

Corpo, paisagens e ecossistemas nas artes

Organização:

Hugo Bernardino

Jovani Dala

João V. Fernandes

Paula Guerra

Júlia Mello

Iasmim D. B. Rodrigues

Jaqueline Torquatro

Cantarelo

Coordenação editorial

Jovani Dala

Júlia Mello

Corpo editorial

Hugo Bernardino

Jovani Dala

João Victor Fernandes

Marcelo Gandini

Paula Guerra

Rosely Kumm

Júlia Mello

Alan Peterson S Siquara

Mariana Reis

Iasmim D. B. Rodrigues

Jaqueline Torquato

Diagramação

Jovani Dala

Leticia Vargas Parajara Faria

Ilustração Capa

Hugo Bernardino

Revisão

Júlia Mello

Iasmim D. B. Rodrigues

Tradução

Karyne B. Miertschink

Organização

Hugo Bernardino

Jovani Dala

João V. Fernandes

Paula Guerra

Júlia Mello

Iasmim D. B. Rodrigues

Jaqueline Torquato

Autores

Hugo Bernardino

Adriano Carraretto

José Cirillo

Jovani Dala

João Victor Fernandes

Marcelo Gandini

Paula Guerra

Rosely Kumm

Júlia Mello

Rosana Paste

Mariana Reis

Iasmim D. B. Rodrigues

João Wesley de Souza

Sofia Sousa

Jaqueline Torquato

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Corpo, paisagens e ecossistemas nas artes
[livro eletrônico] / organização Hugo
Bernardino...[et al.]. -- Cariacica, ES :
Editora Cantarelo, 2025.
PDF

Vários autores.
Outros organizadores: Jovani Dala, João V.
Fernandes, Paula Guerra, Júlia Mello, Iasmim D.
B. Rodrigues, Jaqueline Torquato.
Bibliografia.
ISBN 978-65-985995-1-5

1. Antropofagia (Movimento literário) 2. Artes
3. Corpo - Arte 4. Corpo - Linguagem 5. Paisagens
6. Subjetividade I. Bernardino, Hugo. II. Dala,
Jovani. III. Fernandes, João V. IV. Guerra,
Paula. V. Mello, Júlia. VI. Rodrigues, Iasmim D.
B. VII. Torquato, Jaqueline.

25-247883

CDD-701.8

Índices para catálogo sistemático:

1. Corpo : Movimento : Artes 701.8

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Notas dos editores

Os textos são de total direito e responsabilidade dos autores

Este trabalho editorial é de total direito e responsabilidade da Editora Cantarelo

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, III.

EDITORA CANTARELO

CARIACICA/ES

ed.cantarelo@editoracantarelo.com

Este trabalho está licenciado sob CC BY-NC-SA 4.0. Para ver uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Corpo, paisagens e ecossistemas nas artes

Edição 1
Livro digital

Cantarelo

Cariacica
2025

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

- 5** Corpo, paisagens e ecossistemas nas artes
Júlia Mello

CORPO

- 9** O corpo feminino em diálogo com a esfera pública no 8º Salão Biental do Mar: subjetividade, política e paisagem no trabalho *Plus Ultra* de Oriana Duarte
Júlia Mello & José Cirillo
- 20** Corpo como entretenimento
Jaqueline Torquato & Hugo Bernardino
- 29** Antropofagia sensorial: a experiência dos comestíveis em Lygia Pape
Iasmim D.B. Rodrigues; João Victor Fernandes; Mariana Reis

PAISAGENS

- 40** Paisagens, corpo memória na formação contemporânea
Rosana Paste & Adriano Carraretto
- 50** Portal do instante - Dispositivo estético inscrito na paisagem do Caparaó.
João Wesley de Souza
- 56** Arte em constante renovação: o grafite na dança das paisagens urbanas
Jovani Dala & Marcelo Gandini
- 71** Paisagens Sensoriais: a experiência estética e a mediação sensorial na educação inclusiva
Rosely Kumm

ECOSSISTEMAS

- 81** *No One's Little Girl? Punk, Moda e Cosmopolitismo Estético na Modernidade*
Paula Guerra
- 98** *No One's Little Girl? Punk, Fashion and Aesthetic Cosmopolitanism in the Modernity*
Paula Guerra
- 114** O perfume das Doce foi o aroma da revolução. Um olhar crítico sobre a sociedade portuguesa contemporânea e o lugar do corpo feminino, através das Doce
Sofia Sousa & Paula Guerra

DADOS BIOGRÁFICOS

Corpo, paisagem e ecossistemas nas artes

Ao encerrarmos o trabalho de pesquisa disponibilizado nesta obra, constatamos que os entrecruzamentos entre corporalidade, paisagem e as complexidades das interações nas artes (aqui compreendidas em campo expandido) oferecem caminhos significativos para compreender as dinâmicas sociais e, conseqüentemente, nosso lugar no aqui e agora. O corpo tem sido explorado em diversos âmbitos acadêmicos ao longo do tempo. Roy Porter¹, ao narrar a trajetória da fisicalidade como condição humana, destaca sua relevância nas esferas política, religiosa, filosófica e artística. Inspirando-nos nesse mote, esta coletânea propõe reflexões que abrangem o corpo como invólucro material e simbólico, reconhecendo as múltiplas camadas que o atravessam, tais como poder, identidade, assimetrias sociais e experiências sensoriais.

É o corpo que transmite as sensações do entorno, revelando conexões complexas entre interior/exterior, dentro/fora. Esse mediador² potente é responsável por nos fazer visualizar e processar, decodificar, vivenciar os espaços, sentir as paisagens. É devido a isso, que consideramos a relevância em entrelaçar as discussões corpóreas com investigações sobre a paisagem, tema também necessário e que permeia a experiência estética nas artes visuais, em suas mais variadas manifestações. Partindo de elementos intrínsecos ao fazer artístico e, articulando temas centrais como educação, contemplação, memória e questões políticas, apresentamos como desdobramento desta coletânea, textos que contribuem para a ampliação da percepção sensorial por meio dos espaços, sejam eles naturais ou urbanos.

A paisagem, em sua potência estética, possibilita a expansão do significado da prática artística, superando as convenções tradicionais da história da arte e conectando-se à esfera pública de maneira intensa. É a partir desse ponto, de natureza epistemológica, que pensamos também fazer parte dos fundamentos deste livro reflexões transversais, multifacetadas, que extrapolam o sistema da arte, abrangendo outros ecossistemas culturais. Nesse sentido, consideramos a necessidade de articular outras práticas, em especial a moda e a música, para atestar que as categorias corpo, paisagem e ecossistemas são, de fato, interdependentes na construção de narrativas e nas percepções socioculturais e históricas.

Como forma de organizar a leitura, os capítulos foram divididos em três partes, cada um examinando aspectos específicos dessas interações, incluindo perspectivas que vão da subjetividade corporal à transformação dos territórios urbanos e o impacto dos ecossistemas culturais. Assim sendo, na primeira parte, o foco recai sobre o corpo como mediador de

1 PORTER, Roy, "História do corpo", in Peter Burke (org.), A escrita da história: novas perspectivas. Vol. 1, São Paulo, Unesp, 1992.

2 Podemos pensar, a partir de Merleau-Ponty (1999), que a percepção humana está intrinsecamente conectada ao corpo enquanto mediador do mundo.

experiências estéticas, políticas e sociais, sendo analisado como um campo de tensão, onde as dinâmicas de subjetividade e poder se manifestam.

Se o corpo é, como proposto por Foucault³, um campo de poder e inscrições discursivas, então sua integração com a esfera pública revela também as disputas simbólicas e materiais que permeiam nosso tempo. Nesse cenário, as práticas artísticas se configuram como um agente ativo que desafia fronteiras, desloca significados e cria espaços de dissenso. O corpo deixa de ser um receptor passivo da paisagem para tornar-se também um produtor de territórios simbólicos, ressignificando sua própria existência no mundo.

Dialogando com essas questões, o capítulo O corpo feminino em diálogo com a esfera pública no 8º Salão Bial do Mar apresenta uma análise da obra *Plus Ultra*, de Oriana Duarte, reconhecendo a possibilidade de repensar a presença do corpo feminino em espaços públicos, problematizando a relação entre corporeidade e subjetividade política. Há um diálogo entre corpo e paisagem, reconhecendo a potência da obra em desafiar narrativas hegemônicas e criar espaços para uma reflexão crítica sobre as violências simbólicas impostas ao corpo feminino.

Essas assertivas se alinham às propostas de O corpo como entretenimento, capítulo que investiga as formas de instrumentalização do corpo em espaços de espetáculo e consumo, partindo de uma abordagem historiográfica dos *freak shows*. O texto é decisivo na exposição dos jogos entre objetificação e autoexpressão e levanta questões que nos permitem reconhecer a corporeidade como um campo de batalha entre as indústrias culturais e as resistências individuais.

Encerrando essa seção, o capítulo Antropofagia sensorial: a experiência dos comestíveis em Lygia Pape, propõe um resgate à Lygia Pape, artista de grande relevância para a história da arte brasileira, destacando as obras *Eat me* e *Roda dos prazeres*. A investigação detalha como o corpo é mediado pela sensorialidade e pela estética, integrando tato e paladar, em diálogo com a antropofagia de Oswald de Andrade (1928) - evocada como uma ferramenta crítica para compreender estratégias de a ressignificação de influências culturais na arte brasileira.

Na segunda parte do livro, a paisagem é elemento de destaque, sendo reconhecido como espaço simbólico e transformador. Paisagens, Corpo Memória na formação contemporânea traz uma importante reflexão sobre memória afetiva e construção de territórios simbólicos, propondo a ativação de memórias individuais e coletivas como elementos centrais na formação em artes. As questões subjetivas e a memória coletiva se imbricam, de modo a estruturar um alicerce para a construção de identidades culturais.

Alinhado a esses pontos, no capítulo Portal do instante: dispositivo estético inscrito na

3 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987; FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

paisagem do Caparaó, a paisagem natural é apresentada como catalisadora de experiências artísticas e reflexões filosóficas. O texto investiga como o dispositivo estético, inserido na paisagem, convida à contemplação e à resignificação dos espaços naturais. Em contraste com aspectos da natureza, Arte em constante renovação: o grafite na dança das paisagens urbanas, propõe uma análise do grafite como elemento de transformação do espaço urbano, oferecendo uma leitura crítica de dinâmicas sociais e culturais. Nele, a arte urbana é vista como parte fundamental da paisagem de concreto, trazendo forte carga política e estética.

Arelado às discussões centradas na esfera pública, Paisagens sensoriais: a experiência estética e a mediação sensorial na educação inclusiva, destaca a relevância da arte como ferramenta de inclusão social e mediação cultural, compartilhando experiências sensíveis de arte/educação com Pessoas com Deficiência, a relação com o entorno e a cultura local.

A última parte da coletânea investiga os ecossistemas culturais e estéticos como redes de construção das dinâmicas sociais contemporâneas. No *One's Little Girl? Punk, Moda e Cosmopolitismo Estético na Modernidade* examina o movimento punk e a relação entre moda e estética, na busca de formas de resistência e afirmação identitária. A discussão ressalta como esses elementos criam comunidades transnacionais e promovem novas redes de pertencimento. Em sintonia e, também partindo de um viés sociológico, *O perfume das Doce* foi o aroma da revolução: um olhar crítico sobre a sociedade portuguesa contemporânea e o lugar do corpo feminino, através das Doce, analisa a trajetória do grupo musical Doce no contexto da sociedade portuguesa contemporânea, destacando como a música e a imagem do grupo reconfiguraram as percepções sobre o corpo feminino, sobretudo no contexto da década de 1980, reconhecendo seu papel para mudanças culturais e sociais em Portugal.

Assim, convidamos-lhe a navegar entre as páginas deste livro, onde se entrelaçam investigações críticas das relações entre sujeitos, espaços e culturas, compondo um corpus teórico que se desdobra em uma paisagem de ideias. Essa, por sua vez, revela as complexas, distintas e efêmeras dinâmicas que atravessam os vastos ecossistemas das artes.

Júlia Mello

Referências

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. A história da sexualidade I: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PORTER, Roy, "História do corpo", in Peter Burke (org.), A escrita da história: novas perspectivas. Vol. 1, São Paulo, Unesp, 1992.

CORPO

O CORPO FEMININO EM DIÁLOGO COM A ESFERA PÚBLICA NO 8º SALÃO BIENAL DO MAR: SUBJETIVIDADE, POLÍTICA E PAISAGEM NO TRABALHO *PLUS ULTRA* DE ORIANA DUARTE¹

Júlia Mello

José Cirillo

1. Introdução: contextualizando o 8º Salão Bienal do Mar e a obra *Plus Ultra*

Para falar sobre arte no Espírito Santo é necessário considerar alguns aspectos do processo de formação histórico-político-social capixaba, a fim de questionar a cristalização da hegemonia dos grandes centros sobre aqueles tidos como “periféricos” ou, ainda, a manutenção de um discurso colonizador que ignora e desconstrói esse cenário artístico em função do discurso hegemônico da metrópole cultural a que supostamente estamos subjugados.

Não cabe aqui fazer uma história social, política ou econômica do Estado, porém destacar algumas características que o colocaram, mesmo estando na região litorânea, e sendo via de passagem de grandes recursos naturais, à margem do desenvolvimento tão evidente nos demais estados do Sudeste. O isolamento do Espírito Santo e a consequente carência de desenvolvimento qualificado de saberes e fazeres tem sua origem tanto em questões como a colonização por um donatário com poucos recursos financeiros e de pouca expressão política, passando pelo massacre impiedoso dos povos nativos por meio de batalhas sangrentas e da negação das práticas culturais locais, quanto por uma colonização e ocupação por grupos étnicos com práticas culturais pautadas no isolamento e que, ao se firmarem em solo capixaba, o fizeram com o mesmo princípio cultural de sua origem: ou seja, formaram ilhas de tradições centenárias, resguardadas pelo isolamento e frio das montanhas capixabas.

Embora as manifestações historiográficas do Espírito Santo apontem que esse conjunto de ações gerou uma sociedade reservada e desconfiada, que permaneceu alheia ao processo de formação e mediação com a cultura nacional contemporânea, na década de 1990 houve uma abertura maior para incentivos direcionados à produção de arte local. Foi nesse contexto que, em 1999 a Prefeitura Municipal de Vitória (PMV), por intermédio da Secretaria de Cultura (SEMC) em parceria com a Capitania dos Portos, lançou a primeira edição do Salão do Mar. A proposta era investir no desenvolvimento cultural da região, tomando o mar como tema central dos projetos artísticos participantes desde então. Até a sexta edição, o salão se limitava a artistas do estado do Espírito Santo e de Minas Gerais, área de jurisdição da

1 Este capítulo é um desdobramento das reflexões apresentadas no artigo *Plus Ultra: Female body in public sphere at 8th Biennial Sea Salon* (CIRILLO & MELLO, 2024).

Capitania dos Portos (CIRILLO & SILVA, 2021). A partir da sétima edição (2006), a organização julgou pertinente tornar o evento nacional, com o intuito de trazer mais visibilidade e projeção, e passou a desenvolvê-lo nos armazéns do Porto de Vitória/ES. Na oitava edição, a mostra concretizou a ligação com a paisagem/meio urbano, explorando completamente os limites da cidade, se afastando definitivamente do cubo branco (O'DOHERTY, 2002).

O 8º Salão Bial do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis, ocorrido entre 20 de dezembro de 2008 e 05 de fevereiro de 2009 contou com 12 propostas artísticas de caráter efêmero e uma de caráter permanente, em uma área delimitada entre o Centro Histórico de Vitória e a Avenida Beira Mar. Esse percurso tinha a intenção de resgatar o movimento de expansão da cidade capixaba ao longo das décadas de 1960 e 1990 (CIRILLO & SILVA, 2019). Mar, cidade e arte eram os elementos centrais para o desenvolvimento das obras que foram selecionadas através de um edital, à exceção do trabalho do artista e urbanista francês Jean-Blaise Picheral, que foi realizada a convite da SEMC (a única obra das participantes de caráter permanente).

O destaque do 8º Salão do Mar se deu através das intervenções urbanas, isto é, pela exposição das obras ao ar livre, ressignificando lugares específicos da cidade e assim estabelecendo uma forte relação entre transeuntes, paisagem urbana e esfera pública². A SEMC recebeu 110 inscrições, vindas de 13 estados, sendo a maioria de capixabas, o que contribuiu para que o resultado tivesse mais presença de artistas do Estado (SAMORA, 2008).

Os seguintes trabalhos fizeram parte da mostra: *Do pó ao pó* (Laerte Ramos), *grandePEQUENAcatraia* (Marcelo Gandini), *Líquidas Fronteiras* (Lucimar Bello), *Flutuante: Ego trip Pré-sal* (João Wesley e Sandro Novaes), *ATENÇÃO: ARTE* (Jo Name), *Folhetim sereia* (Herbert Bastos), *O retorno de Araribóia* (Coletivo Maruipe), *Mari[n]timo* (Melina Almada), *nós vemos a cidade como a cidade nos vê* (Heraldo Borges), *Caminho das águas* (Piatan Lube), *Você vê* (Jean Picheral), *O silêncio do martelo* (Fabrício Carvalho) e *Projeto Plus Ultra* (Oriana Duarte).

Dentre esses trabalhos, o projeto *Plus Ultra* de Oriana Duarte é permeado de conexões pessoais que evidenciam a subjetividade na relação entre movimento, paisagem e corpo. Nesse sentido, trata-se de ações multifacetadas que englobam o compartilhamento da experiência da artista com a prática do remo (incluindo as dores, acidentes de percurso e relações de misoginia dentro do esporte), a fruição estética alinhada aos gestos técnicos da fotografia e do vídeo na captura do instante, a paisagem em mutação nas diferentes águas e o uso do próprio corpo como instrumento artístico. O fluir e remar em águas urbanas, bem como todo o percurso da artista era registrado em um vídeo que constituía e compartilhava novas

2 Segundo as pesquisadoras Yayo Almazán e María Clavo (2007), esfera ou espaço público é o local onde se assumem identidades e compromissos, sendo as atividades artísticas desse cenário eminentemente políticas. A historiadora da arte Rosalyn Deutsche (1996) confirma essa visão ao sugerir que “[...] na esfera pública, pessoas assumem identidades políticas” (DEUTSCHE, 1996, p. 287, tradução nossa).

paisagens da baía de Vitória. Esse trabalho, iniciado em 2006 e tornado tese de doutorado em 2012, é misto de performance, diário e pesquisa. Nele, a artista explora os limites do corpo na prática do remo, tecendo redes e esquadrinhando percursos, dores, transformações e remadas em diferentes cidades, criando diálogos entre fazer estético, corpo e esfera pública, conforme abordado adiante. No contexto do Salão do Mar, essa ação se agregava a imagens de outras águas por onde Duarte remou e a edição contribuía para que o público percebesse as diferenças de ângulos e variações de luz. Através de uma operação acumulativa, as águas passadas se imbricavam nas novas águas, em um processo de conexões estético-políticas na paisagem urbana capixaba, conforme veremos a seguir.

2. Plus ultra: conexões estético-políticas, corpo e subjetividade

A imagem se faz e refaz no devir de um mesmo acontecimento: sobre um barco uma mulher remando. Mesmo outro acontecimento, pois nunca é a mesma água, nem o mesmo barco, e a mulher, pelo delinear do seu corpo em ação, igualmente não é a mesma (DUARTE, 2012, p. 352).

Oriana Duarte é uma artista nascida em Campina Grande, Paraíba, que atua desde a década de 1990. Seu projeto poético se caracteriza por ações com o corpo, o espaço e a subjetividade, entremeados por experimentações. A escrita de si e os desafios com os limites da corporeidade são elementos centrais para a compreensão da sua trajetória, permeada por reflexões que buscam associar vida, arte e cidade.

Se analisarmos a trajetória da artista, observamos que sua poética é carregada de uma troca constante entre seu corpo e a paisagem urbana. Instalações, desenhos, vídeo, fotografia e performance fazem parte do cardápio artístico de Oriana cujas obras dialogam fortemente entre si. Se rapidamente nos reportarmos a trabalhos anteriores, a exemplo de *Playground* (1995), *d'A coisa em si* (1997) e *Dos Heteróclitos: enquanto campo de ação* (2002), veremos o quão potente é a fusão do seu corpo com o espaço geográfico, que narra possibilidades de repensar a troca entre interior-exterior, alto-baixo, proporcional-desproporcional, além do retorno às origens.

Em *Plus ultra* (2006) esses aspectos tornam-se bastante evidentes, principalmente levando-se em conta os alinhavos entre corpo, remo e cidade na construção de uma expressividade associada a questões filosóficas partindo de escritos de Michel Foucault, incluindo *Ética, sexualidade e política* (2006), obra que atravessa a história da sexualidade no Ocidente em relação a ética e a constituição dos sujeitos. *Plus ultra*, do latim “mais além”, foi idealizado inicialmente como uma performance que consistia em remar pelo rio Capibaribe (que corta a cidade do Recife), registrada em vídeos e desdobrada em desenhos, fotos e textos. De acordo com a artista, a intenção era “provocar a emergência de metáforas inspiradoras da relação corpo-ambiente” (DUARTE, 2012, p. 353). Posteriormente, o projeto ganhou dimensão, e foi continuado em diferentes águas do Brasil, incluindo a da baía de Vitória. Nesse contexto, a

obra se traduziu como um conjunto de operações artísticas que propunha a imersão do/a observador/a em uma experiência geovirtual (CIRILLO & SILVA, 2021), (Figura 1).



Figura 1. Plus, 2008, Oriana Duarte. Baía de Vitória-ES. Captura de imagem. Fonte: SAMORA, 2008, p. 12.

Do meu remar, uma câmera capta o que não vejo, ou seja, minha face posterior: cabelo-linha-trança, a musculatura das costas em esforço, o abrir e fechar dos braços ao manejar pás de remo. Exercitar que se repete, tal como forma cristalizada em silêncio minimal, acaso não fosse a fôrma rompida pelo duplo do seu oposto: a paisagem e o corpo em mutação. Gradativamente a paisagem-corpo-paisagem desloca o observador à situação: agora = estou barco; estou remador: não enxergo o porvir, sigo (sempre) (DUARTE, 2021, p. 352).

Ao registrar em vídeo o fluir constante do remar em águas urbanas, seu percurso vai constituindo e compartilhando novas paisagens da baía de Vitória. Essa ação, junta-se a imagens da performance realizada em Recife, assim como fotografias diversas enfatizando a proximidade do seu corpo com o ambiente. A edição permitiu ao público reconfigurar o cenário inclusive por meio da percepção de variação de ângulos e de luz diurna. Trata-se de uma operação acumulativa, em que as águas passadas irão se imbricar nas novas águas, em

um processo de permanência contínua do projeto artístico. Como sugere a artista, a partir dessa proposição, surgiu a ideia de conectar imagetivamente territórios distantes (RUFINONI & MARGOTTO, 2009). Oriana também destaca a importância do local para as ações, principalmente porque é necessário que haja uma infraestrutura específica de clubes de remo para a sua realização. Conforme indica, “não posso sair remando por todos os lugares, pois só remo entre cursos d’água que possuam um lugar (garagem) para guardar e manter o skiff [barco específico para a realização da prática]” (DUARTE, 2012, p. 203). No cenário capixaba, a performance foi realizada no Clube de Regatas Saldanha da Gama (Figura 2) e o lançamento do vídeo ocorreu em 19 de dezembro de 2008 na Garagem de Remo.

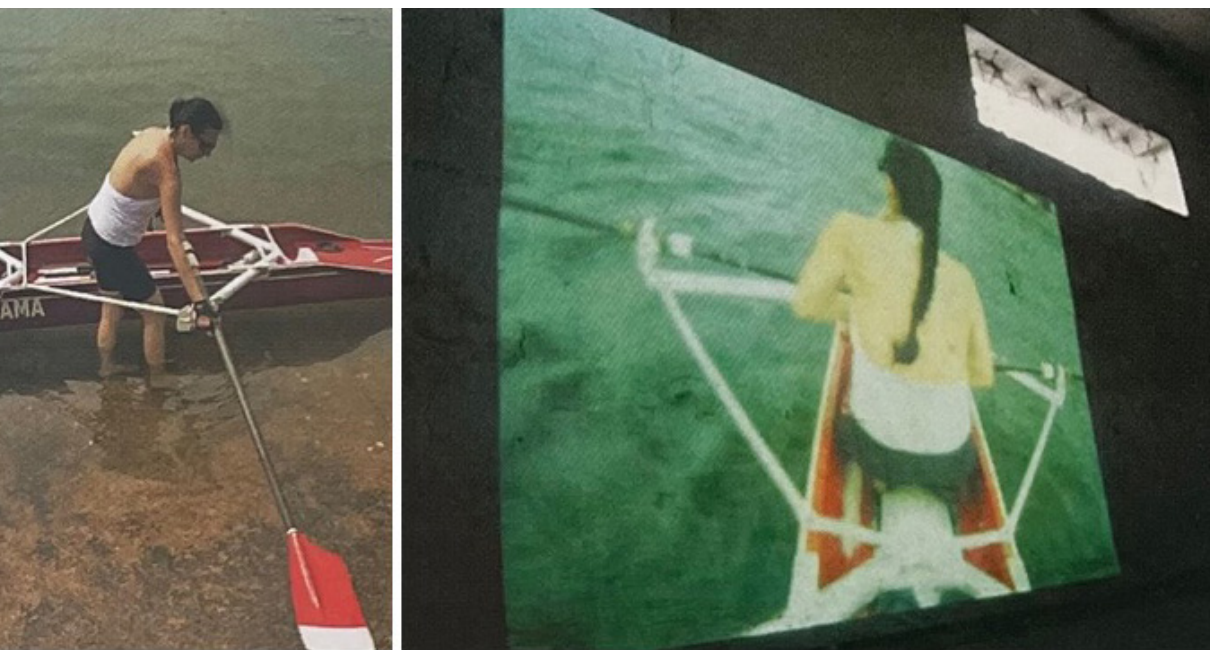


Figura 2. Plus Ultra, 2008, Oriana Duarte. Baía de Vitória-ES. Captura de imagem. Fonte: SAMORA, 2008, p. 14.

Oriana Duarte, ao sugerir ao público uma narrativa visual de contato com diferentes águas, por meio de colagens e sobreposições, dá abertura para que ele se imagine em seu lugar:

[...] um público frequentemente me procura para dizer que também vai remar. Oras! Se ‘eles’ vão remar porque se contaminaram com a ação que propus, eles vão ‘remar’ com arte na veia! Isso pra mim soa como música, e suspeito que este meu contato positivo com o observador decorre da tremenda exposição do corpo na paisagem, ou seja, o desejo de viver que passo com a exposição desta relação (RUFINONI & MARGOTTO, 2009, p. 13).

A atividade principal de Plus Ultra é a captação de vídeo que ocorre enquanto a artista rema e envolve quatro câmeras: uma para registro da imagem-base (costas e paisagem), duas

microcâmeras para captação de imagem do barco e uma câmera para registro de making of. O compartilhamento da experiência subjetiva por meio de um ângulo que posiciona o público como companheiro de remo reforça o vínculo entre artista e observador/a que passa a ser participante da travessia. Conforme indica Gonzaga (2013, p. 278-279), “a experiência deste remar torna-se, portanto, a partir desta captação, para além de uma experiência do olhar – de ver, outra, a de dar a ver, por meio de imagens gravadas, adequada e acertadamente, em vídeo”.

Nesse aspecto, Plus Ultra pode ser lida na dimensão estético-política elaborada por Félix Guattari (1992) que a considera fator elemental na singularização das experiências humanas, indissociada da esfera política, social e estética, esta última apostando na “[...] invenção de percursos, modos de fazer, produzindo novas formas de subjetivação e realidades, em um compromisso com o movimento contínuo, com o fluxo criativo” (Verdi et al., 2015: s.p). Oriana Duarte, ao sugerir o compartilhamento da experiência de fusão barco-remo-paisagem na baía de Vitória, propicia ao público capixaba acesso a outros modos de ver, ser e vivenciar através da arte. Sendo um trabalho selecionado para o 8º Salão Biental do Mar, se alinhou ao seu subtítulo, “ondas, pontes e intervenções navegáveis”, contribuindo também para ativar as memórias da cidade através da paisagem.

Um outro elemento que de modo algum deve ser desconsiderado para a compreensão de Plus Ultra é o fato de Oriana Duarte ser uma artista mulher. Seu corpo, ponto chave do projeto, a levou a vivenciar diferentes situações de misoginia. Em todos os clubes que passou é possível observar a predominância masculina (Figura 3 e Figura 4) e seu relato torna tudo (ainda) mais evidente:

Foi a primeira vez que admiti experienciar a diferenciação entre gêneros, o sexismo, como fator imperativo dos modos que regiam um lugar (lugar esse ao qual me colocara). Pensei estar em outro planeta, e quase desisti de tudo. Antes de dormir, sempre me perguntava: como posso trabalhar em um ambiente explicitamente misógino? Contudo, a busca de uma experiência estética ampliada (plus ultra), me manteve ali, entre um rio sujo [se referindo ao rio Capibaribe], uma garagem de remo e estranhos (DUARTE, 2012, p. 258).



Figura 3. Plus Ultra em Vitória-ES, 2008, Oriana Duarte. Clube de remo Saldanha. Fonte: L. SAMOURA, 2008, p. 16.



Figura 4. Clube do Remo em Belém e Associação Atlética Manauara em Manaus, Oriana Duarte. Fonte: DUARTE, 2012, p. 208

Como indica, o primeiro contato com o remo ocorreu no Clube Náutico Capibaribe e, naquela ocasião, a artista era a única mulher dentre cerca de 30 frequentadores. Ao longo de todo o projeto, em diferentes clubes, enfrentou situações desafiadoras e constrangedoras. Respondeu a isso se posicionando com autonomia no olhar, elaborando retalhos e fragmentos fotográficos/videográficos com diversos corpos de remadores: “diante deles passo a agir como um Dr. Frankenstein: escolho, retalho, e tento encaixar partes – gosto disso, me exaure” (DUARTE, 2012, p. 267). Uma forma de responder a relação ela-outros trazendo à tona o seu posicionamento diante de outras corporalidades (Figura 5 e Figura 6).



Figura 5. Experimentos em Plus Ultra, Oriana Duarte. Fonte: DUARTE, 2012, p. 264-265



Figura 6. Experimentos em Plus Ultra, Oriana Duarte. Fonte: DUARTE, 2012, p. 235.

Em algumas remadas pelas águas, Oriana Duarte se encontrou com outras mulheres as quais lhe deram força para vencer o preconceito no esporte: “confesso que, ao voltar à garagem do clube, senti um prazer imenso ao encontrar rapazes boquiabertos com a nossa coragem; percebi que ali haviam aceitado o meu cartão de visita” (DUARTE, 2012, p. 89). Plus Ultra abre caminhos para confrontar a construção do corpo feminino na esfera pública como passivo. Ao esquadrihar corporeidade e mente pelas travessias de diferentes águas e alinhar a esta experiência os bastidores das garagens de remo, sugere a produção de subjetividade em contraponto aos modos de sujeição construídos socialmente. Como indica Ana Carolina Salvi, o corpo de Duarte

É também um corpo de resistência, pois se trata de uma mulher artista em domínio de sua própria visualidade, que conduz a prática criativa pelos deslocamentos do desejo, e modifica o corpo, seja enfrentando diretamente expectativas sociais depositadas no corpo feminino, ou escapando a elas. Nesse sentido, a adoção de uma estilística da existência, confeccionada pelas técnicas de si, adquire uma outra camada de relevância, de uma arte situada e política (SALVI, 2021, p. 157).

Trata-se de um corpo que não se conforma com os moldes tradicionais da história da arte, que posicionam o corpo feminino ora em lugar erotizado, objetificado, ora em lugar

selado, silenciado. A este respeito, a historiadora da arte Lynda Nead (1992) indica que o corpo feminino, tido como ápice estético, construído sob as premissas da história da arte e da estética, foi “emoldurado” e simboliza a transformação da base da matéria ou da natureza em elevadas formas culturais e espirituais. Nead (1992) argumenta que, através dos discursos da cultura dominante em torno do “civilizado”, o corpo feminino (considerado sujo, desarmônico, impróprio, etc.) passa a ser “controlado” através do nu artístico, convencionalmente retratado por artistas homens, apoiados nas convenções do discurso estético e regulando tanto o modo como o corpo feminino é mostrado, quanto como é visto. Nesse mote, o ato de uma mulher artista se autorrepresentar, desconfigura por si só essa tradição. Assim, Duarte, ao direcionar o próprio corpo e o olhar do público sobre ele, apresenta postura política reforçando a autonomia, ao mesmo tempo que se funde à paisagem urbana, se metamorfoseando no remar de águas desconhecidas.

Por fim, retomando ao 8º Salão do Mar, convém avaliar, ainda que de forma sucinta e superficial, a participação de artistas mulheres a fim de compreender protagonismos e exclusões no diálogo com a esfera pública. Além do projeto de Oriana Duarte, apenas o de Melina Almada e o do Coletivo Maruípe (que inclui duas artistas, Elaine Pinheiro e Meng Guimarães, dentre os cinco artistas participantes no total) foram selecionados. Desse modo, das 12 intervenções urbanas, apenas duas efetivamente foram realizadas exclusivamente por mulheres. Um número bem diferente da edição anterior do Salão do Mar, que contou com 27 artistas, sendo 12 mulheres: Patrícia Osses, Camila Sposati, Branca, Cristine de Bem e Canto, Carla Zaccagnini, Maria Lúcia Cattani, Isadora Bonder, Raquel Baelles, Ana Gastelois, Luciana Ohira, Beatriz Pimenta e Dayse Resende.

Ainda que pareça ocasional - e a organização afirma ser justificando os pontos que buscou nos trabalhos selecionados, dentre eles, imprevisibilidade e a relação entre cidade, arte e comunidade (RUFINONI & MARGOTTO, 2009), há uma evidente assimetria na relação de gênero do 8º Salão que em hipótese alguma deve ser desconsiderada. Esse desnível entre participantes do salão se articula com aquele encontrado em acervos de arte espalhados pelo mundo que, conforme reforça Ana Paula Simioni (2022), atestam que a igualdade de gênero no campo artístico está longe de ser superada. A disparidade entre o salão anterior nos instiga a olhar para essas questões sem ingenuidade e sem neutralidade.

Conclusão

Oriana Duarte com o Plus Ultra de fato foi “mais além” no 8º Salão Bial do Mar, se nos apropriarmos do trocadilho que a raiz latina do título do trabalho nos permite lançar. Seu corpo atravessou fronteiras, preconceitos, águas movidas pela energia intensa de ser e estar no mundo, em uma associação poética entre arte e vida. Seu projeto dialogou com a proposta das demais intervenções urbanas, ressoando uma troca contínua entre paisagem, cidade, corpo e subjetividade. Ao mesmo tempo, o compartilhamento da experiência nos dispositivos

audiovisuais ampliou a dimensão da obra, dando abertura para o imaginar-se no outro, se posicionar em outra dimensão, de observador/a a participante do cenário, do momento, do respirar, do fluir e remar das águas.

O corpo-barco da artista ganhou uma dimensão intersubjetiva englobando esportistas, público geral, transeuntes e visitantes, permitindo repensar as águas da baía de Vitória, tão esquecida no vai-e-vem incessante e rotineiro dos cidadãos que usufruem daquela vista. Paisagem e corpo se transformam mutuamente, conectando corporeidade e remo em uma travessia pelo desconhecido, afinal a artista performa sempre em novas águas.

Embora não seja algo enfatizado no discurso de Oriana Duarte sobre a obra e na intervenção em si, seu lugar de artista mulher se faz presente. Seu corpo, instrumento utilizado com autonomia, protagoniza a esfera pública, direcionando o olhar do público em uma experimentação de constituição de novos modos de subjetivação.

Financiamento

Júlia Mello: PROFIX/FAPES

José Cirillo: Produtividade CNPq/CAPES/FAPES

Referências

ÁLMAZAN, Yayo.; CLAVO, Maria. Arte, política y activismo. Concinnitas, Rio de Janeiro, 8 (1), n. 10, 65-77, 2007.

CIRILLO, José. & GOMES, Douglas. O mar como testemunha: relações entre arte pública e fluxos urbanos em Vitória/ES. Anais do Grupo de Estudos em Arte Pública 2021. San Martín: Universidade Federal de San Martín, GEAP, 2021.

DUARTE, Oriana. Plus Ultra: O corpo no limite da comunicação [Tese de doutorado, Universidade Católica de São Paulo]. PUC Digital. p. 352, 2012.

GUATTARI, Félix. Caosmose: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

MARGOTTO, Samira. (Org.) 7 Salão do Mar: 28 de abril a 21 de julho de 2006. Vitória: Secretaria M

MARGOTTO, Samira & RUFINONI, Priscila. (Org.) 8 Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis: 20 de dezembro de 2008 a 5 de fevereiro de 2009. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009.

NEAD, Lynda. The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality. London: Routledge, 1992.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SALVI, Ana Carolina. A poética de corpos múltiplos e heteróclitos de Oriana Duarte. Palíndromo, v. 13, n. 29, p. 148-160, jan - abril 2021 Santa Catarina: UDESC, 2021.

SAMORA, L. Prefeitura Municipal de Vitória. Mar, cidade e arte em destaque no 8º Salão Bienal do Mar. Vitória, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Mulheres modernistas. Estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: EDUSP, 2022.

VERDI et al. A dimensão ético-estético-política da Humanização do SUS: estudo avaliativo da formação de apoiadores de Santa Catarina (2012-2014). Epidemiol. Serv. Saúde 24 (3) • Jul-Sep 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ress/a/c9KrfpqCxsVWdftcYhcxW3H/#:~:text=A%20dimensão%20estética%20aposta%20na,Deleuze%20G>. Acesso em: 20 dez. 2024.

O CORPO COMO ENTRETENIMENTO

Jaqueline Torquatro

Hugo Bernardino

Os freaks shows surgiram ainda no século XIX e perduraram, conforme sua originalidade, até meados do século XX. Entretanto, o relato de pessoas com deformidade e aarceragem de indivíduos com anomalias é datada de períodos antecessores a esse. Diversos teóricos, como Aristóteles e Agostinho, citaram aberrações físicas e, mesmo antes das apresentações do século XIX, pessoas com nanismo eram mantidas como animais de estimação em cortes no Império Romano e na Idade Média. Esse tipo de entretenimento fez bastante sucesso, principalmente entre as classes mais abastadas, conquistando bastante espaço como atrações nas cortes da Era Vitoriana. Paris, na França, foi o grande palco dessas apresentações e foi o espaço para que essas pessoas, que se encontravam dentro do padrão da anormalidade, alcançassem um elevado grau de reconhecimento.

Os shows de aberrações, como eram conhecidos, apresentavam diversas atrações: desde adultos que possuíam alguma anomalia e decidiam se apresentar, como forma de ascensão social, até crianças que eram exibidas pelos próprios pais. As ruas de Paris eram tomadas por mulheres barbadas, gigantes, anões (pessoas com nanismo), siameses (figura 1), e pessoas de outras etnias ou com outras deformidades físicas, que se apresentavam aos diversos indivíduos, das mais variadas classes, que se acotovelavam para não perder nenhum momento da apresentação.

De acordo com Courtine:

A visita feita aos monstros das feiras possuía a banalidade rotineira dos divertimentos familiares. Nessas festas do olhar, as grandes aglomerações de povo do final do século XIX, a curiosidade dos basbaques corria solta, e os olhares faziam um inventário sem limites da grande exibição das bizarrices do corpo humano: “fenômenos vivos”, deformações humanas ou animais extraordinários das barracas; espécimes teratológicos em frascos de vidro ou patologias sexuais dos museus de cera anatômicos; morfologias exóticas e rituais selvagens dos “zoos humanos”; truques e ilusões de ótica: “decapitados falantes”, “mulheres-aranhas” ou “mulheres lunares”[...] o espetáculo de monstros rendia muito dinheiro. (Courtine, 2011, p.255-256)



Figura 1 - Irmãos Tocci. Siameses que fizeram bastante sucesso no século XIX. Fonte: <https://online.sapo.pt/2020/05/20/tocci-de-repente-por-causa-de-umas-ervejas-desatavam-a-pancada-da-cintura-para-cima/>

Não à toa, um dos maiores entretenimentos que existia nos Estados Unidos da América (EUA), nesse período, era um lugar, comandado por Phineas Taylor Barnum, chamado American Musean, que misturava museu com um tipo de zoológico, que exibia as mais diversas anormalidades, de acordo com os padrões estéticos estabelecidos naquele tempo. Não apenas anomalias genéticas, mas também variadas etnias oriundas das colônias ocupadas por países europeus, principalmente da América Latina e da África. O Museu Americano chegou a atrair mais de dois milhões de espectadores em um ano. Era o local mais visitado dos Estados Unidos e fora considerado, segundo Courtine (2011, p.265) a “Disneylândia da teratologia”. O complexo de entretenimento, dirigido por Barnum foi o primeiro experimento da diversão em massa, nos EUA e na Europa, ainda no final do século XIX.

Na Europa e nos EUA, também havia a prática de expor grupos étnicos, que eram retirados de seus lugares de origem para se apresentarem em exposições universais e em zoológicos humanos que, segundo Vieira (2019, p.320) foram “desenvolvidos na junção entre o colonialismo e a formação da cultura de massa[...] e tomaram forma no último quartel do século XIX, combinando funções de espetáculo, performance, educação e dominação”. Membros da sociedade europeia iam a esses lugares em busca de se vislumbrarem com o exótico. Indígenas representavam seus costumes e tradições, mimetizando o cotidiano de uma aldeia, apresentando seus cânticos e suas danças, suas vestimentas e suas ferramentas, além de simular batalhas. Enquanto isso, africanos de diversos grupos eram expostos como seres primitivos, que se assemelhavam a primatas, nos seus aspectos físicos e sociais.

Para Debay (1849, p.50 e 51) O hotentote (figura 2) (uma etnia africana que fora bastante explorada pelos europeus) ocupava, naquela época “o último grau da escala antropológica. Acorados dias inteiros na sujeira, sem pensar em nada, fazendo caretas, coçando-se, devoram, como símios, os vermes de que estão cobertos. Sua preguiça, sua estupidez e sua feiura repugnante não tem igual na espécie.” Indígenas e africanos foram explorados, objetificados, animalizados, coisificados, de diversas formas, inclusive para o entretenimento dos europeus, por mais de dois séculos, e diversos teóricos, assim como Debay, defendiam as práticas cometidas contra esses grupos, por julgarem serem uma população inferiorizada, bárbara, distantes da fé, desprovidas de civilidade. De acordo com Courtine (2011, p. 257-258), as feiras do século XIX exibiam “verdadeiros ou falsos “selvagens”, para o prazer da multidão “civilizada”, o grotesco das aparências, da animalidade das funções corporais [...] a barbárie da linguagem [...]” Para ele só restava a antropologia teratológica selar o parentesco entre o animal, o monstro e o selvagem.



Figura 2 - Caricatura de europeus analisando a Vênus Hotentote. Fonte: <https://www.muyinteresante.com.mx/historia/1090.html>

Contudo, as exposições não eram exclusividade da Europa, nem dos Estados Unidos da América. No Brasil foi realizada, no Rio de Janeiro, a Exposição Antropológica Brasileira de 1882, e era anunciada como uma festa da ciência, que misturava a ciência e o espetáculo. De acordo com Vieira (2019, p.319), “No centro desse espetáculo estava a “família” de índios botocudos, composta por sete membros, constantemente mencionada nos jornais como a grande atração do evento”.

Esse grupo indígena (figura 3) fora retirado das margens do Rio Doce, no Espírito Santo, e encaminhado à exposição juntamente com um ofício¹ do presidente da antiga província.

1 Ofício de Inglez de Souza. Museu Nacional, Seção de Memória e Arquivo (Semear). Pasta 21, Documento 121.

Nele, Herculano Marcos Inglês de Souza, descrevia o grupo da seguinte forma: “A “família” é “composta d’um velho, casado com duas raparigas, uma velha, um rapaz e dois meninos de diversas idades [...] as duas mulheres têm “o tradicional botoque” e que eles “cantam e dançam de modo muito curioso e tocam gaita pelo nariz”. A exposição que ocorreu no Brasil, idealizada e realizada por europeus, seguiu os moldes de seu continente de origem, com apresentação de indivíduos, danças, cânticos e objetos étnicos.



Figura 3 - Fotografias das três mulheres expostas na Exposição Antropológica Brasileira de 1882, de autoria de Joaquim Ayres (fonte: catálogo on-line do Museu Etnográfico de Berlim). Estas fotografias foram expostas na sala Lund (ver Guia..., 1882). Fonte: <https://www.scielo.br/j/ha/a/Kyt7B78FryqpJ4pnDyJ8pqt/?format=pdf&lang=pt>

O interesse por corpos anormais, sejam eles anomalias genéticas ou diferenças étnicas, permeou o meio social por diversos séculos, talvez por toda a existência da humanidade. A curiosidade pelo corpo alheio e pelo modo de vida de sociedades com diferentes organizações sociais moveu o mercado europeu de arte étnica, que fora traficada das Américas e da África, por colonizadores europeus por um bom tempo, assim como essas exposições das quais tanto falamos neste documento.

O modelo do monstro não parou apenas na estética corporal. Segundo Courtine (2011, p. 259), a representação do anormal transcendia o corpo e alcançava o universo dos signos. A imagem do monstro passou a ser utilizada não somente para caracterizar corpos que não se encaixam nos padrões estéticos de seus tempos, mas também para apontar as degenerações morais. O monstro, que antes não causava pavor às pessoas, e despertava curiosidade, passou a “concentrar as angústias coletivas” e transformou-se em “unidade de medida de periculosidade” (Courtine, 2011, p. 260).

O monstro passou a ser modelo educativo, normativo. Ou o indivíduo segue os preceitos sociais de sua contemporaneidade, ou corre o risco de tornar-se monstro. Exemplares desses tipos de monstros passaram a ser expostos em jornais, em museus, em locais especializados

em teratologia. Assassinos, criminosos, órgãos sexuais com doenças venéreas, tudo era exposto como método de normalização, a partir do fim do século XIX.

Freaks Shows na atualidade

O corpo do outro, principalmente daqueles que não se encaixavam na normalidade de seu tempo, foi tratado como entretenimento por muito tempo. Segundo Courtine (2011), esses espetáculos, esses lugares de exposição do anormal declinaram a partir da virada do século XIX para o século XX, especificamente a partir da década de 1940. Para Courtine, esse declínio estaria, possivelmente, relacionado com o poder da normalização descrito por Foucault (1926-1984), e pela evolução da sensibilidade, que fez com que a humanidade passasse a enxergar as anomalias genéticas como enfermidades e não como monstrosidades.

Entretanto, o interesse pelo corpo do outro, pelas anomalias e pelas monstrosidades, físicas ou morais, na verdade ganhou espaços que no século XIX e no início do século XX não existiam. Se antes os espectadores se acotovelavam para assistir a apresentações de mulheres-aranhas, irmãos siameses, homem-elefante nas ruas de Paris, nos séculos XX e XXI, as exibições das anormalidades alcançaram o íntimo das famílias, passaram a ser exibidas dentro de suas casas, através de programas de televisões, jornais, filmes, internet e mais recentemente, as redes sociais.

O corpo anormal virou atração velada. O anormal, do poder normativo, saiu do espaço da pedagogia de massa e passou a ilustrar os jornais matinais, da hora do almoço e na hora do jantar. Os assassinos em série, as mortes violentas, e a forma grotesca de apresentar temáticas tão pavorosas, ganharam espaço nas casas de famílias inteiras. O interesse pelo grotesco aumentou. O interesse em analisar os corpos alheios, e categorizá-los de acordo como padrões estéticos, se intensificou, mediante o anonimato que a internet oferece.

Courtine estava certo em dizer que os espetáculos públicos com títulos escancarados tenham acabado, mas a transformação do corpo do outro em entretenimento, relacionado principalmente a pessoas fora do padrão, nunca esteve tão em evidência, como ocorreu nos séculos XX e XXI. Programas como “Quilos Mortais” (figura 4), que exibe pessoas obesas que lutam contra a balança; programas de auditório que contratam pessoas para estarem no palco simplesmente por causa de suas anomalias, como por exemplo a dupla ET e Rodolfo, do programa Domingo Legal, no canal SBT, que era formada por um homem com nanismo e um homem alto; o comediante Rodrigo Santana utilizando a imagem da mulher preta e pobre, caricata, como algo cômico; ou até mesmo indígenas sendo representados por pessoas brancas e sendo chamados de selvagens em novelas de um dos principais canais de televisão brasileira, a Rede Globo, transportaram a ideia do espetáculo das anomalias, que ocorriam nas ruas, para os ambientes virtuais.



Figura 4 - Frame do reality Quilos Mortais, exibido nos Estados Unidos da América. Fonte: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2023/04/13/quilos-mortais-vai-ganhar-versao-brasileira-em-reality-desafiador.htm>

A indústria cinematográfica também contribuiu para alimentar a imagem da monstruosidade como desvio de conduta moral. Os vilões, ou os personagens problemáticos, apresentados em diversos filmes, sempre estavam associados a deformidades corporais, como Jason, Freddy e bruxas de desenhos animados, ou ligados a transtornos psicológicos ou abuso de entorpecentes. Várias biografias e lendas de assassinos ganharam as grandes telas, como Jack estripador, no filme “Do inferno”, “Monster – desejo assassino” que retrata a história de Aileen Wuornos, primeira mulher serial killer dos EUA e a série de terror American Horror Stories, além do icônico “O exorcismo”, de 1973.

Se o interesse pela anormalidade não reduziu, a curiosidade étnica e os preconceitos também não diminuiram. As exposições indígenas, realizadas nas Exposições Universais e nos zoológicos humanos continuam acontecendo, entretanto, disfarçados de turismo étnico e de exposições de cultura étnica que não respeitam as diversidades dos diversos grupos indígenas existentes e nem se atentam às mudanças sociais que ocorreram no decorrer dos anos. Nos séculos XIX e XX, até mesmo antes desse período, grupos de indígenas eram retirados de seus lugares de origem para se apresentarem diante de olhos curiosos. Foram obrigados a representar o cotidiano dentro de uma aldeia indígena, seus costumes, cânticos, danças e até mesmo batalhas contra outros grupos. No século XXI, os espectadores já não se encontram em feiras ou "zoológicos humanos", mas nas próprias aldeias, que frequentemente são transformadas

em cenários preparados para atender à curiosidade de turistas. Esses visitantes, por vezes, acreditam que o modo de vida apresentado reflete a realidade de todos os grupos indígenas contemporâneos. No Espírito Santo, na cidade de Aracruz, a aldeia temática (figura 5) foi mantida como fonte de renda, pois atrai turistas de diversos lugares que querem vivenciar esse modelo originário de habitação e organização social. A diferença das apresentações organizadas pelos europeus, nos séculos XIX e XX, para o que ocorre na atualidade é que, agora, quem detém a organização das apresentações e o lucro dessas atividades são os próprios indígenas, que aproveitam o espaço para educarem os visitantes e implementarem uma visão menos carregada de estereótipos, arraigados desde o processo colonizatório, além de debaterem sobre políticas públicas que atingem esses grupos, questões ambientais, e respeito pela multietnicidade existente no Brasil.



Figura 5 - Aldeia Temática Guarani em Aracruz - ES. Fotografia: Jaqueline Torquatro. Fonte: Acervo pessoal da autora

Em 2018, o artista rio-negrino Denilson Baniwa, figura 6, indígena, performou, de forma clandestina, na Bienal de São Paulo, que estava expondo diversas imagens de indígenas estereotipados, criadas por artistas não indígenas. A exposição que tinha como temática os povos originários não possuía nenhum artista indígena participando da edição. Em 2023, durante uma entrevista para a revista SUMAÚMA, Denilson disse: "A arte brasileira colocava e ainda coloca a pessoa indígena e as produções indígenas como subcultura ou subarte." Mas performances como a do Pajé-Onça mudaram os caminhos: "A gente está deixando de ser tímido, sabendo que a nossa produção e o nosso pensamento não são sub em nada".



Figura 6 - Denilson Baniwa performando na Bienal de São Paulo em 2018. Fonte: <https://sumauma.com/a-historia-da-arte-precisa-ser-reescrita-com-a-presenca-indigena/>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo do outro nunca deixou de ser espetáculo e as mídias potencializaram isso. As anomalias genéticas deixaram de ser os únicos fatores que transformavam um corpo no que foi definido como anormal. O anormal é físico e moral, é qualquer coisa que esteja fora do padrão estipulado pelas normas que regem a sociedade contemporânea. Qualquer pessoa que não esteja inserida dentro dos padrões normativos, pode vir a ser espetáculo para outra pessoa, que aproveita do anonimato para transformar-se ao mesmo tempo em espectador e juiz do corpo e da mente alheia.

O corpo como diversão, entretenimento deu espaço também ao corpo como arte, como discurso, deu lugar ao corpo transgressor. A arte contemporânea, através dos artistas performáticos, artistas ativistas, como Denilson Baniwa, deu voz a pautas diversas, inclusive contra a padronização dos corpos, que colocavam pessoas fora do padrão heteronormativo, na bacia da anormalidade.

Financiamento

Jaqueline Torquato: CAPES

Hugo Bernardino: FAPES

Referências

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal – história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN et. al. História do corpo: as mutações do olhar. O século XX. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 253-340.

DEBAY, A. Histoire des métamorphoses humaines et des monstruosités. Paris: Moquet, 1845, p. 50-51.

Marina Cavalcante Vieira, «A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro», Horizontes Antropológicos [Online], 53 | 2019, posto online no dia 18 maio 2019, consultado o 19 agosto 2024. URL: <http://journals.openedition.org/horizontes/3023>

ANTROPOFAGIA SENSORIAL: A EXPERIÊNCIA DOS COMESTÍVEIS EM LYGIA PAPE

Iasmim D. B. Rodrigues

João Victor Fernandes

Mariana Reis

1. Introdução

De que maneira conseguimos entender as obras produzidas por uma artista visual que constrói seu trajeto estético em conexão com a fenomenologia e o pensamento complexo? Quais são as bases teóricas essenciais para examinar uma coleção de trabalhos que se fundamentam na investigação das percepções humanas e nas propostas vanguardistas de Oswald de Andrade? Este texto sugere uma análise crítica sobre a confluência entre a arte contemporânea e essas áreas do conhecimento, tentando abordar essas questões fundamentais.

A análise centra-se numa série específica de obras selecionadas como contribuição ao tema principal deste estudo. Ao explorar o significado dos seres humanos a partir de uma perspectiva fenomenológica, promove o desenvolvimento estético e interpreta ainda mais as experiências e memórias dos espectadores. Compreender os elementos culturais através da prática da humanidade. Neste trabalho, iremos investigar como o pensamento fenomenológico molda a produção artística de Lygia Pape, levando em conta a participação ativa do observador na criação do significado da obra. Essa abordagem possibilita compreender que a arte vai além de um objeto inerte, tornando-se uma experiência que abrange corpo, mente e cultura.

Serão destacadas as obras "Eat Me" e "Roda dos Prazeres", que ilustram a conexão intensa entre arte, corpo e experiência sensorial. Em "Eat Me", Pape instiga a participação do público ao explorar a dinâmica do consumo e sua ligação com o corpo, desafiando convenções sociais e culturais. Em contraste, "Roda dos Prazeres" oferece um espaço onde o prazer e a percepção sensorial ganham destaque, promovendo uma relação importante entre estética e corporeidade.

Exploramos também, o significado das interrupções no processo criativo de Pape, tema que relacionamos à complexidade do pensamento de Edgar Morin, que propõe uma abordagem multidimensional e em constante mudança do conhecimento. Essa descontinuidade é crucial para entender como a artista se afasta de métodos tradicionais e busca novas formas de expressão que dialogam com as experiências contemporâneas do espectador. A influência da antropofagia cultural de Oswald de Andrade também será uma parte central desta discussão,

especialmente em relação à série "Tupinambá". A prática de apropriação e transformação de elementos culturais é evidente na maneira como Pape reinterpreta referências e narrativas, criando uma identidade artística que é simultaneamente coletiva e individual. Assim, suas obras podem ser vistas como uma fusão entre ruptura técnica e apropriação cultural, que ressignifica e potencializa as narrativas e memórias de uma história brasileira, tanto pessoal quanto coletiva.

Por fim, esta investigação não apenas contribuirá para uma compreensão mais profunda da obra de Lygia Pape, mas também oferecerá uma reflexão sobre as intersecções entre arte, filosofia e cultura. Ao ressaltar a importância do engajamento do espectador, esperamos iluminar a relevância e a originalidade da produção artística de Pape no panorama da arte contemporânea.

2. Sobre a fenomenologia e a descontinuidade

A fenomenologia é fundamental nas criações de Lygia Pape, particularmente em trabalhos como "Eat Me" e "Roda dos Prazeres", ilustrados nas Figuras 1 e 2. Estas obras demonstram a dedicação da artista à imersão sensorial e ao engajamento direto do espectador. Ao aplicar conceitos fenomenológicos, Pape desafia as fronteiras tradicionais entre obra e espectador, transformando a arte em uma experiência profundamente interativa.

Em "Eat Me", a artista eleva a experiência artística a um nível quase visceral, ao convidar o espectador a participar de uma experiência gustativa e tátil. Essa obra não é apenas para ser vista, mas também para ser sentida e, literalmente, saboreada. Através desse gesto, Pape rompe com a ideia da arte como objeto intocável, oferecendo ao observador uma participação ativa, quase ritualística, que o coloca no centro da obra. Ao tornar o espectador parte integrante da criação, ela aplica um dos princípios fundamentais da fenomenologia: a arte como experiência vivida. Essa abordagem ressoa diretamente com as teorias de Maurice Merleau-Ponty, que vê o sensível como algo profundamente entrelaçado à nossa percepção

corporal do mundo.



Figura 1: Lygia Pape, Roda dos Prazeres, Instalação, 1968, Imagem composta por porcelanas, anilinas com sabores e conta-gotas, Dimensões: 4m. Imagem disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/lygia-pape-experimentacoes-com-arte-e-vida/>

De maneira semelhante, “Roda dos Prazeres” emprega formas, tonalidades vibrantes e arranjos espaciais cativantes para estabelecer uma interação lúdica entre a instalação e as pessoas. A obra muda o ato de apenas observar em uma experiência participativa e ativa, onde o público é incentivado a explorar a instalação de maneira física. A união de aspectos visuais e táteis intensifica a vivência sensorial, criando um espaço em que o espectador não apenas contempla a obra, mas também a sente de forma tangível.

A arte fenomenológica, portanto, transcende o campo da observação puramente estética. Este é um recurso conceitual que requer o envolvimento ativo do observador, proporcionando uma variedade de interpretações. Cada pessoa, por meio de suas próprias experiências sensoriais, forma uma compreensão única e individual da obra, que transcende a mera leitura objetiva. Merleau-Ponty explora essa ideia ao afirmar:

“O sensível é aquilo que se apreende com os sentidos, mas nós sabemos agora que este “com” não é simplesmente instrumental, que o aparelho sensorial não é um condutor, que mesmo na periferia a impressão fisiológica se encontra envolvida em relações antes consideradas como centrais.” (MERLEAU-PONTY, 2006, P.32)

Merleau-Ponty diz que, no senso comum, há um acordo de que o sensível é delimitado pelas condições objetivas das quais depende. Dito isso, a relação entre um espectador e uma obra que possibilita uma relação experimental nos leva a uma questão inevitável, como a experiência do espectador é influenciada pela obra de arte? A partir dos gestos artísticos que inserem o espectador como elemento ativo diante de uma obra de arte, que nada mais é do que um pretexto engenhoso para a aparição do fenômeno.

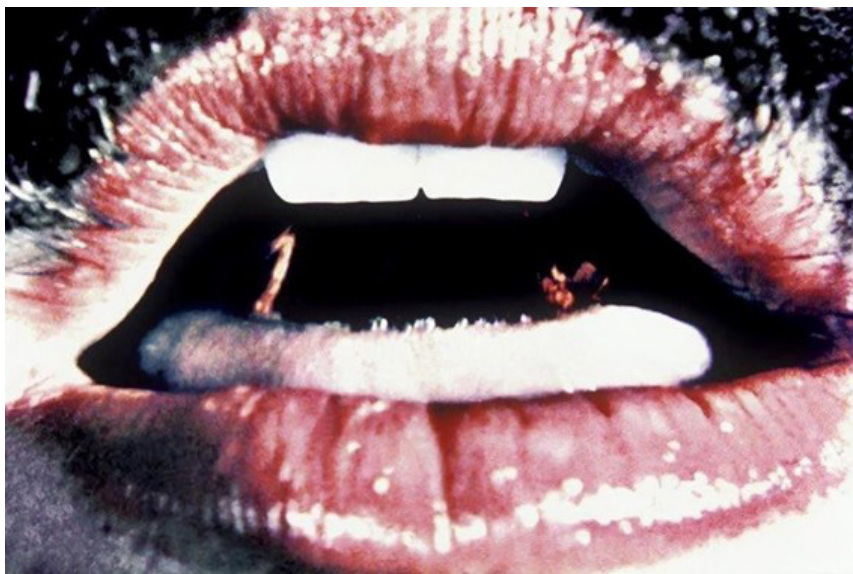


Figura 2: Lygia Pape, Eat Me: A Gula ou a Luxúria? Objeto de Sedução, 1976, Videoperformance. Imagem disponível em: https://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/filmes/curtas/02_03_12.php

Em relação a descontinuidade, podemos dizer que Lygia Pape adere ao pensamento complexo, uma vez que ele inspira o conhecimento multidimensional. Analisando as obras da artista, conseguimos observar que inicia sua trajetória com os comestíveis a partir da Roda de Prazeres e de Eat Me, figuras 1 e 2, mas, ao sentir-se no ápice do conhecimento e da execução, Lygia abandona o conhecimento obtido e parte para a próxima técnica. Para Edgar Morin, a dificuldade do pensamento complexo seria o fato do pensamento necessitar enfrentar o jogo infinito da solidariedade dos fenômenos naturais, como a incerteza e a contradição.

3. A descontinuidade como princípio criativo

Outro aspecto fundamental nas obras de Lygia Pape é a noção de descontinuidade. Durante sua trajetória profissional, Pape mostra uma propensão para deixar técnicas e estéticas no ápice de sua habilidade, seguindo para novos meios de expressão. Este movimento espelha o pensamento intrincado de Edgar Morin, que destaca a importância de um saber multidimensional e de um pensamento que aceite a incerteza e a contradição. Na série de trabalhos iniciada com "Roda dos Prazeres" e "Eat Me", Pape investiga os sentidos humanos. No entanto, ao perceber que chegou a um limite estético e conceitual, ela decide deixar essa perspectiva de lado. Este movimento de ruptura evidencia uma artista em constante transformação, em busca de novos meios de explorar a capacidade expressiva da arte.

Para Edgar Morin, essa abordagem é característica do pensamento complexo, que resiste à linearidade e à simplificação excessiva da realidade, reconhecendo a interconexão e a pluralidade dos fenômenos naturais e culturais. Morin afirma que o pensamento complexo enfrenta o "jogo infinito da solidariedade dos fenômenos", uma dinâmica que parece ressoar profundamente com a obra de Pape. Essa abordagem não linear é ilustrada na transição de Pape entre obras como "Caixa de Baratas" (1967), figura 3, e "Manto Tupinambá" (2000), figura 4. Enquanto "Caixa de Baratas" utiliza insetos reais em um contexto de contenção e análise, "Manto Tupinambá" revisita o tema das baratas, mas agora incorporando-as de maneira distinta, reconfigurando seu significado no contexto de uma narrativa histórica e cultural mais ampla. Ao abandonar e, ao mesmo tempo, revisitar elementos de obras anteriores, Pape demonstra uma atitude criativa que desafia a continuidade e abraça a fragmentação, a incerteza e a reinterpretção.

Sobre a inteligência cega, Morin apresenta em Introdução ao pensamento complexo "a inteligência cega destrói os conjuntos e as totalidades, isola todos os seus objetos do seu meio ambiente. Ela não pode conceber o elo inseparável entre o observador e a coisa observada. As realidades-chaves são desintegradas.". Analisando as obras, conseguimos notar que, apesar de Pape "abandonar" a estética da Caixa de Baratas (1967), figura 3, ela incorpora novamente as baratas em sua obra Manto Tupinambá (2000), figura 4, trazendo a reminiscência de seus antigos trabalhos para suas séries recentes.



Figura 3: Lygia Pape, Caixa de Baratas, 1967, Caixa acrílica e baratas. Imagem disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/lygia-pape-experimentacoes-com-arte-e-vida/>



Figura 4: Lygia Pape, Detalhe Manto Tupinambá, 2000, Instalação compostas por esferas revestidas por penas vermelhas, sob tecido vermelho, abaixo, esferas revestidas por barata. Imagem disponível em: <https://lygiapape.com/manto-tupinamba/>

Morin, em sua análise sobre a inteligência cega, descreve como a fragmentação do pensamento isolado pode desintegrar realidades-chave. Ele observa:

A inteligência cega destrói os conjuntos e as totalidades, isola todos os seus objetos do seu meio ambiente. Ela não pode conceber o elo inseparável entre o observador e a coisa observada. As realidades-chaves são desintegradas. (Morin, 2005, p. 58).

Ao revisitar temas como a simbologia das baratas em sua obra "Manto Tupinambá", Pape parece estar rejeitando a fragmentação descrita por Morin, optando por um processo de descontinuidade que, paradoxalmente, gera uma nova coesão. Assim, embora abandone técnicas e estéticas específicas, ela mantém um fio condutor que permeia suas obras, revelando como a disrupção pode se tornar uma forma de continuidade renovada.

Deste modo, a fenomenologia e a descontinuidade estão intrinsecamente ligadas ao trabalho de Lygia Pape. A fenomenologia proporciona ao espectador uma imersão sensorial e uma vivência pessoal e singular, enquanto a descontinuidade evidencia uma artista em constante evolução, transitando por diversos campos estéticos e conceituais. Em conjunto, essas metodologias geram uma obra que questiona a linearidade e a previsibilidade, incentivando o público a se envolver ativamente em um processo incessante de descoberta e redescoberta.

4. A memória antropofágica

A antropofagia, como conceito e prática cultural, é central à compreensão da obra de Lygia Pape, principalmente em sua série "Tupinambá". Esse conceito, desenvolvido por Oswald de Andrade, não se limita a uma metáfora do ato literal de devorar, mas estende-se à ideia de assimilação e transformação de elementos estrangeiros para a criação de uma nova identidade cultural. O "comer-antropofágico" que Andrade propôs reflete um processo pelo qual o Brasil, ao longo de sua história, apropria-se de influências culturais externas para reinventá-las em algo genuinamente próprio. Pape explora essa ideia ao retomar temas e símbolos do passado indígena brasileiro, transformando-os em novos discursos e formas artísticas.

Em Catiti Catiti, na terra dos Brasis, Pape inicia sua dissertação trazendo sua perspectiva sobre a antropofagia de Andrade, apropriando-se de todo conhecimento e técnica estrangeiro, e transformando suas obras em uma fúria ardente que mostrava não só o domínio artístico, mas também a autonomia e hegemonia. O comer-antropofágico de Oswald serve como uma analogia para as práticas culturais de apropriação discursiva e significativa das mentalidades tupiniquins. Podemos observar na obra Banquete Tupinambá, figura 5, uma mesa e suas cadeiras revestidas por penas sintéticas que imitam as penas da ave Guará que eram utilizadas pelos Tupinambás na confecção de adereços e armas, ainda podemos observar que sobre a mesa e atrás de uma das cadeiras, há a representação de um seio feminino, trazendo a ideia da antropofagia de Oswald de Andrade.



Figura 5: Lygia Pape, Banquete tupinambá, 2000, Dimensões físicas: 77 x 140 x 92cm, Instalação composta por uma mesa e duas cadeiras cobertas de penas vermelhas artificiais que imitam as penas de Guará. Imagem disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/banquete-tupinamb%C3%A1-lygia-pape/LQEmmKQ3Z29-_w?hl=pt-pt

Em sua obra "Banquete Tupinambá", figura 5, Pape utiliza materiais que remetem à tradição dos Tupinambás, como penas sintéticas que evocam as penas da ave Guará, utilizadas por esse grupo indígena para a confecção de adornos e armas. Além disso, a presença de um seio feminino na composição da obra conecta-se diretamente à metáfora antropofágica de Andrade, que associa o ato de "devorar" ao domínio cultural e à hegemonia, apropriando-se de elementos externos para criar algo singular. Nessa obra, Pape reconfigura a mesa e as cadeiras de um banquete tradicional, revestindo-as com um simbolismo que aponta tanto para a violência quanto para a celebração das culturas dominadas.

Essas práticas exigem uma relação de "tomada", "devoramento" e "posse" de uma cultura dominante e institucionalizada, com o objetivo de criar uma narrativa e uma imagética próprias. Em "A Utopia Antropofágica", Andrade (1990) diz:

Como símbolo da devoração, a Antropofagia é a um tempo metáfora, diagnóstico e terapêutica: metáfora orgânica, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual. (Andrade, 1990, p.15)



Figura 6: Lygia Pape, Memória Tupinambá, 2000, Instalação composta por esfera revestida por penas vermelhas e um pé humano de cera. Imagem disponível em: <https://lygiapape.com/manto-tupinamba/>

Lygia Pape, em Memória Tupinambá (2000), figura 6, revisita as memórias de um Brasil que, naquele momento, estava totalmente alheio à luta indígena, demonstrando uma temporalidade específica. Ela revitaliza a materialidade dessas memórias através da criação de objetos reinterpretados, dotados de uma forte expressão plástica. Para o crítico Osorio (2006), para quem, entre todas as obras da série Tupinambá, o manto produzido para a exposição na “Bienal de São Paulo” teve o maior impacto.

Nada poderia ter um maior impacto político do que trazer à tona essa memória dos derrotados”, pontuou o autor, completando: “como sempre, a beleza física de suas instalações conferia poder ao seu impacto político em vez de obscurecê-lo. (Osorio, 2006, p. 583)

Além do “Banquete Tupinambá”, a obra “Memória Tupinambá” (2000) aprofunda a discussão sobre a ressignificação de memórias culturais. Pape revisita a história indígena em um momento em que as lutas dos povos originários estavam à margem do debate público, revelando uma temporalidade específica que contrasta o passado com o presente. O manto criado para essa obra, exibido na Bienal de São Paulo, é um exemplo de como a artista revitaliza símbolos antigos para criar uma forte expressão plástica e política. A crítica de Paulo Herkenhoff aponta para o impacto dessa obra, afirmando que a “beleza física de suas instalações conferia poder

ao seu impacto político". Assim, Lygia Pape não apenas resgata memórias derrotadas, mas também dá a elas uma nova vida, utilizando o processo antropofágico como ferramenta de resistência cultural.

Essas práticas artísticas de Pape revelam a natureza dinâmica da memória cultural. A "memória antropofágica" se torna, então, um processo de apropriação, transformação e ressignificação de elementos culturais, onde a artista não apenas revisita o passado, mas o reinventa em novos contextos, proporcionando ao espectador uma reflexão crítica sobre as relações de poder e identidade no Brasil contemporâneo. Ao transformar objetos e símbolos históricos em expressões contemporâneas, Pape reforça a ideia de que a arte não é apenas uma ferramenta de preservação da memória, mas também de renovação constante, capaz de desafiar narrativas estabelecidas e criar entendimentos do que significa ser brasileiro.

Considerações Finais:

A apresentação do trabalho de Lygia Pape sob os prismas da fenomenologia, do pensamento complexo e da antropofagia evidencia a riqueza de sua trajetória artística, caracterizada pela inovação e pela procura incessante de novos meios de expressão. Trabalhos como *Eat Me* e *Roda dos Prazeres* (Figuras 1 e 2) demonstram o desejo de Pape de transcender a simples apreciação passiva da arte, proporcionando ao público uma vivência sensorial e interativa que ecoa a teoria fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty. A participação ativa do espectador, um elemento fundamental de sua obra, reforça a noção de que a percepção sensorial está intrinsecamente ligada à experiência corporal e às relações complexas que formam nossa percepção do mundo.

A prática da descontinuidade, influenciada pela filosofia complexa de Edgar Morin, surge como uma resposta à continuidade. A prática da descontinuidade, inspirada pelo pensamento complexo de Edgar Morin, aparece como outro elemento essencial na trajetória de Pape. Ao abandonar abordagens consolidadas no auge de seu domínio técnico, ela adota uma postura criativa que reflete a interconexão dos fenômenos culturais e artísticos. Essa dinâmica está particularmente evidente na transição de obras como *Caixa de Baratas* para *Manto Tupinambá* (Figuras 3 e 4), onde a artista revisita e transforma elementos de trabalhos anteriores, demonstrando como a fragmentação pode, paradoxalmente, levar à coesão. O pensamento complexo, ao acolher a incerteza e a pluralidade, encontra ressonância nas decisões estéticas e conceituais de Pape, que transita entre a ruptura e a continuidade em seu processo criativo.

Além disso, a incorporação do conceito de antropofagia, como proposto por Oswald de Andrade, é central para compreender o impacto cultural da obra de Pape. Em peças como *Banquete Tupinambá* (Figura 5), a artista não apenas reinterpreta símbolos indígenas brasileiros, mas também subverte a hegemonia cultural ao reconfigurar esses elementos em novos discursos artísticos. A apropriação antropofágica serve como uma metáfora para a

ressignificação das influências externas e a construção de uma identidade artística e cultural própria, um processo no qual Pape transforma a história e a memória em novos espaços de exploração estética.

Deste modo, a arte de Lygia Pape ultrapassa a simples contemplação estética, proporcionando uma reflexão crítica e política acerca do papel do espectador, a essência da produção artística e a mudança das narrativas culturais. Ao unir fenomenologia, descontinuidade e antropofagia, seu trabalho vai além da linearidade, estimulando o observador a um processo ativo de envolvimento e compreensão. O resultado é uma obra de arte que instiga a reflexão acerca do corpo, dos sentidos e da memória coletiva, ao mesmo tempo que questiona os limites entre o tradicional e o moderno, o local e o mundial. Assim, a contribuição de Lygia Pape à arte contemporânea reside em sua capacidade de criar um espaço onde o observador se torna coautor, participe de um diálogo contínuo entre experiência sensorial, memória e criação cultural.

Financiamento

Iasmim D. B. Rodrigues: CAPES

João Victor Fernandes: FAPES

Referências Bibliográficas:

- ANDRADE, Oswald de. A utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 1990. ISBN 85-2 50-0854-0
- MERLEAU-PONTY, Maurice; MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. Fenomenologia da percepção. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo. Porto Alegre: Sulina, 2006. ISBN 85- 205-0407-8
- OSORIO, L. C. Lygia Pape - Experimentation and resistance. 2006, Third Text, 20 (5), 571–583. <https://doi.org/10.1080/09528820601010403>
- PAPE, Lygia Carvalho. Catiti-Catiti, na terra dos Brasis. Dissertação (Mestrado) Rio de Janeiro: UFRJ, 1990.

PAISAGENS

PAISAGENS, CORPO MEMÓRIA NA FORMAÇÃO CONTEMPORÂNEA

Rosana Paste
Adriano Carraretto

Introdução

Abordamos uma experiência propositiva entre o processo de criação e produção do artista Adriano Carraretto e sua criação e produção na docência, construindo uma narrativa de artista-professor. A partir de suas memórias de infância, os rizomas são estabelecidos com sua produção artística de 2015, na série Garatujas Voadoras, e reverberando em sua docência em 2023, com as Garatujas Mecânicas, desenvolvidas com crianças de 3, 4 e 5 anos. O Corpo e a paisagem, neste caso, estão centrados no quanto a memória afetiva pode ser ativada para que os territórios sejam ressignificados na relação ensino-aprendizagem. Adriano com suas atividades lúdicas promove uma sinestesia com as crianças criando novos ecossistemas, onde o terreiro de cada criança afetada, vai transbordar com olhares e desejos de apropriação para brincadeiras lúdicas. O tempo não é linear, mas sim camadas que se sobrepõem onde o vivido não se finda no instante, permanecendo em nossos corpos e podendo ser reterritorializado a qualquer tempo/espço.

1. Campo aberto

Há trinta e oito, iniciei minha produção artística profissionalmente com atuação e exposições no campo das artes plásticas. Há trinta anos, iniciei minha trajetória como professora de escultura no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Durante esse tempo passado e presente, atuo na direção do diálogo como artista e como professora. Em todos esses anos, muitas reflexões sobre minhas convicções a respeito do ensino das artes e da atuação como artista me levaram a indagações pelas contradições existentes, advindas da prática e de estudos teóricos nessas áreas. O artista é historicamente um trabalhador solitário, que busca em sua criação uma explicação para sua existência. O professor é historicamente um trabalhador que exerce sua função no coletivo, que deseja, com o ensino ao outro, proceder para despertar sua potência de criação. A princípio, tais profissões não seriam contraditórias, afinal, partimos do pressuposto de que tratamos de aflorar a sensibilidade para a prática da criação, sendo artista ou sendo professor. Como criar esse ambiente favorável para a produção poética numa sala de aula? Mostramos aqui como o artista-professor Adriano Carraretto trabalha com seus alunos de 3 a 5 anos no Centro Municipal de Educação Infantil (Cmei) Yolanda Lucas da Silva, em Inhanguetá, Vitória (ES), ativando a criatividade da produção em sala de aula. Adriano foi meu orientando em seu trabalho final de graduação em Artes Visuais, no Centro de Artes da Ufes, em 2017.

2. Arqueologia do processo criativo, por Adriano Carraretto

Tratamos aqui de investigações e do desenvolvimento poético de Carraretto, e de como descreve sua memória afetiva, que o atravessa em sua produção como artista-professor. O texto que segue foi desenvolvido em seu trabalho final de graduação, e para este artigo utilizamos trechos que consideramos importantes na criação de estratégias no desenvolvimento de seu trabalho como artista e como professor.

Dentro da minha produção artística, traço uma linha cronológica – como forma de relatar fatos e acontecimentos importantes da minha vida, como matéria-prima para os trabalhos; o tempo é transversal e não linear – de como percebo o desenvolvimento da forma a partir de sua gênese. Para isso, foi necessário um mergulho no tempo rumo à memória afetiva, em que, como uma ação arqueológica, resgatei informações, acessei imagens guardadas nas gavetas da memória para chegar ao princípio e, com isso, criar rizomas com meu processo criativo, no ateliê e em sala de aula. Chamo de “arqueologia de um processo criativo”, em que as camadas foram se sedimentando ao longo do tempo, constituindo a forma e os trabalhos realizados, e como seus desdobramentos em questão problematizam, expandem e reconstituem territórios que habito. Segundo Cecília Almeida Salles:

A obra de arte é resultado de um trabalho, caracterizado por transformação progressiva, que exige do artista investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra é, portanto, precedida por um complexo processo, feito de ajustes, pesquisas, esboços, planos, etc. Os rastros deixados pelo artista de seu percurso criador são a concretização desse processo de contínua metamorfose (SALLES, 2008, p. 25).

Assim, inicio um trabalho arqueológico lançando um olhar atento sobre minha produção artística e docência, numa volta ao passado, em busca da gênese da forma, rumo ao presente, expondo, nesse percurso, seus desdobramentos.

1977

Nasci numa família em que sempre pude ver e observar o “fazer”. Cada um com suas habilidades e todos, de alguma forma, envolvidos com o pensamento e a criação tão próprios da nossa espécie. Me refiro aqui à potente habilidade com as mãos e o prazer de dizer “fui eu que fiz”. Falo das coisas simples do cotidiano, daquela “gambiarra” feita pelo meu pai ou avô para resolver um pequeno problema. Ou de uma enorme colcha de crochê feita pela minha avó, ou daquele passarinho esculpido a canivete pelo meu tio.

O que me encantava na casa dos avós daqui de Vila Velha (ES) era a pequena oficina em que ficava o fogão a lenha, onde, por vezes, minha avó modelava seus quitutes. Era um lugar proibido para crianças. E isso despertava em mim curiosidade e encanto. Era um lugar de criação! Eu só podia entrar acompanhado, devido aos perigos que o lugar oferecia; e, quando tinha oportunidade de estar com os dois, adorava ficar observando eles criarem suas “coisas”.

Mas era na casa dos meus avós de lá, João Neiva (ES), que a magia era maior, infinita.

1982

Sítio Juá, situado no município de João Neiva – é o ninho da família! Lugar de toda memória e afeto. Passei minha infância indo com frequência para o Juá. Finais de semana e férias eram certos de estarmos reunidos. Nesse lugar, aprendi a admirar e respeitar a natureza (objeto tão presente em meus trabalhos), muito pela relação direta com a terra, de onde provinha todo o sustento dos que lá moravam. Devo muito do meu poder de observação e da relação com a natureza ao meu avô, Paulo Carraretto, um senhor muito simples, de uma presença forte, de extrema delicadeza e fino trato com as pessoas, com a terra e com tudo que vinha dela. Sou o primeiro neto, e os outros demoraram a chegar; dessa forma, eu estava sempre com ele. Acordava cedo para acompanhá-lo no que me era permitido e ficava observando seu trabalho no curral, na horta, na lavoura de café, no trato com os animais e em tantas outras atividades que um homem do campo exerce. Quando não podia ir com ele mata adentro, ele tinha o hábito de trazer alguma coisa, uma fruta, uma semente diferente, algo que ele supunha que eu nunca tivesse visto antes. Mas o que mais me causava fascinação era quando ele chegava com orquídeas que coletava na mata do sítio. Me entregava e dizia que eu tinha que cuidar para que ela desse flor, para que pudéssemos saber de quem se tratava. E eu cuidava, estreitando mais a minha relação com a natureza. Com isso, envolto nessa magia, atravessado por pais, avós, tios e a minha pré-disposição natural, fui me moldando sensível ao que a natureza oferece.

Com meu avô, o mundo era fora de casa. Era toda a imensidão do sítio Juá; eram todos os lugares possíveis de ir com ele, exceto os proibidos, que eu só alcançava com os olhos e morria de curiosidade e vontade de ir. O mais cobiçado era a trilha que levava à nascente que está dentro da mata. É sob esse cenário que entra minha avó Rita, outra figura fantástica em minha vida. Com ela, o mundo era dentro de casa. Ela ensinou/instigou em mim a imaginação. Todos os lugares que queria ir e não podia, por oferecerem perigo para a criança que eu era, ela dava conta de ir junto comigo através da imaginação. Inventava comigo histórias e personagens, tendo como cenário o sítio e seus lugares. Mas queria mesmo estar lá.

Ficava em casa olhando para a mata, mapeando as árvores, o enorme bambuzal, a gruta, o lugar da nascente, pensando, me apaixonando pelo verde e por tudo que imaginava estar guardado dentro dele. Esse mundo com minha avó dentro da casa do sítio era o mundo do “fazer”, da ação! Aquele fazer que flerta com a imaginação, com a criação e com a execução. Um bom exemplo disso é que eu tinha meus brinquedos, mas raramente os levava para o Juá, porque ela inventava brincadeira e brinquedos utilizando todo tipo de material disponível que o lugar oferecia. Com isso, talvez, de maneira inconsciente, ela estimulou em mim o “prazer” que mora no “fazer”, a ponto de ser a própria brincadeira. Lançando um rápido olhar sobre tudo isso, percebo quão forte e poderosa foi essa camada que me constitui.

Lembro-me de vê-la fazendo, com tamanha rapidez adquirida pela prática, o seu costureiro crochê. Ficava encantado de ver aquele novelo de linha se transformando em outra coisa por meio de suas mãos. Isso me fascina até hoje. Aqui, me refiro ao poder que o artista tem em observar, questionar, transformar, ressignificar. Criar o novo. É um “poder” que não sei bem ao certo o que é, mas sinto que me fortalece e me faz seguir em frente. Queria toda aquela caixa de costura, não para costurar, bordar, crochetar ou qualquer coisa do gênero. Queria para fazer qualquer outra coisa, mas não sabia o que era. Tenho essa lembrança muito forte guardada: ... acabado o café da manhã, eu dava um jeito de ir até a caixa de costura de minha avó para pegar pelo menos uns três novelos de linha. Feito isso, amarrava a ponta de um deles em algum lugar qualquer e saía caminhando pelo sítio. Minha única preocupação era que a linha ficasse sempre suspensa e que nunca tocasse o chão. O motivo disso... não sabia. Era somente um querer. Observava a trama que tecia enquanto caminhava entre as árvores e me via, mesmo que de uma forma inconsciente, horizontalizando ou inserindo uma horizontalidade, com a linha, em um meio essencialmente vertical. Isso de alguma forma. Visualmente julgava interessante, mas me incomodava. O que eu queria era o movimento vertical das árvores, aqueles seres enormes que tanto amo e respeito e que são tão presentes em meus trabalhos...

3. Das Garatujas Voadoras às Garatujas Mecânicas

As memórias dos fazeres em Adriano seguem em seu corpo e mente. Um artista multimídia, que tem seu raciocínio primeiro no desenho, e em seu desenho a linha é a protagonista. Explora o figurativo, seja com figuras humanas, seja em sua relação com a natureza, ficando visível que sua escolha está ligada diretamente com sua infância e seu contato permanente com a natureza.

As linhas de sua avó aparecem reterritorializadas na série Garatujas Voadoras, de 2015. Independentemente do suporte que o artista escolhe, o que salta no trabalho são as linhas que enroscam, atropelam, preenchem o plano, dando movimento e tridimensionalidade. A partir de manchas de tintas e com gestos simples, as linhas são criadas em todos os sentidos e o resultado final é uma atmosfera presente em matas densas, onde nos deparamos com ambientes de flora e fauna estranhos e intocados, criando uma curiosidade atemporal.

Seguindo com a série, colhe cascas de cigarras que trazem em sua história a bela trajetória de cantar até morrer, bricola com folhas desgastadas com o tempo que ao toque humano podem ser despedaçadas e, como um mago, dora com uma camada de spray, elevando a casca da cigarra a uma condição de joia rara. Nas barbatanas efêmeras dessas cigarras e nas nervuras das folhas encontramos a linha de Adriano.

Para além dos objetos construídos, Adriano ousa em usar o corpo do outro como seu suporte, bordando camisetas para serem vestidas. Nessa hora, seu trabalho cria movimentos

que o corpo do outro proporciona e sai do campo sagrado de galerias e museus, ganhando o espaço ordinário das ruas.



Figura 01: Garatuja Voadora – Adriano Carraretto, 2015. Fonte: arquivo do autor



Figura 02: Garatuja Voadora – Adriano Carraretto, 2015. Fonte: arquivo do autor



Figura 03: Garatuja Voadora – Adriano Carraretto, 2015. Fonte: arquivo do autor

E, nesse sobrevoo, Adriano chega a 2023 criando rizomas em sua docência com as crianças do Cmei Yolanda Lucas da Silva, em Inhanguetá, Vitória (ES), nos grupos de 3, 4 e 5 anos, com suas Garatuja Mecânica. A partir da construção de caixas de papel em tamanho A3, deposita uma folha de papel do mesmo formato em sua base e, com bolas de gude, pião e ímãs, as crianças produzem seus desenhos.

A caixa de papel é a base. A folha branca é colocada dentro e Adriano deposita um pouco de tinta sobre a folha. As bolas de gude são lançadas nesse espaço. Um objeto conhecido por todas as crianças, que carrega a ludicidade da brincadeira de chão comum em seus territórios, ressignificado agora como o lápis dos desenhos que são feitos por elas. Para que o desenho aconteça, o corpo tem que trabalhar, ultrapassando o controle das mãos. Cada balanço realizado, cada direção que as bolas tomam, criam o rastro da linha na folha. O corpo performa. A direita, a esquerda, a inclinação fazem parte da cognição e do controle motor

de cada criança para que o desenho aconteça. Ultrapassando o limite, desconstruindo o que está estabelecido, Adriano propõe uma nova forma de sensibilização e construção de saberes.



Figura 04: Garatuja Mecânica – Adriano Carraetto, 2023. Fonte: arquivo do autor

A caixa de papel é a base. A folha branca é colocada dentro e Adriano deposita um pouco de tinta sobre a folha. Agora as crianças acionam o pião com suas mãos e o movimento dele vai criando o desenho no papel. Nesse exercício, a caixa base deve estar parada para que o pião se movimente, e a direção do objeto é completamente involuntária. Não é a mão que trabalha, mas é o lançamento do pião com a mão que vai gerar o movimento e marcar o papel para que o desenho aconteça. A relação de força, de habilidade, de sensibilidade ao toque do pião deve ser dimensionada para a solução dos problemas a serem enfrentados: espaços brancos; espaços muito preenchidos – no caso de utilizar mais de uma cor, deverá resolver o preenchimento para que tenha uma composição. Enfim, o aprendizado da arte com criatividade.



Figura 05: Garatuja Mecânica – Adriano Carraetto, 2023. Fonte: arquivo do autor

A caixa de papel é a base. A folha branca é colocada dentro e Adriano deposita um pouco de tinta sobre a folha. Agora o elemento lúdico são 3 parafusos de ferro lançados na folha branca com a tinta. Do lado de fora, no fundo da caixa base, a criança tem em suas mãos dois ímãs, que, ao se encontrarem com os parafusos embebidos em tinta, são direcionados pela atração. Na infância, o ímã é objeto de desejo, mas nem sempre é acessado pela criança, pois pode criar riscos de se machucar. A possibilidade de dominar o ímã para desenhar ultrapassa a ludicidade e vai para o empoderamento de cada criança que o experimenta. Aqui, o movimento para o desenho talvez possa ser mais controlado, mas a dimensão do inusitado com o material cria uma sinestesia incontrolável, e o desenho se constrói na surpresa do gesto.



Figura 06: Garatuja Mecânica – Adriano Carraretto, 2023. Fonte: arquivo do autor

4. Sem fim

Descrever o sensível nessas atividades é impossível. Só a prática e a vivência podem dimensionar o realizado com as crianças. Com essas ludicidades, Adriano leva cada uma delas àquele lugar que ele conheceu muito bem em sua infância: o fantástico, a abertura de um baú que vai ser carregado para toda sua vida, a certeza que é com e pela educação e arte que o mundo pode ser ressignificado. A abertura de novas possibilidades de ser artista-professor e estabelecer o sensível no ensino-aprendizagem, aprender com as crianças a ser mais criativo em sala de aula, observar o entorno, Inhanguetá, periferia, chão de terreiro... e com esse território trabalhar. Não temos fim para nossa criatividade quando aprendemos a observar o outro, o ambiente e os possíveis processos para chegar à produção.

O artista-professor utiliza seu instagram @adrianocarraretto como sua galeria, postando suas produções artísticas e suas produções na docência. Para aqueles que se interessarem, lá poderão ver os trabalhos finalizados, montados, e todos os que estão em processo de desenvolvimento.

Referências

SALLES, C. A. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.

PASTE, R. L. *Artista-professor: cartografia e processo*. 2017. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.

CORBELARRI, A. C. *Arqueologia de um processo criativo*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.

PORTAL DO INSTANTE - DISPOSITIVO ESTÉTICO INSCRITO NA PAISAGEM DO CAPARAÓ

João Wesley de Souza

Como um dispositivo estético participativo construído diretamente na paisagem natural do Caparaó, (Figura 1) poderia em tese, ativar um conhecimento específico que envolveria a paisagem e o corpo de um observador participativo? Objetivando responder a esta questão que relaciona uma paisagem com sua especificidade cartográfica, um aparato estetizante¹, se inscreve de modo permanente, projetado e construído para um observador participativo, constitui em suma, o presente esforço monográfico que se segue.



Figura 1. Portal do Instante, Lia do Rio, 2024. Fotografia: João Wesley de Souza. Fonte: Acervo pessoal do Autor

¹ Termos que busca apontar um dispositivo estético-experimental, em andamento, que demanda uma ação submetida a um projeto prévio.

Para elucidar o sentido essencial da legenda desta escrita, vamos iniciar com uma descrição buscando apresentar as características físicas e as potencialidades experimentais da obra “Portal do instante” de Lia do Rio projetada e construída exclusivamente para um parque de configurações tridimensionais. Então Lia do Rio, uma artista carioca com seu processo criativo que já vem percorrendo mais de três décadas de produção recorrente, no qual vem enfatizando a relação da arte com a natureza e a transitoriedade consequente dos materiais naturais. Lia propôs e executou desta vez, através do edital SECULT, ES, 2021, uma intervenção participativa, de modo permanente, com materiais adequados para resistir as intempéries, obra diretamente aplicada na paisagem da Finca Tarumã. Esta Finca (sítio Tarumã), como já dissemos, é um parque de configurações tridimensionais ao ar livre, que objetiva ser futuramente uma fundação de arte, em regime de autogestão, cuja missão principal visa explorar a relação entre as experimentações estéticas da arte contemporânea com a paisagem da serra do Caparaó. Se situa no município de Ibitirama incrustrado na cartografia de uma região montanhosa na fronteira sul do Espírito Santo com Minas Gerais, Veja as Figuras. 2,3 e 4.

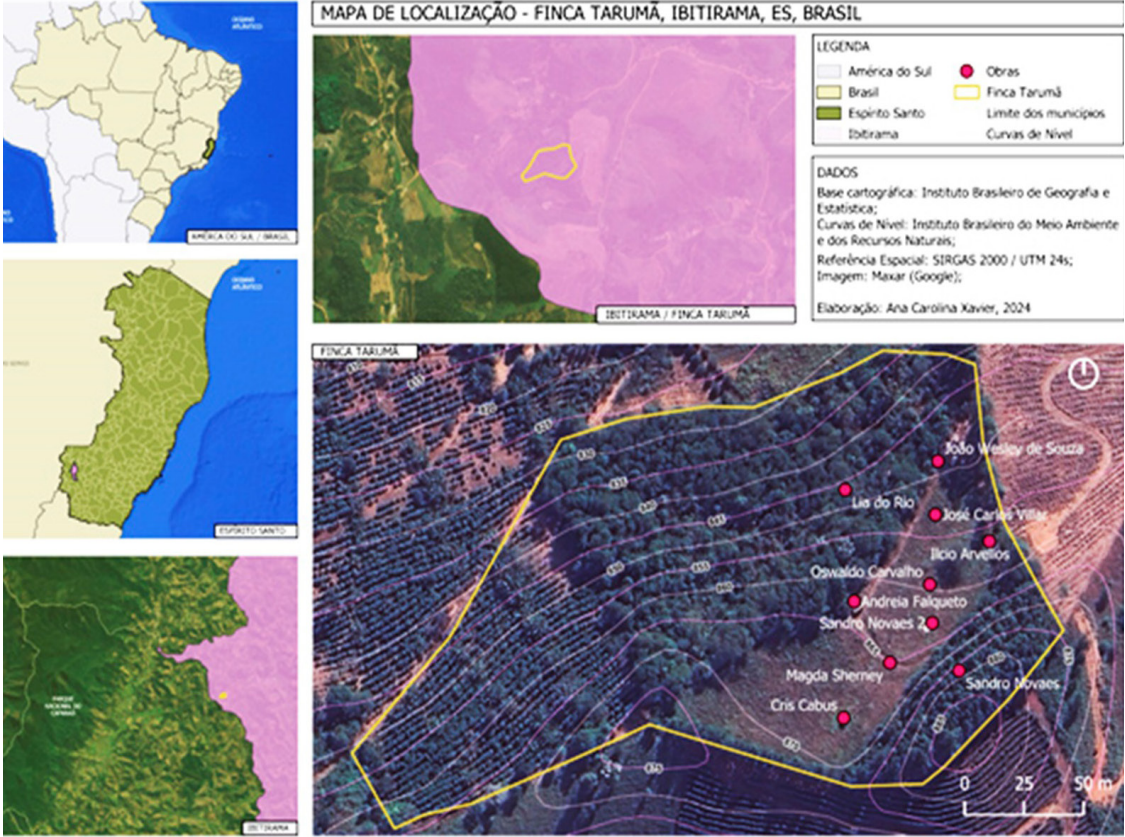


Figura 2. Planta de situação. Extraída de relatório final IC 2024/ UFES de Ana Carolina Xavier.



Figura 3. Panorama parcial da Finca Tarumã, foto do autor. 2024

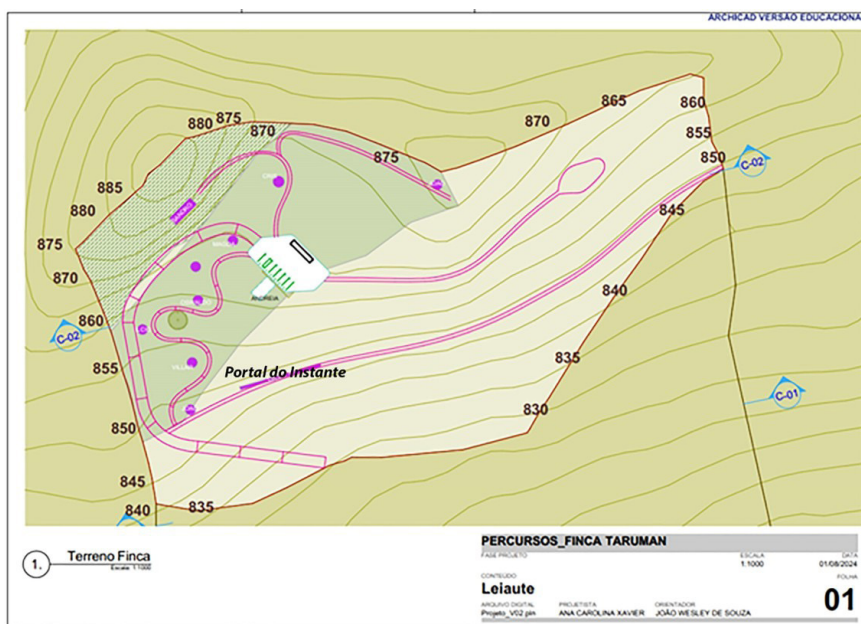


Figura 4. Projeto gráfico extraído de relatório final IC 2024/ UFES de Ana Carolina Xavier.

Ultrapassando as informações iniciais, partimos então para a apresentação da referida obra-relacional² "Portal do Instante". No planejamento da artista Lia do Rio, foi projetado uma pavimentação em cimento armado de 1,5 metros de largura por 40 de extensão, divididos em dois percursos de 20 metros, por um portal, também em concreto armado com dimensões de 1,5 por 4,5 metros de altura. Sobre este passeio entre as árvores do bosque (área de reflorestamento) da Finca Tarumã, Lia propôs uma escrita com sua própria caligrafia onde

2 Conceito oriundo do neoconcretismo. Obra interativa de caráter fenomenológico onde o sentido pode ser extraído da experiência exclusiva de cada observador participativo.

propõe o seguinte texto: otemponãopassaotemponãopassa.... (Figura 5) texto que o fruidor pode reconhecer lendo ao percorrer pisando sobre a escrita ao caminhar sobre ela, ou ao lado dela.

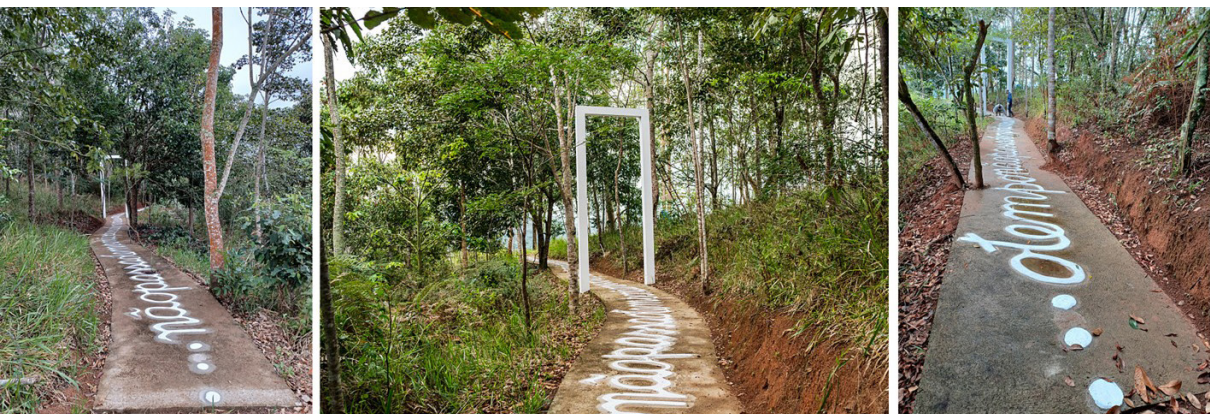


Figura 5. Portal do Instante situado no bosque reflorestado da Finca Tarumã, fotografia João Wesley de Souza, 2024.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Quando o caminhante, agora na condição de sujeito participativo, ultrapassa o portal, percebe este estratagemas formal como um ponto de inflexão que propõe a inversão da escrita (Figura 6), onde a partir daí, torna o reconhecimento dificultado do texto, posto que estaria então de cabeça para baixo, seguindo assim o caminho até o seu limite que termina no bosque. Ao atingir o final do percurso, o observador participativo, recupera o sentido original da escrita por estar voltando para o início do caminho por onde iniciou sua experiência³.



Figura 6. Ponto de inflexão da escrita sob o portal. Fotografia João Weslwy de Souza, 2024. Fonte Acervo pessoal do autor.

O Portal do Instante então, neste caso, funciona como um aparato estético-formal que induz seus usuários a percepção da inversão da escrita, assim como a inversão do sentido de um tempo que não passa, segundo o télos (ΤΕΛΟΣ) paradoxal que objetiva a autora, ao tentar levar, os observadores desta obra participativa-experimental a uma reflexão sobre um conceito de tempo forjado na experiência do próprio sujeito.

O Portal do Instante poderia então, poderia ser compreendido como uma construção, um dispositivo orientado para uma fruição estética experimental que suscitaria os parâmetros conceituais oriundos do Neoconcretismo. Neste sentido, uma vez que consideramos a concepção de uma possível noção de tempo emergido na exclusividade imediata da experiência do sujeito observador, poderíamos dizer que tal conceito nascido na interação do sujeito com seu objeto experimental (portal do instante e sua trilha escrita), coincide com a aparição de um Fenômeno, um conhecimento próprio de cada sujeito-fruidor forjado na sua própria experiência, segundo seu exclusivo *modo de recepção*⁴. Vejamos como aponta Ferreira Gullar na sua teoria do não objeto.

Diante do observador, o não-objeto apresenta-se como inconcluso e lhe oferece os meios de ser concluído. O espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela. Incorpora-se a ela, e dura. A ação não consome a obra, mas a enriquece: depois da ação, a obra é mais que antes. (Gullar, 1960).

Reconhecemos então a capacidade do Portal do instante em ser uma estratégia predeterminada para convidar o observador para uma fruição experimental, posto que ao percorrer sua trilha escrita, de ida e volta, um possível fenômeno pode surgir como um conhecimento resultante de uma imaginação ativada pela experiência individual. Segundo o próprio *modo de recepção* exclusivo de cada observador ativo.

Além de suscitar este conceito primeiro, atrelado a experiência de um observador ativo e não contemplativo, gerado no âmbito do neoconcretismo, o Portal do Instante também se distancia em relação a conotação de *Monumento*, ainda que possuindo uma escala monumental não funciona como um monumento por não ativar a função de coisa memorável para um público específico. Aqui apontamos o fato de não ser uma obra feita homenagear pessoas ou fixar na memória dos transeuntes fatos marcantes da história do lugar ou monumento, com uma única mensagem memorial significativa e dirigida a sua coletividade circundante.

O Portal do Instante foi configurado para oferecer ao observador uma experiência aberta, uma possibilidade de conceber um conhecimento gerado na própria fruição individualizante, uma ideia de tempo antagônico ao *Continuum* que surge na forma de um fenômeno que suscita a estrutura conceitual do não objeto. Portanto o Portal do Instante gera sim, um conteúdo memorial na forma de um fenômeno, conhecimento gerado na exclusividade da experiência de cada sujeito fruidor, assim a memória aqui construída e presente em cada

4

Aqui a semiótica aponta o “modo de recepção próprio” de cada sujeito sobre um mesmo objeto.

sujeito, se encontra pulverizada na multidão de usuários desta obra participativa.

Sobre o conceito de *Antimonumento*, que uma obra de grande escala e incluída em um ambiente natural e dinâmico como jardins ou paisagens poderia suscitar, poderíamos dizer que o Portal do Instante tangencia fracamente esta referência, por não usar a força da palavra e dos gestos presentes nas esculturas públicas e alegorias bélicas como arcos de triunfo obeliscos etc. O portal do Instante convida o observador a participar na construção de sua própria história individual, ao propor o surgimento de um conhecimento engravado na própria experiência de cada sujeito com esta obra, que possui escala monumental, mas não é um monumento, se situa longe das grandes cidades, e propõe um estado interpretativo, permanentemente aberto a uma multitude de observadores ativos.

Referências bibliográficas:

NIETZSCHE, Friedrich. (2016), Assim falava Zaratustra; livro para toda a gente e para ninguém. Trad. José Mendes de Souza; Elisabeth Föster - Nietzsche (apêndices), Geir Campos (prefácio). - Edição Especial. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SCHAWELKA, Carl. (2015), Public Art: Structural Restraints and How to Deal with Them. Anais do Poéticas – UFES, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Departamento de Teoria Literária. Campinas, SP, Brasil

GULLAR, Ferreira. (Teoria do Não-Objeto apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, no então Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960.)

ARTE EM CONSTANTE RENOVAÇÃO: O GRAFITE NA DANÇA DAS PAISAGENS URBANAS¹

Jovani Dala
Marcelo Gandini

Introdução

Rodtchenko, pioneiro do construtivismo, explorava o estranhamento como ferramenta para desafiar convenções visuais e expandir o olhar. Seus enquadramentos inusitados, ângulos oblíquos e composições fragmentadas não apenas desestabilizavam a percepção habitual, mas também exigiam do espectador uma postura ativa na reconstrução simbólica da imagem. Nesse jogo, ver era também reinventar: a fotografia e o design gráfico tornavam-se espaços de experimentação, onde a realidade se reorganizava em novas configurações.

A paisagem, nesse contexto, não se reduz a um fundo estático, mas se constrói como um campo de tensões entre imagem, signo e matéria. O artista, em trânsito entre lugares e ideias, não apenas contempla, mas transfigura. Seu gesto não é o de uma mera representação, mas o de uma inscrição sensível no espaço: uma ressignificação do ordinário. Assim, a imagem carrega em si uma potência indomável, que se amplifica no olhar de quem a atravessa. Para além da beleza – e, por vezes, contra ela – emerge o assombro: aquele instante em que o habitual se desarranja, revelando a latência do inesperado. Como sugere Rodtchenko (2007), o estranhamento não opera como uma ruptura definitiva, mas como um convite à reorganização do caos, à descoberta de ordem na desconstrução e de sentido no imprevisto.

Esse conhecimento sensível do mundo se entrelaça à experiência do artista, que habita entrelugares, territórios fluidos e cotidianos em mutação. Aqui, a paisagem se configura como um palimpsesto vivo, onde gestos, imagens e signos se sobrepõem em camadas sucessivas. O grafite, nesse processo, desempenha um papel fundamental: ele não apenas interfere na materialidade da cidade, mas inscreve narrativas de resistência, identidade e pertencimento no tecido urbano. Cada intervenção gráfica sobre um muro carrega marcas da efemeridade, do embate entre a institucionalização e a transgressão, do direito à cidade enquanto espaço de expressão. Ao transformar fachadas antes anônimas em superfícies carregadas de discurso, o grafite desestabiliza hierarquias visuais e questiona quem tem o poder de definir a estética do espaço público.

Entre o devaneio e a matéria, a criação pulsa – frágil e intensa. Lançar-se como artista-

1 Este capítulo é um desdobramento das reflexões apresentadas no artigo Grafite: modos de demarcar a cidade e redesenhar a paisagem (DALA & GANDINI, 2024)

propositor implica distanciar-se da ilusão da obra como verdade fixa e abraçar a incerteza como parte essencial do processo criativo. O grafite, como arte efêmera e contestadora, reforça essa ideia: ele desafia a permanência, a autoria e os limites impostos pela cidade.

Ainda assim, a arte permanece um percurso íntimo, onde a razão frequentemente se dissolve diante da vertigem criativa. Tentamos nomeá-la, classificá-la, compreender seus contornos, mas ela escapa. Talvez o fazer artístico seja, acima de tudo, essa busca infinita: um ato de seguir adiante, Tateando no escuro, na tentativa de decifrar os mistérios que nos habitam.

Espaços que se tornam lugares, paisagens que se transformam

A paisagem é mais do que uma simples imagem estática; ela é um produto dinâmico da interação entre o sujeito e o objeto. O observador traz consigo não apenas sua visão física, mas uma bagagem emocional, memórias passadas e uma compreensão cultural que molda a forma como ele interpreta e dá significado ao que vê. Bertrand e Bertrand nos apresentam:

A paisagem nasce toda vez que um olhar cruza um território, este é um encontro entre um ser pensante, dotado de sensibilidade e de memória, rico de sua cultura, com um objeto matéria: flor, campos arados, fábrica ou betume. A representação da paisagem se elabora a partir de um processo de vai-e-vem entre um sujeito e um objeto. (Bertrand; Bertrand, 2009, p. 257)

Quando nos deparamos com um território, estamos interagindo com o espaço através de nossas percepções, sensibilidades e bagagem cultural. Esse processo entre o sujeito e o objeto na construção da paisagem destaca a subjetividade inerente à experiência humana. Cada pessoa pode enxergar e sentir uma paisagem de maneira única, influenciada por suas próprias vivências, emoções e conhecimentos prévios. Assim, a representação da paisagem se torna um diálogo em constante evolução entre o que é observado e quem observa. É um processo em que a subjetividade humana se entrelaça com a objetividade da geografia, resultando em uma infinidade de interpretações e significados possíveis para um mesmo lugar.

O conceito de paisagem, proposto por Yi-Fu Tuan (2012) tem como princípio norteador a experiência humana no ambiente e como as pessoas percebem, interpretam e se relacionam com o espaço ao seu redor. Ao considerar a paisagem como resultado da mescla entre a paisagem natural e a paisagem construída a partir das intervenções humanas, podemos entender que esta é uma construção sociocultural oriunda das experiências subjetivas e emocionais dos indivíduos. Assim, podemos entender que o indivíduo que vive em um determinado espaço sociocultural será contaminado e modificado por ele, pois as interações entre o ser e o ambiente carregam o imaginário com emoções, devido ao fato do ser estar contaminado com as sensações que a condição espaço-temporal por ele vivida lhe suscita; nos levando a crer que o imaginário do sujeito, suas ideias, suas ações e demais características

estão amplamente configuradas pelo ambiente que o circunda, o que novamente nos conduz ao princípio da topofilia (Tuan, 2012).

A diferenciação entre espaço e lugar, conforme Farrelly (2010), reside na transformação de uma extensão física em um território carregado de significados, fruto das relações humanas e das experiências vividas. O espaço, definido por suas características físicas e geográficas, como dimensões, localização e transformação ao longo do tempo, é essencialmente neutro em termos de sentido. No entanto, ao ser apropriado por interações humanas, por atividades e pela memória, ele se converte em lugar, adquirindo identidade, simbolismo e um profundo sentido de pertencimento para aqueles que o vivenciam.

Farrelly argumenta que essa transição não ocorre de maneira abstrata, mas por meio do entrelaçamento entre as práticas cotidianas e a dimensão subjetiva que molda a percepção do espaço. Assim, uma edificação pode ser vista tanto como um espaço arquitetônico quanto como um conjunto de lugares, cada qual singularizado pelas atividades que ocorrem em seus interiores e pelo impacto que exerce sobre seus usuários. Da mesma forma, as cidades, mais do que simples aglomerações de espaços físicos, tornam-se narrativas complexas de significados e experiências compartilhadas, onde o encontro entre o passado, o presente e as interações humanas conferem-lhes a condição de lugares coletivos.

Essa perspectiva sublinha que o lugar não é apenas um território delimitado, mas uma construção simbólica e cultural. É na coexistência entre a materialidade do espaço e a subjetividade das vivências humanas que emerge o lugar, consolidando-se como uma expressão da relação dinâmica entre o ambiente e a identidade das pessoas que o habitam. Assim, a transformação do espaço em lugar é não apenas um processo físico, mas uma manifestação do vínculo profundo entre território e memória, funcionalidade e afeto. Como argumenta Nora (1993), os lugares de memória se formam quando há uma necessidade de ancorar lembranças em espaços específicos, consolidando significados coletivos e culturais.

Danowski e Viveiros de Castro (2014) questionam as formas hegemônicas de perceber e organizar o mundo, sugerindo que há múltiplas ontologias em jogo nas interações entre sujeitos e espaços. Descola (2020), por sua vez, argumenta que diferentes culturas constroem suas paisagens de modos singulares, desafiando a noção ocidental de separação entre natureza e cultura. Ingold (2015) reforça essa visão ao destacar que a experiência do espaço é um processo contínuo de envolvimento e movimento, e não uma estrutura fixa.

Além disso, Rancière (2009) destaca que a organização dos espaços não é neutra, mas reflete e condiciona a distribuição do sensível, determinando o que pode ser visto, dito e reconhecido em uma sociedade. Nessa perspectiva, Vaihinger (2011) argumenta que nossa interação com o ambiente frequentemente se baseia em construções simbólicas e ficções operacionais, que orientam nossa percepção e apropriação dos espaços urbanos.

Reconhecer essa dinâmica permite entender que os lugares não são apenas suportes físicos, mas territórios carregados de significado, onde disputas simbólicas e narrativas identitárias se entrelaçam. Assim, a relação com o espaço urbano vai além da materialidade, abrangendo memórias, pertencimentos e formas de resistência que moldam a experiência coletiva e individual na cidade.

Cartografias visuais na cidade

A relação entre a composição visual das cidades e as dinâmicas sociais é intrigante. À medida que as cidades se desenvolvem, os espaços urbanos/públicos não apenas refletem as interações entre as pessoas e o ambiente, mas também se transformam em espaços de interesse comercial e propagandístico. Onde antes havia um ambiente de uso coletivo e social, agora surge uma arena para o marketing e a propaganda, muitas vezes excluindo expressões não alinhadas aos interesses comerciais. Essa mudança impacta especialmente as manifestações artísticas e culturais desvinculadas do mercado, marginalizando-as e limitando seu alcance e reconhecimento (Santos, 1988). Diante desse contexto, as ruas emergem como um espaço vital para essas expressões não comerciais.

Segundo Pierre Nora (1993), a cidade se constitui como um espaço onde as disputas simbólicas se cristalizam na paisagem, refletindo dinâmicas sociais e processos históricos. Nessa tessitura urbana, os vestígios visuais operam como marcas da memória coletiva, tensionando a relação entre passado e presente.

Sobre o processo de criação, a arte contemporânea foi marcada pela liberdade de expressão/ criação, conforme Danto (2006, p. 19) descreve: “Não há nenhuma limitação a priori de como as obras devem parecer – elas podem assumir a aparência de qualquer coisa”. Ainda dentro desta linha de ideias, vejamos como Mário Pedrosa também corrobora para o entendimento nesse sentido:

O que o artista faz não é assim consequência de algum impulso irreprimível para exprimir o que vai por dentro dele; isso é elemento importante na formação da personalidade, mas se trata de ato psíquico muito anterior ao ato estético criador. A vontade de comunicar é, sem dúvida, condição absoluta de todo ser vivo. (Pedrosa, 1996, p. 45)

A composição visual das cidades reflete as interações entre os sujeitos e o ambiente urbano, que, segundo Ferreira e Kopanakis (2015), vem sendo progressivamente apropriado pelo marketing e pela propaganda, resultando na privatização de espaços públicos e na mercantilização da vida cotidiana. Nesse cenário, as manifestações artísticas desvinculadas de interesses comerciais enfrentam dificuldades para alcançar visibilidade e reconhecimento, sendo frequentemente ignoradas pelos meios de comunicação e desvalorizadas socialmente. Como argumenta Milton Santos (1988), o espaço habitado é constantemente disputado e reconfigurado por diferentes agentes, o que reflete o embate entre a lógica mercadológica e

as expressões culturais espontâneas.

Como resposta a essa exclusão, as ruas emergem como palco privilegiado para expressões artísticas e populares, permitindo que grafites, performances e intervenções urbanas (figura 1), reivindicuem espaço, transmitam mensagens e preservem a diversidade cultural (Guerra, 2021). Essas práticas não apenas contestam a crescente privatização do espaço público, mas também reafirmam a rua como um território de resistência, onde o sujeito-artista-visual encontra meios de dialogar com o público e de traduzir, em imagens e ações, fragmentos de sua vivência no real (Guerra & Feixa Pàmpols, 2021). Segundo Guerra (2023a), as artes urbanas funcionam como um contraponto ao domínio comercial, reapropriando a cidade como um espaço de contestação e criação coletiva.



Figura 1. Intervenção urbana “Saindo da linha”, Marcelo Gandini, 2013. Fonte: Acervo dos autores.

No entanto, essa utilização das ruas como plataforma para a expressão cultural também enfrenta desafios. Muitas vezes, é considerada ilegal ou vista com desconfiança pelas autoridades, o que gera um embate entre a liberdade de expressão e as regulamentações urbanas (Silva, Guerra & Santos, 2018). Essa dinâmica evidencia não apenas a importância da expressão cultural autêntica na identidade de uma cidade, mas também os dilemas enfrentados por artistas e grupos que buscam preservar formas de arte e cultura não alinhadas aos interesses comerciais predominantes.

Quando refletimos sobre a paisagem urbana enquanto espaço público e locus das intervenções artísticas, o grafite emerge como uma prática transformadora, um elemento

capaz de demarcar, ressignificar e compor a narrativa visual das cidades. Nesse contexto, Prosser (2007) sugere que essas marcas possuem uma dimensão identitária, revelando o sujeito-autor em sua relação intrínseca com o meio urbano. A cidade, nesse caso, transcende a condição de mero suporte físico para a manifestação visual e torna-se um espaço vivo e dinâmico, onde o sujeito encontra um campo de atuação que articula expressões individuais e coletivas (Guerra, 2019).

Merleau-Ponty (1999) argumenta que a percepção do espaço é sempre mediada pelo corpo e pela experiência sensorial, tornando a cidade não apenas um cenário passivo, mas um organismo pulsante, que interage com aqueles que o habitam. Para o jovem que se engaja na prática da intervenção urbana, a cidade é mais do que um cenário neutro; ela constitui um palco onde se desenrolam embates ideológicos e, por vezes, físicos entre ele e seu meio, entre ele e os outros. A cidade funciona simultaneamente como testemunha e cúmplice de suas ações, apresentando-se como um organismo pulsante, repleto de vozes e significados. Nesse diálogo ininterrupto com a urbs, o sujeito-autor estabelece uma relação de pertencimento e confronto, utilizando o espaço público como extensão de suas inquietações, inconformismos e demandas por visibilidade. Assim, a prática do grafite e de outras intervenções urbanas transforma o ambiente urbano em um campo simbólico de disputas e criações, reafirmando o caráter vivo, mutável e politicamente carregado das cidades.

Sartre (2019) discute como a arte tem o poder de revelar a realidade sob novas perspectivas, funcionando como um meio de questionamento e reconfiguração do mundo. Esses murais coloridos muitas vezes contam histórias, representam culturas, celebram conquistas ou fazem críticas sociais e políticas. São reflexos das realidades locais, criando um diálogo visual entre artistas e comunidades. Além disso, desafiam a noção tradicional de arte, ao romperem as fronteiras entre o público e o privado. Ao invadir espaços urbanos, eles democratizam a arte, tornando-a acessível a todos, independentemente de origem social ou econômica.

O grafite é uma forma de expressão dinâmica que está em constante diálogo com seu entorno. À medida que novas peças surgem, outras desaparecem, criando uma paisagem urbana em constante mutação, apesar de muitas vezes ser incompreendido e estigmatizado como vandalismo. Essa visão limitada não reconhece a riqueza cultural, a expressão individual e coletiva, nem o potencial transformador que o grafite pode ter em uma comunidade.

Como marca identitária² na forma de expressão artística, o grafite transcende simplesmente o ato de pintar paredes. É uma manifestação cultural rica que ganha vida nas ruas, dialogando com a cidade, seu tecido urbano e suas dinâmicas sociais. É uma forma de arte que quebra

2 Considerando Stuart Hall (2003), podemos compreender como marca identitária a representação cultural/social construída, marcada por elementos como raça, etnia, gênero, grupo social, dentre outros, que funcionam como marcadores de diferenças e similaridades dentro de um contexto cultural-social específico, que é formada e transformada ao longo do tempo, refletindo tanto as influências externas quanto as internas. Aqui transpomos tal consideração para Tag/assinatura/marca do autor 1 na série Alienado Mental.

barreiras e transforma espaços comuns em galerias a céu aberto, desafiando convenções estéticas e sociais. Sua capacidade de comunicar e atingir os observadores/transeuntes funciona como um grito de identidade, um protesto, uma história ou simplesmente uma expressão criativa. A diversidade de estilos, cores, técnicas e mensagens encontradas no grafite refletem a diversidade de vozes e perspectivas que compõem uma cidade.

O grafite possui um poder singular de deixar uma impressão nas paisagens urbanas e nas pessoas que as habitam. Ele transcende o simples ato de colorir paredes, transformando-se em um reflexo visual das identidades individuais e coletivas. Segundo Macedo (2016):

No universo da arte urbana encontramos tanto as marcas da enunciação dos pixadores que elaboram suas assinaturas buscando a visibilidade das formas gráficas de sua marca na cidade quanto dos artistas com formação acadêmica que produzem suas obras conceituais e intervenções na rua. (Macêdo, 2016, p.63)

Apresentamos nas figuras 2 e 3, duas intervenções artísticas da série denominada Alienado Mental, realizada em de 2014 pelo artista-autor Marcelo Gandini, tal série é caracterizada pela pintura do número 913 em espaços públicos diversos. Este número específico fazia parte do cotidiano profissional de ambos os autores, que naquele período desempenhavam suas respectivas funções como agentes de segurança pública, e tal número era o código utilizado para o preenchimento de ocorrências policiais que envolviam pessoas com transtorno mental. Sendo assim, este código tornou-se, para um grupo específico, os agentes de segurança pública, a marca identitária do alienado mental.



Figura 2. Série Alienado Mental, Marcelo Gandini, 2014 - Parede externa do Galpão de Artes – Centro de Artes/UFES, Campus Goiabeiras. Fonte: Acervo dos autores.



Figura 3. Série Alienado Mental, Marcelo Gandini, 2014. Pared de sustentação do Viaduto na Avenida Hugo Viola, Jardim da Penha, Vitória-ES. Fonte: Acervo dos autores.

Em muitas comunidades, o grafite atua como um espelho das vozes marginalizadas ou esquecidas. É uma forma de expressão para grupos étnicos, culturais, sociais e políticos que, muitas vezes, não têm acesso aos meios tradicionais de expressão. Por meio das imagens e das palavras que adornam as paredes, o grafite torna-se um grito de identidade, reivindicação e pertencimento. Conforme aponta Nora (1993), as manifestações visuais no espaço urbano atuam como dispositivos de memória, resguardando identidades e narrativas coletivas na materialidade da cidade. Essas expressões não apenas dialogam com a estética urbana, mas também inscrevem no território registros simbólicos que reafirmam pertencimentos e histórias locais, como podemos observar na figura 4.



Figura 4. Imagens de Intervenções artísticas na cidade de Vitória- ES coletadas entre 2010 e 2018. À esquerda muro da escola Aristóbulo Barbosa Leão e à direita parede da pista de skate na Praça dos Namorados, Vitória-ES. Fonte: Acervo dos autores.

Por fim, o grafite pode ser uma forma de resistência e contestação. Ele desafia a narrativa dominante, questiona as normas sociais e políticas e, muitas vezes, serve como uma plataforma para destacar questões sociais urgentes, como desigualdade, injustiça ou opressão (Guerra, 2023a). Sua capacidade de comunicar e atingir os observadores/transeuntes funciona como um grito de identidade, um protesto, uma história ou simplesmente uma expressão criativa. Ortega y Gasset (2019) ressalta que a arte sempre nasce de uma tensão entre o sujeito e seu contexto, tornando o grafite uma das formas mais viscerais de manifestação artística e política.

Guerra (2023b) reforça essa perspectiva ao discutir como a arte urbana e o Do It Yourself (DIY) no Sul Global funcionam como práticas de resistência e produção cultural alternativa, frequentemente em oposição à lógica institucionalizada. Assim, as cartografias visuais urbanas revelam não apenas a disputa pelo espaço público, mas também a riqueza simbólica da cidade contemporânea.

Palimpsestos urbanos: arte em constante renovação

A natureza efêmera do grafite é parte intrínseca de sua essência. Ao contrário de outras formas de arte mais permanentes, como pinturas em tela ou esculturas, o grafite habita o espaço público por um período limitado. Essa efemeridade é uma característica fundamental e fascinante dessa expressão artística, sendo moldada por fatores como condições climáticas, intervenções humanas, políticas públicas e a própria dinâmica dos espaços urbanos. O fato de ser criado frequentemente sem autorização formal reforça sua transitoriedade, tornando-o vulnerável a remoções, repinturas ou simples desgaste pelo tempo.

No entanto, a característica não significa esquecimento, mas sim transformação. Nesse contexto, o conceito de palimpsesto emerge como uma lente poderosa para compreender a lógica desse fenômeno urbano. Um palimpsesto, originalmente usado para descrever manuscritos reutilizados onde vestígios de textos antigos permanecem visíveis sob as novas inscrições, encontra seu análogo nos muros das cidades. Esses muros funcionam como suportes vivos, onde camadas sucessivas de intervenções, grafites, pichações, cartazes ou marcas do tempo coexistem, entrelaçando histórias e narrativas em uma textura visual única.

Assim como nos antigos pergaminhos, as marcas do passado não desaparecem completamente. No espaço urbano, mesmo após um grafite ser apagado ou sobreposto, seus vestígios frequentemente permanecem, seja na memória coletiva, seja como fragmentos visíveis que interagem com as novas obras. Essa característica transforma cada muro em um testemunho dinâmico, uma crônica em constante renovação que reflete tanto as mudanças estéticas quanto os contextos sociais e políticos de sua época. Essa perspectiva pode ser associada à ideia de memória e transformação abordada por Despret (2023), que ressalta como os vestígios do passado seguem moldando novas narrativas e experiências.

A noção de memória como algo vivo e em movimento permite entender os muros urbanos não apenas como superfícies estáticas, mas como organismos que absorvem, reinterpretam e ressignificam os acontecimentos ao longo do tempo. Nessa dinâmica, o grafite atua como um marcador temporal que dialoga com sua própria efemeridade, criando uma sobreposição de temporalidades que coexistem no espaço público. A interação entre passado e presente nos muros urbanos também pode ser relacionada à concepção de Vaihinger (2011) sobre a filosofia do "como se", na qual as construções simbólicas e ficcionais servem para estruturar realidades e experiências, influenciando as percepções e interações cotidianas com o ambiente urbano.

Essa sobreposição contínua confere ao grafite uma energia especial, em que a criação e a destruição coexistem de maneira simbiótica. A cada nova intervenção, há uma sensação de novidade, de algo fresco e dinâmico que emerge na paisagem urbana, ao mesmo tempo em que a percepção de sua temporalidade instiga um sentimento de urgência: é preciso apreciá-lo antes que desapareça. Essa condição evanescente, paradoxalmente, não diminui seu valor, mas o intensifica. Ao saber que a obra é passageira, tanto o público quanto os artistas são convidados a celebrar o momento presente, imbuindo o grafite de um caráter singular e profundamente humano. Essa reflexão pode ser ampliada pela abordagem de Rancière (2009), que discute a partilha do sensível como um campo em constante negociação, onde os significados são continuamente reinscritos no espaço público. Visando demonstrar essa efemeridade, os autores revisitaram os locais das intervenções artísticas citadas anteriormente e realizaram novos registros fotográficos como podemos visualizar. Na figura 5, um olhar mais atento consegue perceber as marcas das intempéries climáticas com o quase desaparecimento da tinta e a ação humana com o acúmulo ou sobreposição de outras intervenções.



Figura 5. Vista atual da parede externa do Galpão – Centro de Artes/UFES, Campus Goiabeiras. Autor: Jovani Dala, 2023. Fonte: Acervo dos autores.

Entretanto, podemos verificar que na figura 6, o local onde existia a intervenção, por se tratar de via pública, provavelmente sofreu reformas e após as reformas, novas intervenções.



Figura 6. Vista atual da parede de sustentação do Viaduto na Avenida Hugo Viola, Jardim da Penha, Vitória-ES, 2023. Autor: Jovani Dala. Fonte: Acervo dos autores

Como forma de incentivar a arte urbana, em algumas ocasiões as o poder público propõe editais de cultura ou aceita projetos voluntários, devido a extensão do grafite nos muros da escola Aristóbulo Barbosa Leão, aqui só apresentamos um recorte, a intervenção que lá existia foi substituída por outra, figura 7.



Figura 7. Vista atual do muro da escola Aristóbulo Barbosa Leão, Vitória-ES, 2023. Autor: Jovani Dala. Fonte: Acervo dos autores.

Como última imagem temos a figura 8, um registro fotográfico da parede da pista de skate pública situada na Praça dos Namorados, Vitória-ES, um local com intenso fluxo de artistas de rua e ainda ocorre neste local a manutenção do bem público pelos órgãos competentes, sendo assim as paredes são pintadas regularmente e novamente sofrem intervenções em um movimento contínuo.



Figura 8. Vista atual da parede da pista de skate na Praça dos Namorados, Vitória-ES, 2023. Autor: Jovani Dala. Fonte: Acervo dos autores.

Essa efemeridade do grafite, ao mesmo tempo encantadora e desafiadora, continua a despertar reflexões sobre a relação entre arte, espaço público e o tempo. É um lembrete constante da impermanência das coisas e da importância de apreciar a beleza e a mensagem por trás dessas obras fugazes, enquanto elas existem no cenário urbano. Ingold (2015) discute como a experiência do movimento e da transformação influencia a percepção dos espaços, algo diretamente relacionado à dinâmica da arte urbana. Por outro lado, a transitoriedade do grafite também levanta questões sobre a preservação da arte urbana. Como equilibrar a necessidade de conservar essa expressão cultural vibrante com os desafios de manter a integridade dos espaços públicos e respeitar as políticas urbanas? Descola (2020) sugere que diferentes culturas possuem concepções diversas sobre a relação entre espaço, objeto e temporalidade, o que pode oferecer novos caminhos para pensar essa questão no contexto da arte urbana.

Considerações finais

O grafite, ao interagir com a paisagem urbana e o espaço público, reflete a multiplicidade de experiências que moldam a cidade contemporânea. A paisagem urbana não é apenas um

conjunto de elementos físicos, mas um espaço em constante transformação pelas interações sociais e culturais. O grafite ultrapassa o aspecto estético, afirmando-se como resistência e expressão identitária no espaço público.

Nos muros da cidade, o grafite se afirma como meio de expressão coletiva, dando visibilidade às vozes marginalizadas e às dinâmicas sociais que moldam a paisagem urbana. Além de uma manifestação artística, o grafite é um veículo de comunicação cultural que denuncia desigualdades, celebra identidades e questiona a estruturação do espaço urbano.

No entanto, essa identidade visual enfrenta desafios contínuos, especialmente devido à percepção do grafite como vandalismo ou à falta de reconhecimento institucional. Esses obstáculos evidenciam a necessidade de repensar as políticas urbanas e culturais, ampliando o diálogo sobre a legitimidade das expressões artísticas no espaço público. Exemplos como a institucionalização parcial do grafite em grandes centros urbanos ou sua criminalização em outros contextos revelam as tensões que permeiam essa forma de arte e seu impacto na paisagem urbana.

O grafite não se limita à tinta sobre a parede: ele testemunha a criatividade humana e fortalece laços sociais ao transformar a relação das pessoas com o espaço urbano. Ao mesmo tempo, seu caráter contestador desafia as estruturas estabelecidas, lembrando-nos da importância do espaço público como território de criação, resistência e transformação social.

Essa dinâmica é marcada por sobreposições e transformações sucessivas, dialogando com o conceito de palimpsesto. Os muros da cidade são arquivos visuais, onde cada intervenção artística contribui para a narrativa em permanente transformação do espaço urbano. Cada grafite, ao surgir ou desaparecer, contribui para uma tapeçaria urbana rica e multifacetada, onde o novo e o antigo coexistem, se sobrepõem e se transformam mutuamente.

Nesse jogo entre memória e reinvenção, o grafite reafirma sua relevância como expressão urbana. Além de transformar o espaço público, o grafite marca a memória coletiva, provocando reflexões sobre tempo, identidade e a potência criativa da cidade.

Financiamento

Jovani Dala: CAPES

Referências

BERTRAND, J.; BERTRAND, C. Uma geografia transversal e de travessias: o meio ambiente através dos territórios e das temporalidades. Tradução de M. M. S. Passos. Maringá: Ed. Massoni, 2009.

DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. Há um mundo por vir? Desterro. Florianópolis: Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2014.

DANTO, A. C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo

Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DESCOLA, P. Outras naturezas, outras culturas. São Paulo: Editora Ubu, 2020.

DESPRET, V. Um brinde aos mortos: histórias daqueles que ficam. Tradução de Hortência Lencastre. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

FARRELLY, L. Fundamentos de arquitetura. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2010.

FERREIRA, M. L.; KOPANAKIS, A. R. A CIDADE E A ARTE: UM ESPAÇO DE MANIFESTAÇÃO. *Tempo da Ciência*, [S. l.], v. 22, n. 44, p. 79–88, 2000. DOI: 10.48075/rtc.v22i44.12935. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/view/12935>. Acesso em: 20 de dezembro de 2024.

GUERRA, P. Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário ±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, v. 25, n. 55, p. 19–49, 2019.

GUERRA, P. Underground artistic-creative scenes between utopias and artivisms. *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, v. 8, n. 2, p. 10, 2023a. Disponível em: <https://doi.org/10.20897/jcasc/14063>. Acesso em: 12 de dezembro de 2024.

GUERRA, P. DIY, fanzines and ecofeminism in the Global South: ‘This city is my sister’. *DIY, Alternative Cultures & Society*, v. 1, n. 3, 2023b. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/27538702231211062>. Acesso em: 12 de dezembro de 2024.

GUERRA, P.; FEIXA PÀMPOLS, C. ‘Not just holidays in the sun’: mapping, measuring and analysing DIY culture’s impact across cities in the Global South. In: CAMPOS, R.; NOFRE, J. (Eds.). *Exploring Ibero-American youth cultures in the 21st century: creativity, resistance and transgression in the city*. Cham, Switzerland: MacMillan Palgrave, 2021. p. 243–258. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-030-83541-5_11. Acesso em: 14 de dezembro de 2024.

HALL, S. Pensando a diáspora (reflexões sobre a terra no exterior). In: SOVIK, L. (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lope Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

INGOLD, T. Estar vivo: ensaios sobre o movimento, conhecimento e descrição. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

MACÊDO, É. S. de. Pelos muros da cidade: uma leitura de imagem do graffiti de Vitória. Vitória: [s.n.], 2016.

MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, p. 7–28, 1993.

ORTEGA Y GASSET, J. Meditações do Quixote. Tradução de Ronald Robson. Campinas, SP: Vide Editorial, 2019.

PEDROSA, M. Forma e percepção estética: textos escolhidos II. Organização de Otilia Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PROSSER, E. S. Intervenção urbana: vandalismo ou arte? In: I COLÓQUIO NACIONAL DO NÚCLEO DE ESTUDOS EM ESPAÇO E REPRESENTAÇÕES, 2007, Curitiba. Anais... Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Depto de Geografia, 2007.

RANCIÈRE, J. A partilha do sensível: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, M. Metamorfose do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. São Paulo: Hucitec, 1988.

SARTRE, J.-P. O imaginário. Petrópolis: Vozes, 2019.

SILVA, A. S.; GUERRA, P.; SANTOS, H. When art meets crisis: The Portuguese story and beyond. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n. 86, p. 27–43, 2018.

TUAN, Y.-F. Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

VAIHINGER, Hans. A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista. Tradução de Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

ZERWES, Erika. A fotografia eloquente: arte e política em Rodchenko. *Revista História Social*, n. 13, p. 139-149, 2007. São Paulo; Campinas: Unicamp. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/viewFile/214/206>. Acesso em: 25 nov. 2023.

PAISAGENS SENSORIAIS: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A MEDIAÇÃO SENSORIAL NA EDUCAÇÃO INCLUSIVA

Rosely Kumm

1. A paisagem como experiência sensorial

A paisagem cotidiana é composta por características subjetivas que se formam por meio da interação sensível entre os indivíduos e o espaço urbano. Segundo Javier Maderuelo (2006), a paisagem pode ser compreendida como um constructo de elementos que integram diversas variáveis sensíveis, psicológicas e afetivas, que são elaboradas na mente humana por meio de fenômenos culturais, históricos e contextuais (MADERUELO, 2006, p. 17). Essa interação, intrínseca à paisagem, reflete aspectos particulares de ser, viver e estar no mundo, revelando elementos simbólicos de uma cultura específica. Tais elementos evocam memórias, identidades culturais e dinâmicas sociais que evoluem e se adaptam com o passar do tempo, enquanto são transmitidas de geração em geração, evidenciando que se trata de um processo híbrido e dinâmico.

A arte pública, inserida nesse contexto, é uma representação da cultura local que não só dialoga com os elementos da paisagem mas também os celebra, ou adverte; criando um palco imersivo para o encontro entre o passado e o presente, o individual e o coletivo (REGATÃO, 2015, p. 69). A partir disso, destacamos o termo "paisagem sensorial", que emerge da interseção de diversas áreas do conhecimento e ressalta a importância das experiências sensíveis para a relação das pessoas com o ambiente. Dessa forma, a presente pesquisa, propõe que a ideia de paisagem pode ser compreendida como uma experiência envolvente, na qual seus elementos são perceptíveis por meio dos sentidos, e capazes de desencadear memórias afetivas que contribui para a construção gradual de seu sentido espacial.

A construção do sentido espacial envolve aspectos cognitivos, culturais, sociais e emocionais. Conforme o pensamento de Diane Ackerman em "Uma história natural dos sentidos" (1996), a experiência sensorial possui papel fundamental na percepção de si mediante a apreciação dos ambientes. Por meio dos sentidos é possível detectar aspectos sensíveis que caracterizam os lugares, como por exemplo o cheiro, detectado pelo olfato, que está intimamente ligado às memórias e permite não apenas reconhecer e diferenciar os espaços, mas também criar relações afetivas e emocionais com eles. Não somente o olfato, mas cada sentido físico do corpo oferece uma dimensão única que, quando integrada com os demais, permite vivenciar o mundo de maneira mais completa, considerando a riqueza e a profundidade das experiências sensoriais e valorizando a interação entre os seres humanos e o ambiente. Segundo a autora, "os sentidos definem os limites da consciência, e, como já nascemos explorando e

questionando o desconhecido, passamos grande parte de nossas vidas nessa volátil região (ACKERMAN, 1996, p. 15-16).”

Essa abordagem vai além da simples visualização de um espaço, e sugere uma interação dinâmica entre o corpo e o ambiente, integrando sons, cheiros, sabores, texturas e emoções, associadas a um lugar. Em “Conversas” (2004), o autor Maurice Merleau-Ponty realiza uma análise profunda da experiência perceptiva, enfatizando a inseparabilidade entre corpo e consciência. O autor defende que o mundo percebido não é tão óbvio e imediato quanto parece, e que é necessário um esforço cultural para desnudá-lo, como demonstram a arte e o pensamento moderno (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 1).

Para Yu Fu Tuan, as experiências sensoriais moldam as impressões que adquirimos sobre os ambientes e seus elementos, atribuindo-lhes significado e valor (TUAN, 1983, p. 39). Nesse sentido, o espaço é mais do que uma dimensão física; é uma construção humana, social e cultural, repleta de significados. Diante disso, os pensamentos de ambos autores, Merleau-Ponty e Yi-Fu Tuan, torna-se especialmente relevante ao considerar a experiência sensível vivenciada por pessoas com deficiências físicas, intelectuais ou múltiplas, pois sua vivência provoca-lhes percepções do ambiente, revelando uma paisagem única que se acomoda a partir de suas capacidades, potencialidades e desafios. Essa paisagem não é apenas visual, mas também tátil, sonora, olfativa, sensorial; sublinhando a ideia de que cada percepção é específica ao sujeito e, quando compartilhada, pode enriquecer a compreensão sobre o ambiente habitado.

Esse processo de leitura e apropriação do espaço, no entanto, precisa ser inclusivo. A perspectiva de Debora Diniz, Lívia Barbosa e Wederson Rufino dos Santos (2009) destaca que habitar um corpo com limitações físicas, intelectuais ou sensoriais implica uma maneira única de estar no mundo (BARBOSA; DINIZ; SANTOS, 2009, p. 65). Nesse sentido, a inclusão e a acessibilidade são essenciais para que as obras de arte públicas se tornem realmente representativas da diversidade da comunidade, permitindo que diferentes indivíduos, com diferentes capacidades, possam se apropriar e transformar a paisagem. A arte pública, quando projetada com sensibilidade inclusiva, não só reflete a identidade coletiva, mas também amplia as possibilidades de interação e de pertencimento, enriquecendo a experiência sensorial e afetiva de todos.

Nesse sentido, ao explorar a percepção e a construção da paisagem através da arte e do pensamento estético, essa pesquisa analisa como as práticas culturais e artísticas podem influenciar na compreensão e apreciação da paisagem, destacando como foco de análise e atuação, a APAE do município capixaba de Domingos Martins. A escolha da APAE como espaço de inserção e observação se deve à natureza inclusiva dessa instituição, onde crianças e jovens com deficiências diversas, interagem com a arte e a cultura, potencializando a discussão sobre como essas práticas podem ser incorporadas no processo educacional de uma maneira que

favoreça a compreensão e a valorização da paisagem e do espaço público. Esse momento de imersão no ambiente da APAE, acolherá uma relação de troca, em que se busca também compreender a recepção e as formas de interpretação dos usuários sobre a paisagem e os monumentos, oferecendo uma perspectiva nova sobre o impacto dessas obras em contextos educacionais e culturais alternativos.

O pesquisador José Cirilo, destaca que cada indivíduo constroi uma relação com o espaço experimental que lhe confere uma imagem mental - uma memória -, que por si só tem a capacidade de desenhar a identidade do lugar. Essa memória que compõem a imagem mental, pode envolver a obra de arte pública (CIRILLO, 2015, p. 211). No entanto, a construção de significado não é uniforme, pois diferentes grupos, incluindo pessoas com deficiência, podem desenvolver relações distintas com o espaço, desafiando normas tradicionais de habitabilidade e percepção. Essa dinâmica entre a obra de arte, a comunidade e a inclusão, revela que a experiência sensorial não é apenas uma questão de percepção individual, mas um fenômeno coletivo, à medida que diferentes pessoas interagem com a obra de arte pública, trazendo suas próprias percepções e memórias.

2. A arte educação como proposta de mediação sensorial nas redes da APAE.

Ao direcionar esse contexto para a área da educação inclusiva, a arte desempenha um papel fundamental no desenvolvimento humano, pois facilita a comunicação e permite que o indivíduo expresse sua concepção de mundo, seus sentimentos, habilidades sensoriais e corporais, além de possibilitar a aquisição de novos conceitos de forma lúdica e acessível. Para a pessoa com deficiência (assim como para qualquer outra), a arte pode ser uma poderosa ferramenta de cognição e expressão, contribuindo para a melhoria da qualidade de vida ao abrir caminhos que favorecem o desenvolvimento integral. Como destaca a Federação Nacional da APAE (2018), a inclusão social não apenas amplia as oportunidades de participação, mas também cria condições favoráveis para que a pessoa com deficiência possa explorar seu potencial de forma plena e digna (FENAPAES, 2018, p. 72).

Algumas discussões de Lev Vygotsky elaboradas no início do século XX, e que ainda mantêm um valor na atualidade, levam à reflexão da importância do desenvolvimento enquanto processo cultural e argumenta que todo o funcionamento humano se origina e se transforma nas relações sociais. Deste modo, na visão de Vygotsky (2022), não é a deficiência em si, no que tange ao seu aspecto biológico, que atua por si mesma, e sim, o conjunto de relações que o indivíduo estabelece com o outro e com a sociedade por conta de tal deficiência, ou seja, o que decide o destino da pessoa, em última instância, não é o defeito em si mesmo, senão as suas consequências sociais, sua realização psicossocial (VYGOTSKY, 2022, p. 41).

A peculiaridade positiva da criança com deficiência também se origina, em primeiro lugar, não porque nela desaparecem umas ou outras funções observadas em uma criança normal, mas porque esse desaparecimento das funções faz surgir novas formações que

representam, em sua unidade, uma reação da personalidade diante da deficiência, a compensação no processo de desenvolvimento. Se uma criança cega ou surda alcança, no desenvolvimento, o mesmo que uma criança normal, então, as crianças com deficiência o alcançam de um modo diferente, por outro caminho, com outros meios, e para o pedagogo é muito importante conhecer a peculiaridade da via pela qual ele deve conduzir a criança (VYGOTSKY, 2022, p. 38).

Nesse sentido, a arte sempre se manteve presente nas escolas especiais da Rede APAE sendo capaz de transpor barreiras e quebrar paradigmas, propondo possibilidades de construções estéticas e expressivas por meio de experiências significativas que refletem no contexto sociocultural do indivíduo. Desde as primeiras experiências registradas nas décadas de 50, a arte se destaca como um componente fundamental na educação dos usuários da rede APAE, ocupando um papel de relevância no Movimento Apaeano, conforme veiculado pela Federação:

[...] na primeira APAE, criada em 1954, no Rio de Janeiro, ao que indicam as informações, eram desenvolvidas atividades artísticas tais como dança, coral, banda rítmica e artes plásticas, voltadas, sobretudo, para as comemorações cívicas ou sociais (FENAPAES, 2001, p. 16).

Por meio da arte educação, a pesquisadora Ana Gama (2021), também destaca que é possível proporcionar experiências sensoriais e emocionais, que abrem um espaço para a reflexão, promovendo o autoconhecimento e ampliando a percepção do mundo. Quando utilizada de forma estratégica, a arte oferece um meio eficaz para incluir diversos grupos sociais (por vezes marginalizados), na qual suas vozes possam ser ouvidas e seus desafios, visibilizados. Nesse sentido, mais do que uma prática estética, a arte se configura como um instrumento de transformação social, capaz de romper barreiras e criar novos espaços de diálogo, inclusão e, por conseguinte, de desenvolvimento comunitário (GAMA, 2021, pp. 151-152).

De maneira semelhante, Janielly Fernandes Matias (2017) também afirma que, a arte pode ser uma grande aliada para a inclusão da pessoa com deficiência, pois lhe proporcionam espaços para o autoconhecimento, ajudando no desenvolvimento global, e na socialização para com as demais pessoas com quem convivem, contribuindo de forma significativa para elevar a autoestima. Por meio do fazer artístico, promover atividades com a colagem, a pintura, a escultura, o desenho, a música, a dança, o teatro..., permitem ao indivíduo expressar-se de forma única e pessoal, rompendo barreiras, reconhecendo e ultrapassando limites, descobrindo potencialidades (MATIAS, 2017, p. 3).

3. Um relato das experiências na APAE de Domingos Martins

Nossa pesquisa de campo se iniciou pelo acompanhamento das atividades na sala de Arte Terapia na qual foi possível identificar um quadro variado de usuários com deficiências motoras, psíquicas e síndromes como Down e Espectro Autista. Logo, é importante ressaltar que, diante de um público diverso, a oportunidade de trabalhar com diferentes habilidades e

potencialidades propôs que essa pesquisa pensasse em um ensino da arte mais abrangente e interior, que age de dentro para fora e não estabelece normas ou padrões, promovendo a inclusão e desorganizando hierarquias e preconceitos comumente colocados.

Além disso, esse momento de imersão permitiu destacar quais atividades parecem ser melhor aproveitadas pelos usuários, partindo de relações de afeto estabelecidas a partir do que eles mais gostam ou não gostam e o que lhes traz desconforto ou pertencimento, com objetivo de despertar interesse e entusiasmo pelas propostas. Atividades de experimentação artística que permitem o uso de diferentes materiais, provoca estímulos sensoriais percebidos de forma diferente em cada um deles. Assim sendo, ao desenvolver uma proposta didática a ser realizada na APAE, foi preciso considerar a percepção sensível dos usuários para com os materiais (forma, cor, textura, cheiro). Em vista disso, a proposta foi adaptada e totalmente confeccionada à mão pela pesquisadora deste estudo, usando os materiais disponíveis que são melhor “aceitos” ou “preferidos”, pelo público a quem se destina. Este efeito favoreceu percepções interessantes a serem mencionadas nesta pesquisa conforme a figura 1:



Figura 1. Práticas artísticas desenvolvidas com os usuários da APAE-DM. 2024. Fonte: Acervo da autora.

Através do processo artístico direcionado para a esfera da educação patrimonial, desenvolveu-se propostas que evidenciam, aos poucos, as obras públicas da cidade. Uma das propostas desenvolvidas foi um brinquedo óptico representado a obra “Os Dançarinos” (2021), criada pelo artista capixaba Hipólito Alves, que se encontra na Praça Arthur Gerhardt, no centro de Domingos Martins. A escultura original tem a forma de um casal de dançarinos vestidos com roupas típicas, representando as danças folclóricas alemãs, mas também é uma homenagem aos dançarinos do grupo Bergfreunde, que perderam a vida mediante um trágico acidente de trânsito, enquanto seguiam de volta para casa depois de uma apresentação no estado vizinho, Minas Gerais. Em vista disso, no pedestal da obra foram colocadas, junto a placa de identificação, 11 estrelas com as fotos e nomes das pessoas a quem a comunidade

presta homenagens. A obra pesa 500 kg, e foi modelada em argila e fundida com liga de minério e calcita; a base do pedestal foi construída de alvenaria para suportar o peso da escultura.



Figura 2. Vista da Praça Arthur Gerhardt com destaque para a obra “Os Dançarinos” do artista capixaba Hipolito Alves. 2024. Fonte: Acervo da autora.

Um brinquedo óptico é um dispositivo que quando posto em movimento, é capaz de criar uma ilusão de ótica com base nas imagens que carrega consigo. Fundamenta-se na teoria da persistência da visão, ou seja, na fração de segundos em que a imagem permanece na retina. A proposta do disco, confeccionada de maneira artesanal pela autora, traz de uma lado a figura feminina da obra pública “Os Dançarinos”, e do outro, a figura masculina. Nesse sentido, quando o disco é posto em movimento cria a impressão de que os dois personagens estão dançando juntos.



Figura 3. Proposta artística do dispositivo óptico desenvolvida com os usuários da APAE-DM. 2024. (Fonte: Acervo da autora).

Como demonstrado nas imagens, a proposta do disco óptico foi confeccionada com os usuários da APAE usando papeis, material gráfico, cola branca e barbante. Os desenhos representando os personagens feminino e masculino foram coloridos com lápis de cor e canetinhas, fato que contrasta com a obra original, “Os Dançarinos” que não possui coloração, além do cinza do material. Após colorirem os desenhos, os usuários montaram os dispositivos e logo tentaram pôr em movimento manuseando o barbante entre os dedos para que pudéssemos ver os personagens dançando coloridos, conforme as cores que cada usuário escolheu para si. Por conta de diferentes ritmos de coordenação motora, nem todos os discos rodam da mesma forma. Nem todos os usuários manusearam o trabalho com as duas mãos, pois o corpo responde diferente em cada ser humano. Diante disso, o que seria uma limitação, possibilitou a experimentação de novas ideias para induzir o movimento do disco, usando os pés, o sopro ou a ajuda do colega. A experiência proporcionou um momento de interação e compartilhamento em que todos rodaram seu disco, e ao mesmo tempo puderam apreciar o trabalho do colega, também em movimento.

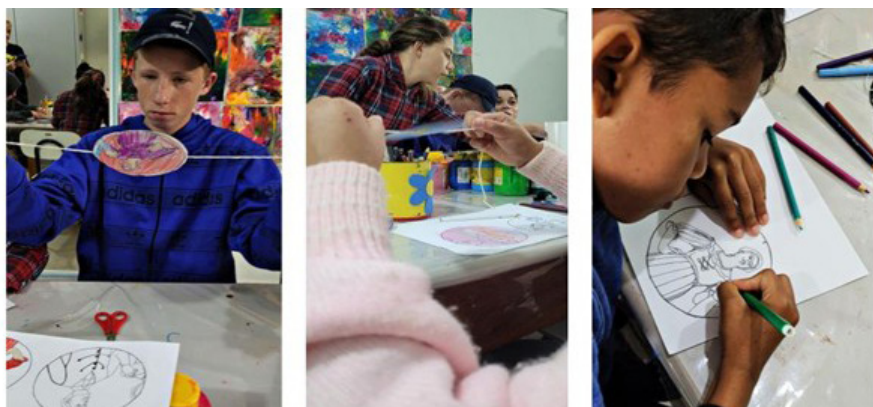


Figura 4. Proposta artística do dispositivo óptico desenvolvida com os usuários da APAE-DM. 2024. (Fonte: Acervo da autora).

Por intermédio dessa prática educativa, os usuários foram convidados a explorar e interpretar o patrimônio cultural em seu contexto urbano, o que promoveu o diálogo entre os indivíduos e o espaço público, incentivando a apreciação e o entendimento das narrativas históricas e sociais embutidas nas obras de arte e nos monumentos. As práticas educativas realizadas na APAE, até aqui descritas, têm demonstrado que a arte pública pode representar um recurso pedagógico valioso para a educação inclusiva. Sua natureza acessível que facilmente pode levar ao engajamento têm promovido a inclusão social e cultural. Durante as sessões de mediação, quando a mediadora facilitou o diálogo entre os participantes, emergiram narrativas pessoais que evocavam memórias afetivas. Essas memórias conectam os usuários da APAE emocionalmente com sua comunidade, pois a arte pública reflete e celebra a cultura e a história locais, reafirmando que as pessoas com deficiência são integrantes essenciais da sociedade, compartilhando e enriquecendo o patrimônio coletivo com suas próprias memórias.

Considerações finais

A cultura de um povo constitui-se como um tecido social, formado por suas experiências, valores e visões de mundo. Essa riqueza simbólica está conectada à paisagem, manifestando-se em diversos aspectos da vida coletiva e individual, como a linguagem, a arte, a percepção do tempo e do espaço, além da relação com a natureza. As percepções não se restringem à visão, sendo igualmente captadas de forma sensível, por meio de sons, volumes e cores, que tecem memórias sensoriais. Essas experiências são acumulativas, contribuindo para a formação da identidade cultural de um povo e estabelecendo um vínculo emocional com a paisagem, seja ela urbana ou rural, natural ou transformada.

A prática artística inserida no ambiente da APAE estimula os sentidos em seus aspectos sensorio perceptivos, motores, cognitivos e sociais, possibilitando aos usuários a construção de conhecimento por meio da contextualização, apreciação e o fazer artístico. É também, um conhecimento que permite a aproximação entre as pessoas e a cultura local, oportunizando reflexões sobre a diversidade e a multiculturalidade. Assim também destacamos o pensamento das autores Ana Gama (2021) e Janielly Fernandes Matias (2017), de que a arte pode se tornar uma ferramenta de transformação social, pois possibilita o desenvolvimento de habilidades cognitivas, emocionais e sociais, promovendo a inclusão e o protagonismo de pessoas com deficiência. Através da arte, essas pessoas têm a oportunidade de expressar suas vivências, desenvolver sua autoestima e participar ativamente do processo educativo, contribuindo para a construção de uma sociedade mais igualitária e respeitosa.

Por conseguinte, a pesquisa em questão vem analisando o impacto da mediação artística em atividades de arte que exploram a arte pública na sala de Arte Terapia da APAE, evidenciando a sensibilização perceptiva dos usuários. Até o presente momento, as práticas educativas promoveram o diálogo entre os indivíduos e o espaço público, incentivando a apreciação e o entendimento das narrativas históricas e sociais embutidas nas obras e nos monumentos urbanos. Diante disso, os resultados desse estudo indicam que a arte pública é um referente que foi imediatamente identificado pelos usuários, por conta de sua natureza educativa e integrada ao espaço urbano. Tais práticas artísticas, focadas na arte pública, podem contribuir para que os usuários da APAE, possam perceber a arte como parte de suas identidades pessoais e territoriais.

Nesse sentido, por meio da mediação artística, os usuários foram conduzidos por uma jornada de descobertas que estimula a curiosidade e fomenta o senso crítico, permitindo-lhes não apenas observar, mas também refletir sobre o significado e o impacto dessas obras em suas próprias vidas e na identidade coletiva da comunidade. Dessa forma, a educação patrimonial se torna uma ferramenta para a construção de cidadania, reforçando o respeito e a valorização do legado cultural e incentivando a preservação e a renovação do patrimônio artístico da cidade. Conclui-se que os objetivos deste trabalho foram alcançados à medida que a pesquisa e a prática educativa proporcionaram que a pessoa com deficiência pudesse

enxergar o espaço, e seu complexo acervo visual, consciente de si, pois se reconhece como integrante da história local.

Financiamento

Rosely Kumm: FAPES

Referências:

APAE, Federação Nacional. Documento norteador Arte: Ações Norteadoras de Arte nas Unidades Educacionais da Rede Apae. Brasília, 2018.

APAE. Federação Nacional. Arte, cultura, educação e trabalho; Coordenação geral Ivanilde Maria Tibola. Brasília, 2001.

ACKERMAN, Diane. Uma história natural dos sentidos. Trad.: Ana Zelma Campos. Ed.: Bertrand Brasil - 2º ed. - Rio de Janeiro. 1996.

BARBOSA, Livia; DINIZ, Débora; SANTOS, Wederson Rufino. Deficiência, direitos humanos e justiça. Sur. Revista Internacional de Direitos Humanos. v. 6, n. 11, dez. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sur/a/fPMZfn9hbJYM7SzN9bwzysb/abstract/?lang=pt>. Acesso: 11 de outubro de 2024.

CIRILO, José. As tensões do efêmero: Quando a apropriação coletiva revela a natureza da arte pública em objetos identitários em comunidades populares. Em: Outro Ponto de Vista - Práticas colaborativas na arte contemporânea. Orgs: José Cirillo; José Luiz Kinceler; Luiz Sérgio de Oliveira. Vitória: PROEX/UFES, pp.: 209-224, 2015.

GAMA, Ana. A Arte como ferramenta de inclusão social e desenvolvimento comunitário: alguns programas. Repositório Científico do Instituto Politécnico de Lisboa - CIED: Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais/Escola Superior de Educação de Lisboa. 2021, pp.151-155. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/14711?mode=full>. Acesso em: 23 de novembro de 2024.

MADERUELO, Javier. El paisaje: génesis de un concepto. - 2º ed. - Ed.: Abadía; Madrid. 2006.

MATIAS, Janielly Fernandes. A arte como elemento facilitador no contexto da educação inclusiva. Trabalho de conclusão do curso de bacharelado em psicopedagogia da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/15512/1/JFM14062017.pdf>. Acesso em: 23 de novembro de 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Conversas. Trad.: Fábio Landa e Eva Landa. -1ºed. - Ed.: Martins Fontes. São Paulo, 2004.

REGATÃO, José Pedro. Do Monumento Público Tradicional à Arte Pública Contemporânea. In: CONVOCARTE – REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º 1 | ARTE PÚBLICA. 2015, pp.: 066-076. Disponível em: http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2015/12/Convocarte_1_site.pdf. Acesso em: 06 de outubro de 2024.

VYGOTSKY, Lev Semionovich. Obras Completas – Tomo Cinco: Fundamentos de Defectologia. Editora EDUNIOESTE: Tradução do Programa de Ações Relativas às Pessoas com Necessidades Especiais - Cascavel; 2022.

TUAN, Yi-Fu. Topofilia. Ed.: Difel; São Paulo. 1980.

ECOSSISTEMAS

NO ONE'S LITTLE GIRL¹? PUNK, MODA E COSMOPOLITISMO ESTÉTICO NA MODERNIDADE

Paula Guerra

Karyne B. Miertschink (tradução)

1. Panorama

Moda e punk. Poucos estilos provocaram (e ainda provocam) simultaneamente uma atração e uma aversão, como o punk. A aversão era almejada até pelos próprios punks, e isso é algo que torna essa atração ainda mais forte. É um ciclo. Assim, não surpreende que existam numerosos livros, artigos, trabalhos jornalísticos, álbuns fotográficos etc. sobre esse tema. Ironicamente, de uma maneira contra-punk, essa avalanche de informações sobre a estética punk acabou por cristalizar um vestuário punk com uma força visual tão marcante que perdura até hoje. Mas essa estética se cria e se recria em um círculo ininterrupto desde o final da década de 1970. O punk impulsionou a inovação na moda e no imaginário visual contemporâneo em um espectro de incessante ressurreição e morte (GUERRA, 2017, 2018, 2019, 2023). Em termos de ideologia, o punk se assume como um movimento contestador nas dimensões artística, econômica e social. Foi, nas sociedades ocidentais, um marco de ruptura e reposicionamento em relação à estrutura social existente, acompanhado de uma trilha sonora e de um imaginário visual. Foi mais do que apenas uma camiseta ou uma música. Foi uma atitude insubmissa que rompeu com o status quo e deu visibilidade a uma juventude que estava insatisfeita e descrente do futuro (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002).

E qual foi o contexto que viabilizou o surgimento do punk? A gênese do punk é frequentemente interpretada pelo contexto de crise econômica que atingiu violentamente as nações ocidentais em decorrência do crescente preço do petróleo. Naquela época, os últimos alicerces da economia da Grã-Bretanha estavam afundando: os setores automotivo e têxtil enfrentavam enormes dificuldades, assim como as indústrias de carvão e metalurgia. Os preços subiram, os salários estagnaram e o desemprego aumentou. Hebdige (2018) interpretou o estilo punk como uma resposta visual à crise socioeconômica da Inglaterra nos últimos anos da década de 1970 (GUERRA, 2022, 2023).

O objetivo deste artigo é analisar as características subversivas e disruptivas da moda e da estética punk em Portugal. Quais são suas especificidades e semelhanças com a realidade britânica que mencionamos acima? De que modo isso foi apropriado em um país pequeno, completamente isolado por 40 longos anos de ditadura? Como discutiremos mais

1 Esse é o título de uma música da banda The Raincoats, datada de 1982.N.d.t. O título da música pode ser traduzido para o português como "A garotinha de ninguém".

detalhadamente no decorrer do texto, o contexto sociopolítico português era bem diferente. Em 25 de abril de 1974, ocorreu a Revolução dos Cravos, que significou o fim de 48 anos de ditadura política conduzida pelo regime do Estado Novo². Houve uma revolução, mas faltava, ainda, uma revolução cultural e nos costumes. A moda é um exemplo paradigmático a este respeito. Imediatamente após a revolução de 25 de abril de 1974, a moda não havia mudado significativamente. Havia um código de vestuário, por assim dizer, normativo. Para os homens, as cores não diferiam muito: azul, preto ou branco. O que vinha do exterior era caro e chegava, muitas vezes, com atraso. Por isso, a importância do punk em proporcionar um universo de possibilidades estéticas a um grupo de jovens por meio do “Faça Você Mesmo”³ (também havia aqueles que conseguiam comprar acessórios de moda em viagens a Londres, mas eram poucos).

É notório que uma das principais preocupações sociológicas é determinar como ocorre a difusão da moda. É de cima para baixo ou vice-versa? É um processo estruturado ou a soma de eventos e ações aleatórias que coloca um estilo em evidência? Crane (1999) considera que, atualmente, trata-se de um processo altamente complexo devido à dispersão geográfica dos vários agentes envolvidos e à enorme diversidade de produtos gerados. Há duas teorias sociológicas mais reconhecidas sobre esse assunto. O modelo clássico foi postulado por Simmel (2014). Uma novidade estilística seria adotada primeiro pelas classes mais altas e depois se espalharia progressivamente para as demais classes sociais. Os estilos apareceriam nas casas de alta costura e durante um determinado período de tempo prevaleceriam ali. Mas rapidamente esses estilos passariam a ser imitados, pelos seus pares ou por outras classes sociais. Quando a moda chegasse à base da estrutura social, estaria esgotada. A moda está aqui associada ao status social. Sua legitimidade só pode ser convertida em capital se sua expansão for restrita. Quando o bloqueio social é rompido, a legitimidade é perdida. Esse seria um modelo de cima para baixo. A segunda teoria se baseia no oposto. Ela defende um modelo de baixo para cima. Os novos estilos surgiriam nas classes mais baixas e seriam progressivamente adotados pelos grupos sociais mais altos da escala social (FIELD, 1970). O prestígio não é mais associado ao status social, mas à idade. Novos estilos de moda surgem de grupos de jovens. Subculturas e tribos de jovens, acima de tudo. Essas subculturas têm maneiras distintas de se vestir, o que atrai o olhar da indústria da moda e a imitação por outros grupos sociais e etários (POLHEMUS, 1994). Essas novidades viriam não apenas dos jovens, mas também de grupos artísticos e minoritários, como os homossexuais.

Em ambos os modelos, no entanto, os processos de difusão são acelerados pela mídia. No século XIX, a moda precisava de algum tempo para se espalhar, não apenas no país de origem, mas também no exterior. Com a mídia de massa, no entanto, todo o processo sofreu

2 Após 48 anos de regime ditatorial (1926-1974), conhecido como “Estado Novo”, militares de baixa patente do Movimento das Forças Armadas (MFA) realizaram um golpe militar em 25 de abril de 1974 que provocou a queda do regime. Essa revolta ficou conhecida como Revolução dos Cravos, pois alguns populares ofereceram essa flor aos soldados, que as colocaram no cano de seus rifles.

3 N.d.t. Do inglês “Do-It-Yourself” (DIY).

uma profunda aceleração. O primeiro modelo foi dominante nas sociedades ocidentais até a década de 1960, quando fatores demográficos e sociais acentuaram a influência dos jovens em todas as classes sociais. Os baby boomers⁴ foram uma geração com possibilidades econômicas que eram impensáveis para seus pais, e esse fator influenciou muitas esferas, a saber, a moda. Desde então, o segundo modelo explica melhor a realidade da moda nas sociedades ocidentais. Antes de falarmos sobre as subculturas e o punk em Portugal, é importante analisar em que contexto a moda punk surgiu. Concretamente, como era a moda na década de 1970 no mundo anglo-saxão? Para Steele (1997), o estilo da década de 1970 era uma espécie de filho bastardo da década de 1960. Ele revelou uma revolta confusa contra seu ancestral. Uma coisa precisa ser dita. Na década de 1970, a moda não estava na moda. Ou melhor, a antimoda estava em voga. Principalmente, a liberdade de usar o que e onde quisesse era o requisito essencial. A moda dos anos 1970 pode ser dividida em duas fases: a primeira, de 1970 a 1974, é caracterizada pela continuação de muitas características do final dos anos 1960, como trajes retrô, roupas chocantes e influências étnicas. Valerie Steele (1997) chama essa fase de “difusão hippie tardia”. A segunda fase vai de 1975 a 1979, e a moda se tornou mais dura e mais conservadora. Ao nível da moda de rua, hippie, paz e amor foram subitamente substituídos por punk, sexo e violência. Por outro lado, na alta costura, prevaleceu o estilo decadente do chique terrorista⁵. Ao mesmo tempo, e paradoxalmente, houve uma busca por uniformidade quanto ao vestuário-para-o-sucesso⁶ (STEELE, 1997, p. 281). Essa década foi marcada por duas tendências principais: a androginia e o punk. Isso se explica pela importância contínua da música no domínio da moda. Assim como os mods e os hippies criaram seus próprios estilos, o mesmo aconteceu com o punk. Era um estilo agressivo de confronto, com um vestuário marcado por referências ao sadomasoquismo. Sobretudo, se contrapunha aos últimos remanescentes hippies presentes (GUERRA, 2022, 2014; HEBDIGE, 2018; CLARKE et al., 1997). O punk era rebelião. As roupas eram cortadas, atravessadas com alfinetes, decoradas com imagens de suásticas ou absorventes internos. Foi um choque. Rapidamente, porém, o choque se transformou em uma grande influência no mundo da moda. Com o punk, tornou-se uma tarefa espúria tentar estabelecer separações rígidas entre antimoda e moda (MCKAY, 1996).

Embora faça parte de um contexto mais amplo de produção cultural, e como consequência da restrição de tempo e espaço, vamos nos deter muito brevemente apenas na importância de Vivienne Westwood. Em 1971, Westwood e Malcolm McLaren alugaram os fundos da Paradise Garage, no número 430 da Kings Road. Inicialmente chamada de Let it Rock, a loja vendia discos de rock'n'roll e roupas no estilo da subcultura Teddy Boy, desenhadas por Vivienne. Então

4 É um termo que engloba todos os nascidos entre o final da Segunda Guerra Mundial e meados da década de 1960. Foi uma geração que implicou profundas mudanças sociais e culturais, bem como um período de riqueza material.

5 É um termo derivado da expressão “radical chic” postulada pelo romancista Tom Wolfe. Tratava-se de uma crítica às posições (supostamente) radicais das celebridades. Com relação ao “chique terrorista”, nos referimos à apropriação de símbolos e acessórios de grupos terroristas pelo mundo da moda.

6 Trata-se de roupas executivas. N.d.t. Se refere a roupas apropriadas para trabalho em ambientes corporativos e funções administrativas.

tiveram início dez anos intensos de criatividade subversiva. Independentemente das várias encarnações da loja de Vivienne e Malcolm, os catalisadores comuns para suas criações eram a atitude revolucionária e anárquica e o esforço por uma nova estética. Em 1973, houve uma nova mudança de nome: Too Fast to Live, Too Young to Die. Mas no ano seguinte, em 1974, a loja foi renomeada: Sex (WESTWOOD & KELLY, 2015; MULVAGH, 2011). Aqui, superando qualquer medida de conforto e autoindulgência social, Westwood opera uma poética visual de desconstrução e caos, materializando nos itens de vestuário um certo esprit d'époque que convidava a perda de coordenadas sociais e culturais estabilizantes. Operando incisões, rasgos e violações, Vivienne inaugura um empirismo sem precedentes que desconstrói a própria organização mercadológica de um mercado pronto para vestir, apropriando-se de camisetas pretas compradas em massa e as remasterizando. Nessas camisetas, Westwood realiza o que viria a ser o visual punk, inseparável das urgências da época (UNSWORTH & MOONEY, 2019).

Hoje é possível identificar toda a matriz cultural e simbólica das criações de Vivienne Westwood. Por exemplo, de uma pequena loja na Kings Road até Paris, Westwood ampliou sua influência no mundo da moda ao se inserir gradualmente em um circuito. Frequentemente acusada de se vender ao sistema que um dia criticou, Westwood se tornou, entre as décadas de 1980 e 1990, um empreendimento global e milionário; apesar de seu pertencimento virtual à lógica capitalista de produção, a estética agressiva e irônica de Vivienne ainda carrega aquele velho ruído de (in)contestação, transmutando o espaço sacrossanto da passarela em uma plataforma para debate e protesto (WESTWOOD & KELLY, 2015; CLARKE & HOLT, 2016). É por isso que Theresa May - a ex-primeira-ministra do Reino Unido - estava usando um "clássico" tartan Westwood em sua cerimônia de posse em 2016.

2. Materiais e Métodos

Os dados aqui apresentados e discutidos são fruto de uma longa pesquisa que durou de 2012 a 2017. Um conjunto de 214 entrevistas semiestruturadas ou biográficas, realizadas entre 2013 e 2015, foi realizado com participantes que se reconhecem como punks ou ligados ao desenvolvimento das cenas punk portuguesas. Os 214 entrevistados do projeto KISMIF têm em comum a participação presente e/ou passada na cena punk portuguesa: seja como músicos, como promotores, editores, críticos e outros intermediários, ou como consumidores. As entrevistas foram guiadas por um roteiro com mais de 50 itens categóricos. As entrevistas foram transcritas e objeto de uma análise clássica de conteúdo e/ou outros tratamentos quantitativos e/ou qualitativos do discurso. A amostra foi construída pelo método de bola de neve, seguindo as redes de contato entre os participantes, a partir de uma base inicial referenciada pela equipe de pesquisa. O objeto de análise foi estabelecido por meio dos contatos apresentados pelos entrevistados, o que deu à pesquisa um amplo alcance territorial. Nossa metodologia foi moldada pela análise categórica de conteúdo, de modo a compreender os significados e os propósitos de ações sociais, favorecendo, assim, perspectivas qualitativas e intensivas. Nossa metodologia de abordagem se concentra na análise (sub)cultural. Hebdige

(2018) argumenta que, após a Segunda Guerra Mundial, houve uma profunda mudança na forma como as classes sociais eram vivenciadas na Inglaterra. Especialmente devido a mudanças em fatores estruturais: a mídia, o trabalho, o lazer e a educação, o aumento do poder aquisitivo dos jovens, entre outros. Um efeito dessas mudanças foi a fragmentação dos discursos sobre o que significava pertencer à classe trabalhadora. Esses novos discursos eram diferentes dos tradicionais. Na perspectiva do Centre for Contemporary Cultural Studies, a ênfase estava em como as subculturas buscavam uma solução para os problemas que afetavam os jovens da classe trabalhadora. Essas soluções não conseguiam transpor o fato de que esses indivíduos estavam em uma posição subordinada na estrutura social. Tal tensão, especialmente marcante em uma sociedade hierárquica como a inglesa, se refletiu na forma de estilo subcultural (HEBDIGE, 2018).

As subculturas podem ser definidas por meio de conceitos como "Faça Você Mesmo" e homologia. O primeiro deles nos direciona aos novos significados que as subculturas atribuem aos objetos, enquanto o segundo diz respeito à conexão, à homologia entre a dimensão simbólica e a dimensão material das subculturas. Em outras palavras, os objetos associados a uma determinada subcultura adquirem seu próprio significado para seus membros, refletindo ou expressando seus valores explícitos e implícitos (GUERRA, 2019). Considerando a subcultura punk, Hebdige (2018) explora sua dimensão de recusa e revolta contra as condições socioeconômicas em que viviam os jovens da classe trabalhadora, salientando que isso foi amplamente expresso pelo estilo que funcionava metaforicamente como uma arma contra a classe dominante, bem como o fato de que nenhuma subcultura conseguiu romper ainda mais com as normas de vestuário e nenhuma subcultura provocou tão ativamente a desaprovação social sobre si própria como o punk. Vale notar que vestir ou usar uma peça de vestuário não é, por si só, sinônimo de estilo. É necessário um processo de estilização, uma organização consciente dos objetos, um reposicionamento e uma recontextualização, que os retira de seu contexto original e, por conseguinte, possibilita novas leituras e resistências. É precisamente por meio desse processo de estilização que as subculturas comunicam suas mensagens e significados proibidos, bem como sua identidade coletiva (HEBDIGE, 2012).

Considerando o conceito Gramsciano de hegemonia, pode-se argumentar que as subculturas se tornam formas simbólicas de resistência, fundamentando o que poderíamos chamar de guerra semiótica. Hebdige (2018) evidentemente aponta para isso ao afirmar que as subculturas podem ser vistas como um ruído incômodo, dissonante e divergente do tom dominante. Uma resistência sob - um duplo - ataque: por um lado, a reinstalação e a subsequente venda do estilo da subcultura pelo mercado; e, por outro lado, a redefinição e a interpretação ideológica da mídia (HESMONDHALGH, 2005). Isso posto, será que essas subculturas podem ser eventualmente incorporadas à cultura dominante à qual se opõem? Como se sabe, toda vez que emerge uma nova subcultura espetacular, há uma sequência de amplificação e uma reação que geralmente varia entre dois extremos: medo e fascínio. Essa sequência de amplificação invariavelmente termina com a desativação e a massificação do

estilo da subcultura em questão. Isso se enquadra no que Geertz (1964) chama de mapa de realidades sociais densas ou, nos termos de Hall (1977), um quadro dominante de significados. Esse é um processo que incorpora duas dimensões: um mercado, no qual há uma conversão dos vários símbolos de uma determinada subcultura em produtos de massa; e uma ideologia, uma forma de "rotulagem" e "redefinição", pelos grupos dominantes e seu próprio aparato, como a mídia, a força policial e o sistema judicial (HEBDIGE, 2018). Podemos acrescentar que Hebdige (2012) também abordou a dinâmica evolutiva das subculturas, discutindo a questão crucial da autenticidade das criações artísticas. Muitas das subculturas surgem em substituição a subculturas anteriores, que desapareceram por sua assimilação pela cultura dominante, em um contexto de comoditização de seus aspectos estruturais (vestuário, música etc.), tornando-se objetos produzidos em massa, introduzidos no estilo de vida hegemônico e redefinindo seu status de divergente. A grande questão é: quão distante isso está de uma perspectiva realista? Houve uma homogeneidade no estilo punk? Todos os punks dominavam códigos estéticos subversivos? Poderiam todos os punks traçar o embasamento teórico de suas roupas, do surrealismo ao situacionismo?

Cartledge (1999), valendo-se de sua própria experiência como punk em Sheffield na década de 1970, refuta as principais linhas apontadas pela teoria subcultural. É preciso contrapor a visão simplista que nos é oferecida sobre o punk. A primeira linha consiste em uma perspectiva textual e visual centrada na cidade de Londres e em suas bandas, agentes e lojas de vanguarda; a segunda enfoca a leitura do estilo punk como uma forma de resistência ideológica. Ambas perspectivas foram importantes na criação de uma iconografia punk definitiva. O problema é que essas leituras implicam em uma linearidade que torna secundárias as diferenças espaciais. Isso cria uma narrativa na qual o estilo punk é caracterizado por uma homogeneidade pela simples razão de que se concentra somente em uma cidade e em um pequeno grupo de pessoas. A verdade é que nas culturas urbanas daquela época não existia homogeneidade. E se nos voltarmos para as pequenas cidades distantes dos grandes centros, e observarmos suas lojas de vestuário, bares e clubes, é possível aprender como um novo código cultural jovem, o punk, evoluiu e se expressou por meio de um processo de consumo. As produções culturais locais foram marcadas pela interseção entre as representações da mídia da moda punk e o caráter de "Faça Você Mesmo". O contato inicial com o punk se deu, grosso modo, por meio de bandas e da mídia musical. Com isso, surgiu uma forma de se vestir que dependia de um conhecimento de "Faça Você Mesmo", bem como de comprar nas poucas lojas de vestuário disponíveis ou de encomendar por correio. Assim, em lugares pequenos, o fluxo de informações sobre moda dependia de uma série de espaços, como bares e clubes. Os jovens assistiam a bandas punks e isso lhes apresentava um padrão que podiam imitar. Outras fontes de informação eram as revistas, nas quais era possível encontrar fotos de punks, que davam acesso a ideias e influências; ainda, nessas revistas encontravam-se anúncios de roupas e acessórios punk (CARTLEDGE, 1999).

Tudo isso fez com que a moda punk local crescesse e mudasse, mas sempre ligada a um

sistema cultural mais amplo. Havia uma síntese entre o *mainstream* e o *underground*⁷. Para facilitar, Cartledge (1999) postulou cinco fases da moda punk: (1) Em 1975 foi experimentado um estilo pré-punk, influenciado por David Bowie e Roxy Music, e por experimentos do tipo "Faça Você Mesmo"; (2) Entre 1975 e 1978, o foco foi o estilo exclusivo de Londres e lojas como a Sex and Seditionaries; (3) Entre 1976 e 1979, um estilo urbano sombrio despontou e coexistiu com o anterior, baseado em experimentação e alterações com o "Faça Você Mesmo", a exemplo de sandálias de plástico, camisetas feitas em casa com slogans ou nomes de bandas, roupas militares etc.; (4) A partir de 1979, o vestuário punk mais conhecido, em parte derivado do vestuário de rock, mostra a proeminência da jaqueta de couro, Dr. Martens e calças bondage, entre outras coisas; (5) De 1980 em diante, muito é igual ao ponto anterior, só que com moicanos cada vez mais exagerados, piercings e modificações corporais mais extremos, além de um estilo mais marcado por doutrinas políticas.

3. Tudo era mais que uma camiseta

O estilo é um aspecto crucial nas cenas punk. Na realidade portuguesa não foi diferente. Mas o contexto social em que ele cresceu era bastante diverso. É pertinente lembrar que Portugal, na década de 1970 (e praticamente até os anos 1990), era caracterizado pela falta de bens culturais e estilísticos. Se isso acontecia nas grandes cidades do país, imagine como era nas cidades médias e pequenas. Isso conduziu o punk português a se articular, sobretudo, com a filosofia do "Faça Você Mesmo". A escassez de bens culturais e estilísticos não atendia às demandas subculturais. Era preciso criar esses produtos. Não estamos falando de discos ou locais de entretenimento (que eram poucos), mas de coisas mais prosaicas, como roupas prontas para usar. Às vezes, simples calças e camisetas (GUERRA, 2016, 2019, 2022). Tudo isso conduziu a opções estéticas dos punks portugueses orientadas por estratégias diferentes em comparação com seus pares ingleses, europeus ou americanos. Houve uma incidência maior, por exemplo, de práticas de "Faça Você Mesmo" (GUERRA, 2017). Ou seja, se não havia onde comprar roupas, elas tinham de ser feitas em casa. Outra questão contribuiu para isso, a qual pode ser explicada pelo "amor à necessidade" de Pierre Bourdieu (2010) - Portugal era então um país empobrecido e, ao contrário dos jovens europeus e americanos, os portugueses tinham recursos financeiros muito limitados. Por isso, a necessidade de ser criativo, como veremos nos trechos apresentados adiante. Uma análise inicial nos permite estabelecer duas formas distintas de acesso ao estilo punk (GUERRA, 2019, 2022). Em primeiro lugar, convém notar que, no início do punk em Portugal, mais do que uma reivindicação de classe, era pretendida uma afirmação de uma mudança de valores mais transversal, envolvendo uma abertura da juventude portuguesa a novas músicas, novas estéticas, novas formas de sociabilidade.

A gênese desse movimento ocorreu em Lisboa⁸ em pequenos grupos de jovens de classe

7 N.d.t. Optei por não traduzir no corpo do texto, nesse caso, os termos utilizados, porque hoje se reproduzem dessa forma em discursos na língua portuguesa. Nesse contexto pode-se traduzir "mainstream" como o que é convencional e "underground" como algo que escapa aos padrões no âmbito social e cultural.

8 Capital de Portugal.

média/alta, cujas viagens aos Estados Unidos e ao Reino Unido lhes permitiram entrar em contato com novas sonoridades e estéticas, a saber, o punk. Não surpreendentemente, o epicentro da cena punk de Lisboa foi Alvalade, uma área da cidade habitada por famílias de classe média urbana. Eram jovens que podiam viajar e participar de festivais no exterior, bem como comprar discos importados, revistas e moda punk. Aqui fica evidente a conversão do capital cultural em capital subcultural. No caso português, acentuada pela escassez de bens e infraestruturas subculturais. Portanto, a primeira forma de acesso à estética punk foi direta: viajar para o exterior era a oportunidade de comprar roupas punk (bem como discos e revistas). Vale notar, no entanto, que essa forma de acesso é estatisticamente minoritária. A correspondência também era extremamente valorizada. O apelo de ter um Dr. Martens oficial, mesmo que de segunda mão, não deve ser subestimado. Tratava-se de um capital subcultural objetivado (THORNTON, 1995). O acesso era tão difícil que não surpreende a reação que provocava: muitos disseram que não largaram suas botas por dias. Alguns entrevistados ainda guardam esses acessórios décadas após sua aquisição.

Era quase inacessível. Quando alguém tinha a oportunidade ou as condições para viajar, era quase idolatrado por ter, por conseguir tais coisas. Eu, pelo menos, idolatrava... Mas por essas coisas serem tão difíceis de acessar, elas ainda se tornavam mais valiosas, mais cobiçadas, mais desejadas. Então, quando conseguíamos, era um prazer enorme. Eu me lembro de quando comprei meus primeiros Dr. Martens, que foram comprados de segunda mão, não me lembro onde, foi um prazer enorme, foi algo realmente extraordinário para mim [sorriso], foi ótimo! (Trecho de entrevista com Helena, 55 anos, graduada, professora, Lisboa).

A ida para o exterior era um evento compartilhado por todos. Aqueles que ficavam em Portugal, mas que tinham dinheiro para gastar, pediam aos que iam que trouxessem isso ou aquilo. De simples participantes, eles se tornaram intermediários subculturais da cena. Outrossim, o fato de Portugal ser um país de emigração ajudava a obter bens culturais que eram escassos no país. Uma peculiaridade é que, como a emigração portuguesa na época era essencialmente predominante nos países de língua francesa, os bens vinham de mercados que normalmente não são associados à estética punk: França, Bélgica, etc.

Nós mesmos fazíamos ou recebíamos de fora. Aqueles que podiam, encomendavam do exterior. Eu até encomendei umas botas [risos] [...] De vez em quando, ia à Bélgica ver os meus pais. Em 1986 eu também estava carregando roupas para cá (Trecho de entrevista com Joana, 49 anos, graduada, artista plástica, Porto).

Ah, eu me lembro que minha mãe foi para Paris de férias e eu pedi a ela: "Traz para mim um cinto de balas, mãe! Traz para mim um cinto de balas, mãe!".

E eu me lembro que ela me disse que havia andado muito com um primo meu, que esteve com ela ajudando a descobrir onde eles poderiam encontrar isso, e me trouxe o cinto de balas que custava trinta euros na época. Trinta euros na época! Era muito dinheiro! Eu guardo o cinto até hoje. Obviamente, não vou me desfazer dele (Trecho da entrevista com Virgínia, 48 anos, graduada, atriz/professora, Lisboa).

Outra forma de contato direto com o estilo punk foi feita em Portugal: por meio das poucas lojas que importavam esse material. Os preços, devido às taxas alfandegárias, eram proibitivos. Mas não se deve desvalorizar o papel dessas lojas. Não só para quem ia lá para comprar, mas também para quem ia lá para admirar as novidades da Inglaterra e, sem dinheiro, pensava em alternativas para criar algo parecido. Com ou sem dinheiro, essas lojas foram um marco diante da cinzenta estética portuguesa. E elas ainda estão presentes na memória coletiva dos punks portugueses. Como a loja de discos Rastilho⁹, que também vendia acessórios como patches¹⁰ e tachas, que mais tarde seriam costurados pelos punks. Uma das mais conhecidas era a loja de roupas *Porfrios*¹¹, situada em Lisboa. Inaugurada em 1965, foi talvez o único espaço especializado em roupas para jovens em Portugal. Nesse caso, não se tratava de roupas importadas, já que tudo era fabricado em Portugal, mas sim de uma imitação das novidades que circulavam na Carnaby Street. Foi um espaço fundamental para as incipientes culturas jovens portuguesas saberem o que estava acontecendo no exterior.

Na época, havia uma distribuidora que era a Rastilho, que já existia há muito tempo, e nós comprávamos os patches e costurávamos nós mesmos. Eu costurava tudo à mão. A gente costurava tudo. [...] Eu só pintava, nas jaquetas, com uma tinta branca que nós tínhamos, nós pintávamos diretamente nas jaquetas de couro.

Os casacos eram todos patches. A gente comprava os patches e costurava. Basicamente, era assim (Trecho de entrevista com Lázaro, 37 anos, 3º ciclo do ensino fundamental, ajudante funerário, Guarda).

Mais tarde naquela época, porém, também não havia viagens para Londres. Naquela época não podíamos, éramos menores de idade. Nós íamos para a Porfrios comprar os casacos, os picos ali ao pé do Martim Moniz. Depois escolhíamos os picos, os emblemas comprávamos na Feira da Ladra ou na Porfrios. A Porfrios tinha o casaco que nós gostávamos, mas depois tínhamos todo o mercado de pulgas para comprar botas militares (Trecho de entrevista com Tobias, 46 anos, estudante universitário, técnico de design gráfico e comunicação/videomaker, Almada)

Analisando essa estética mista, não podemos deixar de mencionar as (lentas) mudanças que aconteciam simultaneamente na moda portuguesa, muito influenciadas pelas novidades e pelas sensibilidades punk e pós-punk. Primeiro, a loja Maçã, fundada em 1972 pela estilista Ana Salazar¹², que vendia roupas importadas de Londres; seguida pela revolução cultural dos anos 1980 que ocorreu em *Bairro Alto*¹³, com a fundação de espaços míticos, como o clube *Frágil*. Dessa forma, aconteceu um tipo de revolução que se tornou a manifestação

9 É uma das principais lojas de merchandising de bandas/marcas de roupa em Portugal. Iniciou suas atividades em 1996. Em 1999, foi fundada a Rastilho Records, que é atualmente uma das principais editoras independentes portuguesas. Para mais informações, veja: <https://www.rastilho.com/>

10 N.d.t. Optei por manter o termo original no corpo do texto. Patches, nesse contexto, são pedaços de tecido ou outro material, muitas vezes com alguma estampa, que são costurados ou colados no vestuário.

11 As lojas Porfrios foram inauguradas nos anos 1950, na cidade do Porto, e foram as primeiras lojas portuguesas de roupas para jovens. O sucesso entre o público jovem foi rápido, já que lá era possível comprar calças boca de sino, minissaia, meias-calças coloridas, jaquetas e camisas estampadas e muitos anéis, colares, cintos, cachecóis.

12 Estilista portuguesa, é considerada a pioneira da moda em Portugal.

13 Localizado na sétima colina de Lisboa, o Bairro Alto é um dos bairros mais antigos e peculiares da cidade, onde a vida noturna animada e divertida de Lisboa se tornou famosa. Foi na década de 1980 que o Bairro Alto passou a ser um lugar de lazer e moda. Durante o dia, é um bairro pacífico e quieto. Depois do pôr do sol, a vida noturna acolhe o movimento, transformando as ruas em um verdadeiro festival.

de uma nova estética. Associado a isso, também ocorreu o evento *Manobras de Maio*¹⁴. Era um palco montado para servir de passarela para manequins profissionais e amadores. Nesse caso, tudo era muito parecido com um show punk: o público ficava praticamente em cima dos manequins. Não havia barreiras, nada que separasse o público dos modelos (GUERRA, 2018).

4. Cidades, rotas e recursos, ou a luz no fim do túnel

A maioria dos punks portugueses era guiada pela segunda estratégia de consumo estético: o "Faça Você Mesmo". Uma forma de consumismo subversivo, como ressalta McRobbie (1997), em que a desigualdade inerente ao mundo da moda é subvertida pela reconversão de roupas de segunda mão. Isso aproxima Portugal da realidade das pequenas cidades inglesas. Como analisa Cartledge (1999), quando pensamos em moda punk, imediatamente falamos de Londres. Mas somente um número reduzido de agentes é sobrevalorizado, não a maioria dos punks, que era desprovida das condições financeiras para ir às lojas de Vivienne Westwood. Então, em Portugal, o que aconteceu foi uma verdadeira peregrinação por um circuito de roupas de segunda mão. Depois de comprar essas roupas, buscava-se imitar ou criar um estilo a partir das poucas informações que se conseguia vislumbrar em revistas e/ou fanzines. Em alguns casos, era preciso muita imaginação para encontrar alternativas a objetos que seriam excessivamente caros no mercado ou para economizar dinheiro para outros consumos, como discos.

Mas quais são os espaços mais emblemáticos desse circuito? Primeiro, e paradoxalmente, o lar. Havia quase um rito de passagem que envolvia vasculhar os baús dos avós e dos pais em busca de roupas que pudessem ser trabalhadas. Era a opção mais fácil e mais barata. Em segundo lugar, as caridades ou lojas de roupas de segunda mão. Em uma época em que o vintage não estava em voga, no entanto, esses arreios implicavam um estigma social. Ir a lojas de segunda mão ou caridades estava associado a modos de vida precários. Ainda assim, essas lojas possibilitavam a compra de roupas por quilo a um preço muito baixo. Isso permitiu que houvesse um suprimento quase ilimitado de material para conversão. E isso é importante também em outro aspecto: quando falamos de "Faça Você Mesmo", geralmente consideramos apenas as práticas que foram bem-sucedidas; no entanto, houve muita tentativa e erro. Antes de acertarem o processo, muitas roupas foram danificadas. Por isso, a necessidade de encontrar lugares em que pudessem comprar verdadeiras pechinchas.

O serviço militar foi obrigatório em Portugal até 2004. Ironicamente, o alistamento militar implicava em grandes quantidades de material militar que nem sempre era necessário, ou que não podia ser utilizado novamente pelas tropas, e que acabava sendo vendido a lojistas de segunda mão. Era nessas lojas que os punks portugueses conseguiam suas botas militares

¹⁴ Um evento cultural marcante na cidade de Lisboa. Teve sua primeira edição em 1986 e foi realizado de forma intermitente até os anos 2000. Seu objetivo, juntamente com tudo o que acontecia no Bairro Alto, era tornar a moda mais artística e mais próxima das pessoas. Basicamente, buscando dar corpo a um tipo de moda que ainda não existia em Portugal.

para substituir as caríssimas Dr. Martens; jaquetas de couro, já que as lojas Porfírios não eram acessíveis a todos; e as calças militares que depois eram trabalhadas, entre outros artigos militares. Nenhum lugar, no entanto, tinha a importância dos mercados de pulgas *Feira da Ladra* (Lisboa) e *Vandoma* (Porto)¹⁵. Esses eram lugares de intensa sociabilidade e cruciais para a moda punk. O mesmo pode ser dito sobre o Mercado de Pulgas de Lisboa: um ponto de encontro, geralmente nas manhãs de sábado, e ao mesmo tempo o único lugar disponível para compras punk, ou seja, roupas de segunda mão que então eram reapropriadas. Trata-se de uma lógica de "Faça Você Mesmo" que se referia, em primeiro lugar, a uma afirmação de individualidade e, em segundo, a um "amor pelo necessário", como consequência da falta de alternativas em roupas prontas para vestir ou que diferissem, mesmo que minimamente, do padrão normal.

Mas eu me lembro de ir ao Porto várias vezes, comprando uma cena que era de São Vicente¹⁶. Ei, uma daquelas cenas em que as pessoas doam roupas e depois você pode ir lá e comprá-las. Nós comprávamos um quilo de roupas velhas que estávamos procurando, trazíamos e depois costurávamos ou colávamos muitas coisas em tudo. Sim, eu me lembro que houve uma época em que fazíamos isso. Tudo super barato. [...] Como não se encontrava roupa com que a gente se identificasse ou gostasse, a gente acabava comprando e mudando e modificando tudo (Trecho de entrevista com Benedita, 43 anos, graduada, professora, Coimbra).

Depois das compras de segunda mão, começava a fase de experimentação (MCROBBIE, 1997), às vezes uma experimentação *sui generis*. Por exemplo, como o gel de cabelo era caro, o sabão e o açúcar serviam. Não havia cintos com tachas? Então o ferreiro colocava pregos nos cintos. Nesse processo de experimentação, deve-se destacar a atenção cuidadosa à imagem. São sintomas disso as horas gastas para arrumar o cabelo; o trabalho coletivo de se preparar para sair à noite ou especialmente para os shows punks. Ou as saídas coletivas pelas cidades, com a clara intenção de chocar as pessoas. Mas também, por outro lado, um exercício de apropriação do espaço público, que em muitos casos lhes era vedado, e, por fim, uma forma de defesa contra os ataques dirigidos aos punks quando andavam sozinhos ou em pequeno número.

Eu me lembro de ter ido ao concerto de Nina Hagen no Pavilhão de Alvalade¹⁷ e todos nós nos encontramos no Jardim dos Coruchéus¹⁸, eu estava lá fazendo os penteados, fazendo os moicanos, alguém levou a máquina de fazer penteados e as pessoas...

Havia um culto da imagem que se perdeu um pouco, que se perdeu... (Trecho de entrevista a Virgínia, 48 anos, graduada, atriz/professora, Lisboa).

Um dos primeiros lugares em que nos encontramos foi aqui em Lisboa, na Praça do

15 São os maiores mercados de pulgas portugueses. A Feira da Vandoma acontece no Porto, aos sábados de manhã. A Feira da Ladra, que ocorre todas as terças e sábados na cidade de Lisboa, tem uma história secular: acredita-se que exista desde o século XIII.

16 Trata-se do bairro social e desfavorecido de S. Vicente de Paulo, localizado em Campanhã, freguesia do Porto. Foi construído na década de 1950 e foi parcialmente demolido em 2007.

17 Originalmente um ginásio esportivo do Sporting Clube de Portugal, fundado em 1976. Entretanto demolido, foi um dos principais espaços para concertos em Portugal nas décadas de 1970 e 1990, especialmente para bandas internacionais.

18 Um jardim público em Alvalade.

Comércio¹⁹, quando ainda havia carros estacionados na Praça do Comércio. Nós nos encontrávamos lá, na estátua, e depois íamos dar uma volta por Lisboa. Era como aquela cena dos punks andando pela rua, íamos nos exibir [risos] (Trecho de entrevista com Tobias, 46 anos, estudante universitário, técnico em design gráfico e comunicação/videomaker, Almada).

Pode-se observar aqui tanto o individualismo quanto o mimetismo punk, o que não surpreende. Em uma sociedade em que havia pouca informação disponível sobre o exterior, é compreensível que os punks seguissem todas as poucas informações sobre moda punk que conseguissem obter. Com isso, podemos nos sentir tentados a reconhecer a existência de uma única indumentária punk. Mas, se fizessemos isso, estaríamos muito longe da realidade. Não obstante, compreendemos aqui uma discussão que permeia a cena punk. Por um lado, punks que falam de um "uniforme punk" no sentido da existência de uma certa estética que os tornava reconhecíveis: uma questão importante para as subculturas jovens, isto é, a capacidade de reconhecer códigos subculturais e saber que há alguém que compartilha nossas sensibilidades estéticas e subculturais, um modo de atenuar a ansiedade ontológica. Em contrapartida, outros falam do "uniforme punk" como uma restrição ao individualismo punk. Isso cai rapidamente em hierarquias espúrias e policiamento estético - a própria antítese do movimento punk. Com uma bela escolha de palavras, um entrevistado apelidou de "pequenos ditadores" aqueles que não aceitavam desvios do "roteiro" do que consideravam ser o vestuário punk. É notável o alívio que muitos sentiram quando descobriram que podiam ser punks fora desse roteiro, que não precisavam usar jaquetas de couro pesadas e botas militares no auge do verão para serem punks.

5. Considerações Finais

Além da importância dessas práticas para o fortalecimento do sentimento de pertencimento, imperativo para a gênese e perpetuação do punk em Portugal, é necessário que nos debrucemos agora sobre a resposta da sociedade às inovações estéticas, a essas reivindicações de individualidade e rejeição do convencional. Como já mencionado no decorrer deste texto, as reações foram extremamente negativas, somente variando qualitativamente, desde olhares, ironias, insultos ou agressões, até a expulsão de espaços públicos, como cafés. Isso agravou as dificuldades que esses jovens já enfrentavam para encontrar lugares onde pudessem desfrutar de uma experiência subcultural, especialmente à noite. Os espaços em si já eram poucos. A maioria não lhes interessava; alguns, que lhes interessavam, não permitiam sua entrada. Na cidade do Porto, por exemplo, isso fez com que os punks apostassem nas tradicionais tabernas da cidade, um dos poucos lugares onde podiam celebrar suas sensibilidades punk (GUERRA & FIGUEREDO, 2023). Isso se agrava se nos remetemos às mulheres punk: não foram poucos os casos de assédio. As roupas curtas e provocantes eram, em muitos casos, entendidas como convites (GUERRA & FIGUEREDO, 2020). Tudo isso causou problemas para esses jovens: com a família ou com estranhos na rua,

19

Uma das principais praças da cidade de Lisboa. Está localizada no centro de Lisboa e às margens do rio Tejo.

especialmente em um país que ainda não se sente confortável com as diferenças. Também não podemos deixar de mencionar o desejo de muitos de chocar e ultrapassar os limites do punk. Assim, e como supracitado, esse confronto com uma sociedade conservadora e até reacionária, além de constituir um vislumbre de um novo cosmopolitismo, também serviu para fortalecer os laços de pertencimento e a união do grupo.

Mencionamos anteriormente que a estética punk servia como um indicador de pertencimento a um grupo e como uma forma de segurança ontológica. Em uma sociedade que não os acolhia, o reconhecimento de acessórios punk servia para reforçar a identidade grupal e individual (UNSWORTH & MOONEY, 2019). Afinal, nada é mais complicado do que olhar ao nosso redor e não ver ninguém nos acompanhando. Mas como é isso quando todo mundo é punk? Em outras palavras, como é isso quando o vestuário punk se torna massificado? Atualmente, é fácil comprar uma camiseta dos Ramones, um cinto com tachas ou um jeans skinny preto em qualquer loja Zara. Isso implica uma profunda mudança na identidade do grupo. A estética deixa de chocar, talvez seu principal valor, e deixa de ser específica a esse grupo. Diante disso, vislumbramos um processo simultâneo de apreciação/desvalorização. Apreciação de suas trajetórias e capitais subculturais, em primeiro lugar. Como se pode entender facilmente, é importante sentir que seu passado, suas longas trajetórias, tiveram um propósito. Nesse ponto, insere-se a narrativa da inovação, dos pioneiros. Sim, é verdade, todo mundo usa calça skinny. Sim, até os apresentadores de TV usam moicano. Sim, o "Faça Você Mesmo" está em voga e há programas de televisão sobre isso. Mas fomos nós (os pioneiros) que começamos. Mesmo antes de virar tendência: na década de 1970, quando sair vestido assim era uma aventura, e você não sabia em que situação acabaria - com insultos, agressões ou todos na delegacia de polícia; quando as garotas riam de nós quando nos viam com calças rasgadas; quando reutilizar roupas velhas não era vintage, mas coisa de pobre.

O individualismo era uma das características do punk. Ser diferente, não seguir normas e regras (o que nem sempre foi assim esteticamente, como vimos). Assim, a ideia de uniformidade é difícil de digerir para os punks portugueses. Especialmente quando "todos parecem iguais". Não deixa de ser irônico, já que um dos principais argumentos dos punks portugueses era o embate contra a uniformidade estética de Portugal. Nem em um milhão de anos eles pensariam que um dia sua estética estaria em toda parte. Desse modo, quando o choque desaparece, surge uma reavaliação do passado, de seu papel na história, uma mentalidade aberta que a sociedade, especialmente em meados da década de 1990, eventualmente cooptou. É a fusão da melancolia de um tempo perdido (e que não voltará) com um senso de orgulho, especialmente quando os mais jovens reconhecem o papel que os mais velhos desempenharam na abertura das possibilidades estéticas atuais. Por outro lado, há a depreciação da adoção do estilo punk sem críticas. Há inúmeras ironias sobre o uso "ridículo" de camisetas dos Ramones ou dos Sex Pistols sem que se saiba que são bandas de música. Ou usar Dr. Martens sem saber o papel subcultural que elas têm desempenhado desde meados da década de 1960, ou sem saber a alegria de tê-las nas décadas de 1970 e

1980. Tudo isso sem sequer apreciar o papel desempenhado pelos pioneiros nessa abertura estética. Basicamente, também se está apontando para o estabelecimento de limites entre os verdadeiros e os falsos punks. É uma tentativa de delimitação social que permite a preservação de seu capital e a valorização de suas trajetórias subculturais.

Em uma sociedade marcada por quatro décadas de ditadura, o punk surgiu como um *sopro de ar fresco*. As representações da década de 1970 são unânimes em suas descrições do país como cinzento e atávico. A revolução política carecia de uma revolução cultural e nos costumes. Por fim, o punk permitiu que o tão desejado cosmopolitismo evoluísse gradualmente. O punk foi uma parte essencial da introdução desse cosmopolitismo, com todas as dificuldades que listamos: dificuldade de acesso a bens culturais, escassez de recursos financeiros e antagonismo social (SKRBIS & WOODWARD, 2013). Entretanto, isso permitiu que o punk português fosse muito específico, centrado em domínios do "Faça Você Mesmo": estética, shows, álbuns, etc. Com relação à estética, o punk estava na vanguarda do que existia em Portugal, um país sem tradição em roupas prontas para vestir e sem a Carnaby Street. Isso resultou na principal característica do punk português: o "Faça Você Mesmo". A necessidade de criar suas próprias roupas e estilos. Uma infinidade de tempo despendido na procura de roupas de segunda mão em várias feiras e, depois, na coleta e corte de peças. Dificuldades ainda maiores advindas de um contexto social nacional insensível à manifestação da alteridade estética. Apesar disso, ou justamente por causa dessas características sociais, os punks não deixaram de criar, como lemos nas citações apresentadas, um sentimento duradouro de pertencimento, de fazer parte de um grupo.

Essa primeira influência começou a vislumbrar roupas mais alternativas, seja nas lojas da Ana Salazar, na *Manobras de Maio* ou no novo *Bairro Alto* boêmio. Em todos esses exemplos, a influência dos punks era proeminente. Somente na década de 1990 a situação mudou significativamente. Surgiram novas lojas de roupas prontas para vestir, e o vestuário se tornou menos clássico e mais alternativo. Mas, paradoxalmente, para o punk, isso foi um problema. Como chocar a sociedade quando a resistência foi cooptada pelo convencional? Isso está cristalizado na melancolia e na ironia dos punks quando falam da apropriação da moda punk. Apesar de tudo, a ruptura que causaram na sociedade portuguesa serviu para colocar em debate uma série de questões sociais como o veganismo, o sexismo, o racismo e a celebração da diferença (ADORNO, 1981). E a apreciação disso, quando presente, é extremamente satisfatória, como demonstra um entrevistado, que se refere com orgulho ao momento em que amigos de seus filhos o elogiaram (e a seus pares na época) pelo que combateu nas décadas de 1970 e 1980, possibilitando que os jovens de hoje se vistam como quiserem (BELL & HOWE, 2019).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Perennial fashion – jazz. In: ADORNO, Theodor W. *Prisms*. Cambridge: MIT Press,

1981. p. 119-132. Disponível em: <https://www.worldcat.org/title/prisms/oclc/7838117>. Acesso em: 16 dez. 2024.

BELL, Celeste; HOWE, Zoe. Dayglo: The Poly Styrene Story. London: Omnibus Press, 2019. Disponível em: <https://thevinylfactory.com/news/new-book-x-ray-spex-poly-styrene-day-glo/>. Acesso em: 16 dez. 2024.

CARTLEDGE, Frank. Distress to Impress? Local Punk Fashion and Commodity Exchange. In: SABIN, Roger (ed.). Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk. London: Routledge, 1999. p. 143-154. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9780203448403/chapters/10.4324/9780203448403-15>. Acesso em: 16 dez. 2024.

CLARKE, Jean S.; HOLT, Robin. Vivienne Westwood and the Ethics of Consuming Fashion. *Journal of Management Inquiry*, v. 25, n. 2, p. 199-213, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/281225964_Vivienne_Westwood_and_the_Ethics_of_Consuming_Fashion. Acesso em: 16 dez. 2024.

CLARKE, John et al. Subcultures, Cultures and Class. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (eds.). *The Subculture Reader*. London: Routledge, 1997. p. 100-111. Disponível em: <https://www.worldcat.org/title/subcultures-reader/oclc/34513133>. Acesso em: 16 dez. 2024.

COLEGRAVE, Stephen; SULLIVAN, Chris. Punk. Hors limites. Paris: Éditions du Seuil, 2002. Disponível em: <https://www.abebooks.com/book-search/title/punk-hors-limites/>. Acesso em: 16 dez. 2024.

CRANE, Diana. Diffusion Models and Fashion: A Reassessment. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, v. 566, n. 1, p. 13-24, 1999. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/000271629956600102>. Acesso em: 16 dez. 2024.

FIELD, George A. The Status Float Phenomenon: The Upward Diffusion of Innovation. *Business Horizons*, v. 13, p. 45-52, 1970. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0007681370901576?via%3Dihub>. Acesso em: 16 dez. 2024.

GEERTZ, Clifford. Ideology as a Cultural System. In: APTER, D. E. (Ed.). *Ideology and Discontent*. New York: Free Press, 1964. Disponível em: <https://www.amazon.com/Ideology-Discontent-Clifford-Geertz/dp/0029007607>. Acesso em: 16 dez. 2024.

GUERRA, Paula. Costureiras, modistas e cosmopolitismo estético em Portugal e no Brasil entre-duas-guerras. *albuquerque: revista de história*, 5(29), 84-104, 2023.

GUERRA, Paula. Teenagers From Outer Space: Contributos para uma genealogia dos fios que teceram a moda e o do-it-yourself em Portugal. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, 34, 19–63, 2022.

GUERRA, Paula. Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas. *dObra[s]. Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (Abepem)*, 12(26), 124-149, 2019.

GUERRA, Paula. E nada mais foi como dantes: fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-abril de 1974 em Portugal. *Teoria e Cultura*, 13(1), 195-214, 2018.

GUERRA, Paula. ‘Just can’t go to sleep’: DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Science*, 16(3), 283-303, 2017.

GUERRA, Paula. Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980–2010). *Journal of Sociology*, 51(1), 615-630, 2016.

GUERRA, Paula; FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. Civilizational dissent at late 1990’s: body, fashion and

club cultures in contemporary society. *IASPM Journal*, 12 (1), 126-148. 2023.

GUERRA, Paula; FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. *Prosopografias clubbers em São Paulo e Londres: Moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas*. Revista TOMO, 37: Dossiê: Juventudes, Decolonialidades e Estéticas Insurgentes, 215-252, 2020.

HALL, Stuart. Culture, the Media and the "Ideological Effect". In: CURRAN, James et al. (eds.). *Mass Communication and Society*. London: Arnold, 1977. Disponível em: <https://city.rl.talis.com/items/EEF91ACA-3B7E-1E4C-8B65-0C3CD2C1F314.html>. Acesso em: 16 dez. 2024.

HEBDIGE, Dick. Contemporizing 'subculture': 30 years to life. *European Journal of Cultural Studies*, v. 15, n. 3, p. 399-424, 2012. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1367549412440525?journalCode=ecsa>. Acesso em: 16 dez. 2024.

HEBDIGE, Dick. *Subcultura: O significado do estilo*. Tradução: Paula Guerra e Pedro Quintela. Lisboa: Maldoror, 2018. Disponível em: <https://www.almedina.net/subcultura-o-significado-do-estilo-1564076945.html>. Acesso em: 16 dez. 2024.

HESMONDHALGH, David. Subcultures, scenes or tribes? None of the above. *Journal of Youth Studies*, v. 8, n. 1, p. 21-40, 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/42790169_Subcultures_Scenes_or_Tribes_None_of_the_Above. Acesso em: 16 dez. 2024.

MCKAY, George. *Senseless Acts of Beauty: Cultures of Resistance since the Sixties*. London: Verso, 1996. Disponível em: <https://www.versobooks.com/books/747-senseless-acts-of-beauty>. Acesso em: 16 dez. 2024.

MCROBBIE, Angela. Second-hand dresses and the role of the ragmarket. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (eds.). *The Subculture Reader*. London: Routledge, 1997. p. 191-199. Disponível em: <https://www.amazon.co.uk/Subcultures-Reader-Ken-Gelder/dp/0415127289>. Acesso em: 16 dez. 2024.

MULVAGH, Jane. *Vivienne Westwood: An Unfashionable Life*. New York: HarperCollins, 2011. Disponível em: <https://www.amazon.com/Vivienne-Westwood-Unfashionable-Jane-Mulvagh/dp/0007177062>. Acesso em: 16 dez. 2024.

POLHEMUS, Ted. *Street Style: From Sidewalk to Catwalk*. London: Thames & Hudson, 1994. Disponível em: <https://www.abebooks.co.uk/9780500277942/Streetstyle-Sidewalk-Catwalk-Ted-Polhemus-050027794X/plp>. Acesso em: 16 dez. 2024.

SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula. *As Palavras do Punk*. Lisboa: Alêtheia, 2015. Disponível em: <https://www.aletheia.pt/products/as-palavras-do-punk>. Acesso em: 16 dez. 2024.

SIMMEL, Georg. *Filosofia da Moda*. Tradução: Fernando Baptista Leite. Lisboa: Textos & Grafia, 2014. Disponível em: <https://www.wook.pt/livro/filosofia-da-moda-georg-simmel/202290>. Acesso em: 16 dez. 2024.

SKRBIS, Zlatko; WOODWARD, Ian. *Cosmopolitanism: Uses of the Idea*. London: Sage, 2013. Disponível em: <http://sk.sagepub.com/books/cosmopolitanism>. Acesso em: 16 dez. 2024.

STEELE, Valerie. Anti-Fashion: The 1970s. *Fashion Theory*, v. 1, n. 3, p. 279-295, 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.2752/136270497779640134>. Acesso em: 16 dez. 2024.

THORNTON, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. London: Polity, 1995. Disponível em: https://www.goodreads.com/book/show/307187.Club_Cultures. Acesso em: 16 dez. 2024.

UNSWORTH, Cathi; MOONEY, Jordan. *Defying Gravity: Jordan's Story*. London: Omnibus Press, 2019.

Disponível em: <https://louderthanwar.com/defying-gravity-jordans-book-iconic-days-last-great-punk-story-beautifully-told/>. Acesso em: 16 dez. 2024.

WESTWOOD, Vivienne; KELLY, Ian. Vivienne Westwood. London: Picador, 2015. Disponível em: <https://www.amazon.co.uk/Vivienne-Westwood/dp/1447254120>. Acesso em: 16 dez. 2024.

NO ONE'S LITTLE GIRL¹? PUNK, FASHION AND AESTHETIC COSMOPOLITANISM IN THE MODERNITY

Paula Guerra

1. Overview

Fashion and punk. Few styles have provoked (and still provoke) both an appeal and an aversion as punk does. Aversion was even pursued by the punks themselves, and that's something that makes the appeal even stronger. It is a cycle. Therefore, it is not surprising there are numerous books, articles, journalistic works, photo books, etc. about this theme. Ironically, in a counter-punk way, this avalanche of information on punk aesthetics eventually crystallized a punk outfit with such a striking visual force that still endures today. But it creates and recreates itself in an unbroken circle since the late 1970s. Punk has fuelled innovation in fashion and contemporary visual imagery in a spectrum of incessant resurrection and death (GUERRA, 2017, 2018, 2019, 2023). In terms of ideology, punk assumes itself as a contesting movement in the artistic, economic and social dimensions. It was, in Western societies, a landmark of rupture and repositioning in relation to the existing social structure accompanied by a soundtrack and a visual imaginary. It was more than just a t-shirt or a song. It was an un-submissive attitude that broke the status quo and gave visibility to a youth that was unsatisfied and disbelieving the future (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002).

And what was the context that allowed the emergence of punk? The genesis of punk is often interpreted by the context of economic crisis that violently hits western nations in the wake of rising oil prices. At that time, the last bastions of Great Britain's economy were sinking: the automotive and textile industries are struggling with enormous difficulties, as so the coal and metallurgy industries. Prices raised up, wages stagnated and unemployment increased. Hebdige (2018) interpreted the punk style as a visual response to England's socioeconomic crisis during the late 1970s (GUERRA, 2022, 2023).

The purpose of this article is to analyse the subversive and disruptive characteristics of punk fashion and aesthetics in Portugal. What are its specificities and similarities to the British reality that we mentioned above? How was that appropriated in a small country, completely isolated by 40 long years of dictatorship? As we will discuss in more detail throughout the text, the Portuguese socio-political context was quite different. On April 25, 1974 the Revolução dos Cravos [Carnation Revolution] occurs, which means the end of 48 years of political dictatorship carried out by the Estado Novo regime². A revolution had taken place, but a cultural and customs

¹ This is the title of a song by the band The Raincoats dating from 1982.

² After 48 years of dictatorial regime (1926-1974), known as the "Estado Novo", low-ranking military personnel from the Armed Forces Movement (MFA) carried out a military coup on April 25, 1974 that caused the regime

revolution was yet missing. Fashion is a paradigmatic example in this matter. Immediately after the April 25, 1974 revolution, fashion had not changed significantly. There was a dress code, so to speak, normative. For men, the colours did not differ much: blue, black or white. What came from abroad was expensive and arrived often with delay. Hence the importance of punk in providing a universe of aesthetic possibilities to a group of young people through Do-It-Yourself (DIY) (there were also a few who could buy fashion accessories on trips to London, but they were reduced in number).

It is well known that one of the major sociological concerns is to assess how the diffusion of fashion takes place. Is it from top to bottom or vice versa? Is it a structured process or the sum of random events and actions that puts a style on the spotlight? Crane (1999) considers that currently it is a highly complex process due to the geographical dispersion of the various actors involved and the huge diversity of products generated. There are two best known sociological theories on this subject. The classic model was postulated by Simmel (2014). A stylistic novelty would first be adopted by the upper classes and then progressively spread to the remaining social classes. Styles appeared in haute couture houses and over a period of time reigned there. But soon those styles were beginning to be imitated either by peers or by other social classes. By the time fashion reached the bottom of the social structure, it was depleted. Fashion is here associated with social status. Its legitimacy is only convertible into capital if its expansion is restricted. When social closure is broken, legitimacy is lost. It would be a top-down model. The second theory is based on the opposite. It defends a bottom-up model. The new styles would emerge in the lower classes and would be progressively adopted by higher social groups of the social scale (FIELD, 1970). Prestige is no longer associated with social status but with age. New fashion styles come from youth groups. Subcultures and youth tribes, above all. These subcultures have distinctive ways of dressing, one that attracts the eye of the fashion industry and imitation by other social and age groups (POLHEMUS, 1994). These novelties would come not only from the young but also from artistic and minority groups such as homosexuals.

In both models, however, diffusion processes are accelerated by the media. In the nineteenth century, fashion needed some time to spread, not only in the country of origin, but also abroad. With the mass media, however, the whole process underwent a profound acceleration. The first model was dominant in Western societies until the 1960s, when demographic and social factors accentuated the influence of young people in all social classes. The baby boomers³ were a generation with economic possibilities that were unthinkable for their parents, and this factor influenced many spheres, namely fashion. Since then, the second model explains better the reality of fashion in Western societies. Before we talk about subcultures and punk in Portugal, it is important to analyze in what context punk fashion ultimately emerged. Concretely, what was fashion like in the 1970s in the Anglo-Saxon world? For Steele (1997), the style of the 1970s

to fall. This revolt became known as the Carnation Revolution, as some folk offered this flower to the soldiers, who placed them in the barrel of their rifles.

3

It is a term that encompasses all those born between the end of World War II and the mid-1960s. It was a generation that implied profound social and cultural changes, as well as a period of material affluence.

was some kind of bastard son of the 1960s. It unveiled a confused revolt against his ancestor. One thing needs to be said. In the 1970s, fashion was not in fashion. Or rather, anti-fashion was in vogue. Mainly, freedom to use whatever and wherever one wished was the essential requirement. Fashion of the 1970s can be divided into two phases: the first, from 1970 to 1974, is characterized by the continuation of many late 1960s features such as retro costumes, shocking clothing and ethnic influences. Valerie Steele (1997) calls this phase the 'late hippie diffusion'. The second phase goes from 1975 to 1979, and fashion became both harder and more conservative. At street fashion level, hippie, peace, and love were suddenly replaced by punk, sex, and violence. On the other hand, in haute couture, prevailed the decadent style of terrorist chic⁴. At the same time, and paradoxically, there was a search for uniformity around dress-for-success clothing⁵ (STEELE, 1997, p. 281). There were two main trends in this decade: androgyny and punk. This is explained by the continuing importance of music in fashion's domain. Just as mods and hippies created their own styles, so did punk. It was an aggressive style of confrontation, with an outfit marked by references to sadomasochism. Above all, it was against the remaining hippie remnants that they existed (GUERRA, 2022, 2014; HEBDIGE, 2018; CLARKE et al., 1997). Punk was riot. The clothes were cut, pierced with pins, decorated with swastika images or tampons. It was a shock. Quickly, however, the shock passed into a major influence on the fashion world. With punk, it had become a spurious task to seek to establish strict separations between anti-fashion and fashion (MCKAY, 1996).

Although part of a broader context of cultural production, and as a consequence of constraining time and space, we will focus very briefly solely on the importance of Vivienne Westwood. In 1971, Westwood and Malcolm McLaren rented the back of Paradise Garage at 430 Kings Road. Initially named Let it Rock, they sold rock'n'roll records and teddy boys-style clothes designed by Vivienne. Then began ten intense years of subversive creativity. Regardless of the various incarnations of Vivienne and Malcolm's store, the common catalyst for their creations was the revolutionary and anarchic attitude and the struggle for a new aesthetic. In 1973 there was a new name change: Too Fast to Live, Too Young to Die. But it is the following year, in 1974, that the store is renamed: Sex (WESTWOOD & KELLY, 2015; MULVAGH, 2011). Here, rising above any measure of comfort and social self-indulgence, Westwood operates a visual poetics of deconstruction and chaos, materializing in the wearables a certain esprit d'époque that beckoned the loss of stabilizing social and cultural coordinates. Operating incisions, tears, and violations, Vivienne inaugurates an unprecedented empiricism that deconstructs the very market organization of a ready-to-wear market by appropriating mass-bought black t-shirts and remastering them. In these t-shirts, Westwood performs what would become the look of punk, inseparable from the urgencies of the time (UNSWORTH & MOONEY, 2019).

It is possible to identify today all the cultural and symbolic matrix of Vivienne Westwood's

⁴ It is a term derived from the expression "radical chic" postulated by novelist Tom Wolfe. It was a critique of (supposedly) radical celebrity positions. Regarding "terrorist chic", we talk about the appropriation of symbols and accessories of terrorist groups for the fashion world.

⁵ It's about executive clothes.

creations. For example, from a small shop on Kings Road to Paris, Westwood has enhanced her influence in the fashion world by gradually joining a circuit. Often accused of selling out to the system she once criticized, Westwood became between the 1980s and 1990s a global, millionaire venture; despite its virtual belonging to the capitalist logic of production, Vivienne's aggressive and ironic aesthetic still carries that old noise of (in)contestatation, transmuting the catwalk's sacrosanct space into a platform for debate and protest (WESTWOOD & KELLY, 2015; CLARKE & HOLT, 2016). That's why Theresa May - the former English Prime Minister - was wearing a 'classic' Westwood tartan at her swearing in ceremony in 2016.

2. Materials and Methods

The data presented and discussed here is the result of a long research that lasted from 2012 to 2017. A set of 214 semi-structured or biographical interviews, conducted between 2013 and 2015, were performed to self-representing actors as punks or linked to the development of Portuguese punk scenes. The 214 interviewees of the KISMIF project⁶ have in common the present and/or past participation in the Portuguese punk scene: either as musicians, or as promoters, editors, critics and other intermediaries, or as consumers. The interviews were guided by a script with more than 50 categorical entries. The interviews were transcribed and object of a classic analysis of content and/or other quantitative and/or qualitative speech treatments. The sample was constructed by the snowball method, following the contact networks between the actors, from an initial base referenced by the research team. The analytical object was established through the contacts provided by the interviewees, which gave the research a wide territorial range. Our methodology was shaped by the categorical content analysis so as to grasp the meanings and purposes of social actions, thus favouring qualitative and intensive perspectives. Our approach methodology focuses on (sub)cultural analysis. Hebdige (2018) argues that after World War II there was a profound change in the way social classes were experienced in England. Especially due to changing structural factors: the media, work, leisure and education, the increased purchasing power of young people, among others. One effect of these changes was the fragmentation of discourses about what it meant to belong to the working class. These new speeches were different from the traditional ones. From the perspective of the Centre for Contemporary Cultural Studies, the emphasis was on how subcultures sought a solution for the problems affecting working-class youth. Those solutions could not overcome the fact that these individuals were in a subordinate position in the social structure. This tension, especially striking in a hierarchical society like the English one, was reflected in the form of subcultural style (HEBDIGE, 2018).

Subcultures can be defined through concepts such as DIY and homology. The first leads us

⁶ The Keep It Simple, Make It Fast! Project (hereinafter KISMIF), co-financed by national funds through the Science and Technology Foundation and FEDER funds (through the Compete Operational Program), is being developed at the Institute of Sociology of University of Porto, in partnership with the Griffith Center for Cultural Research at the University of Griffith and the Universitat de Lleida. KISMIF also has the participation of the Faculties of Economics and Psychology and Educational Sciences of the University of Porto, the Faculty of Economics and the Center for Social Studies of the University of Coimbra and the Municipal Libraries of Lisbon. For more details, see <http://www.punk.pt/pt/>.

to the new meanings that subcultures attribute to objects, while the second relates to the connection, the homology between the symbolic dimension and the material dimension of subcultures. In other words, the objects associated with a given subculture acquire their own meaning for its members, reflecting or expressing its explicit and implicit values (GUERRA, 2019). Considering the punk subculture, Hebdige (2018) explores its dimension of refusal and revolt against the socio-economic conditions in which working-class youth lived, stressing out that it was largely asserted by the style that functioned metaphorically as a weapon against the ruling class, as well as the fact that no subculture has managed to further break with dress norms and no subculture has so actively caused social disapproval to fall upon itself as punk did. It should be noted that wearing or using a garment is not, by itself, synonymous with style. There is the need for a stylization process, a conscious organization of objects, a repositioning and recontextualization, which removes them from their original context and thus enables new readings and resistances. It is precisely through this process of stylization that subcultures communicate their forbidden messages and meanings, as well as their collective identity (HEBDIGE, 2012).

Taking the Gramscian concept of hegemony, it can be argued that subcultures become symbolic forms of resistance, substantiating what we might term a semiotic warfare. Hebdige (2018) evidently points this out by stating that subcultures can be seen as an annoying, dissonant and divergent noise from the dominant tone. A resistance under - a double - attack: on the one hand, the resettlement and subsequent sale of the subculture style by the market; and, on the other hand, the media's redefinition and ideological interpretation (HESMONDHALGH, 2005). That said, can these subcultures eventually be incorporated into the dominant culture to which they oppose? As it is well known, every time a spectacular new subculture arises, there is a sequence of amplification and a reaction that usually varies between two extremes: fear and fascination. This sequence of amplification invariably ends with the deactivation and massification of the style of the subculture in question. It is framed in what Geertz (1964) calls the map of dense social realities or, in Hall's (1977) assertions, a dominant frame of meanings. This is a process that embodies two dimensions: a market, in which there is a conversion of the various symbols of a given subculture into mass products; and an ideology, a form of "labelling" and "redefinition", by the dominant groups and their own apparatus, such as the media, the police force, and the judicial system (HEBDIGE, 2018). It may be added that Hebdige (2012) was also concerned with the evolutionary dynamics of subcultures, discussing the nodal question of the authenticity of artistic creations. Many of the subcultures emerge as a replacement for previous subcultures, which disappeared through their assimilation by the dominant culture, in a context of commodification of its structural aspects (clothing, music, etc.), becoming massively produced objects, introduced in the hegemonic life style, and redefining its deviant status. The big question is: how far is this from a realistic perspective? Was there a homogeneity in punk style? Did all punks master subversive aesthetic codes? Could all punks trace the theoretical background of their clothing, from surrealism to situationism?

Cartledge (1999), drawing from his own experience as punk in Sheffield in the 1970s, refutes the main lines pointed out by subcultural theory. There is a need to counteract the simplistic view we are offered of punk. First, a textual and visual perspective that focuses on the city of London and its bands, actors and avant-garde shops; the second focuses on the reading of punk style as a form of ideological resistance. Both perspectives were important in creating a fixed punk iconography. The problem is that these readings imply linearity that makes spatial differences secondary. This creates a narrative in which the punk style is characterized by a homogeneity for the simple reason that it focuses solely on a city and a small group of people. The truth is that in urban cultures of that time homogeneity did not exist. And if we look at the small towns distant from the big centres, and if we look at their clothing stores, bars and clubs, it is possible to learn how a new youth cultural code, punk, has evolved and expressed itself through a process of consumption. Local cultural productions were marked by the intersection between the punk fashion media representations and the DIY ethos. Initial contact with punk was roughly through bands and musical media. With this a form of dressing emerged dependent on DIY know-how, as well as on shopping at the few clothing stores available or mail ordering. Thus, in small venues, the flow of fashion information depended on a range of spaces, such as bars and clubs. Young people went to see punk bands and that provided them with a pattern they could emulate. Other sources of information were magazines, where it was possible to find pictures of punks and to draw ideas and influences from there; second, in these magazines there was advertising for punk clothing and accessories (CARTLEDGE, 1999).

All of this made the local punk fashion grow and change, but always linked to a wider cultural system. There was a synthesis between mainstream and underground. For the sake of ease, Cartledge (1999) postulated five phases of punk fashion: (1) In 1975, a pre-punk style was experimented, influenced by David Bowie and Roxy Music, and by DIY experiments; (2) Between 1975-1978, the focus was on exclusive London style and stores such as Sex and Seditionaries; (3) Between 1976-1979, an urban dark style emerged and coexisted with the previous one, based on experimentation and DIY alterations, such as plastic sandals, home-made t-shirts with slogans or band names, military clothing, etc.; (4) From 1979 onwards, the most well-known punk outfit, partly derived from rock outfit, shows the prominence of leather jacket, Dr. Martens, and bondage pants, among other things; (5) from 1980 onwards, much is the same as the previous point, only with ever more exaggerated Mohawks, more extreme body piercings and modifications, as well as a more marked style by political doctrines.

3. Everything was more than a t-shirt

Style is a crucial feature in punk scenes. The Portuguese reality proved to be no different. But the social context in which he grew up was quite diverse. It is pertinent to remember that Portugal, in the 1970s (and practically until the 1990s), was characterized by a lack of cultural and stylistic goods. If so in the major cities of the country, imagine how it would be like in medium and small cities. This led to the Portuguese punk waging above all on DIY philosophy.

The scarcity of cultural and stylistic goods did not respond to their subcultural needs. They had to create those goods. We are not talking about records or entertainment venues (which were only a few), but rather more prosaic things like ready-to-wear clothing. Sometimes simple pants and t-shirts (GUERRA, 2016, 2019, 2022). All this led to aesthetic options of the Portuguese punks oriented by different strategies compared to their English, European or American peers. There was a higher incidence, for example, of DIY practices (GUERRA, 2017). That is, if there were no places to buy clothes, they had to be made at home. Another issue helped this, which can be explained by Pierre Bourdieu's 'love for the need' (2010) - Portugal was then an impoverished country, and unlike the European and American youth, the Portuguese had very limited financial resources. Hence the need to be creative, as we will see with the excerpts presented forward. An initial analysis allows us to establish two different forms of access to punk style (GUERRA, 2019, 2022). First, it should be noted that, in the early days of punk in Portugal, rather than a class claim, it was intended an affirmation of a more transversal change of values, involving an opening of the Portuguese youth to new songs, new aesthetics, new forms of sociability.

The genesis of this movement took place in Lisbon⁷ in small groups of middle/upper class young people, whose travels to the United States and to the United Kingdom allowed them to get in touch with new sounds and aesthetics, namely the punk. Not surprisingly, the epicenter of the Lisbon punk scene was Alvalade, an area of the city inhabited by urban middle-class families. They were young people who could travel and attend festivals abroad, as well as buying imported records, magazines and punk fashion. Here is evident the conversion of cultural capital into subcultural capital. In the Portuguese case, accentuated by the scarcity of goods and subcultural infrastructures. Therefore, the first form of access to punk aesthetics was a direct one: travelling abroad was the opportunity to buy punk clothing (as well as records and magazines). It should be noted, however, that this form of access is statistically minor. Correspondently was also extremely valued. The allure of having an official Dr. Martens, even if in second hand, was not to be underestimated. It was an objectified subcultural capital (THORNTON, 1995). The access was so difficult that it was not surprising the reaction they provoked: many said they had not dropped their boots for days. Certain respondents still keep these accessories decades after their purchase.

It was almost inaccessible. When someone had the opportunity or possessions to travel, he was almost idolized for having, for getting such things. I, at least, idolized... But because these things were so difficult to access, they still became more valuable, more coveted, more desired. And then when we made it was such a pleasure. I remember when I bought my first Dr. Martens, which were bought second hand, I don't remember where, that was such a pleasure, it was a really extraordinary thing for me [smile], it was great! (Excerpt from interview with Helena, 55 years old, graduated, teacher, Lisbon).

Going abroad was a shared event with everyone. Those who stayed in Portugal, but who

had money to spend, asked those who went to bring this or that. From simple actors they became subcultural intermediaries of the scene. Likewise, the fact that Portugal was a country of emigration helped to obtain cultural goods that were scarce in the country. A peculiarity is that, as Portuguese emigration at the time was essentially prevalent in French-speaking countries, the goods came from markets that are not normally associated with punk aesthetics: France, Belgium, etc.

We did it ourselves, or had it come from outside. Those who could, ordered it from abroad. I even ordered some boots [laughs] [...] From time to time, I would go to Belgium to see my parents. In 1986 I was also loading clothes here (Excerpt from interview with Joana, 49 years old, graduated, artist, Porto).

Ah I remember that my mother went to Paris for a vacation and I asked her: "Bring me a bullet belt, mother! Bring me a bullet belt, mother!"

And I remember she told me that she had been walking a lot with a cousin of mine, who had been with her helping to find out where they could find it, and brought me the bullet belt that cost thirty euros at the time. Thirty euros at the time! It was big money! I still keep it to this day. Obviously, I won't get rid of it (Excerpt from interview with Virginia, 48 years old, graduated, actress/teacher, Lisbon).

Another form of direct contact with the punk style was made in Portugal: through the few stores that imported this material. Prices, due to customs duties, were prohibitive. But the role of these stores is not to be devalued. Not only for those who went there to buy, but also for those who were there to admire the latest news from England and, having no money, would think of alternatives to create something similar. With or without money, these stores were a milestone in the face of Portuguese aesthetic greyness. And they are still present in the collective memory of the Portuguese punks. Such as the *Rastilho* record store⁸, which also sold accessories like patches and spikes, which were later sewn by punks. One of the best known was the *Porfirios* clothing store⁹, situated in Lisbon. Inaugurated in 1965, it was perhaps the only space specialized in youth clothing in Portugal. In this case it was not imported clothes, since everything was made in Portugal, but rather an imitation of the news that occurred in Carnaby Street. It was a key place for the incipient Portuguese youth cultures to know about what was happening abroad.

At the time, there was a distributor that was Rastilho, which had been around for a long time, and we bought the patches and sewed them ourselves. I sewed everything by hand. We sewed everything. [...] I only did, in jackets, paint with a white paint that we had, we painted directly on leather jackets.

In coats it was all patches. We bought the patches and we sewed. Basically, it was like this

⁸ It is one of the leading merchandising stores for bands/clothing brands in Portugal. It started its activity in 1996. In 1999 *Rastilho Records* was founded, which is currently one of the leading Portuguese independent publishers. For more details, see: <https://www.rastilho.com/>

⁹ *Porfirios* stores were inaugurated in the 1950s in Porto, and were the first Portuguese youth clothing stores. Success among the young crowd was rapid, there they could buy bell-bottoms trousers, miniskirts, colourful tights, jackets and printed shirts and many rings, necklaces, belts, scarves.

(Excerpt from interview with Lazarus, 37 years old, 3rd cycle of elementary school, funeral helper, Guarda).

But later that time there were no trips to London either. At this age we couldn't, we were underaged. We went to the Porfírios to buy the coats, the peaks there at the foot of Martim Moniz. Then we would pick the peaks, the badges we would buy at Feira da Ladra Flea or Porfírios. Porfírios had the coat we liked, but then we had all the flea market for army boots (Excerpt from Tobias interview, 46 years old, college student, graphic design and communication technician/video artist, Almada)

Analysing this mixed aesthetic, we cannot fail to mention the (slow) changes that were happening simultaneously in Portuguese fashion, greatly influenced by the novelties and punk and post punks' sensibilities. First, the Maçã [Apple] store, founded in 1972 by designer Ana Salazar¹⁰, that sold clothes imported from London; then the 1980s cultural revolution that took place in Bairro Alto¹¹, with the founding of mythical spaces such as the Frágil [Fragile] club. In this way, a sort of revolution took place and became the display of a new aesthetic. Associated with this also occurred the event Manobras de Maio [May Manouvers]¹². It was a stage mounted to serve as a catwalk for professional and amateur mannequins. In this case, all was very similar to a punk concert: the audience was practically on top of the mannequins. There were no barriers, nothing to separate the public from the models (GUERRA, 2018).

4. Cities, routes and resources, or the light at the end of the tunnel

Most Portuguese punks were guided by the second aesthetic consumption strategy: DIY. A form of subversive consumerism, as McRobbie (1997) underscores, in which the inequality inherent to the fashion world is subverted by the reconversion of second-hand clothing. This brings Portugal closer to the reality of small English cities. As Cartledge (1999) analyses, when we think of punk fashion we immediately talk about London. But only a small number of agents are overrated, not the majority of the punks, who lacked the financial capacity to go to Vivienne Westwood's stores. So, in Portugal, what happened was a true pilgrimage along a second-hand clothing circuit. After purchasing these clothes, they either sought to imitate or to create a style out of the little information they could glimpse in magazines and/or fanzines. In some cases, it required a lot of imagination to find alternatives to objects that would be excessively expensive in the market or to save money for other consumptions, such as records.

But what are the most emblematic spaces of this circuit? First, and paradoxically, their home. There was almost a rite of passage that involved rummaging through the chests of grandparents and parents for clothes that could be worked on. It was the easiest and cheapest

¹⁰ Portuguese fashion designer, is considered the pioneer of fashion in Portugal.

¹¹ Located on Lisbon's 7th hill, Bairro Alto is one of the city's oldest and most peculiar neighborhoods, where Lisbon's animated and fun nightlife became famous. Bairro Alto as place of leisure and fashion start in the 1980s. During the day it's a peaceful and quiet neighborhood. After sunset, the nightlife welcomes the movement, transforming the streets into a true festival.

¹² A remarkable cultural event in the city of Lisbon. Its first edition was in 1986, and took place intermittently until the 2000s. It aimed, together with everything that happened in Bairro Alto, to make fashion more arty and closer to people. Basically, trying to embody a form of fashion that did not yet exist in Portugal.

option. Secondly, the charity or second hand clothing stores. At a time when vintage was not in vogue, these harnesses nevertheless implied a social stigma. Going to charity or second hand shops was associated with precarious ways of life. Regardless of all, these stores made it possible to buy clothes by the kilo at a very low price. It allowed an almost unlimited supply of material to convert. And this is important also in other respect: when we talk about DIY, we usually only take into account the practices that were successful, however, there was much trial and error here. Before they got the process right, a lot of clothes were damaged. Hence the need to find places where they could buy real bargains.

Portugal had compulsory military service until 2004. Ironically, military conscription implied large amounts of military material that was not always needed, or could not be used again by the troops, and was eventually sold to second-hand shopkeepers. It was in these stores that the Portuguese punks could get their military boots to replace the very expensive Dr. Martens; leather jackets, since Porfrios stores were not accessible for everyone; and the military pants that were later worked on, among other military articles. No place, however, had the importance of Feira da Ladra Flea Market (Lisbon) and Vandoma Flea Market (Porto)¹³. Those were places of intense sociability and crucial to punk fashion. The same can be said about the Lisbon Flea Market: a meeting place, usually on Saturday mornings, and at the same time the only place available for punk purchases, namely second-hand clothing which they then re-appropriated. We are talking about a DIY logic that referred, first, to an affirmation of individuality and, second, to a 'love of the necessary', as a consequence of the lack of alternatives in ready-to-wear or clothes that differed even slightly from the normal pattern.

But I remember going to Porto several times, buying a scene that was from São Vicente¹⁴. Hey, one of those scenes that people give clothes to and then you can go and buy it. We would buy a kilo of old clothes that we were looking for, we would bring and then many things that we would sew or glue in everything. Yes, I remember there was a time when we were doing this. All super cheap. [...] Because you couldn't find clothes that we could identify with or like, we ended up buying and changing and modifying it all (Excerpt from an interview with Benedita, 43 years old, graduated, teacher, Coimbra).

After second-hand shopping, the experimentation phase began (MCROBBIE, 1997), sometimes a sui generis experimentation. For example, because hair gel was expensive, soap and sugar did the trick. There were no studded belts? Then the blacksmith would put the nails in the belts. In this process of experimentation, we must highlight the careful attention given to the image. Symptomatic of this are the hours spent in getting your hair up; the collective work of preparing to go out at night or especially on punk concert occasions. Or the collective outings through the cities, with clear intentions to shock people. But also, on the other hand, an exercise of appropriation of public space, which in many cases was forbidden to them, and, at last, a

13 They are the largest Portuguese flea markets. The Vandoma Fair takes place in Porto, on Saturday mornings. Feira da Ladra, which takes place every Tuesday and Saturday in the city of Lisbon, has a secular history: it is thought to exist since the 13th century.

14 This is the social and disadvantaged neighborhood of S. Vicente de Paulo, located in Campanhã, a parish of Porto. It was built in the 1950s and was partially demolished in 2007.

form of defense against attacks directed at punks when walking alone or in small numbers.

I remember going to the Nina Hagen concert at the Alvalade Pavilion¹⁵ and we all met in the Jardim dos Coruchéus¹⁶, I was there doing the hairstyles, doing the Mohicans, someone took the hairstyle machine and the people...

There was a cult of the image that was lost a little, that was lost... (Excerpt from interview to Virginia, 48 years old, graduated, actress/teacher, Lisbon).

One of the first places we met was here in Lisbon, at Praça do Comércio¹⁷, when there were still cars parked in Praça do Comércio. We would meet there, at the statue, and then go for a walk around Lisbon. It was like that scene of punks walking down the street, we were going to show ourselves [laughs] (Excerpt from Tobias interview, 46 years old, university student, graphic design and communication technician/video artist, Almada).

Here one could see both individualism and punk mimicry, which is not surprising. In a society where little information was available about the outside, it is understandable that punks would follow all the little punk fashion information they could get. With this we can be tempted to acknowledge the existence of only one punk outfit. But, in doing so, we would find ourselves very far from reality. Nonetheless we have grasped here a discussion that permeates the punk scene. On the one hand, punks who speak of a “punk uniform” in the sense of the existence of a certain aesthetic that made them recognizable: an important issue for youth subcultures, that is, the ability to recognize subcultural codes and to know that we have someone there sharing our aesthetic and subcultural sensibilities, a way to lessen one’s ontological anxiety. On the other hand, others speak of ‘punk uniform’ as a restriction of punk individualism. This quickly falls into spurious hierarchies and aesthetic policing - the very antithesis of the punk movement. In a beautiful word choice, one respondent dubbed “little dictators” those who did not accept deviations from the “script” of what they considered to be punk clothing. Noteworthy is the relief that many felt when they discovered that they could be punks outside this script, that they did not have to carry heavy leather jackets and military boots in the peak of summer to be punks.

5. Final Remarks

In addition to the importance of these practices for a strengthening sense of belonging, imperative for the genesis and perpetuation of punk in Portugal, it is necessary that we now refer to society’s response to aesthetic innovations, to these claims of individuality and rejection of the mainstream. As we have already mentioned throughout this article, reactions were grossly negative, only varying qualitatively, from stares, ironies, insults or aggressions to the expulsion of public spaces such as cafes. This aggravated the difficulties these young

15 Originally a sports hall of Sporting Clube de Portugal, founded in 1976. Meanwhile demolished, it was one of the main concert venues in Portugal in the 1970s and 1990s, especially for international bands.

16 A public garden in Alvalade.

17 One of the main squares of the city of Lisbon. It is located in downtown Lisbon and by the Tagus River.

people already felt in finding places where they could enjoy a subcultural experience, especially at night. The spaces themselves were already few. Most did not interest them; some, which interested them, barred their entrance. In the city of Porto, for example, this made the punks bet on the traditional taverns of the city, one of the few places where they could celebrate their punk sensibilities (GUERRA & FIGUEREDO, 2023). This gets worse if we talk about punk women: there were not so few the cases of harassment. The short and provocative clothes were in many cases understood as invitations (GUERRA & FIGUEREDO, 2020). All this has not failed to cause problems for these young people: with their family or with strangers on the street, especially in a country still uncomfortable with difference. Nor can we fail to speak of the desire of many to shock and to push punk boundaries. Thus, and as noted above, this clash with a conservative and even reactionary society, in addition to being a glimpse of a newly cosmopolitanism, has also served to strengthen the bonds of belonging and the group union.

We mentioned earlier that punk aesthetics served as an indicator of group membership and as a form of ontological security. In a society that did not welcome them, recognizing punk accessories served to reinforce group and individual identity (UNSWORTH & MOONEY, 2019). After all, nothing is more complicated than looking around and not seeing anyone accompanying us. But how is all this when everyone is punk? In other words, how is all this when the punk outfit becomes massified? Nowadays it's easy to buy a Ramones t-shirt, a studded belt or black skinny jeans at any Zara store. This implies a profound change in group identity. Aesthetics ceases to shock, perhaps its main value, and ceases to be specific to this group. Given this, we envision a simultaneous process of appreciation/devaluation. Appreciation of their subcultural trajectories and capitals, first of all. As it may be easy to understand, it is important to feel that your past, its long trajectories, had a purpose. This is where the narrative of innovation comes in, of the pioneers. Yes, it's true, everyone wears skinny pants. Yes, even TV presenters use Mohawk. Yes, DIY is in vogue and there are television shows about it. But we (the pioneers) started it. Even before it became fashionable: in the 1970s, when going out dressed like that was an adventure, and you didn't know how you would end up with - insults, assaults or everyone in the police station; when the girls laughed at us when they saw us in ripped pants; when reusing old clothes was not vintage, but a poor's thing.

Individualism was one of the characteristics of punk. Being different, not following norms and rules (which was not always so aesthetically, as we have seen). So, the idea of uniformity is hard to digest for Portuguese punks. Especially when they 'all look the same' to them. It is nevertheless ironic, as one of the main arguments of Portuguese punks was the clash against the aesthetic uniformity of Portugal. Not in a million years would they think that one day their aesthetics would be everywhere. Thus, when the shock disappears, there comes a revaluation of the past, its role in history, an open mindset that society, especially in the mid-1990s, eventually co-opted. It is the fusion of the melancholy of a lost time (and one that will not come back) with a sense of pride, especially when younger people recognize the role that older people played in opening up the current aesthetic possibilities. On the other hand, there is the depreciation of

the uncritical adoption of punk style. There are endless ironies about the ‘ridiculous’ wearing of Ramones or Sex Pistols t-shirts without knowing that they are music bands. Or to use Dr. Martens without knowing the subcultural role they have played since the mid-1960s, or without knowing the joy of having them in the 1970s and 1980s. All this without even appreciating the role of pioneers in this aesthetic opening. Basically, they are also pointing out the establishment of boundaries between true and false punks. It’s an attempt of social closure that allows the preservation of their capital and the valorisation of their subcultural trajectories.

In a society marked by four decades of dictatorship, punk emerged as a breath of fresh air. The representations of the 1970s are unanimous in the descriptions of the country as grey and atavistic. The political revolution lacked a cultural and customs revolution. In the end, punk let the long-desired cosmopolitanism evolve gradually. Punk was an essential part of introducing this cosmopolitanism, with all the difficulties we listed: difficulty in accessing cultural goods, scarcity of financial resources and social antagonism (SKRBIS & WOODWARD, 2013). However, this allowed the Portuguese punk to be very specific, centred on DIY domains: aesthetics, concerts, albums, etc. Aesthetically speaking, punk was at the forefront of what existed in Portugal, a country with no ready-to-wear tradition and no Carnaby Street. This led to the main feature of Portuguese punk: DIY. The need to create their own clothes and styles. A plethora of time spent searching for second hand clothing at various fairs and then gather and cut pieces. Even greater difficulties presented in consequence of a national social context that was insensitive to the manifestation of aesthetic alterity. Aside from this, or precisely because of these social features, they did not fail to create, as we read in the quotations presented, a lasting sense of belonging, of being part of a group.

This first influence began to catch the glimpses of more alternative clothing, whether it was in Ana Salazar’ stores, in Manobras de Maio or in the new bohemian Bairro Alto. In all these examples, the influence of punks was outstanding. Only by the years 1990s did the situation change significantly. New ready-to-wear shops appeared, and clothing became less classic and more alternative. But paradoxically, for punk, this was a problem. How to shock society when resistance was co-opted by the mainstream? This is crystallized in the melancholy and irony of punks when they speak of the appropriation of punk fashion. Regardless of everything, the disruption they caused in Portuguese society has served to set a range of social issues in debate like veganism, sexism, racism and the celebration of difference (ADORNO, 1981). And the appreciation of this, when it comes, is extremely satisfying, as one interviewee proudly refers to the moment when friends of his children praised him (and his peers then) for what he fought in the 1970s and 1980s, so allowing young people today to dress up as they wish (BELL & HOWE, 2019).

REFERENCES

ADORNO, Theodor W. *Perennial fashion – jazz*. In: ADORNO, Theodor W. *Prisms*. Cambridge: MIT Press,

1981. p. 119-132. Disponível em: <https://www.worldcat.org/title/prisms/oclc/7838117>. Acesso em: 16 dez. 2024.

BELL, Celeste; HOWE, Zoe. *Dayglo: The Poly Styrene Story*. London: Omnibus Press, 2019. Disponível em: <https://thevinylfactory.com/news/new-book-x-ray-spex-poly-styrene-day-glo/>. Acesso em: 16 dez. 2024.

CARTLEDGE, Frank. *Distress to Impress? Local Punk Fashion and Commodity Exchange*. In: SABIN, Roger (ed.). *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*. London: Routledge, 1999. p. 143-154. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9780203448403/chapters/10.4324/9780203448403-15>. Acesso em: 16 dez. 2024.

CLARKE, Jean S.; HOLT, Robin. *Vivienne Westwood and the Ethics of Consuming Fashion*. *Journal of Management Inquiry*, v. 25, n. 2, p. 199-213, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/281225964_Vivienne_Westwood_and_the_Ethics_of_Consuming_Fashion. Acesso em: 16 dez. 2024.

CLARKE, John et al. *Subcultures, Cultures and Class*. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (eds.). *The Subculture Reader*. London: Routledge, 1997. p. 100-111. Disponível em: <https://www.worldcat.org/title/subcultures-reader/oclc/34513133>. Acesso em: 16 dez. 2024.

COLEGRAVE, Stephen; SULLIVAN, Chris. *Punk. Hors limites*. Paris: Éditions du Seuil, 2002. Disponível em: <https://www.abebooks.com/book-search/title/punk-hors-limites/>. Acesso em: 16 dez. 2024.

CRANE, Diana. *Diffusion Models and Fashion: A Reassessment*. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, v. 566, n. 1, p. 13-24, 1999. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/000271629956600102>. Acesso em: 16 dez. 2024.

FIELD, George A. *The Status Float Phenomenon: The Upward Diffusion of Innovation*. *Business Horizons*, v. 13, p. 45-52, 1970. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0007681370901576?via%3Dihub>. Acesso em: 16 dez. 2024.

GEERTZ, Clifford. *Ideology as a Cultural System*. In: APTER, D. E. (Ed.). *Ideology and Discontent*. New York: Free Press, 1964. Disponível em: <https://www.amazon.com/Ideology-Discontent-Clifford-Geertz/dp/0029007607>. Acesso em: 16 dez. 2024.

GUERRA, Paula. *Costureiras, modistas e cosmopolitismo estético em Portugal e no Brasil entre-duas-guerras*. *albuquerque: revista de história*, 5(29), 84-104, 2023.

GUERRA, Paula. *Teenagers From Outer Space: Contributos para uma genealogia dos fios que teceram a moda e o do-it-yourself em Portugal*. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, 34, 19–63, 2022.

GUERRA, Paula. *Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas*. *dObra[s]. Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (Abepem)*, 12(26), 124-149, 2019.

GUERRA, Paula. *E nada mais foi como dantes: fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-abril de 1974 em Portugal*. *Teoria e Cultura*, 13(1), 195-214, 2018.

GUERRA, Paula. *‘Just can’t go to sleep’: DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory*. *Portuguese Journal of Social Science*, 16(3), 283-303, 2017.

GUERRA, Paula. *Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980–2010)*. *Journal of Sociology*, 51(1), 615-630, 2016.

GUERRA, Paula; FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. *Civilizational dissent at late 1990’s: body, fashion and club cultures in contemporary society*. *IASPM Journal*, 12 (1), 126-148. 2023.

GUERRA, Paula; FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. *Prosopografias clubbers em São Paulo e Londres: Moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas*. Revista TOMO, 37: Dossiê: Juventudes, Decolonialidades e Estéticas Insurgentes, 215-252, 2020.

HALL, Stuart. *Culture, the Media and the "Ideological Effect"*. In: CURRAN, James et al. (eds.). *Mass Communication and Society*. London: Arnold, 1977. Disponível em: <https://city.rl.talis.com/items/EEF91ACA-3B7E-1E4C-8B65-0C3CD2C1F314.html>. Acesso em: 16 dez. 2024.

HEBDIGE, Dick. *Contemporizing 'subculture': 30 years to life*. *European Journal of Cultural Studies*, v. 15, n. 3, p. 399-424, 2012. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1367549412440525?journalCode=ecsa>. Acesso em: 16 dez. 2024.

HEBDIGE, Dick. *Subcultura: O significado do estilo*. Tradução: Paula Guerra e Pedro Quintela. Lisboa: Maldoror, 2018. Disponível em: <https://www.almedina.net/subcultura-o-significado-do-estilo-1564076945.html>. Acesso em: 16 dez. 2024.

HESMONDHALGH, David. *Subcultures, scenes or tribes? None of the above*. *Journal of Youth Studies*, v. 8, n. 1, p. 21-40, 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/42790169_Subcultures_Scenes_or_Tribes_None_of_the_Above. Acesso em: 16 dez. 2024.

MCKAY, George. *Senseless Acts of Beauty: Cultures of Resistance since the Sixties*. London: Verso, 1996. Disponível em: <https://www.versobooks.com/books/747-senseless-acts-of-beauty>. Acesso em: 16 dez. 2024.

MCROBBIE, Angela. *Second-hand dresses and the role of the ragmarket*. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (eds.). *The Subculture Reader*. London: Routledge, 1997. p. 191-199. Disponível em: <https://www.amazon.co.uk/Subcultures-Reader-Ken-Gelder/dp/0415127289>. Acesso em: 16 dez. 2024.

MULVAGH, Jane. *Vivienne Westwood: An Unfashionable Life*. New York: HarperCollins, 2011. Disponível em: <https://www.amazon.com/Vivienne-Westwood-Unfashionable-Jane-Mulvagh/dp/0007177062>. Acesso em: 16 dez. 2024.

POLHEMUS, Ted. *Street Style: From Sidewalk to Catwalk*. London: Thames & Hudson, 1994. Disponível em: <https://www.abebooks.co.uk/9780500277942/Streetstyle-Sidewalk-Catwalk-Ted-Polhemus-050027794X/plp>. Acesso em: 16 dez. 2024.

SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula. *As Palavras do Punk*. Lisboa: Alêtheia, 2015. Disponível em: <https://www.aletheia.pt/products/as-palavras-do-punk>. Acesso em: 16 dez. 2024.

SIMMEL, Georg. *Filosofia da Moda*. Tradução: Fernando Baptista Leite. Lisboa: Textos & Grafia, 2014. Disponível em: <https://www.wook.pt/livro/filosofia-da-moda-georg-simmel/202290>. Acesso em: 16 dez. 2024.

SKRBIS, Zlatko; WOODWARD, Ian. *Cosmopolitanism: Uses of the Idea*. London: Sage, 2013. Disponível em: <http://sk.sagepub.com/books/cosmopolitanism>. Acesso em: 16 dez. 2024.

STEELE, Valerie. *Anti-Fashion: The 1970s*. *Fashion Theory*, v. 1, n. 3, p. 279-295, 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.2752/136270497779640134>. Acesso em: 16 dez. 2024.

THORNTON, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. London: Polity, 1995. Disponível em: https://www.goodreads.com/book/show/307187.Club_Cultures. Acesso em: 16 dez. 2024.

UNSWORTH, Cathi; MOONEY, Jordan. *Defying Gravity: Jordan's Story*. London: Omnibus Press, 2019. Disponível em: <https://louderthanwar.com/defying-gravity-jordans-book-iconic-days-last-great-punk-story-beautifully-told/>. Acesso em: 16 dez. 2024.

WESTWOOD, Vivienne; KELLY, Ian. *Vivienne Westwood*. London: Picador, 2015. Disponível em: <https://www.amazon.co.uk/Vivienne-Westwood/dp/1447254120>. Acesso em: 16 dez. 2024.

O PERFUME DAS DOCE¹ FOI O AROMA DA REVOLUÇÃO. UM OLHAR CRÍTICO SOBRE A SOCIEDADE PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA E O LUGAR DO CORPO FEMININO, ATRAVÉS DAS DOCE²

*Sofia Sousa
Paula Guerra*

1. Quem canta por gosto, não cansa: as Doce como resumo de uma revolução pop no feminino³

As Doce foram um grupo feminino português icônico. Na verdade, foram um dos grupos mais populares desde os primórdios da música pop em Portugal. Foram (e são) um fenômeno nacional, amadas e ao mesmo tempo odiadas por uma sociedade que tinha saído de uma longa ditadura há apenas cinco anos (GUERRA, 2019). O grupo surgiu em 1979 (Guerra, 2010) e era composto por Teresa Miguel, Helena Coelho, Laura Diogo e Fátima Padinha (Figura 1).

Figura 1. As Doce na PolyGram, em 1979. Fonte: Cofina Media ([www.maxima.pt/actual/detalhe/memorias-de-uma-](http://www.maxima.pt/actual/detalhe/memorias-de-uma-groupie-das-doce)



groupie-das-doce). Acesso em: 20 jan. 2023.

1 Título inspirado na canção “Perfumada” das Doce.

2 Capítulo previamente publicado, cuja referência é: As Mil e Uma Noites: uma revisitação à sociedade portuguesa contemporânea através das Doce. In História pública e história conectada - Gonçalves, J. (ed.), 125-149. Brasil: Letra e Voz, 2023.

3 Excerto da canção/single das Doce Amanhã de manhã, de 1979/1980.

O seu sucesso musical valeu-lhes discos de ouro, discos de platina e espetáculos com salas cheias. As jovens garotas queriam ser como elas, ter a sua beleza, o seu sex appeal, a sua capacidade artística. Os jovens garotos cantavam as suas músicas sem se aperceberem. Os homens adultos desejavam-nas e fantasiavam relações amorosas platônicas. As mulheres adultas, apesar de as amarem, odiavam-nas porque viam nelas a corrupção dos seus maridos infiéis. À escala da sociedade portuguesa, arriscamo-nos a dizer que as Doce foram o maior sucesso, mas também o maior fracasso da indústria musical e da cultura popular. Incorporando elementos de feminilidade performática, as Doce transformaram o corpo feminino em um palco de subversão. Pretendemos demonstrar que o corpo não é apenas um objeto, mas antes um lugar onde o poder é exercido e contestado; algo tanto mais evidente no caso das Doce, como iremos observar mais adiante. Nesse contexto, a performance das Doce pode ser interpretada como uma prática de resistência à normatização do corpo feminino em Portugal pós-ditatorial. As Doce, desde o seu surgimento, sempre estiveram envolvidas em escândalos, sendo o mais traumático o de uma notícia que circulou acerca de Laura Diogo. Os tabloides sensacionalistas divulgaram que esta teria sido sodomizada por um jogador de futebol negro, Reinaldo Gomes. Aliás, foi inconcebível, junto da opinião pública, a imagem que a imprensa criou de uma jovem loira como Laura se envolver com um negro oriundo de Guiné-Bissau. Este rumor foi o princípio do fim das Doce.

Cerca de 40 anos após este escândalo, que denunciou alguns dos principais handicaps da sociedade portuguesa, as Doce permanecem como uma querida imagem junto das mães e das avós da atualidade. Por isso, atravessaram e – no nosso entender – vão continuar a atravessar gerações. A juventude, hoje em dia, ainda canta sucessos como Bem bom (1982), Ali Babá (1981) ou Amanhã de manhã (1979), este último o sucesso que as catapultou para a ribalta. A imagem das Doce ainda permanece viva na sociedade portuguesa. Em certa medida, podemos encarar as Doce como um elemento fundamental de uma memória coletiva, na exata medida em que podem ser entendidas como uma memória envolta em sentimentos de nostalgia e heranças históricas, sociais e materiais da sociedade portuguesa. Aliás, a própria trajetória do grupo as define como protagonistas de uma indústria musical emergente e de enorme relevo. Tal como na década de 1980, como na atualidade, ainda existe uma fixação pelas Doce, o que está muito relacionado com a emergência de mercados direcionados para o retrô e a nostalgia (REYNOLDS, 2006). No entendimento de Guerra (2020), isto torna-se tanto mais evidente no consumo de CDs ou DVDs⁴. De acordo com Frith (1996), os consumos contemporâneos encontram na visão patrimonial da cultura pop um recurso de inestimável valor, algo que se verifica no caso das Doce, especialmente pelo fato de este grupo estar repleto de propriedades nostálgicas características da música popular. Com efeito, o que o autor quer evidenciar – e o que aferimos em relação às Doce – é que este grupo vinculou

4 A título exemplificativo, de acordo com a Associação Fonográfica Portuguesa, entre os dias 23 e 29 de julho de 2021, as Doce encontravam-se no 14º lugar do Top Nacional de Vendas. Esta reedição, que conta com os maiores sucessos das Doce, levava já 13 semanas consecutivas no Top Nacional de Vendas. Para mais informações, ver: <<https://festivaiscancao.wordpress.com/2021/08/08/%F0%9F%94%9D-top-nacional-de-vendas-semana-30-cd-doce-o-melhor-sobe-na-tabela>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

um conjunto de indivíduos ao seu passado e, assim, fundamentou emocionalmente o seu presente e o seu futuro.

As Doce, como escreve a jornalista Joana Moreira (2021), nasceram pelas mãos dos produtores Tozé Brito⁵ e Cláudio Condé⁶. O grupo foi criado para ser um produto comercial, com o objetivo de reestruturar os imaginários do pop, do feminino e da moda de uma sociedade portuguesa ainda convencional. Chocavam pelas canções sensuais e pela sua imagem sexualizada que, por sua vez, contrastava largamente com o seu nome: Doce. Assim, para a elaboração deste artigo, partimos da premissa de que as Doce – apesar de terem abalado a sociedade portuguesa e apesar de terem marcado gerações – foram um produto comercial repleto de símbolos e narrativas machistas, sexistas, segregadores, racistas e misóginos. Na verdade, os avanços académicos no campo das teorias feministas e no campo da indústria musical têm sido de tal ordem elucidativos, que nos fazem olhar para as Doce agora, 40 anos depois, de forma diferente. Algo inovador, até porque as Doce estão ausentes das produções académicas portuguesas, pelo menos no que diz respeito à sociologia.

Atendendo ao nosso objetivo, pretendemos enveredar por uma análise de seis canções (MURPHEY, 1992) emblemáticas das Doce e os seus respetivos videoclipes. As canções são as seguintes: Ok, ko (1980), Amanhã de manhã (1979/1980), Doce (1980), Ali Babá (1981), É demais (1981) e Bem bom (1982). Deste modo, ao referirmos que as letras das canções das Doce são reveladoras da sociedade portuguesa da época – bem como da atualidade – estamos a remeter o videoclipe a uma condição de produto cultural central (Vizcaíno, 2021), até porque o mesmo foi um meio de disseminação da rebeldia das Doce e o o responsável pela sua disseminação junto das camadas mais jovens.

2. Esperança, vem cá cantar⁷: a sociedade portuguesa pós-ditatorial em retrospectiva

As Doce, além de comporem a iconografia da música pop portuguesa, são a materialização de uma sociedade portuguesa patriarcal, como nos refere Guerra (2020). São o resultado de uma sociedade que se divorciara da ditadura havia cinco anos, mas que ainda estava a anos-luz de atingir cosmopolitismo anglo-saxónico. As Doce personalizavam a democracia e o cosmopolitismo, apesar de os seus públicos ainda se encontrarem sob as égides da ditadura e do provincianismo arraigado na premissa de que a mulher era inferior ao homem e de que a mulher, enquanto corpo, apenas vivia para satisfazer as necessidades masculinas.

Como é sabido, a Península Ibérica sofreu com a presença de regimes ditatoriais (GUERRA

5 Cantor, letrista, compositor, produtor, editor e administrador de projetos musicais. Já foi executivo das gravadoras Universal Music Portugal – a sucessora de PolyGram – e BMG. Atualmente desempenha funções como diretor e administrador da Sociedade Portuguesa de Autores. Foi um dos membros fundadores do grupo Pop Five Music Incorporated, do Quarteto 1111, dos Gemini e dos Green Woods.

6 De nacionalidade brasileira, Cláudio Condé foi o presidente da antiga gravadora PolyGram. Além disso, foi responsável pela criação e pelo lançamento das Doce.

7 Título adaptado da canção das Doce *O barquinho da esperança*, de 1986.

& RIPOLLÉS, 2021), regimes esses que foram buscar forças em outros regimes opressivos, tais como o alemão e o italiano. Com a implementação do regime salazarista⁸, Portugal isolou-se do mundo (LOFF, 2010). Fechou as suas fronteiras e impediu o povo de acompanhar os avanços no setor cultural, econômico, político e artístico. Quase 50 anos após o término da ditadura portuguesa – que cessou a 25 de abril de 1974 – Portugal e a indústria musical, mais precisamente as mulheres, ainda vive assombrado pelos ideais tradicionalistas defendidos durante o regime ditatorial. Na verdade, sendo sociólogos, sabemos que 50 anos não são suficientes para vislumbrarmos uma mudança social. Ora, se 50 anos não chegam, não é de estranhar que à data do surgimento das Doce, cinco anos também não bastassem. Contudo, apesar de as Doce não terem sido suficientes, foram determinantes. Nas palavras de Patrícia Sequeira⁹, as Doce foram – ainda que inconscientemente – as impulsionadoras de uma mudança, por menor que tenha sido.

Saldanha (2014) elucida que as mulheres, durante os 48 anos de fascismo vivenciados, foram imprescindíveis. De fato, a subalternidade da mulher durante o regime fascista não foi descoberta posteriormente. As mulheres tinham consciência dos papéis que desempenhavam, que podiam desempenhar e que lhes eram atribuídos. Como nos diz a autora, as políticas do regime de Salazar anulavam a mulher enquanto sujeito social, sendo-lhe apenas atribuído um papel de suporte marital e familiar. Então, não é de todo surpreendente que a mulher estivesse relegada ao campo doméstico, sendo incentivada a esmerar-se em dotes e perícias enquanto esposa e enquanto mãe. Mesmo no campo sexual, a mulher apenas era descrita como um bem ao serviço das necessidades do homem. Como nos diz Gersão (1985), o prazer – quando referente à mulher – era degradante, sujo e impuro. Como nos enuncia a autora, a mulher era – e tinha de ser – desligada do seu corpo. Devia encará-lo como se não fosse feito de carne, mas antes como um templo imaculado. Mais à frente, iremos observar que as Doce romperam totalmente com este discurso, atuando quase numa lógica demagógico-disruptiva. A vivência portuguesa da época baseava-se em ideologias de apelo doméstico (SALDANHA, 2014). O aparelho estatal defendia que a família portuguesa deveria reger-se pelo casamento, pela religião católica e pela implantação do ideal de um homem como o chefe de família. Ora, se em séries históricas esta ideia aparece romantizada, na prática, decerto, veríamos que tal não se concretizaria. Fazendo apenas um breve parêntese, consideramos importante mencionar que esta foi uma das dificuldades sentidas na elaboração deste recuo analítico histórico-social. Por um lado, porque somos também fruto da vivência desse regime e sabemos as dificuldades sentidas pelas mulheres, e por outro, porque as Doce fizeram a trilha sonora da nossa juventude, sem nunca nos apercebemos – devido à ingenuidade da idade – que as mesmas se imbuíam destas narrativas.

Voltando ao foco do nosso artigo. Esta ideologia de apelo doméstico, que se materializou em programas televisivos, em programas de rádio ou em panfletos, fez com que mais tarde

8 Assim designado, por referência a António Salazar, a figura responsável pelo regime.

9 A responsável pela realização do filme documentário *Bem bom* (2021).

– com a abertura espontânea da sociedade portuguesa ao cosmopolitismo (GUERRA, 2019)
– houvesse um desejo incessante face às sexualidades livres e sem preconceitos, bem como a busca pelo castigo por desejar tal coisa, isto porque o catolicismo e a estrutura patriarcal ainda sussurravam nos ouvidos das populações (GUERRA & QUINTELA, 2020). O fascismo, encabeçado por António Salazar, é uma expressão do autoritarismo referente à submissão sexual da mulher portuguesa. Na propaganda do regime, a mulher era apresentada como passiva, submissa e recatada (BESSA-LUÍS, 1987), algo que se apoiava num dos ícones do Estado, isto é, a imagem da Virgem de Fátima. O ato de casar-se era um sacramento. Os pais e os maridos das mulheres portuguesas, consideravam que a sua emancipação era perigosa. Aliás, foi assim com as Doce. Durante 48 anos, não se queriam as mulheres fora de casa. De acordo com Jorge Crespo (1996), aquelas amotinadas que se rebelaram contra estes princípios eram deixadas ao abandono, até porque a rebeldia só era tida como uma virtude se fosse para proveito do homem.

Assim, as mulheres começam a encontrar meios para resistir e para se afirma. Tornam-se arduas no campo da resistência e da afirmação sublime. A moda foi uma dessas astúcias. Encontramos assim outro dos elementos que nos levou a estudar as Doce, a sua imagem como denúncia, como ruptura, um aspecto que, em tempos de democracia, remetia à ditadura. Aliás, talvez por isso o choque tenha sido tão profundo, pois socorreram-se de um bastião de lutas passadas. As mulheres da ditadura viram na moda uma miríade de caminhos, que apenas teriam de ser enfeitados e embelezados. Na verdade, foi através da roupa que as mulheres procuraram o prazer (COELHO, 1995). Não apenas através da imagem, mas também através da palavra (RAMIS & GAUTÉRIO, 2018), que visava retratar o corpo da mulher como um lugar de poder e, simultaneamente, de opressão, algo postulado pelas poetisas Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, em 1972, em plena vivência de censura. Deste modo, nesta seção, vemos os primeiros rastilhos do posterior incêndio causado pelas Doce, ou seja, vislumbramos os primeiros passos e as primeiras tentativas de (re)construção da identidade da mulher portuguesa.

3. É tão doce agora¹⁰: o feminismo e a música popular portuguesa

Decidimos iniciar esta seção com uma alusão ao que nos refere Suzy D’Enbeau (2009). A autora enuncia que as revistas para mulheres sempre ditaram os princípios da feminilidade, podendo ser entendidas como agentes de socialização, bem como – a partir da ótica da autora – se assumem como a materialização das definições do que implica a feminilidade aos olhos de uma sociedade patriarcal. Efetivamente, não podemos deixar de reparar que a música pop se enquadra no mesmo preceito, além de – no caso das artistas mulheres – se figurar igualmente enquanto forma de exercício de poder por parte do patriarcado.

É certo que o conceito de patriarcado nunca foi utilizado de forma tão regular como na

10 Excerto da canção das Doce “OK, Ko” de 1980.

atualidade. De acordo com Wood (2003), esta concepção diz respeito a um conjunto de sistemas ideológicos, de estruturas sociais e de práticas que são criadas e levadas a cabo, com o intuito de refletir aqueles que são os valores masculinos e os valores femininos. Outros autores como hooks (2004) afirmam que o patriarcado diz respeito a um sistema político-social que reflete a superioridade do homem e que legitima o exercício de violência simbólica face ao dominado. Contrariamente a estas perspectivas, as feministas radicais Daly e Caputi (1987), identificam o patriarcado como uma terra pai, caracterizada pela opressão, pela repressão, pelo narcisismo, pela crueldade, pela objetificação e pelo classismo e que, nesse sentido, fomenta a existência de uma visão única do mundo, tendo como ponto de partida os valores, as crenças e os interesses dos homens. Não obstante, o feminismo surge como uma alternativa a estas concepções, isto é, ao patriarcado, introduzindo a mulher como sujeito. Novamente D'Enbeau (2009) narra ser praticamente impossível procurar textos acerca da cultura popular e não encontrar uma representação patriarcal da mulher, daí que Daly (1992) faça um apelo nas suas obras para as mulheres desenvolverem uma coragem ontológica, necessária para combater a alienação do seu verdadeiro self.

No âmbito das teorias feministas, o nome de Simone de Beauvoir (1981) é incontestável, bem como a sua obra *O segundo sexo*. Esta obra emblemática abriu portas à discussão sobre conceitos como o feminino e a feminilidade. Mais tarde, autoras como Judith Butler, Julia Kristeva, Luce Irigaray e Monique Wittig emergiram como referências no campo das teorias feministas e das teorias queer. Focando-nos no trabalho de Luce Irigaray, a filósofa sofreu duras críticas quanto ao fato de os seus discursos e as suas teorias reduzirem a mulher a uma estrutura para satisfazer o desejo masculino, isto é, Irigaray conceitualizava as mulheres como o objeto do sujeito que as aprisionava em redes categoriais e simbólicas. Irigaray (1992), sempre controversa, opunha-se às concepções de Simone de Beauvoir, que defendia que a mulher não nascia mulher, mas que se tornava mulher, acabando por induzir à inexistência da diferença sexual, sendo que afirma que os significados e os discursos é que formam discursos que produzem a mulher enquanto mulher. Então, a mulher é vista como um produto que reflete uma série de estruturas de linguagem, algo tanto mais evidente quando pensamos na indústria musical e na música pop. Se fizermos uma alusão ao caso português, à data do surgimento das Doce, Portugal ainda não possuía uma música pop cimentada, como acontecia em países como o Reino Unido. Tendo-se aberto recentemente as fronteiras, Portugal procurava absorver de forma massiva os conteúdos culturais do exterior; porém, as mentalidades não acompanhavam essa absorção. Sob este ponto, e estabelecendo uma ponte com a realidade portuguesa, Irigaray (1992) exprimia a existência de uma voz masculina que se assumia como predominante e que falava das mulheres, para as mulheres e pelas mulheres.

Focando o nosso olhar no horizonte da música popular e na sua intersecção com as teorias feministas, é imprescindível mencionar que ambos foram dois dos grandes fenômenos culturais do século XX; isto porque um procurava anular a narrativa do outro, ou seja, as teorias feministas tinham como foco alertar e contrariar a objetificação da mulher e a dominação do

homem, aspectos que desde sempre foram característicos da música popular. Assim, com o avançar dos tempos, o feminismo e o pop tornaram-se posições e conceitos antagônicos que apenas mais tarde se uniram – segundo bell hooks (2000) – quando Beyoncé se assumiu uma feminista moderna. Efetivamente, a teoria feminista foi sofrendo vários processos evolutivos desde o seu surgimento. Em países como a França destacou-se pelo radicalismo; nos Estados Unidos, com Judith Butler (1999), centrou-se na questão do corpo e nos seus usos, dando origem a visões relacionadas com fenómenos como a resistência e a subversão. É inegável o papel que os movimentos Riot grrrl desempenharam na disseminação de pensamentos feministas (GUERRA ET AL., 2018) no âmago do rock e do punk¹¹. No caso da música pop, tudo foi diferente.

Apesar de estarmos inseridas numa abordagem generalista, é inegável que, quando surgiu em Portugal, o pop tivesse seguido os mesmos padrões anglo-americanos. O pop sempre foi descrito como a antítese do rock. Tratava-se de um gênero musical que era criado para ser catchy e para apelar às massas, que deveria ser simplista e animado. Contudo – apesar de não ser o caso das Doce – ambas as artistas de ambos os gêneros se assumiam como feministas. Ora, se isto acontecia em países como o Reino Unido ou os Estados Unidos, em Portugal nem sequer se falava de feminismo, sendo este um termo distante da maioria das mulheres e das artistas. Neste interstício, hooks (2000) infere que o pop é a casa da feminilidade, já que é o responsável pelo reforço de tudo o que representa a heteronormatividade. Esta questão será desenvolvida em maior profundidade em nossa análise das canções e dos videoclipes das Doce.

Antes de avançarmos com a nossa reflexão em torno das produções artísticas e estéticas das Doce, importa aludir à concepção de performance de gênero de Butler (1999), que, no nosso entender, cria uma linha base de suporte aos nossos argumentos sobre as Doce. Estas identidades performativas – denominadas “fabricações” por Butler (1999) e de “tecnologias do cotidiano” por De Lauretis (1987, p. 3) – podem ser encontradas em qualquer gênero musical. Aliás, De Lauretis (1987) destaca que o pop é uma tecnologia de gênero, dentro da qual um conjunto de formas de feminilidade são criadas e multiplicadas, tendo como mote uma amálgama de espaços discursivos. Nesse sentido, o gênero, dentro do pop, além de ser um produto e um ato, é sobretudo um produto e um processo da sua própria representação.

4. Só mais tarde me encontrei¹²: a disrupção estético-artística das Doce

Como temos vindo a constatar, ao propor uma abordagem sobre uma banda de quatro mulheres que fazia sucesso nos anos 1980, é incontornável não falar no contexto português. As suas letras e a sua imagem representavam algo. As Doce eram extremamente modernas para a época. A moda e a sexualidade de que falávamos na seção anterior eram confundidas

11 Onde pontuam as bandas Bikini Kill, The Raincoats e The Third Sex.

12 Excerto da canção *Perfumada* das Doce, de 1986.

– por um Portugal provinciano – com promiscuidade, já que esses elementos nunca tinham sido vistos antes em outro contexto. Aliás, ainda que inconscientemente, por conta das Doce, algumas mulheres começaram a subir as suas saias e começaram a passar batom. Assim, em seguida, iremos abordar a disruptividade artístico-estética das Doce.

Numa reportagem de Maria João Martins (2021) intitulada “Memórias de uma groupie das Doce”, lê-se que nos balneários femininos dos colégios, as adolescentes imitavam as coreografias das Doce. Esta girl-band o era de fato antes mesmo de o nome adquirir ressonância na sociedade portuguesa. As jovens adolescentes estavam habituadas a imitar artistas como Olivia Newton-John ou Anni-Frid. Então, de repente, num sábado qualquer em família antes da ida para a catequese, a juventude portuguesa pára. Estavam na Radiotelevisão Portuguesa (RTP) – o único canal televisivo, ainda em preto e branco – as Doce. Sedutoras, descontraídas e muito talentosas, apresentando a sua canção de estreia Amanhã de manhã (1979). Eventualmente o single se tornaria um hit, e o disco marcava a diferença pelo fato de as Doce aparecerem com vestidos com um padrão animalesco e com meias pretas (Figura 2).



Figura 2. Capa do single Amanhã de manhã, de 1980. Fonte: Discogs (www.discogs.com/release/1538463-Doce-Amanh%C3%A3-De-Manh%C3%A3). Acesso em: 20 jan. 2023.

Os seus looks eram sempre emblemáticos e aguardados com ansiedade e expectativa, algo que culminou, em 1982, com a participação do grupo no Festival Eurovisão da Canção, com a canção *Bem bom*, na qual as Doce surgiram vestidas de mosqueteiras¹³ (Figura 3), figurino concebido por José Carlos¹⁴, estilista responsável pela imagem da banda, pela maquiagem e pelos sapatos. Desde logo encontramos a nossa primeira contradição, isto é, um homem era responsável pela imagem das Doce; imagem essa sexualizada e sensualizada. Contudo, por algum motivo, as Doce se apropriavam disso e subvertiam a heterossexualização dos produtos artísticos e musicais, servindo-se deles para transmitirem mensagens de empoderamento. Para assumirem esta imagem, era preciso mulheres corajosas.



Figura 3. As Doce no Festival da Eurovisão da Canção, em 1982, envergando a criação “Mosqueteiras”, de José Carlos.

Fonte: <<https://songcontests.fandom.com/wiki/Doce>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

Fecha a porta apaga as luzes
Vem sentar-te a meu lado
Dá-me um beijo e o meu desejo
Vem ficar acordado
Vem amor a noite é uma criança
E depois quem ama por gosto não cansa

¹³ Até ao presente, as Doce continuam a figurar nas Convenções de Barbies vestidas de mosqueteiras.

¹⁴ José Carlos foi um dos primeiros estilistas portugueses. Começou a desenhar roupas no final dos anos 1970, e abriu sua loja em 1986. A partir de 1980, José Carlos começou a ser convidado para criar a imagem de individualidades ligadas à política e às artes, colaborando com o Festival da Canção, o concurso Miss Portugal e outros programas de televisão. Para além das roupas, lançou várias linhas de acessórios – bijuterias, sapatos, cintos, carteiras e trajes de banho. Para além destas atividades, José Carlos marcou o universo estético lisboeta com a sua atividade de cabeleireiro. Em 1992, começou a apresentar coleções anuais de alta costura.

Amanhã de manhã
Vamos acordar e ficar a ouvir
A rádio no ar a chuva a cair
Eu vou-te abraçar e prender-te então
No sonho que é teu na cama no chão
Os nossos lençóis e colcha de lã
Eu vou-te abraçar amanhã de manhã
Fecha os olhos esquece o tempo
(Doce, Amanhã de manhã, 1979/1980, grifos nossos)

No excerto da música acima, identificamos uma temática recorrente nas músicas de cantores do sexo masculino. Na letra é descrito o desejo por uma noite de amor e de envolvimento sexual, apesar de também demonstrarmos a presença de um certo romantismo – direcionado para o público feminino – especialmente quando as Doce cantam “Vamos acordar e ficar a ouvir/ A rádio no ar a chuva a cair”. Paralelamente, a mulher também é retratada como uma figura empoderada e emancipada, com desejos e vontades, e nesse sentido, o homem acaba por emergir como uma figura que irá sucumbir ao pedido da mulher. Isto é evidente nos versos “Eu vou-te abraçar e prender-te então/ No sonho que é teu na cama no chão”. No videoclipe ¹⁵, as Doce surgem em cima de um pequeno palco e se fazem acompanhar de uma banda composta por homens. As suas roupas nos remetem para um imaginário referencial da obra Tarzan, de Edgar Rice Burroughs, isto é, fazem-nos lembrar a personagem Jane, quando esta abraça o animalesco referente a Tarzan. Ao fazer isso, as Doce estão sendo subversivas, pois a sua estética e a sua performance, contrariam a ideia criada em torno de Jane, enaltecendo a sensualidade (Figura 4).



Figura 4. Frame do videoclipe Amanhã de manhã, de 1983. Fonte: <www.youtube.com/watch?v=ZMwBugjDrgk&ab_channel=DoceVEVO>. Acesso em: 20 jan. 2023.

15 Na verdade, o videoclipe é uma atuação ao vivo das Doce em O Tal Canal, em 1983. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=ZMwBugjDrgk&ab_channel=DoceVEVO>. Acesso em: 20 jan. 2023.

Baseando-nos nas asserções de Railton e Watson (2005), os videoclipes de músicas pop possuem uma agenda comercial, daí ser importante discuti-los enquanto uma espécie de políticas de representação. Então, torna-se evidente o fato de os videoclipes serem um meio frutífero para o exame das representações acerca dos comportamentos sexuais. Com efeito, a atratividade sexual é uma das principais características dos videoclipes da música pop, sendo que os mesmos estão envolvidos numa multiplicidade de códigos. De acordo com Simon Frith (1996), os vídeos pop visam a performance da sedução e, em última instância, foram os responsáveis pela nossa compreensão da música pop como sendo erótica. Isto é o mesmo que dizer que, no caso das Doce, a exposição dos seus corpos e o potencial dos mesmos para emergirem como figuras de desejo ou de fantasia são cruciais para as economias de prazer e para a rentabilidade da música pop (RAILTON & WATSON, 2005).

Embora a exibição da atratividade sexual das Doce dentro da indústria pop seja complementar à nossa análise, não podemos não mencionar que tal aspecto é resultado de uma representação cultural e social das mulheres. Como tal, não é de estranhar que Paula Guerra (2015) exponha a importância das biografias musicais. Ora, as Doce podem ser vistas a partir deste eixo das biografias musicais, uma vez que pressupõem histórias, artefatos e vivências. Mais ainda, Feixa (1999) elucida que uma das estratégias que devem ser utilizadas para compreendermos uma sociedade é recorrermos às biografias para que possamos analisar os espaços e os tempos nos quais que a dita sociedade se estrutura. Deste modo, remetendo ao que foi por nós abordado quanto ao papel que o homem desempenhava na sociedade portuguesa durante a vigência do regime ditatorial, na música Ok, ko (1980), as Doce afrontam esse mesmo imaginário. Abaixo apresentamos um pequeno excerto:

Ok querido
Dizes que me amas
Então prova-me
Ok querido
Dizes que me abanas
Então mexe-te, mexe-me
Põe-me ko
Ok querido
Dizes que me levas
Então leva-me
Ok querido
Dizes que me apanhas
Então mexe-te, mexe-me
Põe-me ko
Ok põe-me ko
Ok se fores capaz
Ok põe-me ko

Se souberes como se faz
Ok põe-me ko
Ok se fores capaz
Ok põe-me ko
Se souberes como se faz
Mas se não... então, deixa-me em paz...
(grifos nossos)

Tal como em *Amanhã de manhã* (1979/1980), as Doce vêm questionar a masculinidade e o referencial masculino defendido pela sociedade portuguesa. Esta letra pode ser lida e analisada a partir de duas perspectivas: uma perspectiva apenas relacionada ao fato de a música pop querer vender produtos que agradem ao homem heterossexual (RAILTON & WATSON, 2005) e, nesse sentido, quando as Doce cantam “Ok querido/ Dizes que me amas/ Então prova-me”, estão na verdade fomentando um desejo e uma vontade/necessidade masculina de se provar perante a sociedade, bem como se encontra presente uma certa conotação sexual; e um segundo olhar, poderá ver nesta letra a afirmação da mulher na sociedade portuguesa face ao homem; isto porque quando se lê “Ok se fores capaz/ Ok põe-me ko/ Se souberes como se faz/ Mas se não... então, deixa-me em paz”, se está aludindo à ideia de que a mulher não deve se contentar, que não deve ser submissa. Dito em outras palavras, quando se lê nos últimos versos “deixa-me em paz”, pode se estar dizendo que a mulher possui a capacidade de ser independente, ou seja, que a mulher pode ser livre e viver sem preconceitos (SALDANHA, 2014).

No próprio videoclipe (Figura 5) – se quisermos estabelecer uma relação com o senso comum – as Doce surgem com macacões em tons de rosa e azul, aludindo à dicotomia do rosa/menina e azul/menino. As artistas encontram-se numa sala com espelhos como pano de fundo que, à medida em que as Doce vão sendo gravadas, várias partes dos seus corpos vão emergindo, principalmente os seios. O salto alto também é enfatizado no videoclipe, bem como o batom vermelho de Laura, elementos que paulatinamente se tornaram incontornáveis junto das populações femininas mais jovens.



Figura 5. Frames do videoclipe *Ok, ko*, de 1980. Fonte: <www.youtube.com/watch?v=MW7EKlv4n20&ab_channel=Docememórias>. Acesso em: 20 jan. 2023.

Aspectos semelhantes podem ser encontrados na canção *Doce* (1980), principalmente no

que tange à emancipação e à afirmação da mulher. Nesta canção, o grupo faz uma analogia ao seu nome, sendo que esta acaba por ser quase uma música representativa da essência das Doce. Por um lado, a contrariedade dos valores da estrutura patriarcal portuguesa e, por outro, uma convivência com os mesmos. Novamente a questão da afirmação da sexualidade é pedra de toque na letra da canção, “Doce é chegar ao fim de um dia/ E acender em nós o fogo/ Da noite que principia”. Temos ainda um vislumbre de uma mulher que não trabalha e que espera o marido, algo tanto mais evidente quando se lê:

É tão doce ouvir
Ao cair da tarde a porta a abrir
E ao sentir-te entrar
Correr para ti para te abraçar
É tão doce agora
A chuva cair assim lá fora
E o nosso amor já não demora
E o teu jantar já não tem hora
(grifos nossos)

Contrariamente a outros gêneros musicais, as artistas pop não conseguem esconder os seus corpos atrás dos instrumentos musicais, estando constantemente expostas aos olhares do público e da massa crítica. De acordo com Kelly (1979), a condição da existência da mulher não existe como um domínio separado das estruturas sociais. Driscoll (1999) afirmava que bandas como as Spice Girls possuíam um apelo feminista, principalmente pelo fato de terem sido impulsionadoras de uma mudança das vidas das jovens adolescentes. Ora, em certa medida, o mesmo tipo de leitura podem ser feita em relação às Doce. As Spice Girls, tal como as Doce, foram criadas por um homem, sendo que este criou – de forma deliberada – uma imagem centralizada no consumismo patriarcal. Porém, isso também acabou por impactar a forma como as mulheres perspectivam a noção de feminino. Na verdade, tanto as Spice Girls como as Doce – apesar de em contextos geográficos, temporais e sociais distintos – incentivavam a mensagem do *girl power*.

Os ritmos pop dançáveis das Doce criam uma atitude despreocupada em tensão com a letra das canções e com a imagem delas. Quer nas letras, quer nos videocliques, as Doce transmitem a ideia de uma *femme fatale* que objetiva o corpo feminino, mas que também o enaltece. Nas músicas *Bem bom* (1982), *É demais* (1981) e em *Ali Babá* (1981), a questão do corpo se assume como foco. Portugal encontrava-se falido e enredado na vigilância financeira do Fundo Monetário Internacional (FMI). As Doce, com estas canções, levavam os religiosos de extrema-direita a se benzerem e as mães de Portugal a proibirem as suas filhas de ouvirem as suas canções. Estávamos perante um país que apenas em 1982 discutia a descriminalização do aborto, e perante um país que, apesar de ter consagrada a igualdade de direitos na Constituição de 1976, não passava de uma fachada.

Will Straw (1993) enuncia o conceito de estrutura em grelha acerca da música pop, evidenciando três elementos-chave que, no nosso entender, caracterizam as Doce. O primeiro diz respeito ao imperativo vanguardista, algo que tem vindo a ser refutado por nós através da análise das suas letras – de cariz sexual –, mas também através das suas performances e das suas imagens. O segundo refere-se à ideia de que as barreiras entre espetáculo e audiência são destruídas, criando elos de proximidade e, por fim, o terceiro aspecto refere-se à concepção do espetáculo como um espaço de ação, que possibilita o fomento de identidades híbridas. Pensando neste último, parece-nos evidente que as Doce se enquadram inteiramente nesta categoria, pois conjugavam a identidade provinciana e rural da sociedade portuguesa com o cosmopolitismo do Reino Unido e dos EUA, por exemplo. A partir destes eixos, podemos entender que as Doce, nos anos 1980, figuravam como uma experimentação de tendências e de hibridismos. Esta lógica da experimentação também foi corroborada por Paula Guerra (2010), quando caracteriza a música portuguesa como sendo composta por um manancial de experimentalismos e esteticismos. Pensando apenas nas Doce, este esteticismo levou a que se criassem novas linguagens musicais e artísticas (Figuras 6 e 7), mas também sociais, de atuação e de vivência.



Figura 6. Frame do live act da música Ali Babá, no Festival Eurovisão da Canção, em 1981. Fonte: <www.youtube.com/watch?v=u0PrynVJ2b0&ab_channel=PeterPan>. Acesso em: 20 jan. 2023.



Figura 7. Frame do videoclipe *É demais*, de 1981. Fonte: <www.youtube.com/watch?v=RqD1xMvVGhw&ab_channel=DoceVEVO>. Acesso em: 20 jan. 2023.

Nas duas imagens, referentes a videocliques distintos, obtemos uma visão acerca das Doce como um culto. As Doce, apesar de todas as contradições da sociedade portuguesa, foram (e ainda são) um fenômeno de culto. Aliás, um dos mais consistentes e que, por incrível que pareça, nunca foi abordado sociologicamente. O ritmo e a sonoridade de *Bem bom* rememoram o ABBA; as caras pintadas fazem com que as associemos ao Kiss. *Ali Babá* nos recorda o Boney M. Assim, todos estes elementos conjugados são merecedores de uma reflexão estética: a estética das Doce era experimental e inovadora, mas também marginal e com repercussões midiáticas abismais. Focando-nos apenas em *Ali Babá*, devemos mencionar que as Doce concorreram com esta canção ao Festival Eurovisão da Canção em 1981, tendo obtido apenas o quarto lugar. Este fato, nas palavras da imprensa portuguesa, recaiu sobre as suas roupas. Como vemos na Figura 6, as vestes das odaliscas se resumiam a corpetes e a umas franjas que, anos mais tarde, seriam um sucesso junto a outras *girls bands* estrangeiras, tais como as The Bangles, com a canção *Walk Like an Egyptian*, de 1986.

Se antes já tínhamos abordado esta irreverência da *femme fatale* em *É demais* (1981), agora ela se torna um tanto mais evidente. A adoção da estética provocativa do látex é uma resposta aos boatos criados em torno de Laura e um jogador de futebol. Laura Diogo, por seus cabelos loiros e pele de porcelana, era a mais vistosa das Doce. Aliás, foi uma das primeiras *top models* nacionais, coroada como Miss Fotogênica no Japão em 1979. Concomitantemente, por ser

tida como a mais bela, pela mídia e pela opinião pública, era também considerada como a menos talentosa. Como se lê na reportagem de Helena Matos (2019), as câmeras e os olhares prendiam-se nos seus cabelos loiros e no seu sorriso ingênuo de *girl next door* – uma imagem sempre apregoada nos Estados Unidos – que nos remetia às meninas colegiais. Não foi por acaso que surgiu o boato da relação entre Reinaldo (jogador negro do Benfica) e Laura. O escândalo aconteceu em 1981, mesmo ano de lançamento da música. Laura foi vítima de várias formas de preconceito. Por um lado, a questão da sexualidade. Era impensável que a jovem de sorriso ingênuo adotasse uma postura de libertarismo sexual. Por outro lado, preconceito racial, por ela supostamente se ter envolvido com um negro, algo que aos olhos da sociedade portuguesa da época era visto com maus olhos e como degradante.

Posteriormente, quando lançam a música *É demais*, inúmeros discursos – de natureza similar – permanecem emergentes. Pelas roupas que as Doce utilizavam, a questão da sexualidade volta a estar em voga, uma vez que, nos boatos, dizia-se que Laura tinha sido sodomizada. Ora, será coincidência as Doce se apresentarem com roupas curtas, em látex? Nunca saberemos, mas nos parece que nada é por acaso e que, talvez, as Doce estariam adotando uma postura de afirmação e de defesa de um lugar da mulher na sociedade; isto é, reivindicando o direito de se defender e de se asseverar perante a sociedade e a opinião pública. Paralelamente, a própria letra também evidencia a pressão que as Doce e que Laura sofreram, bastando ler o trecho “Quero dar um salto e sair daqui/ Deixar para trás o que vivi/ Lá no fim do mundo/ No primeiro hotel/ Parámos, entrámos em lua de mel”.



Figura 8. Frame do videoclipe Bem bom, de 1982. Fonte: <www.youtube.com/watch?v=QtBizSoXB60&ab_channel=DoceVEVO>. Acesso em: 20 jan. 2023.

Na Figura 3 apresentamos as Doce quando se vestiram de mosqueteiras para participar do Festival da Canção em 1982. Então, por que terá José Carlos optado por esses trajes que tanto contrastavam com a imagem das Doce no videoclipe (Figura 8)? Se, em *É demais*, aferíamos que a atitude, a estética e a performance das Doce eram uma forma de reivindicação, e a letra um pedido de justiça, em *Bem bom* podemos destacar a presença de uma atitude combativa. Ao contrário do que aconteceu em *Ali Babá*, em *Bem bom* os corpos aparecem totalmente cobertos, algo que, no nosso entender – e no seguimento do que aferimos sobre a *É demais* – vem da tomada de uma posição de revolta por parte das Doce. Elas pretendiam uma desvinculação da ideia de que eram apenas meros corpos sensuais ao dispor do entretenimento dos homens. É a partir de *Bem bom* que as Doce começam um processo de internacionalização, tendo posteriormente surgido temas como *For the Love of Conchita e Starlight*. Apesar de cantarem em Portugal, as Doce começam a atuar cada mais fora dele, já que os boatos, a repressão e o machismo se tornavam cada vez mais insuportáveis. Na reportagem de Helena Matos (2019), vemos outra questão latente do percurso das Doce: a gravidez. Nessa reportagem podemos ler que Helena e Teresa engravidaram e abortaram para manter o grupo. Aliás, Helena Coelho enuncia que fez três abortos por causa das Doce.

5. A vida mora lá fora¹⁶: considerações finais

Em março de 1982, as Doce apareciam na capa do semanário cultural *Se7e* (LOPES, 2021) e eram representadas como únicas. Esta afirmação era acompanhada de uma imagem das artistas em trajes de banho com uma estampa animal, em que duas delas estavam descalças e as restantes de saltos altos. Quando entraram para as Doce, a euforia assentava no ideal de fazer algo que nunca tinha sido feito em Portugal. Com a elaboração deste artigo, tornou-se possível concluir que – mesmo tendo apenas um objeto de estudo – as Doce representaram um Portugal da década de 1980. De acordo com Guerra (2019), destacamos que as mudanças na cultura portuguesa com o início da década de 1980 representaram uma revolução cultural, sendo as Doce uma das responsáveis por essa mesma revolução. As Doce e a indústria pop viram nesse período uma brecha para dar início a uma nova cultura, fazendo-se valer do (pós)-modernismo e de tudo o que ele implicava para os artistas. As Doce foram – e talvez até hoje o sejam – incompreendidas, porque nunca foi feito um esforço de crítica e de questionamento da sociedade do passado. Por vezes, o percurso da história é tido como um dado adquirido que não pode ser alterado, o que é certo. Contudo, se mantivermos essa perspectiva, nunca conseguiremos ter um futuro diferente. Na época, as Doce eram adoradas e odiadas porque abalavam as estruturas patriarcais ainda determinantes na sociedade portuguesa. A sexualidade e a estética das Doce era frequentemente confundida com promiscuidade e, mesmo assim, as mulheres que as viam e ouviam começaram a subir as suas saias, começaram a passar batom e a aperlatarem-se; não para os homens, mas para elas próprias. É inegável a preponderância das Doce na sociedade portuguesa, tal como outras bandas e grupos, de outros gêneros musicais, as Doce ainda hoje representam uma memória histórica e social

(GUERRA, 2020). A obsessão que recaía sobre elas na década de 1980 se encontra presente ainda hoje e materializa-se, pela compra das reedições dos seus CDs, por exemplo (REYNOLDS, 2006). Desta feita, as Doce são o típico fenômeno da cultura pop, podendo as mesmas ser enquadradas como objeto de um desejo patrimonial, embutido na memória de várias gerações, tornando-se um elemento essencial para a identificação de uma consciência cultural e social coletiva (GUERRA & ALBERTO, 2018).

As Doce foram uma lufada de ar fresco num Portugal que mal tinha uma indústria da música pop, sendo pautado por uma avalanche de baladas românticas, de fado e de música ligeira (GUERRA, 2015). As Doce, numa tentativa de romper com tudo o que a sociedade portuguesa conhecia em termos de valores, de ideais e de normas sociais, assumiam a sua condição de mulheres com orgulho. Não tinham receio de cantar o prazer e o desejo sexual, algo que, durante o período de ditadura militar, era totalmente reprimido pelo regime fascista. Contudo, o seu sucesso colossal, colocou-as – à luz de um olhar contemporâneo – entre o feminismo e um sucumbir ao capitalismo e ao neoliberalismo, em que elas próprias eram um produto criado para agradar o público heterossexual. Defendiam que a mulher deveria ser um sujeito independente do homem e apregoavam a sua afirmação social, enquanto, simultaneamente, tinham as suas roupas, maquiagem e músicas escolhidas e escritas por homens que, por sua vez, queriam agradar a homens. Atualmente existem muitas bandas como as Doce, mas nenhuma como as Doce. Elas representaram uma mudança e uma estagnação sociais. Representavam um país que queria ser cosmopolita, mas que não se conseguia libertar do provincianismo. As Doce referiram que foram únicas no gênero, e ainda bem que foi assim, porque elas representam um Portugal que – apesar de não ser muito diferente – decerto é melhor em algumas áreas.

Referências bibliográficas

- Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe: les faits et les mythes*. Paris: Folio, 1981.
- Bessa-Luís, Agustina. *A Sibila*. Lisboa: Guimarães, 1987 [1954].
- Butler, Judith. *Gender trouble feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1999.
- Coelho, Maria José. *Moda: um enfoque psicanalítico*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.
- Crespo, Jorge. A mulher e o poder nas sociedades tradicionais. In: *Actas dos Terceiros Cursos Internacionais de Verão de Cascais*, v. I, p. 145-52, 1996.
- D'Enbeau, Suzy. Feminine and Feminist Transformation in Popular Culture. *Feminist Media Studies*, v. 9, n. 1, p. 17-36, 2009.
- Daly, Mary. *Outercourse: The Be-dazzling Voyage*. San Francisco, CA: Harper, 1992.
- Daly, Mary; Caputi, Jane. *Websters' First New intergalactic wickedary of the English language*. San Francisco, CA: Harper, 1987.
- Driscoll, Catherine. Girl culture, revenge and global capitalism: Cybergirls, riot grrls, spice girls. *Australian Feminist Studies*, v. 14, n. 29, p. 173-93, 1999.
- Feixa, Carles. *De jóvenes, bandas e tribus*. Barcelona: Ariel, 1999.

- Frith, Simon. *Performing rites: Evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Gersão, Teolinda. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Lisboa: O Jornal, 1985.
- Guerra, Paula. *A instável leveza do rock: génese, dinâmica do rock alternativo em Portugal*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.
- Guerra, Paula. *Sonhos Pop: criação, aura e carisma na música moderna portuguesa*. E-compós, Brasília/DF, v. 18, n. 1, p. 1-22, 2015.
- Guerra, Paula. *Rádio Caos: resistência e experimentação cultural nos anos 1980*. *Análise Social*, v. 2, n. 231, p. 284-309, 2019.
- Guerra, Paula. *Iberian Punk, Cultural Metamorphoses, and Artistic Differences in the Post-Salazar and Post-Franco Eras*. In: McKay, G.; Arnold, G. (ed.). *The Oxford Handbook of Punk Rock*. Oxford: Oxford University Press, 2020. p. XXX-XXX.
- Guerra, Paula; Alberto, Thiago Pereira. *Nevermind...What? Memória, nostalgia, e os tensionamentos possíveis entre o punk e o museu na exposição "Nirvana: Taking Punk To The Masses"*. In: XXVII Encontro Anual da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Belo Horizonte: PUC-MG, 05-08 jun. 2018.
- Guerra, Paula.; Bittencourt, Luiza.; Gelain, Gabriela. *"Punk Fairytale": Popular Music, Media, and the (Re)Production of Gender*. In: Segal, M. T.; Demos, V. (ed.). *Gender and the Media: Women's Places*. London: Emerald Publishing, 2018. p. 49-68.
- Guerra, Paula.; Quintela, Pedro. *Fast, Furious and Xerox: Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World*. In: Guerra, P.; Quintela, P. (org.). *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World. Fast, Furious and Xerox*. London / New York: Palgrave Macmillan, 2020. p. 1-15.
- Guerra, Paula.; Ripollés, Fernán. V. *Post dictatorships, cosmopolitanism, punk and post-punk in Portugal and Spain from 1974 to 1984*. *Popular Music and Society*, v. 44, n. 495, p. 1-19, 2021.
- Guerra, Paula.; Silva, Augusto. Santos. *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia, 2015.
- hooks, bell. *Feminism is for everybody: Passionate politics*. London: Pluto Press, 2000.
- hooks, bell. *We real cool: Black men and masculinity*. London: Routledge, 2004.
- Irigaray, Luce. *El olvido de las genealogías femeninas*. In: Yo, tú, nosotras. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992. p. 13-9.
- Kelly, Joan. *The Doubled Vision of Feminist Theory: A Postscript to the "Women and Power"*. *Feminist Studies*, v. 5, n. 1, p. 216, 1979.
- Loff, Manuel. *Salazarismo e franquismo: Projecto, adaptação e história*. *Revista de História das Ideias*, v. 31, p. 449- 98, 2010.
- Lopes, Mário. *As Doce: as mulheres portuguesas dos anos 1980 numa encruzilhada*. Ípsilon, 09 jul. 2021. Disponível em: <www.ulusofona.pt/media/20200709-ipsilon-publico-pp-17-19.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- Martins, Maria João. *Memórias de uma groupie das Doce*. Máxima, 06 jul. 2021. Disponível em: <www.maxima.pt/actual/detalhe/memorias-de-uma-groupie-das-doce>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- Matos, Helena. *Doce, Histórias da Girls Band que pôs Portugal a cantar*. Máxima, 26 nov. 2019. Disponível em: <www.maxima.pt/actual/detalhe/doce-40-anos-da-primeira-banda-pop-portuguesa-so-com-mulheres>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- Moreira, Joana. *Patrícia Sequeira e as Doce: "A cena da masturbação é ousada. Disseram-me para*

tirar? Sim!”. Máxima, 09 jul. 2021. Disponível em: <www.maxima.pt/actual/detalhe/patricia-sequeira-este-pais-nao-e-para-velhos-mas-na-realizacao-e-tem-de-se-ser-velhinho-para-fazer-cinema>. Acesso em: 20 jan. 2023.

Murphey, Tim. The discourse of pop songs. TESOL Quarterly, v. 26, n. 4, p. 770-4, 1992.

Railton, Daiane.; Watson, Paul. Naughty Girls and Red Blooded Women: Representations of female heterosexuality in music video. Feminist Media Studies, v. 5, n. 1, p. 51-63, 2005.

Ramis, Paula Collares; Gautério, Rosa Cristina Hood A escrita feminina na luta contra o poder ditatorial. Contexto, n. 38, p. 214-31, 2018.

Reynolds, Simon. Rip it up and start again: post punk 1978-1984. London: Faber and Faber, 2006.

Saldanha, Ana Maria Simão. Narrativa portuguesa pós-revolução: os Autores Mulheres e as Novas Representações Sociais. Fronteiras, n. 12, p. 140-62, 2014.

Straw, Will. Popular music and post-modernism in the 1980s. In: Frith, S.; Goodwin, A.; Grossberg, L. (ed.). Sound and vision: The music video reader. London / New York: Routledge, 1993. p. 2-17.

Vizcaíno, María-Carmen. La Representación Femenina en el Videoclip: Análisis de la música actual en español de los grandes circuitos comerciales. Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia, n. 16, p. 465-86, 2021.

Wood, Julia. Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture. Belmont, CA: Thomson Wadsworth, 2003.

Discografia

Doce. Ali Babá. É demais [CD], PolyGram, 1981.

DOCE. Amanhã de manhã. Ok, ko [LP], PolyGram, 1980.

DOCE. Bem bom. Bem bom/Bingo [Single], PolyGram, 1982.

DOCE. Doce. Ok, ko [LP], PolyGram, 1980.

DOCE. É demais. É demais [CD], PolyGram, 1981.

DOCE. Ok, ko. Ok, ko [LP], PolyGram, 1980.

DADOS BIOGRÁFICOS

Hugo Bernardino Rodrigues

Artista plástico. Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo, atuou no LDI como ilustrador. Desenvolveu dissertação sobre fundamentos de arte aplicados no campo de concept art para filmes de animação. Desenvolveu pinturas para a capa do álbum "Brasileiro" (2017) do cantor Silva, Já trabalhou desenvolvendo ilustrações de cenários e personagens para o jogo de cartas Imperium Potens, também trabalhou como designer na construção de imagens para produtos da empresa de chocolates Garoto, para jogos e aplicativos de smartphones. Premiado na 2ª colocação do Pinta Prainha pela prefeitura de Vila Velha 2013. Premiado no 3º lugar no Pinta Ilha pela prefeitura de Vitória 2015.

<http://lattes.cnpq.br/6934883105393112>

<https://orcid.org/0009-0007-7329-8118>

hugobernardinoufes@gmail.com

Adriano Carraretto

Graduado em Artes Visuais – Licenciatura, pelo Centro de Artes, Ufes (2018). Participou de exposições coletivas na Biblioteca Central da Ufes (2013), na Galeria de Arte e Pesquisa (GAP) da Ufes (2019), na Assembleia Legislativa do Espírito Santo (2019). Última exposição individual: Cabrón Cine (2018). Professor de Arte nos ensinios infantil e fundamental pela Prefeitura Municipal de Vitória (ES) desde 2018 até os dias atuais.

acarraretto43@gmail.com

José Aparecido Cirillo

Pós-doutor em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Artista e Pesquisador Produtividade PQ2 CNPQ. É o fundador/ coordenador do LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação). Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA/UFES), foi professor do Mestrado em Comunicação (PPGCS/UFES) de 2014 a 2022. Graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestre em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente, é professor Titular da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, ênfase em Artes visuais e Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura e arte pública; teoria do processo de criação e arquivos pessoais; memória e patrimônio, estudos da paisagem. Desenvolve pesquisas e projetos sobre ecossistemas urbanos e arte pública, observados pelo processo criativo com financiamentos do CNPQ, CAPES e FAPES.

<http://lattes.cnpq.br/6252535690546666>

<https://orcid.org/0000-0001-6864-3553>

josecirillo@hotmail.com

Jovani Dala Bernardina

Artista Visual. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Bolsista CAPES, Especialização em Educação Especial, Educação Inclusiva e Altas Habilidades (Faveni), Especialização em Arquitetura e Patrimônio (Faveni), Especialização em Arquitetura da Paisagem (Faveni), Licenciada em Artes (Uniasselvi/2023), Bacharel em Artes Plásticas (UFES/2022). Participou dos projetos: Prospecção e Construção Poética e A Paisagem Colonizada na América Latina, onde desenvolveu pesquisas nos seguintes temas: processo de criação, umwelt, hermenêutica, estudos da paisagem, identidade cultural, territorialidade e design urbano. Integrante do Coletivo artístico Ato Falho. Atua como pesquisadora nos grupos: Estudos da Paisagem e Processos Criativos em Gravura.

<http://lattes.cnpq.br/1003388753252063>

<https://orcid.org/0000-0001-5038-5672>

jvdalab@gmail.com

João Victor Silva Fernandes

Artista plástico. Mestre em Artes, Bacharel em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Sua pesquisa envolve os desdobramentos e aplicabilidades da modelagem e impressão 3D para fora do âmbito institucional e acadêmico. É integrante do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, o LEENA (UFES), onde atua como pesquisador e modelador 3D para a fabricação de Kits Paradidáticos e jogos de tabuleiro com enfoque na miniaturização de Monumentos e Obras Públicas instaladas no solo Capixaba, em especial na região da Grande Vitória e no Noroeste do Estado. Possui experiência ainda nos campos da ilustração digital e tradicional, onde desenvolve histórias em quadrinhos.

<http://lattes.cnpq.br/0383349009072114>

<https://orcid.org/0009-0004-3388-9448>

joaovictorfernandes.ecda@gmail.com

Marcelo Mattos Gandini

Doutorando em Teorias e Processos Artístico-Culturais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA/UFES), Mestre em Educação (2016) - PPGE/UFES, Especialização em Educação Inclusiva e Diversidade (2010) - ISECUB, Graduado em Artes Visuais (2007) - UFES. Professor de Artes – IFES / Campus Centro-Serrano e Artista Visual. Pesquisador nos grupos: Grupo de Pesquisa Arte Experimentação e Grupo de Pesquisas em Agricultura Familiar Sustentabilidade vinculados ao IFES e nos grupos Estudos da Paisagem e Processos Criativos em Gravura vinculados à UFES. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais, atuando principalmente nos campos da Arte contemporânea, Artes visuais, Foto instalação, Instalação e audiovisual.

<http://lattes.cnpq.br/0191713206053893>

<https://orcid.org/0009-0004-4381-6170>

mattosmgmattos@gmail.com

Paula Maria Guerra Tavares

Professora Associada de Sociologia na Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Social and Cultural Research da Griffith University na Austrália. Investigadora do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, do Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT) e do DINÂMIA'CET – Iscte, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território. É fundadora/coordenadora da Rede Todas as Artes: Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes e da KISMIF (kismifconference.com e kismifcommunity.com). Presidente da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) Portugal e vice-coordinator da Research Network de Sociologia da Arte da European Sociological Association. Paula é editora-chefe (com Andy Bennett) da revista da SAGE DIY, Alternative Cultures and Society.

Universidade do Porto/Griffith Center for Social and Cultural Research

<http://lattes.cnpq.br/9747905616898171>

<https://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

pguerra@letras.up.pt

Rosely Kumm

Artista plástica, arte educadora e pesquisadora capixaba. Licenciada em Artes Visuais. Sua carreira é marcada por uma abordagem interdisciplinar, conectando a arte à diversas áreas do conhecimento humano. Pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes - Leena/Ufes, onde se dedica a investigar a percepção espacial por meio da cultura local e da arte pública. Arte educadora voluntária na APAE do Município de Domingos Martins. Nesse contexto, ela se empenha em desenvolver práticas artísticas que promovem a inclusão e o desenvolvimento, utilizando a arte pública como uma ferramenta poderosa para o crescimento pessoal e coletivo.

<https://lattes.cnpq.br/4579476998031846>

<https://orcid.org/0009-0008-9799-0405>

rosely.kumm@gmail.com

Júlia Almeida de Mello

Pós-doutorado (PPGA-UFES/2024), doutorado em Artes Visuais (PPGAV/EBA-UFRJ) com estágio sanduíche na Kendall College of Art and Design of Ferris State University (2020). Mestrado em Artes (UFES/2015), MBA em Design e Produção de Moda (UVV/2008), Licenciatura em Artes Visuais (Claretiano/2019), Licenciatura Plena em Música (UFES/2008) e Bacharelado em Design, habilitação em Moda e Vestuário (FAESA/2005). Docente no Programa de Pós-graduação em Artes-UFES (2023-2024), nos cursos Design de Moda e Design Gráfico (Centro Universitário FAESA, 2021-2022), Coordenadora do Projeto de Extensão Moda Múltipla em parceria com a Associação Vitória Down (2022), Coordenadora e Professora do Curso Técnico de Modelagem do Vestuário (LMV/2021), Professora do curso técnico de Multimídia (LMV/2021), Professora de Comunicação Social (DEPCOM/UFES 2018-2019), Artes

Visuais (NEAD/UFES 2015), Artes Plásticas, Artes Visuais e Desenho Industrial (DAV/UFES/2014) e professora dinamizadora das artes na educação infantil (PMV/2008-2009).

<http://lattes.cnpq.br/2648924540669238>

<https://orcid.org/0000-0001-8454-2453>

juliaalmeidademello@gmail.com

Karyne Berger Miertschink Oliveira

Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES (2018) e licenciada em Artes Visuais pelo Centro Universitário de Araras - UNAR (2020). Mestre em Artes pela UFES, na linha de pesquisa Interartes (2023). Atualmente é doutoranda, pesquisadora e artista vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Em seus estudos explora os temas da arte e tecnologia, mídias digitais e estética, com particular interesse pelas comunidades artísticas que emergem espontaneamente nas redes. Sua produção artística permeia as linguagens do desenho, gravura, fotografia e pintura digital, sob forte influência de sua experiência como monitora nas disciplinas de gravura da Universidade Federal do Espírito Santo, entre 2015 e 2017.

<http://lattes.cnpq.br/8969112257199519>

<https://orcid.org/0009-0003-8050-403X>

k-bm@hotmail.com

Rosana Paste

Pós doutoranda em curso pela UERJ Linha: Arte, Pensamento e Performatividade (2024), Doutora em Educação pelo PPGE (2017), Mestre em Educação pelo PPGE UFES (2010), Bacharel em Artes Plásticas pela UFES (1992), Autora do livro eumuseu rosana paste (2014) e do Catálogo Rosana Paste (2004). Participou do Projeto Rumos Visuais do Itaú Cultural (1999/2000) com exposição em São Paulo, Rio de Janeiro, Ceará, Paraná. Participou de exposições coletivas nos Congressos Internacional de Mosaico Contemporâneo no Egito, Japão, Itália, Brasil (1994, 1996, 2000). Secretária de Cultura da UFES 2002/20122. Coordenadora Curso de Artes Visuais UFES 2020/2024. Coordenadora do Projeto de Pesquisa "Artista-professor: Cartografia e Processos. Subcoordenadora do Grupo de Pesquisa Estudo da Paisagem. Membro do Grupo de Pesquisa Criatividade Educação e Arte GPCEAR. Professora de escultura nos cursos de Artes Visuais, Bacharelado e Licenciatura Centro de Artes UFES desde 1994 até os dias atuais.

<http://lattes.cnpq.br/5145070938780104>

<https://orcid.org/0009-0007-7897-9297>

rosanapaste@gmail.com

Mariana de Araujo Reis Lima

Mestre em Artes pelo programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo - PPGA/UFES, Graduada em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisadora em processos de criação nas artes visuais pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes - LEENA/UFES Pesquisadora em gravura e processos criativos em gravura

pela UFES.

<http://lattes.cnpq.br/5568986122418487>

<https://orcid.org/0009-0007-9257-6910>

E-mail: mar_reis@yahoo.com.br

Iasmim Dala Bernardina Rodrigues

Artista visual. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Bolsista CAPES, Licenciatura em Artes Visuais (2022) pela Universidade Federal do Espírito Santo. Foi bolsista de Iniciação científica, nos projetos: Prospecção e Construção Poética A Paisagem Colonizada na América Latina, onde desenvolveu pesquisas em teoria da arte atuando principalmente nos seguintes temas: processo de criação, Umwelt, hermenêutica, estudos da paisagem, identidade cultural, territorialidade e design urbano. Atualmente desenvolve pesquisa teórica e experimentações práticas no âmbito da cerâmica, escultura e fotografia e da gravura. Atua como pesquisadora nos grupos: Estudos da Paisagem e Processos Criativos em Gravura. e no LEENA - Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes.

<http://lattes.cnpq.br/1418449894145466>

<https://orcid.org/0009-0002-8669-0171>

iasmimdb@hotmail.com

Sofia Sousa

Mestre em Sociologia e, atualmente, é doutoranda em Sociologia (com bolsa FCT) na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Exerceu funções enquanto investigadora contratada pela Fundação da Ciência e da Tecnologia (FCT). Faz parte da Comissão Organizadora da KISMIF International Conference, é membro do Comitê Executivo para a Web/Publicações da International Association for the Study of Popular Music (IASPM); Secretária-Geral da IASPM-Portugal (International Association for the Study of Popular Music – Portuguese Branch) e Editora Executiva da Revista Todas as Artes – Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura. Na atualidade, dedica-se à investigação em áreas como as migrações, género, artes, cultura, inclusão social e pesquisas baseadas nas artes.

<https://orcid.org/0000-0002-8856-9618>

sofiaarsousa22@gmail.com

João Wesley de Souza

Doutor em Artes - Universidad de Granada / Bauhaus (2015), Mestre em Producción e Investigación en Artes - Universidad de Granada (2012), Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001) e Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (1991). Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: arte, arte visual, teorias da arte, arte contemporânea, artes plásticas, escultura / instalação, cerâmica.

<http://lattes.cnpq.br/9563994096531487>

<https://orcid.org/0000-0001-5293-1630>

<https://joaowesley.com/>

Jaqueline Torquatro de Oliveira

Mestranda em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo - Bolsista CAPES, Bacharela em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Espírito Santo (2013). Pesquisadora do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da UFES, LEENA, com foco na pesquisa e catalogação da arte pública capixaba. Em 2023 passou a pesquisar a presença e a representação dos povos originários na arte pública capixaba.

<https://lattes.cnpq.br/2601386393048834>

<https://orcid.org/0009-0002-3914-1911>

jaquelinetor4@gmail.com