatórias ao longo do século XIX, tendo a ideia tonal europeia se inserido de forma violenta, sobrepondo as práticas locais. Esse violento processo de dominação, argumenta o autor, impôs uma linguagem musical que os colonizados não possuíam meios para dominar. Além disso, os parâmetros impostos pelos europeus não eram capazes de reconhecer as virtudes dos sistemas nativos.

Essa visão universalista da música também tende a, como dito por Béra e Lamy (2015, p. 214),

[...] mascarar, por decisão voluntária, as disparidades sociais, as diferenças de apropriação e de usos dos bens e dos serviços culturais. [...] Se, de fato, a cultura engendra um consenso, como poderia ser atravessada por clivagens diferenciadoras e ser fonte de desigualdades?

Tagg (2014, p. 354-355, tradução nossa) descreve, guardadas as devidas proporções, um processo parecido ao narrar como os critérios utilizados para legitimar a música de concerto são assimétricos e diminuem o mérito de outras formas de expressão artística. De acordo com o autor,

Ninguém com bom senso diminuiria um concerto de Beethoven por conta de sua monotonia métrica (falta de ritmos cruzados), monotimbralidade (apenas um quarteto de cordas) ou monoespacialidade (sem variações de ambiência acústica) pois é óbvio que a dinâmica principal desses quartetos surge do desenvolvimento temático e harmônico ao longo do tempo. Da mesma forma, é tolice diminuir Nadine, de Chuck Berry [...], por permanecer 70% do tempo em um único acorde [...]. Enquanto muitos tipos de música popular são menosprezados por conterem poucos acordes que são simples demais, [...] o acorde de mi bemol maior do começo da abertura de *Rheingold* (1869) de Wagner é, aparentemente, qualificável como “milagroso”, enquanto as sequências de acordes mais comuns da música pop são tratadas como “entediantes”, “estúpidas” ou “triviais”.

## Considerações finais

É possível afirmar que os critérios que definem a música de concerto como universal ou unificadora são, na realidade, segregantes e dotados de um viés colonizador. Enquanto a visão engendradora no meio de que a música de concerto é especial, beirando o etéreo, for mantida, haverá separação da sociedade. Claro, existem públicos fiéis e diversas iniciativas de circulação são realizadas pelas instituições. Isso, porém, não pode gerar uma falsa ilusão de que as barreiras simbólicas e as disputas sociais que permeiam a cultura desapareceram. A ilusão de universalidade gera a fantasia da neutralidade.

Dobson (2010) realizou uma análise das dificuldades encontradas pelos públicos que não são familiarizados com concertos por meio de entrevistas. Dentre os aspectos apontados pela autora, há o medo por parte desses indivíduos de que, por não conhecerem as obras e seus códigos, pareçam rudes ou incultos. O desconhecimento das nuances típicas de uma apresentação orquestral faz com que sequer saibam para onde direcionar suas estimas, tendo em vista que a avaliação dos papéis dos maestros, músicos e compositores não é um processo familiar.

Outro fator destacado pela autora foi que o público não conhecedor não compreende a forma por meio da qual os habituados se engajam com os processos de fruição em uma apresentação, sentindo-se invasores em um culto de normas confusas e obscuras. Além disso, o *status* da música de concerto no imaginário popular faz com que os entrevistados apontem como, quando não são capazes de apreciar as obras, a culpa deve ser deles mesmos, tendo em vista que, em parte do imaginário popular, a música de concerto há de ser inerentemente boa, destacando, assim, a existência de um ideal platônico de perfeição das obras que distancia públicos.

A transição da ideia paternalista de que a arte é boa para os indivíduos para um modelo no qual o público e suas particularidades sejam compreendidas é apontada por Dobson (2010) como importante para sanar esse problema. Apesar de reconhecer como as falas e discursos que auxiliam na introdução das obras representam uma tentativa de aproximar o público leigo dos concertos, a autora aponta que ainda não são suficientes para reduzir a sensação de distância e estranhamento de forma efetiva.

Técnicas e discussões de mediação cultural próprias ao meio da música de concerto precisam surgir e ser estimuladas para que haja uma ressignificação dessa forma de expressão artística e do seu espaço na sociedade, bem como suas formas de relação com os seus públicos e, mais do que isso, seu caráter político e simbólico. Esse caráter é evidenciado por Barros, Marques e Bragança (2023, p. 160) ao apontarem que

[...] a mediação [cultural] se configura como necessária por conta da existência de contradições de características dialéticas entre público e obra, público e instituições, significado pretendido pelo autor e interpretações individuais e, no âmbito da democratização cultural, entre público e cultura canônica. Mediar cultura é atuar no espaço existente em cada uma dessas contradições.

Apesar do Manifesto de Belo Horizonte (Fórum Brasileiro de Ópera, Música e Dança, 2024a) apontar que a ideia de que a música de concerto traz em si um caráter elitista é equivocada e desconectada da realidade, o posicionamento do próprio fórum, das orquestras e a reação dos públicos demonstra que essa realidade ainda permeia ao menos parte do imaginário popular. O desenvolvimento da mediação cultural no âmbito dessa forma de expressão artística pode ser uma das ferramentas para reposicionar esse tipo de arte na sociedade a partir de uma visão crítica, aberta e construtiva que convide o público para o diálogo, retirando véus de superioridade que insistem em permear a visão de parte das instituições responsáveis por esse tipo de música.

## Referências

ADORNO, T. W. **Indústria Cultural**. São Paulo: UNESP, 2020.

AGAWU, K. Tonality as a colonizing force in Africa. **Audible Empire**, [S. l.], p. 334-356, dez. 2016.

AMARAL, C. E. Os Estudos Culturais e a Mediação na Música Clássica. **Ícone**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 1-12, jul. 2009.

BARROS, J. M. Mediação, formação, educação: duas aproximações e algumas proposições. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 15, p. 10-16, dez. 2013/maio 2014. Disponível em [https://issuu.com/itaucultural/docs/revista\\_observatorio\\_15\\_issuu\\_\\_1\\_](https://issuu.com/itaucultural/docs/revista_observatorio_15_issuu__1_). Acesso em: 2 abr. 2024.

BARROS, J. M. P. de M.; MARQUES, P. H. M.; BRAGANÇA, T. B. de. Plataformas e mediação orquestral: o caso da Filarmônica de Minas Gerais. **Revista Extraprensa**, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 2, p. 155-176, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/212634>. Acesso em: 28 out. 2024.

BÉRA, M.; LAMY, Y. **Sociologia da cultura**. São Paulo: Edições SESC SP, 2015.

BOTELHO, I. **Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios**. São Paulo: Edições SESC SP, 2016.

BOURDIEU, P. **A distinção**. 1. ed. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

DOBSON, M. C. New Audiences for Classical Music: the experiences of non-attenders at live orchestral concerts. **Journal Of New Music Research**, [S. l.], v. 39, n. 2, p. 111-124, jun. 2010.

FÓRUM BRASILEIRO DE ÓPERA DANÇA E MÚSICA DE CONCERTO. **Manifesto de Belo Horizonte**. [S. l.: s. n.], 2024a. Disponível em: <https://www.abaixoassinado.org/abaixoassinados/60978>. Acesso em: 28 out. 2024.

FÓRUM BRASILEIRO DE ÓPERA DANÇA E MÚSICA DE CONCERTO. **O Fórum**. [S. l.: s. n.], 2024b. Disponível em: <https://sites.google.com/forum-odm.art/fbodm/o-f%C3%B3rum>. Acesso em: 28 out. 2024.

FUNDAÇÃO OSESP. **A OSESP**. [S. l.]: OSESP, 2024. Disponível em: <https://osesp.art.br/osesp/sobre>. Acesso em: 28 out. 2024.

HENNION, A. **The passion for music: A sociology of mediation**. Nova Iorque: Routledge, 2016.

HONORATO, C. **Mediação e democracia cultural**. [S. l.: s. n.], 2014. Disponível em: [https://issuu.com/centrodepesquisaeformacao/docs/media\\_\\_\\_o\\_e\\_democracia\\_cultural](https://issuu.com/centrodepesquisaeformacao/docs/media___o_e_democracia_cultural). Acesso em: 8 set. 2022.

HORNER, B. On the Study of Music as Material Social Practice. **Journal Of Musicology**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 159-199, 1998.

INSTITUTO CULTURAL FILARMÔNICA. **Instituto Cultural Filarmônica**. [S. l.: s. n.], 2024. Disponível em: <https://filarmonica.art.br/instituto/instituto-cultural-filarmonica/>. Acesso em: 28 out. 2024.

MARQUES, P. H. M. **A Filarmônica é Nossa: concepções e práticas de formação de público e processos de mediação na orquestra filarmônica de minas gerais**. 2024. 222 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

MÖRSCH, C. Numa encruzilhada de quatro discursos. Mediação e educação na documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação. **Periódico Permanente**, São Paulo, n. 6, mar. 2016. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/numa-encruzilhada-de-quatro-discursos-1-mediacao-e-educacao-na-documenta-12-entre-afirmacao-reproducao-desconstrucao-e-transformacao-2>. Acesso em: 25 jul. 2022.

PERPETUO, I. F. **Criado por Iberê Carvalho, Ubuntu Ensemble ocupa palcos importantes**. São Paulo: Concerto, 2024. Disponível em: <https://concerto.com.br/textos/criado-por-ibere-carvalho-ubuntu-ensemble-ocupa-palcos-importantes>. Acesso em: 19 out. 2024.

PONTE, E. **Por uma cultura pública**: organizações sociais, OSCIPs e a gestão pública não estatal na área da cultura. São Paulo: Itau Cultural; São Paulo: Iluminuras, 2012.

PRÉVOST-THOMAS, C. Le concert participatif. Une forme efficiente pour partager la médiation de la musique classique. **Revue Musicale Oicrm**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 36-52, 16 out. 2020.

QUINTELA, P. Estratégias de mediação cultural: inovação e experimentação no serviço educativo da casa da música. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, [S. l.], n. 94, p. 63-83, set. 2011.

SILVA, C. N. da; SOUSA, A. C. M. de; SANTOS, R. do R. A mediação cultural e apropriação da informação musical a partir da regência. **Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 114-130, jan. 2021.

SILVA, P. C. R. da. **Diferentes Modelos de Gestão Orquestral**: uma comparação da Filarmônica de Minas Gerais e o da Sinfônica de Minas Gerais. 2013. 92 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18748>. Acesso em: 11 maio 2020.

SPRONCK, V.; PETERS, P.; WERFF, T. V. D. Empty Minds: innovating audience participation in symphonic practice. **Science As Culture**, [S. l.], v. 30, n. 2, p. 216-236, mar. 2021.

TAGG, P. **Everyday Tonality II**: Towards a tonal theory of what most people hear. Nova Iorque: The Mass Media Music Scholars Press, 2014.

VILLALBA, G. A. N. **A atividade sinfônica em Belo horizonte**: entre esperanças e lutas. 2016. 179 f. Tese (Doutorado) – Curso de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-ABDG5H>. Acesso em: 25 nov. 2023.

WILLIAMS, R. **Culture and Materialism**. Londres: Verso, 2005.

# Bill Fontana, a arte e o som, uma consciência face às alterações climáticas

Mário José Avelar\*

Neste ensaio analisamos *Sonic Dreamscapes*, uma obra do artista norte-americano Bill Fontana que aborda as alterações climáticas através da subida do nível das águas do mar registada nas praias de Miami, no estado norte-americano da Florida. Bill Fontana é conhecido pelo carácter inovador das suas esculturas sonoras, nas quais confluem arte e uma experiência auditiva que envolve frequentemente a utilização do som em vários ambientes. O artista cria, assim, instalações imersivas que desafiam as percepções tradicionais tanto do som como do espaço, como refere Pascal Wyse na entrevista que lhe realizou para o jornal inglês *The Guardian*: “One of Fontana's favourite ways of tricking us in to listening is to force our ears and eyes to go their separate ways” (Wyse, 2010).

Utilizando paisagens sonoras naturais e urbanas, Fontana transforma os ruídos do quotidiano em composições cativantes, convidando o público a envolver-se com o que o rodeia de uma forma nova e profunda. As suas esculturas sonoras não só realçam a beleza do som existente, como também encorajam uma apreciação mais atenta dos elementos auditivos que permeiam a nossa vida quotidiana. Como ele próprio refere no seu ensaio *The Environment as a Musical Resource*: “My sound sculptures use the human and/or natural environment as a musical information system full of interesting sound events. In designing such real time musical information systems I am assuming that at any given moment there will be something meaningful to hear” (Fontana, s. d.).

A singularidade desta experiência estética suscita uma questão prévia: a percepção e a experiência humanas são profundamente afetadas pela complexa interação que existe entre os componentes auditivos e o ambiente. “The change of visual environment in different types of space has a great influence on the perception of auditory elements” (Yi, 2020, p. 5). Sendo um componente básico da nossa experiência sensorial, o som interage com vários aspectos do nosso ambiente, tais como ambientes urbanos - edifícios, ar livre.

---

\* Programa de Doutoramento em Estudos de Cultura da Universidade Católica Portuguesa. Mestre em Relações Internacionais (UL) e em Estudos de Cultura (UCP). Prémio de melhor dissertação sobre a CPLP (2013). Autor de *Som do Alternativo - Para uma estética do Rock* (Colibri).

Deste modo, a relação entre a subjetividade e a experiência individual num ambiente físico e sociocultural é explicada pela paisagem sonora (Schafer, 1994). Não só esta ligação pode influenciar a atmosfera de um lugar, como afetar as reacções emocionais e mentais de quem o habita. A criação de ambientes harmoniosos que melhorem o bem-estar e a comunicação requer uma compreensão de como o som viaja e é influenciado por vários materiais e configurações espaciais. Além disso, o estudo das paisagens sonoras, que incluem sons artificiais e naturais, fornece informações importantes sobre a possibilidade de criar ambientes que apoiem a interação social, a produtividade e a própria paz de espírito, como recorda o músico e ativista ecológico Bernie Krause:

Soundscapes reveal many stories about the world's habitats, illuminating the vital signs of life at one end of the spectrum and the effects of human noise at the other. In fit habitats, the biophony<sup>1</sup> shows cohesion between all of its acoustic sources. In other words, the mating and territorial calls essential to each species' survival don't get masked or drowned out by competing sounds (Krause, 2012, p. 13).

Este aspeto pode ser ilustrada através de uma instalação de Bill Fontana, concebida em 2024, que, apesar de situada num espaço e num país diferentes, aborda os mesmos temas daquela sobre a qual nos propomos refletir, *Sonic Dreamscapes*. Aquela instalação consiste na colocação de microfones nos rios criados pelo degelo do glaciador de Schladming, que tem vindo a diminuir e a desaparecer com o aumento da temperatura global do planeta. Através daquela colocação estratégica é possível detetar e acompanhar em tempo real o som do glaciador a derreter e a fluir para uma gruta de gelo próxima daquele local<sup>2</sup>.

Como ilustra este exemplo, as obras de Fontana apresentam uma exploração única do som e da sua relação com as artes visuais. Através de instalações inovadoras, o artista convida os espetadores a envolverem-se em experiências auditivas que desafiam as percepções tradicionais da arte. É por esta razão que o seu trabalho incorpora frequentemente elementos do ambiente, transformando os sons do quotidiano numa paisagem auditiva cativante que complementa os componentes visuais da exposição, acrescentando uma nova camada de sentido ao próprio espaço. Com efeito, têm sido

---

<sup>1</sup> Bernie Krause, "Biophony", *Anthropocene*, 13 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.anthropocenemagazine.org/2017/08/biophony/>.

<sup>2</sup> Disponível em: [https://www.theguardian.com/travel/article/2024/aug/29/austrian-town-gets-its-leatherhosen-in-a-twist-over-modern-art?utm\\_source=mutualart&utm\\_medium=referral](https://www.theguardian.com/travel/article/2024/aug/29/austrian-town-gets-its-leatherhosen-in-a-twist-over-modern-art?utm_source=mutualart&utm_medium=referral).

vários os seus trabalhos realizados em espaços públicos urbanos, onde a arquitetura é utilizada como ponto focal físico e visual para os sons que são deslocados para estas situações. Os altifalantes podem ser normalmente encontrados no exterior de um edifício ou monumento, o que servirá para desconstruir e transformar a situação, criando uma realidade virtual transparente de som (Fontana, s. d.)

Através deste meio sonoro, o artista consegue expressar a sua liberdade criativa sem constrangimentos, ao mesmo tempo que aborda questões prementes e diversas, como as ambientais. Esta interseção entre criatividade e consciência ecológica permite-lhe explorar, refletir e comunicar com a audiência as complexidades do mundo natural, realçando a necessidade urgente de sustentabilidade e conservação. Com efeito, a liberdade artística pode ser expressa através de vários meios, como o som, que permitem aos artistas evidenciar um sentido de responsabilidade e inspirar ações, utilizando assim o seu trabalho como uma plataforma para sensibilizar para problemas como a degradação ambiental e a necessidade de preservar o planeta para gerações futuras.

Ao fundir a expressão artística com a defesa do ambiente, o criador não só enriquece a paisagem cultural como também contribui para um diálogo mais alargado sobre os desafios críticos que o ambiente enfrenta atualmente. Efetivamente, cada época cultural é caracterizada pelas expressões artísticas únicas que então se manifestam, dando origem a formas de arte distintas que refletem valores, crenças e experiências da sociedade em que emergem.

Esta relação radical entre obra e lugar sublinha a intrincada interação entre cultura e criatividade, uma vez que as condições sociais, políticas e económicas prevaletentes contribuem, ainda que indiretamente, para moldar os empreendimentos artísticos da época. Consequentemente, a arte produzida durante uma determinada época não só pode ser um reflexo do contexto cultural, mas também um meio de comunicação e veículo de transmissão de ideias entre gerações, como já no início do século passado Wassili Kandinsky afirmara no seu ensaio *On the Spiritual in Art*:

Every cultural period creates art of its own, which can never be repeated again. An effort to revive art-principles of the past, at best, can only result in works of art resembling a still-born child. For example, it is impossible for us to relive or feel the inner spirit of the ancient Greeks. The sculptor's attempts to employ Greek principles can only achieve a similarity in form, while the work itself remains for all time without a soul (Kandinsky, 1946, p. 9).

Se subscrevermos o argumento de Kandinsky, segundo o qual a arte reflete o contexto onde emerge, nestas primeiras décadas do século XXI, em que vivemos, são várias as *causas criativas* que prevalecem, desde guerras a movimentos migratórios e à fome, sendo uma das que tem merecido mais atenção e relevo o aquecimento global e os riscos que este representa não só para o nosso presente como para o das gerações futuras. É de notar a rapidez com que este fenómeno tem vindo a ocorrer, mas também a ação e reação face a ele, em particular através de ações de sensibilização. Não será, assim, de estranhar o impacto direto desta questão na arte contemporânea, de que *Sonic Dreamscapes* será um exemplo paradigmático.

A singularidade de uma época, isto é, do tempo e do espaço em que a obra de arte nasce, alarga-se também ao objeto, pois, como afirma Walter Benjamin: “Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be. This unique existence of the work of art determined the history to which it was subject throughout the time of its existence” (Benjamin, 1936, p. 3).

Numa época marcada por mudanças rápidas no domínio das interações sociais, não será de estranhar que haja uma busca de espaços de refúgio onde seja possível fruir da introspeção e da serenidade. Neste sentido, as formas de escapismo podem configurar-se através de uma via sonora e de diferentes experiências auditivas que englobam um vasto leque de actividades, incluindo a audição de música, sons da natureza ou ambientes áudio imersivos que transportam o ouvinte para uma experiência única do espaço e do tempo. Ao envolverem-se com estímulos auditivos<sup>3</sup>, os indivíduos podem viver experiências de afastamento do que as rodeia, permitindo o relaxamento, a reflexão e uma sensação de liberdade em relação ao peso da realidade.

Embora o conceito de som como meio de escape sugira um refúgio temporário dos fardos da vida quotidiana, é essencial reconhecer que essas experiências auditivas não podem, em última análise, proporcionar um verdadeiro afastamento das verdades fundamentais da existência. Embora o envolvimento com música ou outros estímulos auditivos possa oferecer uma distração momentânea ou uma sensação de alívio, as realidades subjacentes da vida permanecem inescapáveis, lembrando-nos que nenhuma quantidade de diversão sensorial pode alterar a realidade das circunstâncias que são as nossas. Assim, embora o som possa servir como um bálsamo reconfortante, não pode cortar os laços que nos ligam ao mundo que habitamos.

---

<sup>3</sup> Auditory Stimuli, Auditory Stimuli - an overview. ScienceDirect Topics. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/topics/social-sciences/auditory-stimuli>. Acesso em: 18 out. 2024.

Através das suas esculturas sonoras Bill Fontana abre-nos caminhos nessa direção, tanto consciente como inconscientemente, suscitando-nos uma perceção singular do que nos rodeia. Devido às emoções e reações que as suas obras provocam no recetor, não só nos reenvia para um novo relacionamento com o que nos rodeia, como nos liga ao próprio artista e, acima de tudo, ao que a obra suscita; como afirma o crítico de arte Roger Fry:

[...] in our reaction to a work of art there is something more - there is the consciousness of purpose, the consciousness of a peculiar relation of sympathy with the man who made this thing in order to arouse precisely the sensations we experience. And when we come to the higher works of art, where sensations are so arranged that they arouse in us deep emotions, this feeling of a special tie with the man who expressed them becomes very strong. We feel that he has expressed something which was latent in us all the time, but which we never realized, that he has revealed us to ourselves in revealing himself (Fry, 1996, p. 80).

Além destes aspetos, a arte sonora pode influenciar significativamente o ambiente, na sequência da interação única entre experiências auditivas e contextos espaciais concretos. Na verdade, esta forma de expressão artística transcende as fronteiras tradicionais ao integrar o som em vários ambientes, revendo assim uma perceção do espaço mais comum, e convidando o público a envolver-se com o seu meio envolvente de formas inovadoras. Alan Licht aborda a singularidade deste *gênero de arte* no seu livro seminal *Sound Art: Revisited*:

#Sound art often involves motion—the audient moving through an outdoor environment, a room, or another kind of space to follow the sound; this also differentiates it from records or concerts of music, which are commonly listened to from a fixed position. Sound art tends to heighten a listener’s sense of place, even if it’s filling it, whereas music aims to transcend its setting. Sound art is conceived of in terms of a listener-to-listener relationship between the artist and the audient, unlike music performance, where the relationship is player-to-listener (Licht, 2019, p. 6).

Como temo vindo a observar, a ressonância da arte sonora pode alterar a atmosfera de um local, evocar reações emocionais e promover uma ligação mais profunda entre os indivíduos e o seu ambiente, o que nos conduz ao conceito de paisagem sonora, isto é, “the audio environment perceived by a person in a given locale at a given moment. A listener brings a soundscape to mind with higher cognitive functions like template matching of the perceived world with known sound

environments and deriving meaning from the triggered associations” (Thouroughos, 2013, p. 1). Ao desafiar as noções convencionais de arte e ao encorajar a escuta ativa, a arte sonora não só estimula a reflexão sobre a relação entre som, lugar e experiência humana, como contribui para reconfigurar as qualidades estéticas de um espaço. O crescimento da arte sonora tem, deste modo, uma implicação orientação política, pois, ao suscitar um novo método de criação de paisagens sonoras, dá prioridade à evolução histórica e social, à conservação da natureza, bem como à utilização da voz para evocar emoções fortes e comunicar políticas de identidade e património cultural (Licht, 2019).

Desde o início dos tempos, a arte tem moldado ideias e valores e revelado o funcionamento interno das sociedades e dos grupos. É o centro da cultura. A arte é um esforço humano inesgotável, uma reação universal e duradoura ao ambiente em que vivemos; existe, assim, uma forte ligação entre a arte e o ambiente, atuando frequentemente a natureza como musa inspiradora de ideias e comentários. Consequentemente, ao utilizarem elementos naturais para a criação das suas obras, os artistas instituem-se como uma componente crucial dos legados culturais das suas comunidades (Bycycle, 2014).

Neste contexto devemos convocar a noção de arte ecológica, e da função que nesse âmbito desempenha a obra de Bill Fontana. A arte ecológica decorre de uma intersecção entre consciência ambiental e expressão estética, colocando os artistas utilizam o seu talento criativo ao serviço de questões ecológicas e de uma promoção da sustentabilidade. Esta modalidade criativa incorpora frequentemente materiais naturais, objectos reciclados e processos orgânicos, enfatizando a relação entre humanidade e ambiente. A artista Linda Weintraub ilustra esta dimensão no seu livro sobre eco-arte, ao referir a utilização de materiais nas suas obras:

Artists typically refer to the physical component of their artworks as medium, capitalizing on the word's double meaning: medium is a physical substance through which an effect is produced, and it is also a person who conveys spiritual messages. Artists' mediums are, therefore, tangible forms of matter that serve as vehicles to express emotions, symbols, and concepts (Weintraub, 2012, p. 43).

Na sequência desta reflexão em torno de uma reactualização material, será legítimo concluir que Bill Fontana ultrapassa o domínio físico ao utilizar o som na sua arte, entrando assim numa nova dimensão, um *domínio imaterial*, em que, apesar do significado dos seus *materiais*, o som tem o mesmo uso que os componentes físicos utilizados por outros artistas.

Ao abordar temas como as alterações climáticas, a biodiversidade e a conservação, a arte ecológica serve não só como um meio de apreciação estética, mas também como uma ferramenta eficiente para suscitar a sensibilização e inspirar ações neste âmbito. Ora, através da sua prática artística, Fontana convida o público a considerar o impacto das alterações climáticas tanto na paisagem física como na ecologia acústica, promovendo assim uma compreensão mais profunda das questões urgentes que envolvem a transformação ambiental. Ao utilizar o som como meio, o artista comunica eficazmente as subtilezas de alterações climáticas porventura menos perceptíveis, incentivando um diálogo sobre a sustentabilidade e a interligação entre todos os sistemas vivos.

A prática de integrar a arte no ambiente pode assumir muitas formas, desde instalações de grande escala em cenários naturais a projectos menores, baseados na comunidade, que incentivam igualmente a participação local. Os artistas podem assim optar por trabalhar diretamente com a paisagem, criando obras efémeras que realçam a beleza da natureza, chamando simultaneamente a atenção para a sua fragilidade. Além disso, a arte ecológica envolve frequentemente a colaboração com cientistas, ambientalistas e comunidades, promovendo um diálogo que faz uma ponte entre arte e ciência. Esta abordagem colaborativa não só enriquece o processo artístico como também aumenta o impacto da obra de arte junto do seu público. Como afirma Todd Winkler, Diretor do MacColl Studio for Electronic Music da Universidade de Brown:

On the other hand, installations that only allow one or more players inside a closed space can evoke a more intimate, reflective, and 'whole' world, without the distractions of everyday life. Sound and light can be more carefully controlled within a closed space, as can the number of people entering and exiting the installation (Winkler, 2000, p. 3).

O significado das instalações de arte ecológica transcende assim uma mera dimensão estética, funcionando como instrumentos poderosos de sensibilização para questões ambientais prementes. Através de elementos interactivos e experiências imersivas, essas instalações incentivam os espectadores a refletir sobre o seu próprio impacto no planeta e a considerar práticas sustentáveis na sua vida quotidiana, como defende Linda Weintraub:

Eco Art is an incomplete sentence that all the pages in this book attempt to resolve. While new concepts are introduced by each chapter, eco art's extraordinary diversity coexists with a thread of commonality. These works share such descriptive nouns as experiment, exploration, and inquiry,

suggesting that eco artists may be testing the limits of art's tolerance for change (Weintraub, 2012, p. 5).

Além disso, as instalações de arte ecológica desafiam frequentemente as noções tradicionais de arte, esbatendo as linhas entre o mundo natural e o da criatividade humana, convidando o público a reconsiderar o papel da arte na sociedade, e sugerindo que esta pode ser um catalisador para a mudança e um meio de defender a justiça ambiental. A proeminência crescente destas instalações em galerias, espaços públicos e paisagens naturais, contribui para um movimento crescente que procura harmonizar a expressão artística com a responsabilidade ecológica, promovendo, em última análise, um futuro mais sustentável tanto para a arte como para o ambiente.

À medida que a sociedade se debate com desafios ambientais prementes, o papel da arte ecológica torna-se cada vez mais significativo, suscitando uma reflexão sobre a relação do indivíduo com o planeta, nomeadamente sobre as implicações das suas ações para as gerações futuras. Ao transformar os espaços públicos e ao envolver diversos públicos, a arte ecológica tem o potencial de inspirar um movimento coletivo no sentido da sustentabilidade. Em última análise, esta forma de arte não só enriquece a paisagem cultural como também serve de catalisador para a mudança, incentivando os indivíduos e as comunidades a assumirem um papel ativo na proteção do ambiente. A utilização do som por Fontana tenta evocar este tipo de reação por parte dos destinatários, como ele próprio afirma numa entrevista em 2018 ao *Art Newspaper*:

I've built a sculpture using sound as the material. Sound is a very evocative medium, because you're using a musical vocabulary or a sound language that is familiar to everybody. I'm taking sounds of the sea, of different textures of water, of birds—these are not generated strands of sound. They somehow touch people's memories in different ways (Stoilas, 2018).

Como Bill Fontana afirmou nesta entrevista, o som e a música suscitam um profundo processo de introspeção junto da audiência e de consequente reflexão que poderá culminar numa consciência mais profunda face a si próprio e ao seu lugar numa comunidade. Este aspeto não se confina à obra de Fontana, podendo ser igualmente detetada em pintores como Fernand Khnopff que, no seu quadro intitulado *Listening to Schumann*, capta visualmente o profundo envolvimento do sujeito com o poder emotivo da música. O quadro apresenta uma personagem num estado de absorção, imersa no ato de escuta, que serve de canal para o espetador explorar a intrincada relação entre experiências auditivas e visuais. O uso que Khnopff faz da cor, da luz e da composição

convida a uma viagem introspetiva, refletindo a profundidade psicológica frequentemente associada às composições de Schumann. Por seu turno, a interação entre a expressão serena da personagem e os elementos circundantes cria uma atmosfera harmoniosa que sugere introspeção e inspiração artística, ilustrando, em última análise, a natureza transformadora da música, tal como é percebida através da arte visual. À semelhança da personagem imersa na obra de Robert Schumann, o público vive uma experiência significativa através da audição, seja esta uma peça de Schumann ou uma peça de Fontana. Gilles Deleuze esclarece a singularidade e profundidade desta experiência de receção:

Certainly music traverses our bodies in profound ways, putting an ear in the stomach, in the lungs, and so on. It knows all about waves and nervousness. But it involves our body, and bodies in general, in another element. It strips bodies of their inertia, of the materiality of their presence: it disembodies bodies (Deleuze, 1981, p. 54).

Tendo delineado o cenário em que se move a obra de Bill Fontana, sua singularidade estética e diálogo com o contexto histórico e suas implicações sociais, transitamos para a análise destas vertentes através de um caso concreto, a instalação intitulada *Sonic Dreamscapes*, uma obra fascinante onde ele explora a intrincada relação entre som e ambiente nas praias de Miami, no estado da Florida.

Este projeto inovador é indissociável das dimensões auditivas das paisagens, as quais são reconfiguradas em experiências imersivas que desafiam as percepções convencionais do som. A paisagem é, deste modo, entendida como um signo, cujo significante sonoro impulsiona uma revisão da relação do sujeito com o espaço. A visão artística de Fontana tem no seu seio a relação com o público, o qual é estimulado no sentido de se envolver com o espaço circundante de uma nova forma, sublinhando a importância de detectar os elementos sónicos frequentemente negligenciados que moldam esse ambiente.

A instalação *Sonic Dreamscapes* radica numa composição sonora diurna que tece intrincadamente várias camadas inspiradas na ave nacional da Florida, estado onde esta instalação foi criada, o *Tordo do Norte* – *The Northern Mockingbird*, conhecida pelas virtudes melódicas do seu canto e pelo facto de nele incorporar tessituras sonoras exógenas, como cantos de outros pássaros, ou até de elementos não naturais como buzinas de automóveis – “Mockingbirds are particularly famous for their ability to mimic. They will mimic the sounds of birds and other environmental sounds” (Roeske, 2021).

Esta espécie de ave tem um valor simbólico significativo no contexto desta obra de arte com temática natural, reflectindo uma ligação espiritual mais profunda ao artista que dedicou a sua carreira à arte auditiva como meio de expressão musical. Ao contrário da vasta gama de 5.600 espécies de pássaros canoros em todo o mundo, o *Tordo do Norte* distingue-se pela sua vocalização única, que consiste em frases breves e imitativas que são artisticamente combinadas e repetidas. A experiência de Fontana como artista sonoro permite-lhe envolver-se nas múltiplas texturas sonoras de um qualquer espaço e interpretar a paisagem auditiva, estabelecendo paralelismos com a capacidade deste pássaro para discernir e replicar padrões nos sons ambientais do seu ambiente. Ao captar e apresentar as suas intrincadas melodias, Fontana não só realça a beleza destas vocalizações, como sensibiliza para o impacto da atividade humana nas paisagens sonoras naturais, encorajando uma apreciação mais profunda das complexidades dos ambientes sonoros ecológicos. Esta espécie de pássaro que, como referimos, é conhecida pelo seu notável mimetismo vocal, emerge, portanto, como um objeto estimulante para as criações artísticas de Fontana. Ao gravar as intrincadas melodias e os variados chamamentos destas aves, ele cria um diálogo entre o mundo natural e o domínio da arte contemporânea. A inclusão destas texturas sonoras nas suas gravações permite ao público experimentar a rica tapeçaria de sons que os *Tordos do Norte* produzem, e que, recordamos, podem variar desde os seus próprios chamamentos a imitações de outros pássaros e até ruídos mecânicos. Estas camadas sonoras suscitam assim uma apreciação mais profunda da complexidade da comunicação das aves e do seu significado no ecossistema; como refere Trevor Hold num ensaio sobre a música de Olivier Messiaen que, além de compositor, foi também ornitólogo:

Birds have a quicker auditory reaction than human beings, and equally they tend to sing faster. This, coupled with the higher tessitura, means that we do not necessarily hear what a bird actually sings. Consequently anyone who tries to note down, for example, the song of a nightingale without recourse to the means of slowing it down, is not likely to notate the 'authentic' sound (Hold, 2023).

Por conseguinte, será legítimo afirmar que, em *Sonic Dreamscapes*, Bill Fontana elabora uma abordagem única à arte sonora que transcende eventuais fronteiras tradicionais, pois, ao captar e manipular os sons naturais de diversos ambientes, ele cria uma rica tapeçaria de experiências auditivas que geram impactos únicos junto do ouvinte. De facto, este trabalho não só realça a beleza da paisagem sonora, como também incentiva uma apreciação mais profunda das paisagens sonoras existentes na nossa vida no dia a dia, levando à reflexão sobre a forma como esses sons influenciam

os nossos estados emocionais e psicológicos. As esculturas sonoras de Bill Fontana, como esta aqui assinalada, que se encontram na fachada do edifício, assumem também as características visuais da arquitectura e da área urbana em que se encontram, criando uma tensão entre a perspectiva do que se vê e o que se ouve. As esculturas sonoras colocadas no interior de um museu, sem qualquer elemento visual evidente, geram uma nova tensão. (Fontana n. d.f)

*Sonic Dreamscapes* recorda o poder do som no sentido de moldar percepções e experiências. Através das suas técnicas inovadoras, Fontana transforma, afinal, sons comuns em composições singulares, permitindo que o público experimente ambientes até então familiares de uma forma inovadora. Consideramos, além disso, que este trabalho artístico não só enriquece o campo da arte sonora, como tem a virtude de promover uma maior consciencialização do mundo auditivo, incentivando os recetores a cultivar uma abordagem mais atenta e consciente dos sons que os rodeiam. Devemos ainda assinalar o facto de cada obra, cada local escolhido ter a sua própria essência, devido às características que lhe são intrínsecas; como refere o professor de Recursos Naturais Thomas Elmqvist: “Each city may have a rather unique acoustic profile – the composition of specific natural sounds, signals and noise” (Elmqvist, 2013).

A intersecção de *Sonic Dreamscapes*, tal como conceptualizada por Bill Fontana, com as questões prementes das alterações climáticas oferece uma exploração profunda da forma como as experiências auditivas podem moldar a nossa compreensão das transformações ambientais. Referimo-nos aqui à intersecção no sentido da convergência de várias disciplinas e estilos artísticos que incorporam diferentes meios, técnicas e influências culturais, resultando em expressões inovadoras que desafiam as fronteiras tradicionais: “From the arts, particularly music, we will learn how man creates ideal soundscapes for that other life, the life of the imagination and psychic reflection. From these studies we will begin to lay the foundations of a new interdiscipline-acoustic design” (Schafer, 1994, p. 4).

As paisagens sonoras imersivas de Bill Fontana não só têm assim uma função lúdica, ao suscitarem emoções estéticas aos ouvintes, como uma função pedagógica, ao provocarem um reconhecimento e uma reflexão sobre o impacto das alterações climáticas no nosso quotidiano. Nunca será demais salientar o facto de o seu trabalho convidar o público a envolver-se com as dimensões auditivas do que o rodeia, reimaginando o mundo natural através de uma lente sónica que enfatiza tanto a beleza como a urgência política; como defende João Miguel Salvador.

Bill Fontana is the conductor of an orchestra much bigger than him, but it was he who captured her sound. Making her give everything she has inside, releasing her guttural and continuous moan ... The American composer and artist, who has been experimenting with sound for 50 years, is in Portugal to show that everyone was wrong (Salvador, 2017).

De facto no contexto das alterações climáticas, as esculturas sonoras de Fontana servem como um meio crucial de sensibilização para a degradação ambiental e para a necessidade urgente de ação. Ao captar e manipular os sons da natureza, o artista evoca uma ligação visceral entre os seres humanos e o ambiente natural, recordando aos ouvintes o delicado equilíbrio que sustenta os nossos ecossistemas. Estas experiências auditivas têm uma ressonância profunda, uma vez que realçam os contrastes entre os sons tranquilos da natureza intocada e os ruídos perturbadores resultantes da atividade humana, reforçando assim a importância da gestão ambiental.

À medida que as discussões em torno das alterações climáticas se tornam cada vez mais centrais no discurso global, a integração da arte e do som torna-se um poderoso catalisador de reflexão e mudança. O trabalho de Fontana exemplifica como a expressão artística pode transcender os métodos de comunicação tradicionais, facilitando uma compreensão mais alargada das questões ecológicas através do domínio do som, já que os seus projetos destacam frequentemente a forma como estes sons são alterados ou perturbados pelas alterações climáticas, estabelecendo assim um diálogo entre o ouvinte e o ambiente. Ao incentivar a imersão do público nestas paisagens sonoras, Fontana não só promove uma maior apreciação do mundo natural, como também obriga os indivíduos a considerarem o seu papel na abordagem dos desafios colocados pelas alterações climáticas, visando, em última análise, inspirar a ação colectiva para um futuro mais sustentável, convidando as pessoas a ouvir profundamente e a refletir sobre as consequências da negligência ambiental.

Desta forma, as paisagens sonoras oníricas de Fontana criadas por *Sonic Dreamscapes*, na sua celebração da beleza dos sons da natureza como um lamento pela sua potencial perda devido às alterações climáticas, transcendem a mera expressão artística, tornando-se um meio crucial para a defesa do ambiente.

A conversa sobre a relação entre som e arte chega a uma conclusão persuasiva que enfatiza a forma profunda como estes dois meios convergem de uma maneira deveras expressiva. Consequentemente, a inferência feita a partir desta investigação atesta a importância do som no campo da arte, confirmando a sua capacidade de superar as limitações convencionais e promover uma experiência mais imersiva. Não é deste modo possível ignorar a importância do som como veículo de comunicação de impressões ambientais, das suas complexidades. Cientistas e artistas convergem assim num mesmo impulso no sentido de despertar e de promover uma maior compreensão dos contextos

ecológicos e sociais, registando as subtilidades das paisagens sonoras naturais e urbanas. A nossa compreensão do mundo é reforçada por esta componente auditiva, que permite apreciar as complexas interações que existem entre os indivíduos e o seu meio envolvente a um nível mais abrangente. Como demonstra *Sonic Dreamscapes*, através da investigação e do estudo do som é possível desenvolver um conhecimento mais profundo sobre o funcionamento dos ecossistemas, e sobre os efeitos das atividades humanas e as narrativas culturais que influenciam a forma como nos relacionamos com o mundo.

## Referências

- BENJAMIN, W.; ZOHAN, H. **The work of art in the age of mechanical reproduction**: An influential essay of cultural criticism. [S. l.]: Adansonia Press, 2018.
- ELMQVIST, T. **Designing the Urban Soundscape**. New York: The Nature of Cities, 20162013. Disponível em: <https://www.thenatureofcities.com/2013/08/25/designing-the-urban-soundscape/>.
- ERIKSEN, A. The murmur of ruins a cultural history. **Ethnologia Europaea**, [S. l.], v. 36, n. 1, 2007.
- FONTANA, B. **Musical Information Networks**. [S. l.]: Resoundings.org, s. d. Disponível em: <https://resoundings.org/Pages/musical%20networks.html>.
- FONTANA, B. **Sonic dreamscapes and climate change**. [S. l.]: Resoundings.org, s. d. Disponível em: <https://www.resoundings.info/climate-change-and-art>.
- FONTANA, B. **Sound as Virtual Image**. [S. l.]: Resoundings.org, s. d. Disponível em: <https://resoundings.org/Pages/sound%20As%20Virtual%20Image.html>.
- FONTANA, B. **The Environment as a Musical Resource**. [S. l.]: Resoundings.org, s. d. Disponível em: <https://resoundings.org/Pages/musical%20resource.html>.
- FONTANA, B. The relocation of ambient sound: Urban sound sculpture. **Leonardo**, [S. l.], v. 41, n. 2, p. 154-158, 2008.
- FONTANA, B. **The relocation of ambient sound**: Urban sound sculpture. [S. l.]: Resoundings.org, s. d. Disponível em: <https://resoundings.org/Pages/Urban%20Sound%20Sculpture.html>.
- FRY, R.; REED, C. **A Roger Fry Reader**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- FULLERTON, J. **Austrian town gets its Lederhosen in a twist over Modern Art**. London: The Guardian, 2024. Disponível em: <https://www.theguardian.com/travel/article/2024/aug/29/austrian-town-gets-its-lederhosen-in-a-twist-over-modern-art>.
- HOLD, T. **Messian's Birds**. [S. l.]: Malcolm Ball, 2023. Disponível em: <https://www.oliviermessiaen.org/birdsong>.
- KANDINSKY, W. **On The spiritual Art**. New York: Published by the Solomon R. Guggenheim Foundation, 1946.

*Arte, política e sociedade*

Bill Fontana, a arte e o som, uma consciência face às alterações climáticas

DOI: <https://doi.org/10.23899/9786589284727.10>

KRAUSE, B. **Biophony**. Longmont: Anthropocene, 2022. Disponível em: <https://www.anthropocenemagazine.org/2017/08/biophony/>.

KRAUSE, B. **The sound of a damaged habitat**. New York: The New York Times, 2012. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/07/29/opinion/sunday/listen-to-the-soundscape.html>.

LICHT, A. **Sound art revisited**. New York: Bloomsbury Academic: Bloomsbury Publishing Inc., 2019.

NOAA. **Stewardship definitions**. [S. l.]: NOAA Education, 2024. Disponível em: <https://www.noaa.gov/office-education/noaa-education-council/monitoring-resources/common-measure-definitions/stewardship-definitions>.

SALVADOR, J. M. **Bill Fontana, O homem que Nos Traz o Tom das Sombras**. [S. l.]: Expressom 2017. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2017-10-05-Bill-Fontana-o-homem-que-nos-traz-o-som-das-sombras>.

SCHAFER, R. M. **The soundscape**: Our sonic environment and the tuning of the world. Rochester: Destiny Books, 1994.

STOILAS, H. **Artist interview**: Bill Fontana – Miami Sound Machine. London: The Art Newspaper, 2021a2018. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/2018/12/09/bill-fontana-miami-sound-machine>.

WEINTRAUB, L. **To life!**: Eco art in pursuit of a sustainable planet. California: University of California Press, 2012.

WYSE, P. **Bill Fontana**: Caught by the River. London: The Guardian, 2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2010/apr/15/bill-fontana-interview>.

YI, F. **Effect of Visual Environment on Auditory Perception in the Public Spaces of Shopping Malls**. [S. l.: s. n.], 2020.

Editora CLAE

2025