

revista
INTERFACES

AS ARTES E SEUS DESLIMITES

v.35, n.2
julho-dezembro, 2025
e-ISSN2965-3606
DOI:10.60001/ricla.v35.n2.0

revista

INTERFACES

Centro de Letras e Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Revista Interfaces foi produzida pelo Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em dezembro de 2025, pela Coordenação de Integração Acadêmica de Pós-graduação. Cidade Universitária – Edifício Jorge Machado Moreira – Térreo – CEP: 21949-900 – Rio de Janeiro – RJ. E-mail: posgrad@cla.ufrj.br

Apoio



Roberto de Andrade Medronho
Reitor

Afranio Gonçalves Barbosa
Decano do Centro de Letras e Artes

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega
Coordenador de Integração Acadêmica de Pós-graduação do Centro de Letras e Artes

EQUIPE EDITORIAL

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega
Editor Responsável

Maria Clara Amado Martins
Editores Convidados

Clorisval Gomes Pereira Júnior
Maria Lizete dos Santos
Maria Clara Amado Martins
Editores Associados

EDIÇÃO

Ermelinda Azevedo Paz Zanini (1998-2002) – Margareth da Silva Pereira (2002-2006) – Flora De Paoli Faria e Sonia Cristina Reis (2007-2010) – Celina Maria Moreira de Mello, Sonia Cristina Reis e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (2011-2016) – Fabiano Dalla Bona (2017-2022) – Carlos Augusto Moreira da Nóbrega (2023-2026)

CONSELHO EXECUTIVO

Escola de Belas Artes – Prof. Carlos A. M. da Nóbrega

Escola de Música – Prof. Pauxy Gentil-Nunes

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Profa. Mônica Santos Salgado (Proarb), Profa. Eliane de Almeida da Silva Bessa (Prouarb)

Faculdade de Letras – Profa. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

CONSELHO EDITORIAL

Alejandra Vitale (Univ. de Buenos Aires, Argentina), Anna Gural-Migdal (University of Alberta, Canadá), Carlos Eduardo Falcão Uchôa (UFF), Carole Gubernikoff (Unirio), Cecília Conde (CBM), Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ), Claudia Poncioni (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França), Cristiane Rose de Siqueira Duarte (UFRJ), Dinah Maria Isensee Callou (UFRJ), Evanildo Bechara (UERJ), Flora De Paoli Faria (UFRJ), Geraldo Ramos Pontes Júnior (UERJ), Jean-Yves Mollier (Univ. Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, França), Jean-Pierre Blay (Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, França), José Luiz Fiorin (USP), Joseph Jurt (Univ. Freiburg, Alemanha), Leonardo Mendes (UERJ), Márcio Doctors (Unesco), Márcio Venício Barbosa (UFRN), Maria Antonieta Alba Celani (PUC-SP), Marilena Giammarco (Univ. Pescara, Itália), Mauro César de Oliveira Santos (UFRJ), Mauro Porru (UFBA), Meri Torras Francés (Univ. Autònoma de Barcelona, Espanha), Orna Messer Levin (Unicamp), Paulo Venancio Filho (UFRJ), Sheila Ornstein (USP), Sylvia Ficher (UnB), Vera Lúcia Casa Nova (UFMG)

DESIGN e DIAGRAMAÇÃO – Isadora Pacini, Renata Novoa

ASSESSORIA TÉCNICA – Bruno Mohamad

ASSISTÊNCIA EDITORIAL – Jackson Cardoso Leite

REVISÃO – Neffelyn Mariane Delfino

IMAGEM DA CAPA – Cena do espetáculo "Contato" do Grupo de Pesquisa Partitura Encenada (GruPPEn), com as bailarinas Malu Ramalho, Rayssa Ribeiro e Flávia Isadora em performance na Semana Nacional de Ciência e Tecnologia em outubro de 2025. Acervo GruPPEn.

FOTÓGRAFA: Thais Cerdas

e-ISSN2965-3606

Revista Interfaces © 2025 Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Esta publicação segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

Catálogo: Sistema de Bibliotecas e Informação – SIBI/UFRJ

R349

Revista Interfaces / Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes – Ano 29, vol.35, n.2 (julho-dezembro – 2025) – Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2025 – semestral.

e-ISSN 2965-3606

ISSN: 1516-0033 (até 2018)

1. Arte – Periódicos brasileiros. 2. Arquitetura, Urbanismo e Design – Periódicos brasileiros. 3. Literatura e Linguística – Periódicos brasileiros. 4. Música – Periódicos brasileiros. 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes.

CDD: 705



Centro de Letras e Artes da Universidade Federal
do Rio de Janeiro
Av. Pedro Calmon, 550 – Edifício Jorge Machado
Moreira – Térreo – Cidade Universitária – Rio de
Janeiro – RJ – CEP: 21941-630
decania@cla.ufrj.br

SUMÁRIO SUMMARY

9

Editorial *Editorial*

Maria Clara Amado Martins

15

Dossiê *Dossier*

16

Pietra su Pietra. Cinque parole chiave per l'architettura lo scavo, il peso, la luce, la superficie, il tempo

Stone on Stone.

*Five keywords for architecture: excavation, weight, light,
surface, time*

Domenico Potenza

37

As Imageabilidades Urbanas do Centro Histórico de Petrópolis/Rj e o Palácio de Cristal

*The Urban Imageabilities of The Historic Center of Petrópolis/Rj
and the Crystal Palace*

Juliana Meirelles Guerra

60

O Contributo do *Grand Tour* no desenvolvimento e implementação de métodos de conservação e restauro.

*The contribution of The Grand Tour to the development and
implementation of conservation and restoration methods.*

David Eleutério

88

Cenografias performativas: artistas capixabas em espaços construtivos

*Performative scenographies: artists from Espírito Santo in
constructive spaces*

*Rafael Gonçalves Marotto
Sandra Regina Bastos*

105

Em torno do *neutro* em e se alguém um pano

On the Neutral in e se alguém um pano

Harion Costa Custódio

- 122** **Exercícios de admiração: os jardins de Ana Martins Marques e Patricia Brandstatter**
Admiration exercises: gardens by Ana Martins Marques e Patricia Brandstatter
 Isabelle Ferreira Scalabrini Costa
- 143** **Scine, mo arrivo! Teoria e pratica dell'inserimento di abruzzesismi nell'insegnamento dell'italiano LS**
Scine, mo arrivo! Theory and practice of the inclusion of abruzzesismi in the teaching of Italian as FL
 Emiliana Tucci
- 179** **A pele como superfície sensível na arte de Cristina Salgado: corpos estético-discursivos.**
The skin as a surface of affection in the art of Cristina Salgado: aesthetic-discursive bodies
 Ana Paula Dias Pires
 Bruno Gonçalves Borges
- 196** **Fonogramas Invisíveis: resistência, afeto e produção musical na cauda longa do spotify**
Invisible phonograms: resistance, affect, and music production in spotify's long tail
 Ollivia Maria Gonçalves
- 220** **Acordo entre tempos: um relato sobre as tensões e conciliações na pesquisa Contato**
Encounter between temporalities: a report on tensions and reconciliations in the research project 'Contact
 Lenine Vasconcellos
- 235** **Culturas do habitar, espíritos novos e afinidades entre artes: a pretexto da celebração dos 100 anos da Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (1925)**
Cultures of living, new spirits and affinities between arts: under the pretext of celebrating 100 years of the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (1925)
 Paula Andre

EDITORIAL
EDITORIAL

MARIA CLARA AMADO MARTINS

EDITORIAL

EDITORIAL

MARIA CLARA AMADO MARTINS¹

mariaclaraamado@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4477-1096>

O exercício de pensar a Arte, seus deslimites e suas dimensões múltiplas trouxe para essa edição da Revista Interfaces a simplicidade de pensar a arte como um valor que se entende simultaneamente como simples e complexo. No entanto, esta dicotomia não criou relações de ambiguidades, mas sim de convergências. Lembramos aqui da definição apresentada por Frederico Moraes, quando afirma que ‘Arte é o que eu e você chamamos arte’ (2018), definição que consolida o fazer criativo como ato autônomo. Os campos do saber e do criar que estruturam o Centro de Letras e Artes através de suas unidades mostraram através de diferentes artigos a possibilidade da construção de uma cena artística sem vícios de recepção, que são aqui sobrepujados pela liberdade de reflexão.

No artigo de Domenico Potenza, cinco palavras-chave definem a arquitetura: escavação, peso, luz, superfície, tempo. Palavras com semânticas diferentes constroem o arcabouço da construção de uma forma poética e fronteira com a literatura quando cita o poeta

¹ Professora Dra. da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professora Associada IV do quadro do Departamento de História e Teoria da FAU-UFRJ. Coordenadora de Extensão do Centro de Letras e Artes (CLA-UFRJ). Pós-doutoramento concluído no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV-EBA) em 2016, com o título "Lygia Pape e a construção da imagem na arte. A transversalidade entre sua filmografia e os Livros", sob a orientação da Professora Ângela Ancora da Luz (PPGAV-EBA-UFRJ). Pesquisa de Pós-doutoramento na Itália vinculada à Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara em 2022, sob a orientação do professor Claudio Varagnoli da mesma Universidade com o título "O Restauro do período pós-guerra na Itália sob a tutela do arquiteto Carlo Ceschi".

americano Wallace Stevens para pensar a luz. Do mesmo modo, aproxima-se das fronteiras da linguística ao afirmar que “a superfície não é superficial, mas profunda e significativa...”, ou ainda quando ousa falar da “suspensão do tempo da arquitetura” para pensá-lo dentro da fenomenologia. A todo momento Domenico demonstra em seu percurso a insuficiência dos limites de análise crítica e os expande.

No artigo escrito por Juliana Guerra a imageabilidade urbana e a historicidade de Petrópolis são tratadas como entes únicos a partir da complexidade de pensá-las como um espaço mutável e favorecido por suas edificações, entre elas o Palácio de Cristal. A pesquisa reflete sobre a memória através da construção de signos e significados que se deixam atravessar pelos sons, pelas *performances* e pelas ações que a cidade vem recebendo e que agregam novas camadas de tempo à Cidade Imperial. Entre estes signos, destaca a revalorização da colonização alemã que reafirma as raízes da cidade e a consolidação da produção de cerveja. Assim, a autora consegue atualizar o olhar que se tem sobre Petrópolis, seus desdobramentos contemporâneos para a formação de novas imagens e a pertinência de ser um lugar em ação.

Considerando a permeabilidade das relações entre o tempo e o espaço, encontramos no artigo de David Eleutério a tradução dessa singularidade. O autor cita as ações de salvaguarda patrimonial da corte europeia sobre sítios históricos soterrados como Herculano e Pompéia, entre outros. O que o autor chama de Grand Tour arqueológico e que em muito anteciparia a moderna teorização conservativa e de restauro, não constitui apenas um artigo técnico. O autor cita o fascínio e o desejo pela compreensão de um mundo que não era conhecido. A axiologia dos valores encaminha o texto para tessituras filosóficas e novas dimensões arquiteturais.

A arte aparece enquanto metáfora de suas próprias possibilidades expressivas. Os autores Rafael Gonçalves Marotto e Sandra Regina Bastos abordam as relações entre a cenografia e a performance como

elementos presentes na exposições dos artistas capixabas João Cóser e Marcus Vinícius. Ao falar dos espaços expositivos como plataformas sensoriais, o autor aponta para a multiplicidade de suportes e seus novos sentidos estéticos, uma vez que valoriza o corpo na obra, o percurso e a construção de narrativas para a fruição do público.

A obra literária de Eliane Marques “e se alguém o pano” (2015) é analisada por Harion Costa Custódio que a embasa conceitualmente através do entendimento de ‘neutro’ (Barthes) e do ‘nada’ (Blanchot). O discurso considera que a ausência do verbo na frase suspende o sentido sobre a compreensão semântica do título. Mas, ao mesmo tempo em que o caráter da indeterminação da forma escrita tensiona os limites entre linguagem e imagem, tal fato também amplia a força poética do livro através do aumento de sua linha de força. Ou seja, a aparente falta de sentido agrega, potencialmente, novos sentidos que reforçam a questão espacial do texto criando um antagonismo necessário para a renovação da própria leitura.

Isabelle Ferreira em seu ensaio “Exercícios de admiração” faz um mergulho profundo na pesquisa da artista visual Patrícia Brandstatter que pintou quadros inspirados na leitura dos poemas da poetisa brasileira Ana Martins Marques. O texto impõe uma leitura dialógica com três personagens: a autora do texto, a pintora que se inspira em poemas e a poetisa que com seus versos contribui para a pintura de paisagem. Neste caso, enquanto a autora se debruça sobre o diálogo entre os poemas e as pinturas, o texto indaga a si próprio sobre quem é o protagonista do ensaio considerando o entrelaçamento entre a poesia e a pintura das três personagens.

Emiliana Tucci, por sua vez, faz um caminho diverso dos autores anteriores. Ao invés de estabelecer laços e aproximações entre diferentes campos da criação, ela mergulha nos deslimites de sua própria língua, o italiano. Mais especificamente o italiano regional abruzzês. Trata-se de uma pesquisa que se aprofunda sobre as variações da linguagem, suas

referências e as implicações de suas dissonâncias enquanto registro didático. A autora aproxima as variantes da língua da região do Abruzzo com as imbricações das sociedades em que ela é praticada. Assim, ao colocar a linguística no foco da análise, a autora pretende facultar o desenvolvimento de uma consciência metalinguística e sociolinguística.

Se o artigo anterior traz em sua centralidade o estudo da linguística, os autores Ana Paula Pires e Bruno Borges produzem uma leitura crítica sobre a obra *Instantâneos* (2002) da artista Cristina Salgado. Nele, compreendem a obra dentro de uma abordagem cultural na qual o ‘corpo’ atua como agente promotor de discursos que são reinterpretados dentro da sociedade como libertadores. Por outro lado, consideram as tensões críticas que a obra estabelece através da dicotomia entre o que aparenta e o que representa. A obra de Salgado, nesse contexto, atua como campo de forças que tensiona identidades sedimentadas, liberando o corpo de amarras representacionais e afirmando-o em sua multiplicidade e potência de existir

A música é abordada em sua métrica no artigo de Olivia Maria Gonçalves. Trata-se de uma pesquisa sobre o Spotify em que a autora faz uma abordagem etnográfica com mais de 3000 entrevistas e análise do perfil do aplicativo em 37 países. Com isso, a autora adentra em um universo conceitual que amplia os limites da compreensão musical, incorporando estudos ligados à performance, ao afeto, à imagética e à compreensão do Spotify como um ‘não lugar’. O desenvolvimento do texto permite pensar a música associada a um espaço não contingenciado e transversal à arquitetura o que a torna visível em sua sonoridade.

Um acordo entre tempos é o que propõe o pesquisador Lenine Vasconcellos. Seu artigo versa sobre seu Grupo de Pesquisa Partitura Encenada e do desenvolvimento de seu instrumento musical ‘Contato’. A pesquisa foi contemplada com o prêmio “Rio *Innovation Week* 2024 – Categoria Artes” e estabelece diálogos transdisciplinares entre música,

dança, cenografia, artes visuais, tecnologia, literatura e tantos outros campos do saber e do criar. O autor desenvolveu um instrumento musical para ser dançado e que tem como característica, como o autor evidencia em seu texto, atuar em diferentes temporalidades. É preciso dançar para entender...

O artigo “Culturas do habitar” de Paula André está centrado na análise de interiores domésticos contextualizados na primeira metade do Século XX, mais especificamente nos anos 20. O olhar da autora situa as Artes como um território da cultura arquitetônica e utiliza a celebração do Centenário da “*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925)” como recorte para seu pensar crítico. A pesquisa está embasada em um vasto material iconográfico e abre novas possibilidades de investigação por demonstrar como os signos daquele mundo novo influenciaram a cultura do habitar através da arquitetura de interiores. A autora se apropria da linguística ao entrelaçar as artes e a sociedade para a celebração de um modo de viver moderno.

DOSSIÊ
DOSSIER

**PIETRA SU PIETRA. CINQUE PAROLE CHIAVE PER
L'ARCHITETTURA
LO SCAVO, IL PESO, LA LUCE, LA SUPERFICIE, IL
TEMPO**

DOMENICO POTENZA

PIETRA SU PIETRA. CINQUE PAROLE CHIAVE PER L'ARCHITETTURA

LO SCAVO, IL PESO, LA LUCE, LA SUPERFICIE, IL TEMPO

DOMENICO POTENZA¹

domenico.potenza@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5938-6652>

Sommario

Pietra su pietra.

Cinque parole chiave per l'architettura: scavo, peso, luce, superficie, tempo

Mettere pietra sulla pietra è il fondamento di ogni architettura ed è più importante di qualsiasi linguaggio utilizzato per costruire. La scelta di cinque parole chiave è legata (a doppio binario) da un filo conduttore che dipana il tema del comporre l'architettura attraverso la storia.

scavo

Lo scavo è l'atto primario del costruire, il momento fondante della costruzione, l'espressione delle origini dell'architettura. "Costruire significa collaborare con la terra, lasciare l'impronta dell'uomo su un paesaggio che sarà modificato per sempre; contribuisce anche a quella lenta trasformazione che è la vita stessa delle città"².

gravità

La gravità, e il suo controllo, esprimono la consapevolezza dell'equilibrio delle parti, l'avanzamento del linguaggio. "La gravità costruisce lo spazio. La sua importanza non risiede semplicemente nei suoi carichi statici, ma anche in qualcosa di più importante: stabilire l'ordine nello spazio"³.

Luce

¹ Domenico Potenza, architect. He holds a degree and a PhD in architecture from Pescara, where he teaches Architectural Design in the Departments of Architecture and Engineering at the "G. d'Annunzio" University; University. He has collaborated with several foreign universities: the USA Institute in New York, the Escola da Cidade de São Paulo in Brazil, the University of Ljubljana in Slovenia, and the University of Nairobi in Kenya. He has participated in numerous national and international architecture competitions. He has taught at numerous international seminars and workshops on architectural and urban design. His works and writings have been published in books and magazines and exhibited in both Italy and abroad. On the themes of stone he has published for Grenzi ed.: Tarsie (2001), La pietra armata (2005), Dalla pietra all'architettura (2006); the Atlas of the marbles and stones of Puglia (2009); for Aracne Territori di Pietra (2015); for Libria Pietra su Pietra (2021); for Marsilio: Lithos (2023).

² Marguerite Yourcenar, Memorie di Adriano, Casa editrice Einaudi, Torino 1981, p. 120

³ Alberto Campo Baeza, Le ragioni della pietra, Micropress, Vicenza 2013, p.24

Il controllo della luce è la transizione dalla forma originaria della costruzione, un passaggio necessario che ci conduce dalla natura all'artificio umano. "Un grande poeta americano, Wallace Stevens, chiese una volta all'architetto: Quale parte del sole cattura il tuo edificio? Quale luce entra nella tua stanza?" L'architetto rispose: Il sole non ha mai conosciuto la sua piena grandezza finché i suoi raggi non hanno colpito la facciata di un edificio"⁴.

Superficie

La superficie e le sue molteplici espressioni sono il progresso della cultura moderna, la nobile espressione di ordine e ornamento. "La superficie non è affatto superficiale, ma profonda e significativa; e, in effetti, è proprio in superficie che accadono le cose più importanti, interessanti e persino più sensuali della nostra vita. La superficie è il luogo della relazione – del contatto – per eccellenza, e questa relazione non riguarda i materiali, ma piuttosto la sostanza delle relazioni materiali"⁵.

Tempo

Infine, il tempo, nel suo flusso continuo, ci restituisce la dimensione della storia, le tracce di chi ci ha preceduto e le repliche di chi verrà dopo di noi. "Ricostruire significa collaborare con il tempo nel suo aspetto di 'passato', catturandone lo spirito o modificandolo, quasi estendendolo verso un futuro più lungo; significa scoprire il segreto delle fonti sotto le pietre"⁶.

L'architettura, come sospensione del tempo, non va intesa come rappresentazione eterna di un'unicità, ma come espressione dilatata della sua esistenza universale contemporanea.

Le architetture degne di essere chiamate tali non appartengono al progettista o all'epoca che le ha create, ma vivono di vita propria e sono restituite all'eternità dalla memoria degli uomini, finché ne avranno memoria.

Parole chiave: Lo scavo. La gravità. La luce. La superficie. Il tempo.

Abstract

Stone on Stone.

Five keywords for architecture: excavation, weight, light, surface, time

Laying stone on the stone is the foundation of every architecture and is more important than any language used to build. The choice of five key words is linked (on a double track) by a common thread that unfolds the theme of composing architecture throughout history.

excavation

⁴ Louis I. Kahn, Light is the theme. Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum, published by Kimbell Art Museum, Fort Worth 2011, p.12

⁵ Giuliana Bruno, Superfici. A proposito di estetica, materialità e media, Johan & Levi, Milano 2016, p.102.

⁶ Marguerite Yourcenar, Memorie di Adriano, Casa editrice Einaudi, Torino 1981, p. 121

*Excavation is the primary act of building, the founding moment of construction, the expression of the origins of architecture. "Building means collaborating with the earth, leaving man's mark on a landscape that will be forever altered; it also contributes to that slow transformation that is the very life of cities."*⁷

gravity

*Gravity, and its control, express an awareness of the balance of the parts, the advancement of language. "Gravity constructs space. Its importance lies not simply in its static loads, but also in something more important: establishing order in space"*⁸.

Light

*The control of light is the transition from the original form of construction, a necessary step that leads us from nature to human artifice. "A great American poet, Wallace Stevens, once asked the architect: What part of the sun does your building capture? What light enters your room? The architect replied: The sun never knew its full grandeur until its rays struck the façade of a building"*⁹.

Surface

*The surface and its many expressions are the advancement of modern culture, the noble expression of order and ornament. "The surface is not superficial at all, but profound and significant; and, indeed, it is precisely on the surface that the most important, interesting, and even most sensual things in our lives occur. The surface is the place of relationship – contact – par excellence, and this relationship does not concern materials, but rather the substance of material relationships"*¹⁰.

Time

*Finally, time, in its continuous flow, gives us back the dimension of history, the traces of those who came before us and the replicas of those who come after us. "Reconstructing means collaborating with time in its aspect of the 'past,' capturing its spirit or modifying it, extending it, almost, toward a longer future; it means discovering the secret of the sources beneath the stones"*¹¹.

Architecture, as a suspension of time, should not be understood as an eternal representation of a uniqueness, but as an expanded expression of its contemporary universal existence.

⁷ Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Casa editrice Einaudi, Torino 1981, p. 120

⁸ Alberto Campo Baeza, *Le ragioni della pietra*, Micropress, Vicenza 2013, p.24

⁹ Louis I. Kahn, *Light is the theme. Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum*, published by Kimbell Art Museum, Fort Worth 2011, p.12

¹⁰ Giuliana Bruno, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Johan & Levi, Milano 2016, p.102.

¹¹ Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Casa editrice Einaudi, Torino 1981, p. 121

Architectures worthy of being called such do not belong to the designer or the era that created them, but live a life of their own and are restored to eternity by the memory of men, as long as they still have memory.

Keywords: *Excavation. Gravity. Light. Surface. Time.*

Mettere pietra su pietra è il fondamento di ogni architetto ed è più importante di qualsiasi linguaggio con il quale si costruisce. La scelta delle cinque parole chiave è legata (a doppio binario) da un filo conduttore attraverso il quale si disvela il tema del comporre l'architettura.

Lo scavo è l'azione primaria del costruire, il momento fondativo della costruzione, l'espressione delle origini dell'architettura.

La gravità, ed il suo controllo, esprimono invece una presa di coscienza dell'equilibrio delle parti, l'avanzamento del linguaggio.

Il controllo della luce è la transizione della forma originaria del costruire, un passaggio obbligatorio che dalla natura ci conduce all'artificio umano.

La superficie e le sue molteplici espressioni sono l'avanzamento della cultura moderna, l'espressione nobile dell'ordine e dell'ornamento

Il tempo, infine, nel suo continuo scorrere, ci restituisce la dimensione della storia, le tracce di chi ci ha preceduto e le repliche di chi ci succede.

lo scavo

«Costruire, significa collaborare con la terra, imprimere il segno dell'uomo su un paesaggio che ne resterà modificato per sempre; contribuire inoltre a quella lenta trasformazione che è la vita stessa delle città»¹²

Lo scavo, per eccellenza, rappresenta l'atto fondativo del costruire, l'azione primaria che l'uomo mette in essere per trasformare il territorio. Ogni costruzione, di qualsiasi grandezza essa sia, inizia sempre con una azione di scavo, dalla realizzazione di una casa alla sepoltura di una salma, dalla coltivazione di un terreno alla fondazione di una città.



Figura 1: David Chipperfield, "cava Arcari" Vicenza 2018

La vita stessa degli uomini - come diceva Jože Plečnik - inizia e finisce con una pietra: la *dimora* e il *tumulo*, in una successione continua di modificazioni dallo stato presente a quello futuro; un

¹² Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Casa editrice Einaudi, Torino 1981, p. 120

continuo costruire e distruggere, per poi ricostruire.

Ma lo scavo è anche espressione diretta dell'architettura primitiva, abitare *l'antro*, la cavità naturale; molte tracce delle civiltà primordiali provengono principalmente da ritrovamenti presenti all'interno di caverne, quando gli uomini «non sapevano case – trame di cotti mattoni – inondate di sole, né il mestiere del legno; l'alloggio era un buco sotterraneo»¹³.

Tutta la storia delle origini ci ha restituito testimonianze mirabili di architetture sottratte alla natura. In alcune regioni del Mediterraneo sono ancora visibili i segni straordinari dell'*ars excavandi* che hanno caratterizzato gran parte della cultura neolitica dagli inizi del decimo secolo a.C. Le ricerche contemporanee confermano, tra l'altro, l'odierna riflessione antropologica che vede, nella nuova età della pietra, uno sviluppo raffinato ed avanzato che aveva anticipato acquisizioni ritenute un tempo successive a questo periodo: sedentarizzazione, conoscenza dell'ambiente e cultura dell'arte, che producono una fertilità culturale alla quale guardiamo con grande attenzione.

Si consideri in proposito, l'evoluzione dell'insediamento rupestre dei Sassi di Matera, da vergogna d'Italia ad elezione più alta della cultura europea; oppure il complesso archeologico meraviglioso di Petra, quasi del tutto dimenticato ed abbandonato fino all'epoca moderna, oggi dichiarato patrimonio mondiale dell'umanità.

«Sentire e pensare oggi il paesaggio delle caverne significa spostare l'attenzione dai luoghi alle conoscenze e alle genti che li hanno gestiti, attingere a un pensiero, troglodita, a risparmio di risorse, labirintico, nomade, passivo, slow, portatore di trasversalità, inclusione, multiculturalismo e simbiosi. Gli insegnamenti e moniti di questa antica arte dello scavo sono incisi nelle città di pietra, segnati nei volti e scolpiti nei cuori delle comunità custodi»¹⁴.

¹³ Eschilo, *Prometeo*, 460 ac.

¹⁴ Laureano Pietro, *Attualità del pensiero delle caverne e delle città di pietra*, in *Ars excavandi, utopie e distopie*. Catalogo della mostra omonima allestita in occasione delle attività per la celebrazione di Matera capitale europea della cultura, presso il Museo Ridola/Ipogei di Palazzo Lanfranchi, Matera 2019, p.28

Ancora oggi, costruire significa sottrarre qualcosa alla natura che prima o poi bisogna restituire. Lavorare con la pietra significa prendere coscienza della dimensione storica dell'ambiente che ci circonda; vuol dire privare la terra di materiali che appartengono ad una storia nella quale non eravamo ancora presenti, e quei materiali devono essere restituiti, facendo in modo che ricompongano, attraverso l'artificio dell'architettura, una nuova natura più bella di quella che abbiamo ereditato.

Cavare la pietra, infatti, è l'azione primaria che mette in relazione il rapporto stretto tra la natura che ci precede e l'artificio che ce la restituisce.

Molti dei centri storici del Mediterraneo sono l'espressione in positivo delle tante cave che ne hanno generato la loro costruzione. Gran parte dei paesaggi urbani della storia sono l'espressione dei materiali con i quali sono stati realizzati, in un rapporto stretto tra la materia cavata e l'identità del territorio che la riflette.

Spesso è la cava stessa a restituire la bellezza dello spazio sottratto, come accade nella gran parte dei luoghi di estrazione della pietra, perché replica nella memoria storica dell'uomo quell'antro primordiale che lo ha accolto sin dal principio. Dalle latomie greche alle cave di Carrara, dalle grandi fosse del travertino romano, ai più recenti comparti lapidei delle Puglie.

Il paesaggio cavato produce un suo fascino particolare, spesso proporzionale alla grandezza stessa dello scavo e può tornare ad essere *abitato*, come nel caso della "Cavea Arcari" a Zovencedo sistemata dall'architetto David Chipperfield. I volumi vuoti della cava, dotati di una indiscutibile qualità architettonica, si offrono imponenti come lo spazio di una cattedrale, dove il materiale e la struttura si percepiscono come un'entità unica, nella quale natura ed architettura si imitano a vicenda¹⁵.

¹⁵ Cavèa Arcari, Zovencedo, Italia 2010-2018 - *progettista* David Chipperfield Architects Milano, *committente* Laboratorio Morseletto srl

il peso

«La gravità costruisce lo spazio. La sua importanza non risiede semplicemente nei suoi carichi statici, ma anche in qualcosa di più importante, ovvero nello stabilire un ordine nello spazio»¹⁶

Il peso, ovvero la gravità, costituisce il fondamento principale sul quale si basa la costruzione dell'architettura e la composizione delle sue forme, almeno fino a quando l'architettura stessa si è tradotta nel mettere in equilibrio *pietra su pietra*, al di là di ogni forma di linguaggio espressivo. È questo, un insegnamento che risale alle prime costruzioni dell'uomo, quando era ancora alla ricerca di soddisfare le necessità primarie dell'abitare; senza alcuna altra intenzione se non quella di dare forma compiuta all'equilibrio dei massi.

L'architettura nasce nel momento in cui l'uomo alza in piedi una pietra; riconosce il *peso* dei materiali e sperimenta l'esercizio del loro porli in equilibrio. I *menhir* tramandati dall'antichità non sono altro che l'espressione di quella primitiva rappresentazione, finalizzata alla testimonianza di un evento o di un luogo. Ma è proprio nel momento in cui l'uomo sperimenta il *peso* della pietra che nasce in lui l'idea di vincere la gravità, attraverso la disposizione dei massi nello spazio.

Possiamo risalire a quella tradizione, ripercorrendo l'evoluzione di alcune costruzioni rurali che, in parte, sono ancora visibili nelle regioni del Mediterraneo. Architetture assolutamente modeste nelle intenzioni e tuttavia così pure di forme da riportarci «[...] nella storia dell'uomo primitivo ed ammirare una conquista edilizia ed estetica di epoca biblica»¹⁷. È il caso delle *caselle* o dei *trulli*, tra la Murgia e la Valle d'Itria in Puglia, che replicano quel principio elementare della costruzione a secco,



Figura 2 Alberto Campo Baeza “La pietra di Sisifo”, Verona 2013

¹⁶ Alberto Campo Baeza, *Le ragioni della pietra*, Micropress, Vicenza 2013, p.24

¹⁷ Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, *Architettura Rurale Italiana*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1936, p. 28

realizzata quasi sempre per un solo vano e diffusa in gran parte della civiltà mediterranea, con forme e denominazioni diverse.

Rimane comunque fermo il principio dello *scaricare* a terra il peso delle masse che, tuttavia, caratterizza un'iconografia stabile dell'espressione architettonica.

Come dice Campo Baeza, è questa una dimensione ancora *stereotomica* della trasmissione della gravità, costituita da un equilibrio continuo, come la costruzione di un arco; ma l'architettura è anche andare oltre la materia stessa, sottrarre peso ai volumi, vincere la legge della gravità con l'equilibrio degli elementi della costruzione. Comporre l'architettura significa «[...] mettere insieme ordinatamente, formare un tutto unico mettendo insieme più parti in equilibrio tra loro»¹⁸.

Sarà proprio questa continua ricerca di equilibrio tra le parti a svelare i principi della *tettonica*, nella quale la gravità non si trasmette più soltanto per continuità ma anche per singoli punti nei quali, in maniera discontinua, solo alcuni elementi si fanno carico del peso della costruzione, come accade ad esempio nel sistema *trilitico*. I *dolmen*, credo, siano tra i primi esempi di questa tecnica costruttiva che attraversa tutta l'antichità, per tradursi nella cultura classica che ha accompagnato l'architettura fino agli albori della modernità. I successivi sviluppi della Rivoluzione Industriale e quella *dei materiali* modificheranno sostanzialmente quella continuità di pensiero aprendo grandi varchi alla dimensione contemporanea. Mi riferisco al passaggio cruciale della separazione tra tecnica ed arte; quella dell'unità greca della *teknè*, ovvero la divisione tra espressione ed oggettività, al di là del compito dell'opera architettonica che è quello di restituirne l'unità per mezzo dell'arte. L'Architettura, scrive Kenneth Frampton, «[...] presenta e al tempo stesso rappresenta la propria sostanza al mondo vitale, non solo a livello di sua risoluzione tecnica e tettonica, ma anche a livello di sua articolazione spaziale»¹⁹. Tra *Kernform* e *Kunstform*, come predicava Botticher, tra *Baukunst* e *Architektur*. Tra la ineluttabilità tecnica di farsi

¹⁸ Alberto Campo Baeza, op. cit.

¹⁹ Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira editore, Milano 1999, p. 44

carico di quel peso e la sua traduzione poetica di svuotarne la consistenza.

Come nell'evocazione del pesante masso che incombe sull'esistenza di Sisifo, che Alberto Campo Baeza utilizza per riportare alla memoria il concetto della gravità in un allestimento a Verona del 2013. In uno spazio diafano ed etereo, un grande blocco di travertino levita nell'aria al di sopra della testa dei visitatori che indugiano a passarci sotto; ma è solo una provocazione quella dell'architetto spagnolo, per ammonirci sulla necessità di ricordare il valore che la gravità restituisce all'equilibrio delle forme in architettura ma, nello stesso momento, di provare a sottrarla, la gravità, nell'illusione della sua composizione.

Così come scrive Camus nel suo "Saggio sull'assurdo", nel quale Sisifo è felice della sua condanna, perché consapevole del peso del suo destino e dei limiti che questo comporta; ma è in quel principio dell'equilibrio dei pesi che, anche noi, dobbiamo ricercare la bellezza dell'architettura²⁰.

la luce

«Un grande poeta americano, Wallace Stevens, una volta chiese all'architetto: quale parte del sole cattura il tuo edificio? Quale luce penetra nella tua stanza? L'architetto rispose: il sole non ha mai conosciuto la sua grandezza, fino a quando i suoi raggi non hanno colpito la facciata di un edificio»²¹

La luce è materia e, nello stesso momento, disvelamento della materia. Come ricordava spesso Pinuccio Sciola «[...] quando nacque la luce, la pietra già esisteva; la pietra esisteva prima che apparisse la luce»²². Nel momento in cui il sole ha illuminato



Figura 3. Peter Zumthor. Terme di Vals, 1997

²⁰ Albert Camus *Il mito di Sisifo*, 12ª edizione, Bompiani, Firenze 2017

²¹ Louis I. Kahn, *Light is the theme. Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum*, published by Kimbell Art Museum, Fort Worth 2011, p. 12

²² Pinuccio Sciola, *Oltre la Pietra*, film/documentario di Franco Fais, Cagliari 2007

questo pianeta, ha dato luce alle pietre. Ma la pietra stessa, in quanto materia, è parte della *luce*.

Ho maturato, nel tempo, la convenzione che la pietra, nella sua sedimentazione geologica, alimenti una *luce*, che la cava custodisce al suo interno e restituisce definitivamente agli uomini nel momento in cui si trasforma in architettura. Spesso diciamo di un'architettura di pietra, che è *luminosa*, credo ci si riferisca proprio a quella *luce* sedimentata nelle viscere della terra. È questa una idea un po' romantica che personalmente mi sono fatto della pietra ma, allo stesso tempo, è anche la traduzione della citazione iniziale riportata da Louis I. Kahn. La materia esiste a prescindere dalla luce che agisce solo per riflesso nel momento in cui quella stessa materia si traduce in architettura. Per questo possiamo dire che, l'architettura è il luogo dove la *luce* incontra la materia, come sottolineava lo stesso Le Corbusier, «l'architettura è il gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi sotto la *luce*»²³.

L'immagine più bella e più significativa della *luce* come disvelamento dell'architettura è senz'altro il grande *oculo* della cupola del Pantheon ed il suo continuo illuminare la superficie e lo spirito di quello spazio interno, in ogni ora della giornata. Una dimensione barocca, quasi, se la trasliamo alle forme dell'opera del Bernini o alle cupole del Guarini. La luce si fa materiale da costruzione in particolare nell'architettura barocca. Una vera e propria rivoluzione, dal classicismo rigoroso del primo Rinascimento, che già Michelangelo con la sua *maniera moderna* aveva contribuito a scardinare. Una rivoluzione che cambia il modo di vedere lo spazio nell'architettura, consegnandoci una visione altra, che non gioca più solo sull'equilibrio e la metrica delle parti, ma introduce, proprio a partire dalla *luce*, dinamismi che mai erano stati immaginati prima. Il capolavoro della cupola del Guarini nella cappella della Sacra Sindone è forse l'espressione più evidente di quella *nuova* visione, costruita a partire dalla scomposizione della *luce* e delle sue fonti.

Se nella classicità originaria ed in quella trascritta dal Rinascimento, la pietra era fonte ferma di *luce* propria, con la rivoluzione barocca quella fonte si amplifica, attraverso il riflesso che proprio le

²³ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Longanesi, Milano 1973

dinamiche del movimento nello spazio producono. Un passaggio importante e, in parte, una conquista verso la modernità che proprio in quelle prime trasformazioni trovava la sua genesi. Bisognerà arrivare alle soglie del Novecento, per un altro passaggio altrettanto importante; quello delle avanguardie artistiche di inizio secolo ed in particolare del movimento futurista, che segnerà la vera rivoluzione del *moderno* come oggi lo conosciamo.

Sarà ancora la *luce* protagonista di questa storia; in una nuova dimensione che non è più limitata ad essere parte della materia illuminata o da questa riflessa, ma come materia essa stessa, nella quale immergersi per un coinvolgimento plastico, smaterializzandosi. Ancora un ultimo passaggio - come quello testimoniato da Terragni nell'opera mai realizzata del Danteum - dall'opacità alla traslucenza; dalla materialità all'immaterialità; dalle tenebre alla luce; dalla gravitazione terrena alla levitazione divina. Una trasposizione della *luce*, che rende metaforicamente trasparente l'architettura moderna, liberata definitivamente dai simulacri oscuri dello storicismo di fine secolo.

«La conquista della *luce* come conquista dell'epoca moderna - ottenuta per mezzo dell'architettura - questa misteriosa facoltà di annullarsi, dinanzi alla misteriosa facoltà di vedere; questa magia di non-essere, che risiede nella sua stessa esistenza; questa virtù di scomparire, restando questo nulla che è, in sé, tutto il valore: [...] emulo delle acque e dei cieli come definisce D'Annunzio»²⁴.

Tutta l'architettura moderna, dalla Rivoluzione Industriale in poi, è espressione di una progressiva smaterializzazione dell'architettura, alla conquista della trasparenza e di una maggiore compenetrazione tra lo spazio interno e quello esterno: dalle grandi costruzioni in ferro e vetro per le esposizioni universali, ai primi edifici produttivi; fino alle immagini suggestive ed in qualche modo disvelatrici, delle torri di vetro per la realizzazione di nuovi uffici sulla *Friedrichstrasse*, di Mies Van der Rohe. La modernità si fa *luce*, nei dettagli e nella purezza delle forme del "Seagram Building", o nelle geometrie luminose dell'opera trasfiguratrice di James Turrell.

²⁴ Francesco Tentori (citato da) in, *Pietro Maria Bardi*, Milano 1990

la superficie

«La superficie non è affatto superficiale, ma profonda e significativa; e, anzi, proprio in superficie avvengono le cose più importanti, interessanti e anche più sensuali della nostra vita. La superficie è il luogo della relazione – contatto – per eccellenza e questa relazione non riguarda i materiali, bensì la sostanza delle relazioni materiali»²⁵.

La *superficie* in architettura rappresenta da sempre l'interfaccia dell'edificio con il contesto, la sua faccia, appunto. *Superficie*, infatti, sia in francese che in inglese contiene la parola faccia "*surface*", la materialità della forma che si rende immediatamente visibile all'esterno. Nel tempo, tuttavia, quella faccia esteriore della forma ha progressivamente guadagnato una propria identità fino ad essere parte autonoma dalla costruzione, con significati propri e talvolta diversi dalla forma stessa che l'ha generata. Una separazione progressiva che ha sempre di più spostato l'attenzione dai principi compositivi ai linguaggi comunicativi, dal significato delle forme al significante delle superfici.

Oggi la *superficie* ha guadagnato un ruolo predominante nella comunicazione dell'opera contemporanea e del suo messaggio, al quale è affidato gran parte dell'attenzione del progetto, fino quasi a coincidere con l'edificio nella sua totalità. Come suggeriva Robert Venturi, è forse questa una conseguenza estrema del fondamento espressivo dell'architettura moderna: «quando gli architetti moderni abbandonarono con rigore gli ornamenti sugli edifici, iniziarono inconsciamente a produrre edifici che erano essi stessi ornamenti»²⁶.

Figura 4: Herzog & de Meuron, Stadio di Pechino 2008



²⁵ Giuliana Bruno, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Johan & Levi, Milano 2016, p.102.

²⁶ Ambra Fabi e Giovanni Piovene (citato da) in, *Fare architettura sull'ornamento*, Domus n° 1043, Editoriale Domus, Milano febbraio 2020

Il rischio verso la banalizzazione delle *superfici* si è ormai diffuso nell'architettura contemporanea, perdendo il senso e le ragioni che distinguevano, fino agli inizi del Novecento, l'ornamento dalla decorazione.

Questa deriva dell'architettura odierna consegna irrimediabilmente il significato del progetto alla *superficialità* dei suoi involucri, troppo spesso oggetto di mere speculazioni decorative. Sono scelte sempre più alimentate dalle nuove tecnologie costruttive e dalle prestazioni dei nuovi materiali, anche quelli più nobili come la pietra.

La pietra, tuttavia, rinata nell'uso in questo primo scorcio del XXI secolo, si è scrollata di dosso l'ormai improbabile abito consegnatole dalla utilizzazione tradizionale del materiale in chiave tettonica, conquistandosi l'arduo compito di rappresentarne il senso evocativo, in una raffinata parafrasi allusiva al mondo perduto del costruire *pietra su pietra*.

Al di là delle riflessioni possibili, rispetto al valore storico, rimane comunque immutato l'intimo rapporto che lega le caratteristiche di questo materiale alle condizioni del progetto, pur considerando l'evoluzione odierna tra i linguaggi dell'architettura e le tecniche costruttive che ne consentono la realizzazione. È questa una sperimentazione continua in relazione alla capacità di fare della pietra un continuo campo di sperimentazione e di ricerca sull'uso dei materiali e sulle occasioni di indagarne le possibili relazioni con il progetto.

Le relazioni tra il materiale e l'architettura che lo riceve; dove una sorta di pelle avvolge i volumi, disegnando una *corposità* ed una *muscolosità* che non è più dato vivere, un indumento senza cuciture che nel rivestire la *superficie* del corpo ne denuncia la struttura interna, un grande foglio sul quale far comparire l'ornamento del disegno esplicito dell'ossatura che lo sostiene.

Le relazioni tra il materiale ed il contesto: all'interno del quale il progetto *piega* l'uso e la lavorazione delle superfici dell'edificio, come un *abito* adegua il proprio modello alle opportunità delle circostanze; "una operazione" che sta sempre in bilico tra il necessario ed il superfluo, tra

l'autentico ed il contraffatto (il corpo nudo ed il corpo vestito), tra la parte ed il tutto.

Le relazioni tra il materiale e la memoria: in cui si ricostruiscono i codici simbolici dell'evocazione storica, affidati alla mistificazione della *maschera* che, oltre i limiti della condizione del tempo, rimanda il significato intimo della costruzione a ragioni altre dagli elementi che la compongono, alternando i meccanismi della simulazione o della dissimulazione e, nella *teatralità* della finzione scenica, denuncia l'impossibilità dell'esistenza della *fabbrica* che nasconde.

Le relazioni, più in generale, tra materiale e progetto, che la *superficie* deve osservare, nella quale il materiale esprime le ragioni dell'Architettura e sostiene l'onestà complessiva della costruzione. Solo così la pietra torna ad essere materiale nobile, per dare corpo alla luce e significato al progetto, «[...] *come tale, la pietra è della terra, ma quando viene lavorata riceve il cielo e diviene Architettura*, traduzione poetica della verità, rivelazione [...] parla il linguaggio del luogo e del tempo, parla della terra e del cielo, e della vita nel mezzo»²⁷.

Figura 5: Louis Kahn



il tempo

*«Ricostruire significa collaborare con il tempo nel suo aspetto di “passato”, coglierne lo spirito o modificarlo, protenderlo, quasi, verso un più lungo avvenire; significa scoprire sotto le pietre il segreto delle sorgenti»*²⁸

Il *Tempo grande scultore*, è il titolo di una bellissima raccolta di scritti di Marguerite Yourcenar, pensati in tempi diversi e pubblicati da Einaudi nel 1985, nei quali l'autrice sottolinea come gli uomini, che inventarono il *tempo*, hanno poi inventato l'eternità come antitesi, ma la negazione del *tempo* è vana quanto il *tempo* stesso²⁹. Non c'è né passato

²⁷ Christian Norberg-Schulz, *La trasformazione del conosciuto*, in Vincenzo Pavan (a cura di), *Immagini di Pietra*, Electa, Milano 1993, p. 57

²⁸ Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Casa editrice Einaudi, Torino 1981, p. 121

²⁹ Marguerite Yourcenar, *Il Tempo, grande scultore* – Einaudi, Torino 1985, pp. 14-15

né futuro, ma solo una serie di presenti che si susseguono, un percorso, di continuo distrutto e ininterrotto, in cui tutto avanza. Non esiste altro *tempo* oltre il presente, ed anche il passato o il futuro esistono solo in relazione al presente, come memoria di eventi trascorsi o proiezione di accadimenti ancora da venire. La misura del *tempo* è tuttavia legata alla materia, in generale, ed alla pietra in particolare, al tempo della sua formazione (un tempo geologico) la cui origine sembra ancora essere indefinita, e poi ancora al *tempo* in cui la materia si fa materiale, attraverso l'azione dell'uomo che la trasforma, in ragione delle sue utilità, per poi restituirla in forme di architettura.

La materia si fa edificio: nasce una nuova vita, legata agli usi ed alle modificazioni continue, agli adeguamenti delle necessità che mutano, come il *tempo* ci muta, fino ad esaurirsi e ritornare al nudo materiale, sul quale si stratifica il *tempo della rovina* che ci riporta alla sua genesi iniziale. «Quando l'uso si esaurisce e la costruzione diventa rovina, ritorna ad essere percepibile la meraviglia del suo inizio»³⁰.

Spesso è proprio alla materia che si ritorna, quando il controllo della forma, dello spazio, del *tempo* ci sfugge; si torna alla fiducia della solida pietra, come scelta esemplare per la sensibilità dell'architetto, ma anche per quell'abitante del quotidiano che la deve vivere³¹.

Si replica così, nella sua dimensione storica, quel ciclo continuo della costruzione del presente che, non sfugge alla sua altrettanto ineludibile distruzione; senza mai cancellare del tutto le tracce del suo passaggio. La materia si fa deposito e testimonianza della storia, della onestà dell'architettura quando, conclusa la sua funzione, solo il *tempo* e la memoria degli uomini abiteranno il suo ricordo.

È questa l'azione dell'architettura che si rinnova, ad ogni cambiamento, per ricostruire una narrazione, mettere in sintonia tempi diversi; spazi alterati di una sequenza che si presenta come un grande teatro della storia. Una interpretazione continua e complessa. Una ricostruzione paziente delle sue ragioni e dei suoi principi,

³⁰ Louis I. Kahn, *Light is the theme. Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum*, published by Kimbell Art Museum, Fort Worth 2011, p. 19

³¹ Simona Pierini, *L'immediatezza della materia*, in Fernando Espuelas, *Madre Materia*, Cristiano Mariotti Edizioni, Milano 2012, p. 212

accompagnata da riverberi silenziosi; dialoghi raffinati tra opere imponenti ed autorevoli, che non esauriscono mai la propria carica evocativa, nonostante il *tempo* e le repliche incessanti delle tante stagioni del passato. Un racconto preciso e prezioso che sa dare voce, nello stesso momento, all'eternità e al suo divenire - come scriveva Marguerite Yourcenar - un continuo distruggere senza mai interrompersi.

È all'interno di questa storia che si rinnovano i principi fondativi dell'architettura di pietra: il muro, la colonna, l'architrave, la gravità, l'equilibrio, la luce «[...] trasformati, nel loro incessante ritorno, in presidi di permanenza, come espressione tangibile di un *tempo circolare* - come lo chiama Alfonso Acocella - che mina ogni forma di cambiamento legata al solo scorrere del *tempo cronologico*»³². Kronos di fatto, incarna il *tempo* presente, quello quotidiano del corpo in cui viviamo, quello della materia sulla quale si incidono i segni del suo passaggio.

Quello dell'architettura invece, è il *tempo* della memoria e della trascrizione continua della storia e del suo commento; è il tempo del progetto, la cui dimensione si esercita nel presente ma radica nel passato l'avventura delle esplorazioni future.

L'architettura come *sospensione del tempo*, non deve essere intesa come rappresentazione eterna di una unicità, ma come espressione dilatata della sua contemporanea esistenza universale. Spesso, quando ci troviamo di fronte a un capolavoro, non solo dell'architettura ma di una qualsiasi forma d'arte, come la pittura, la scultura, la musica, la poesia [...]; quando viviamo quella condizione estasiata di commozione e partecipazione profonda, diciamo che in quell'attimo *il tempo si è fermato*; ma è solo un modo per dire che quell'opera contiene nel frammento di quella nostra emozione, tutto il *tempo* della sua esistenza: il *tempo* eterno, universale. Le architetture, degne di essere definite tali, non appartengono al progettista o al *tempo* che le ha create, ma vivono di vita propria e sono restituite all'eternità dalla memoria degli uomini, finché questi avrà memoria.

³² Alfonso Acocella, *L'architettura di pietra. Antichi e nuovi magisteri costruttivi*, Lucense Alinea, Firenze 2004, p.10

Referências

Acocella Alfonso, *L'architettura di pietra. Antichi e nuovi magisteri costruttivi*, Lucense Alinea, Firenze 2004.

Bruno Giuliana, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Johan & Levi, Milano 2016.

Campo Baeza Alberto, *Le ragioni della pietra*, Micropress, Vicenza 2013.

Camus Albert, *Il mito di Sisifo*, 12ª edizione, Bompiani, Firenze 2017.

Chipperfield David Architects, Milano Cavèa Arcari, Zovencedo, Italia 2010-2018 – *progetto per* Laboratorio Morseletto srl.

Eschilo, *Prometeo*, 460 ac.

Fabi Ambra e Piovene Giovanni (citato da) in, *Fare architettura sull'ornamento*, Domus n° 1043, Editoriale Domus, Milano febbraio 2020.

Frampton Kenneth, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira editore, Milano 1999.

Yourcenar Marguerite, *Memorie di Adriano*, Casa editrice Einaudi, Torino 1981.

Yourcenar Marguerite, *Il Tempo, grande scultore* – Einaudi, Torino 1985.

Kahn Louis I., *Light is the theme. Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum*, published by Kimbell Art Museum, Fort Worth 2011.

Laureano Pietro, *Attualità del pensiero delle caverne e delle città di pietra*, in *Ars excavandi, utopie e distopie*. Catalogo della mostra omonima allestita in occasione delle attività per la celebrazione di Matera capitale europea della cultura, presso il Museo Ridola/Ipogei di Palazzo Lanfranchi, Matera 2019.

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Longanesi, Milano 1973.

Norberg-Schulz Christian, *La trasformazione del conosciuto*, in Vincenzo Pavan (a cura di), *Immagini di Pietra*, Electa, Milano 1993.

Pagano Giuseppe e Guarniero Daniel, *Architettura Rurale Italiana*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1936.

Simona Pierini, *L'immediatezza della materia*, in Fernando Espuelas, *Madre Materia*, Cristiano Mariotti Edizioni, Milano 2012.

Sciola Pinuccio, *Oltre la Pietra*, film/documentario di Franco Fais, Cagliari 2007. (citato da) in, Pietro Maria Bardi, Milano 1990.

Domenico Potenza, architetto

Laureato e dottorato in architettura a Pescara, dove insegna Progettazione Architettonica presso i dipartimenti di Architettura e Ingegneria dell'Università "G. d'Annunzio".

Ha collaborato con alcune università straniere: l'USA Institute di New York, l'Escola da Cidade di San Paolo in Brasile, l'Università di Lubiana in Slovenia e l'Università di Nairobi in Kenya.

Dal 1992 si occupa di ricerca per la valorizzazione della lavorazione dei materiali lapidei, con particolare riferimento alle pietre pugliesi. È responsabile dell'Osservatorio sull'Artigianato Artistico Italiano per la Puglia.

Ha partecipato a numerosi concorsi di architettura nazionali e internazionali. Ha preso parte, in qualità di docente, a numerosi seminari internazionali e workshop di progettazione architettonica e urbana. Le sue opere e i suoi scritti sono pubblicati su libri e riviste ed esposti in mostre sia in Italia che all'estero.

Sui temi dell'architettura in pietra ha pubblicato per l'editore Grenzi: Tarsie (2001), La pietra armata (2005), Dalla pietra alla architettura (2006), Puglia di pietra (2008), Artigianato digitali (2019); per l'editore Giuseppe Laterza l'Atlante dei marmi e delle pietre di Puglia (2009); per Aracne editrice Territori di Pietra (2015); per Libria Pietra su Pietra (2021); Per Marsilio Editore: Lithos (2023).

Recebido em: 31 de agosto de 2025

Aceito em: 22 de setembro de 2025

AS IMAGEABILIDADES URBANAS DO CENTRO HISTÓRICO DE PETRÓPOLIS/ RJ E O PALÁCIO DE CRISTAL

JULIANA MEIRELLES GUERRA

AS IMAGEABILIDADES URBANAS DO CENTRO HISTÓRICO DE PETRÓPOLIS/RJ E O PALÁCIO DE CRISTAL

THE URBAN IMAGEABILITIES OF THE HISTORIC CENTER OF PETRÓPOLIS/RJ AND THE CRYSTAL PALACE

JULIANA GUERRA¹

arq.jmguerra@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2293-5152>

Resumo

Este artigo, alinhado com o tema discutido no volume 35, nº2 (2025) da Revista Interfaces sobre a complexidade como processo para a construção das imagens e dos sons, relaciona o edifício Palácio de Cristal com a performatividade das imageabilidades urbanas de Cidade Imperial, Colonização Alemã e Capital Estadual da Cerveja do primeiro distrito da cidade de Petrópolis/RJ, a partir da pesquisa das imageabilidades do centro histórico do município serrano presentes na Tese de Doutorado em Arquitetura intitulada “Imageabilidade Urbana no Centro Histórico de Petrópolis/RJ: um lugar em ação”², e articulando-se com os estudos Ciência-Tecnologia-Sociedade (CTS) e a Teoria Ator-Rede (TAR) com desdobramentos instigantes para o entendimento do edifício enquanto um *imóvel mutável*.

Palavras-chave: Imageabilidade Urbana. Performance. Teoria Ator-Rede (TAR). Petrópolis/RJ. Palácio de Cristal.

¹ Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estácio de Sá (Campus Petrópolis/RJ - desde 2015), responsável pelas disciplinas de Ateliê de Arquitetura: Espacialidade; Desenho de Observação; Arte, Arquitetura e Urbanismo (da Pré-História à Idade Contemporânea); Interiores Residenciais e Construção Digital e Representação (2025), Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011), Pós-graduada Lato Sensu em MBA Executivo em Gerenciamento de Projetos pela Faculdade Integrada da Grande Fortaleza (2013), Mestre em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro Brasil, PROARQ/FAU/UFRJ (2016) com a dissertação intitulada Afetividade e Apropriação pelo Corpo com Mobilidade Reduzida: Estudo de Caso do Polo de Moda da Rua Teresa, Petrópolis/RJ, Doutora em Arquitetura pelo, PROARQ/FAU/UFRJ (2022) com a tese: Imageabilidade Urbana no Centro Histórico de Petrópolis/RJ: um lugar em ação. Professora Substituta do Departamento de História e Teoria (DHT) da UFRJ - Setor de História da Arquitetura e das Artes (2015 - 2017). Publicações nas áreas da Arquitetura e Urbanismo, Ambiências Urbanas e Imageabilidade Urbana.

² Tese de doutorado que tem como autora Juliana Meirelles Guerra e foi defendida em 2022 pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ/FAU/UFRJ), tendo como orientador o Prof. Dr. Paulo Afonso Rheingantz. Está disponível para consulta através do link Acesso em: 31 jul. 2025.

Abstract

This article, aligned with the theme discussed in volume 35, no. 2 (2025) of Interfaces Magazine on complexity as a process for the construction of images and sounds, relates the Crystal Palace building with the performativity of the urban imageabilities of the Imperial City, German Colonization and State Capital of Beer of the first district of the city of Petrópolis/RJ, present in the Doctoral Thesis in Architecture entitled “Urban imageability in the municipality of Petrópolis/RJ: a place in action”, and articulating with the Science-Technology-Society (STS) and Actor-Network Theory (ANT) studies with intriguing developments for the understanding of the building as a mutable property.

Keywords: *Urban Imageability. Performance. Actor-Network Theory (ANT). Petrópolis/RJ. Crystal Palace.*

Introdução

Uma cidade pode estar associada a diferentes imageabilidades. Imageabilidades são correlações entre os ambientes/objetos e as imagens mentais por eles evocadas nos observadores, em uma relação que perpassa por múltiplos fatores, incluindo a memória, história, cultura, características geográficas, identidade e interesses políticos e econômicos.

Para Lynch (2014), o desenvolvimento da imageabilidade compreende um processo interativo entre o observador e a coisa observada, em um processo que envolve artifícios simbólicos, identidade, estrutura e significado. “Nossa percepção da cidade não é abrangente, mas antes parcial, fragmentária, misturada com considerações de outra natureza. Quase todos os sentidos estão em operação, e a imagem é uma combinação de todos eles” (LYNCH, 2014, p. 2).

Nessa perspectiva, penso em Paris³ e associo à cidade luz, escuto sobre a cidade de Las Vegas⁴ e lembro dos cassinos e da vida noturna; falo sobre o município do Rio de Janeiro⁵ e penso na cidade maravilhosa. Mas por quê? De onde vem tais associações? As possíveis respostas não são simples. As respostas, se é que de fato podemos determiná-las, resultam da heterogeneidade dos fatores considerados e de seus condicionantes em uma coletividade sociotécnica, onde humanos e objetos possuem agência na realidade múltipla e heterogênea em que existimos, na qual como mediadores passamos a nos articularmos e sermos entendidos como actantes em relações heterogêneas, vivendo e interagindo no que Latour (2017) chama de coletivo e não em sociedade. Esta abordagem alinhada com o campo dos estudos Ciência-Tecnologia-Sociedade (CTS) e da Teoria Ator-Rede (TAR) possibilita superar a suposição de que os objetos sejam elementos inertes, possibilitando entender que os objetos são agentes que moldam e influenciam nossas ações.

³ Capital da França.

⁴ Cidade do estado de Nevada, Estados Unidos.

⁵ Capital do estado do Rio de Janeiro, Brasil.

Sendo assim, a imageabilidade de uma cidade é o efeito das performances envolvendo um conjunto de actantes heterogêneos de natureza humana (cidadãos, turistas, empresários, técnicos e servidores públicos) e não-humana (demais seres vivos, objetos, artefatos, tecnologias, clima, topografia, água, terra, edifícios, vias, praças, plantas etc.) compondo uma rede sociotécnica e ampliando o entendimento dos lugares urbanos, na qual se produzem múltiplas performances e interações envolvendo actantes humanos e não-humanos.

Dessa forma, este artigo surgiu a partir da Tese de Doutorado em Arquitetura intitulada “Imageabilidade Urbana no Centro Histórico de Petrópolis/RJ: um lugar *em ação*”, onde cartografei as dinâmicas sociotécnicas performadas pelas múltiplas imageabilidades no primeiro distrito do município de Petrópolis, onde está localizado o centro histórico da cidade; e a correlação de parte das imageabilidades estudadas na pesquisa da tese com o Palácio de Cristal, enquanto patrimônio e espaço de memória.

Na pesquisa realizada para o doutoramento, debrucei-me sobre quatro movimentos performativos das imageabilidades urbanas do centro histórico de Petrópolis/RJ: Cidade Imperial, Colonização Alemã, Polo de Moda e Capital Estadual da Cerveja, tendo como materialidade a *Bauernfest* – o maior evento temporário/efêmero do calendário de festividades do município de Petrópolis, realizado no centro histórico da cidade - e sua rede sociotécnica, explorando a rede dos conjuntos de eventos efêmeros que mobilizam diferentes grupos de interesse, e que transformam os espaços públicos nos quais se instala, promovendo encontros e conexões entre os diferentes actantes e conferindo vitalidade econômica e espacial.

A pesquisa de doutoramento teve alinhamento com os estudos de Lynch (2014) sobre imageabilidade e seu processo interativo, e com os fundamentos dos estudos Ciência-Tecnologia-Sociedade e sua vertente Teoria Ator-Rede – que juntas passam a ser designadas pela sigla CTS-TAR.

Nesta abordagem é possível abandonar a suposição de que os objetos sejam inertes, ou sem agência, reconhecendo que atualmente,

quase todas as ações dos humanos são mediadas por tecnologias - ou objetos, que moldam e influenciam nossas ações, onde “corpos, edifícios e lugares seriam, assim, agentes de transformação que se recriam continuamente e nos quais nada se propaga sem transformação ou reapropriação local” (RHEINGANTZ, 2017, p.6). Os objetos técnicos – tais como celulares, câmeras, máquinas fotográficas – assim como edifícios e lugares urbanos, articulam-se e passam a ser entendidos como actantes em relações heterogêneas em nossas redes sociotécnicas. Para Pedro (2010, p. 81), o entendimento de “redes sociotécnicas envolve a ideia de múltiplas conexões que nos permitem acompanhar e delinear a produção de fenômenos”.

Mas por que imageabilidades no plural? Não seria Petrópolis a cidade imperial? Ou então um polo de moda? Ou ainda uma cidade de colonização alemã? Capital estadual da cerveja? Ou talvez uma cidade segura? Quem sabe uma cidade dormitório? Ou seria Petrópolis o entrelaçamento [ou a associação] dessas imageabilidades?

Petrópolis, assim como outras cidades, tem performado diferentes imageabilidades. Sua imageabilidade inicia como Cidade Imperial, a partir de 16 de março de 1843 quando o Mordomo da Casa Imperial Paulo Barbosa da Silva e o Major Júlio Frederico Koeler apresentaram o plano urbanístico de Petrópolis ao Imperador D. Pedro II; Colonização Alemã, associada ao processo de colonização do município majoritariamente atribuído aos imigrantes alemães; Polo de Moda, associado ao seu passado industrial têxtil e à Rua Teresa, maior shopping a céu aberto do estado do Rio de Janeiro e mais recentemente, Capital Estadual da Cerveja, decretado através da Lei Estadual nº7650 de 13 de julho de 2017. Suas imageabilidades estão diretamente relacionadas com sua história e performances, e correlacionadas a diferentes momentos dos períodos do Brasil Imperial e Republicano.

Contudo por que o Palácio de Cristal? O Palácio de Cristal, durante as pesquisas da tese, mostrou protagonismo na performatividade de algumas imageabilidades do centro histórico, como local de centralidade de eventos efêmeros do calendário de festividades do município (com destaque para a *Bauernfest*), e sua institucionalização

como patrimônio municipal vinculado a midiatização da imageabilidade do município.

Nessa perspectiva, o objetivo do presente artigo é relacionar o edifício Palácio de Cristal com a performatividade das imageabilidades urbanas de Cidade Imperial, Colonização Alemã e Capital Estadual da Cerveja do primeiro distrito da cidade de Petrópolis/RJ, onde está localizado o centro histórico, articulando-se com os estudos Ciência-Tecnologia-Sociedade (CTS) e a Teoria Ator-Rede (TAR) com desdobramentos instigantes para o entendimento do edifício enquanto um *imóvel mutável* (Guggenheim, 2010).

Com isso, este estudo entende que o Palácio de Cristal, enquanto patrimônio e espaço de memória, constitui-se como um *imóvel mutável* (Guggenheim, 2010), ou seja, imóvel em relação a sua localidade, mas mutável em relação a sua função e tipos de interação que abriga, e vem adaptando e moldando-se às imageabilidades associadas ao município serrano, e atualizando-se para garantir sua singularidade e continuidade como marco da cidade.

A estrutura deste trabalho constitui-se na introdução, seguida pelo embasamento teórico, e considerações finais, acompanhadas de um entrelaçamento das imageabilidades urbanas do centro histórico de Petrópolis/RJ e o Palácio de Cristal, enquanto patrimônio e espaço de memória.

Teoria Ator-Rede e Estudos Ciência-Tecnologia-Sociedade

A TAR foi desenvolvida por Bruno Latour juntamente com Michel Callon e John Law, e “questiona a separação entre ciência e sociedade, sujeito e objeto, natureza e cultura (LATOUR, 2017), cuja designação deriva do inglês Actor-Network Theory (ANT)” (ANGOTTI; SBARRA; RHEINGANTZ; PEDRO, 2017, p. 6), e nos permite rastrear grupos e explorar as controvérsias, dando voz aos atores, “rastreando as pistas deixadas pelas atividades deles na formação e desmantelamento de grupos” (LATOUR, 2012, p. 51). “O campo de estudos denominados CTS surgiu em torno de 1980 tendo como principal objetivo compreender,

revisar e decidir a respeito das consequências da ciência e da tecnologia na sociedade atual” (ANGOTTI; SBARRA; RHEINGANTZ; PEDRO, 2017, p. 6). Latour (2012) chama nossa atenção para o fato de sermos levados a fazer coisas por intermédio de outras agências sobre as quais não exercemos nenhum controle. “Pesa sobre nós, invisível, algo mais sólido que o aço, e, no entanto, incrivelmente instável” (LATOUR, 2012, p. 41).

Agimos em uma realidade múltipla e performada, dependente de um conjunto de metáforas de intervenção cujas performances⁶ reconhecem a existência de diferentes versões e realidades que coexistem no presente (MOL, 2008). Se a realidade é feita, ou performada, localizada, histórica, cultural e materialmente, ela também é múltipla e dependente de um conjunto de metáforas de intervenção que sugerem que, em lugar de observadas, elas são feitas e performadas [*enacted*] (MOL, 2008). Em vez de vista por uma multiplicidade de actantes⁷ da rede (ativos da ação), mantendo-se intocadas no centro, a realidade é continuamente manipulada por meio de várias performances, no curso de diferentes práticas nas quais as relações, ausências e presenças não têm status, posição ou existência fora dos processos contínuos de sua produção e reprodução.

Nessa perspectiva das realidades múltiplas e heterogêneas, os edifícios em suas relações com o espaço/tempo, e enquanto imóveis mutáveis (Guggenheim, 2010), vão além de suas *espacialidades euclidianas*, indo em direção a outras espacialidades por vezes fluída ou em rede, como estudada por John Law e Annemarie Mol (2000).

A espacialidade euclidiana relaciona-se com o conjunto de coordenadas assumidas pelo objeto que mantém sua singularidade. Mas os edifícios, partícipes dessa rede sociotécnica complexa e heterogênea que constituem as cidades atualmente, necessitam de sua mutabilidade

⁶ Tradução mais próxima da palavra inglesa *enaction*.

⁷ Cf. Dic. Dicio Dicionário online de Português, 1. Ling. Qualquer ser ou coisa, ativo ou passivo, que participa da ação, daquilo que se indica no predicado. Et. (origem da palavra actante). Do latim *actu* 'na realidade' + *ante*. Cf. Latour (2017, p.358) “uma vez que, em inglês, a palavra “actor” (ator) se limita a humanos, utilizamos muitas vezes “actant” (atuante), termo tomado à semiótica, para incluir não humanos na definição”. Cf. Rheingantz (2019) “utilizo a palavra actante para designar os mais diversos sujeitos ou atores mobilizados nesse processo de engenharia heterogênea, sem incorrer das disputas de espécie – humanos e não humanos, natureza e sociedade – ou de identificação de gênero de pessoas não binárias – homens e mulheres”.

para garantirem uma continuidade coesa, adaptando-se e moldando-se às novas necessidades dos usuários e do seu espaço/tempo.

Nesse processo de adaptação, os edifícios relacionam-se em suas espacialidades em redes, articulando-se com outros objetos e entidades para garantirem o seu funcionamento, como no caso de suas relações com as imageabilidades e o processo de construção de lugares. Em algumas cidades a prática da construção de lugares (*placemaking*) vem aproveitando a construção do lugar a partir da tematização ou cenarização, e em locais onde o turismo é uma das principais atividades econômicas. De acordo com Fagerlande (2015, p. 28), “esse processo muitas vezes utiliza elementos da história do lugar, auxiliando em um resgate de tradições, muitas vezes esquecidas ou desprezadas, por conta de sua utilização para essa reinvenção de uma imagem necessária para o marketing do lugar (*placemarketing*)”.

Ainda sob a perspectiva das espacialidades de Law e Mol (2000), os edifícios também se relacionam em suas *espacialidades fluídas*, ou seja, moldando-se e adaptando-se para que garantam sua funcionabilidade. Mudanças de função, adaptação às novas tecnologias e cenarizações são alguns dos contextos muitas vezes enfrentados pelos edifícios para manterem suas operações. Para Law; Mol (2000, p. 6) “a espacialidade fluida sugere que diferentes configurações, mais do que representar colapso e fracasso, também podem ajudar a fortalecer os objetos”. Um edifício como o Palácio de Cristal, tem função importante na percepção da imageabilidade, espacialidade e do seu relacionamento com o entorno em uma semiótica que fortalece as suas relações com moradores e visitantes, possibilitando sua compreensão além de um elemento inerte, mas sim como um actante que molda e influencia ações.

Imageabilidades urbanas do centro histórico de Petrópolis/RJ

Petrópolis, município localizado no conjunto montanhoso da Serra dos Órgãos, composto por cinco distritos⁸ e pertencente a Região Metropolitana do estado do Rio de Janeiro, possui associado à sua constituição física e perceptiva diferentes imageabilidades, das quais trago para este estudo a imageabilidade de Cidade Imperial, Colonização Alemã e Capital Estadual da Cerveja.

A imageabilidade de Cidade Imperial tem como marco a data de 16 de março de 1843, quando o Mordomo Paulo Barbosa da Silva e o Major Júlio Frederico Koeler apresentaram ao Imperador Dom Pedro II o projeto para a construção de um palácio de verão na Fazenda do Córrego Seco, na Serra da Estrela. Nascia ali a imagem de Imperial Fazenda. “Dom Pedro II tinha dezessete anos de idade e, ao longo da sua vida, acompanharia todos os estágios de desenvolvimento do plano urbanístico de Petrópolis” (COSTA, 2017, p.129).

O Imperador presenciou os trabalhos de arruamento, de retificação de curso e de revestimento do leito dos rios, de construção das primeiras moradias e do seu palácio de verão que contou com a mão de obra de colonos alemães que desembarcaram no porto do Rio de Janeiro em doze navios entre junho e novembro de 1845 totalizando aproximadamente dois mil colonos para o povoamento de Petrópolis (COSTA, 2017).

Petrópolis desenvolveu-se seguindo as diretrizes traçadas inicialmente pelo Major Koeler e com o passar dos anos multiplicou-se em bairros, lojas, residências, casas de diplomatas e membros da corte. Embaixadores obtinham de seus países autorizações para se estabelecerem na cidade que cada vez mais se concretizava em sua concepção de residência de veraneio do Imperador (COSTA, 2017).

Segundo Costa (2017), com a expatriação da família imperial em 1889, o palácio de veraneio permaneceu, por muitos anos, entre utilizações por entidades públicas e privadas, até que em 1940, o

⁸ O município de Petrópolis está dividido em cinco distritos: Petrópolis (que engloba o centro histórico da cidade), Cascatinha, Itaipava, Pedro do Rio e Posse.

Presidente Getúlio Vargas expediu o decreto nº2096 criando o Museu Imperial.

Hoje Petrópolis abriga o mausoléu da Família Imperial com o jazigo do Imperador Dom Pedro II, da Imperatriz D. Teresa Cristina, da Princesa Isabel e do Conde D'Eu, na Catedral de Petrópolis (Figura 1) e tem seu título de Cidade Imperial reconhecido através do decreto de 27 de março de 1981 assinado pelo Presidente João Baptista Figueiredo, apesar de que através dos tempos sua imagem de Cidade Imperial sempre esteve ligada a sua identidade e sua história, desde sua fundação até os dias atuais (figura 2).

A imageabilidade de Colonização Alemã está associada à fundação, implantação e povoamento de Petrópolis, que acontece durante o século XIX. Apesar de ser majoritariamente atribuído ao processo de colonização alemã, também resulta da vinda de outros colonos europeus durante o século XIX, como portugueses, italianos e franceses, e de africanos e afrodescendentes que, segundo Machado (2015) já estavam na região desde o período de exploração do ouro no século XVIII, quando Petrópolis era utilizada como caminho entre Minas Gerais e o Rio de Janeiro.

O plano urbanístico original de Petrópolis⁹, dividia os locais de povoação em bairros. E cada bairro recebeu um nome referente a uma cidade ou região da Alemanha: Bingen, Castelânea, Ingelheim, Mosela, Nassau, Palatinato Inferior, Palatinato Superior, Renânia Central,

Figura 1: Mausoléu de Dom Pedro II, D. Teresa Cristina, Princesa Isabel e Conde d'Eu, na Catedral de Petrópolis.

Fotografia: Juliana Guerra

Fonte: Acervo da autora – 2019.



Figura 2: Pórtico de acesso à Petrópolis via Quitandinha.

Fotografia: Juliana Guerra

Fonte: Acervo da autora – 2022.

⁹ Concebido pelo Major Koeler e apresentado ao Imperador Dom Pedro II.

Renânia Inferior, Siméria e Westfália. A partir da definição dos locais de povoação, foi celebrado um contrato entre o governo fluminense e o comerciante Charles Delrue, Vice-Cônsul do Brasil em Dunquerque, na França, para recrutamento de colonos, preferencialmente carpinteiros, pedreiros e ferreiros, atendendo ao decreto nº 155, de 16 de março de 1843 – que determinava que o Major Koeler deveria construir um palácio e implantar uma povoação nas terras do Córrego Seco.

Antes mesmo do decreto nº 155 a região já acolhia imigrantes alemães que vieram contratados pelo Barão Langsdorff para trabalharem na Fazenda da Mandioca, na raiz da Serra da Estrela, posteriormente desapropriada para abrigar a Fábrica de Pólvora da Estrela em 1825. O próprio Major Koeler também já havia empregado imigrantes alemães na região. Os imigrantes eram parte dos 238 alemães que em 1837 viajavam no navio *Justine* com destino à Austrália e desembarcaram no Rio de Janeiro após um motim por maus-tratos a bordo. Como membro do Corpo de Engenheiros do Imperial Exército do Brasil, Koeler os empregou nas obras da Estrada da Serra da Estrela, que estavam sob sua direção. De acordo com Costa (2017), os colonos foram atraídos pelas oportunidades que a Sociedade Promotora de Colonização do Rio de Janeiro oferecia a partir de 1836 com o intuito de promover a vinda de colonos europeus para o Brasil.

Esse propósito vinha sendo buscado desde 1808, quando Dom João VI assinara Decreto a 25 de novembro, regulamentando a concessão de terras a estrangeiros residentes no Brasil. O Imperador Dom Pedro I dera continuidade a essa política através da Provisão nº 250, de 31 de outubro de 1825, que previa a criação da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, e do Decreto de 2 de dezembro do mesmo ano, estabelecendo plano geral de colonização e aumento da população em todos os estados. E, no ano de 1835, a 13 de dezembro, fora criada a Nova Sociedade Auxiliadora da Colonização Europeia (COSTA, 2017, p. 126).

Em 1841 o Major Koeler adquiriu a Fazenda da Quitandinha, cujo território era limítrofe com a Fazenda do Córrego Seco, propriedade da Família Imperial. Informado pelo Mordomo da Casa Imperial Paulo Barbosa da Silva sobre a construção de um palácio de verão na Fazenda

do Córrego Seco – vontade latente desde a época de Dom Pedro I – o Major Koeler aproveitou-se dos conhecimentos de ambos para, em 16 de março de 1843, apresentar um plano urbanístico para Dom Pedro II. Como desdobramento da construção do Palácio Imperial de Verão¹⁰, o plano urbanístico de Petrópolis previa também a construção de uma igreja¹¹, construção de um cemitério, casas de veraneio e residências comuns. Dom Pedro II aprovou o plano urbanístico e acompanhou boa parte das obras de Petrópolis, tendo recepcionado a chegada ao Rio de Janeiro dos colonos que desembarcaram do navio *Virginie*. Os 161 colonos do navio *Virginie* que desembarcaram no Rio de Janeiro em 13 de junho de 1845 foram levados para a cidade de Niterói, onde eram realizados alguns procedimentos burocráticos e aguardaram as embarcações que os levariam pelo rio Inhomirim até o Porto da Estrela, de onde seguiriam caminhando em direção à subida da serra. Os colonos do navio *Virginie* chegaram a Petrópolis em 29 de junho de 1845, data até hoje celebrada como o Dia do Colono. Eles foram os primeiros dos quase dois mil colonos alemães que desembarcaram no Rio de Janeiro com destino a Petrópolis, entre junho e novembro de 1845. De acordo com Resende e Knibel (2018, p. 11), “na folha de pagamento das obras do Palácio Imperial do mês de julho de 1845, já constavam os nomes de 53 colonos, integrantes de 26 famílias, entre as quais podemos citar: Deister, Esch, Hutter, Monken, Nicolay, Petri, Roche, Schanuel, Sutter, Schmitz e Weiand” (Figura 3).

Já a imageabilidade de Capital Estadual da Cerveja, tem início com a fabricação de cerveja pelos colonos, sendo muitas vezes realizada



Figura 3: Placa com o nome das primeiras famílias de colonos alemães que chegaram a Petrópolis, localizada no Obelisco do centro da cidade. Fotografia: Juliana Guerra

Fonte: Acervo da autora – 2022.

¹⁰ Atual Museu Imperial em Petrópolis.

¹¹ De acordo com Costa (2017), a edificação de uma igreja, dentro do plano urbanístico de Petrópolis, levaria quase um século para ser concretizada. Sendo construído nesse intervalo um templo provisório na área hoje compreendida pela interseção da Rua Oscar Weischenck com a Rua da Imperatriz.

sem intuito comercial. Porém a prática e o favorecimento da região proporcionado pela água potável existente, fizeram com que algumas fábricas de cerveja começassem a surgir, como a fábrica de Carlos Rey & Cia., na Vila Teresa, a de Augusto Chedal e Henrique Leiden e a de Timóteo Duriez e Pedro Gerhardt. “Aliás, neste assunto de cerveja, é interessante observar que, em 1853, as duas fábricas de Carlos Rey e Chedal produziam 6 mil garrafas por ano” (RESENDE; KNIBEL, 2018, p. 17).

Mas foi a partir da fundação da Imperial Fábrica de Cerveja Nacional de Henrique Leiden & Cia, fundada pelo colono alemão Henrique Leiden em 1853 – que a produção em formato industrial foi iniciada, marcando o início da história da indústria cervejeira no Brasil.

Dez anos depois outro alemão, Henrique Kremer, assume a empresa e fica responsável pela sua expansão, quando, em 1898, recebe o seu nome atual de Cervejaria Bohemia, alcançando em 1922 seu reconhecimento nacional ao participar da exposição do centenário da Independência¹². Em 1960, a empresa foi comprada, e, após a fusão da Antártica com a Brahma, em 2000, passou a fazer parte da AMBEV¹³ - *American's Beverage Company* (Companhia de Bebidas das Américas).

Com o reconhecimento nacional e o crescimento da marca, a Bohemia tem sua produção transferida da fábrica de Petrópolis (localizada nas proximidades do Palácio de Cristal), a partir de 1998, para a Cervejaria AMBEV¹⁴ no Rio de Janeiro, localizada na Estrada Rio - São Paulo Campo Grande e para a Cervejaria AMBEV de Jaguariúna/SP. Por alguns anos, a Bohemia passa a operar fora do seu município de origem, mas em 2011 a AMBEV anuncia a reabertura da fábrica de Petrópolis, com a revitalização do local e a abertura do museu da cerveja e do restaurante



Figura 4: Placa no acesso à Petrópolis – via Bingen.

Fotografia: Juliana Guerra

Fonte: Acervo da autora – 2022.

¹² <http://www.bohemia.com.br/historia/> Acesso em: 08 jul. 2019.

¹³ [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bohemia_\(cerveja\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bohemia_(cerveja)) Acesso em: 13 out. 2020.

¹⁴ <https://www.ambev.com.br/visitas/> Acesso em: 13 out. 2020.

localizado anexo à fábrica. A inauguração acontece em 2012¹⁵. Ainda em 2012, a *Bauernfest*¹⁶ (que tem como centralidade o Palácio de Cristal), entra definitivamente no calendário oficial do estado através da lei nº 6.251 de 30 de maio de 2012 sancionada pelo então governador Sérgio Cabral, conferindo-lhe ainda mais visibilidade¹⁷.

Em 2016 Petrópolis recebe o título de Capital Estadual da Cerveja (Figura 4) institucionalizada pela Lei Estadual nº 7.650 de 13 de julho de 2017, e promove a primeira edição da feira Deguste, que reúne as 20 cervejarias artesanais do município, associadas através da AMP¹⁸ (Associação das Microcervejarias de Petrópolis) e que visam oferecer um produto de alta qualidade para o mercado cervejeiro com receitas exclusivas, conforme divulgado pelas próprias cervejarias artesanais em seus sites de divulgação, como a Cervejaria Colonus¹⁹ e Cervejaria Brewpoint Petrópolis²⁰.

Palácio de cristal

Com a cidade já consolidada, os colonos que inicialmente trabalhavam majoritariamente na construção civil para a implementação do plano urbanístico, foram diversificando suas atividades e boa parte passou a dedicar-se ao cultivo de frutos, e à exibição de seus produtos na Praça da Confluência²¹, local que hoje abriga o Palácio de Cristal e onde se realiza anualmente a Festa do Colono Alemão – *Bauernfest*. De acordo com Costa (2017), essa exibição dos produtos da colheita era natural entre os colonos e também se tornou atrativa para os veranistas que observavam a mostra dos produtos cultivados.

¹⁵ <https://www.bohemia.com.br/historia/> Acesso em: 13 out. 2020.

¹⁶ Festa do colono alemão.

¹⁷ <http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/Bauernfest/> Acesso em: 08 jul. 2019.

¹⁸ Microcervejarias de Petrópolis - AMP - Página inicial | Facebook/ Acessado em: 23 set. 2022.

¹⁹ <https://www.cervejariacolonus.com.br/> Acessado em: 24 set. 2020.

²⁰ <https://cervejariabrewpoint.com.br/> Acessado em: 24 set. 2020.

²¹ Possui esse nome devido à convergência dos rios Piabanha e Quitandinha nas proximidades da praça.

Em fevereiro de 1875, a partir de um pedido da Princesa Isabel, foi organizada a Primeira Exposição Hortícola de Petrópolis contando com a construção de pavilhões e de estufas temporárias para a exposição dos produtos cultivados pelos colonos – tais como frutos, bulbos, raízes e orquídeas. De acordo com Santo (2004), o Conde D’Eu, marido da Princesa Isabel, filha de Dom Pedro II e, portanto, genro do Imperador, era o presidente da Associação Agrícola e Hortícola de Petrópolis, organizadora da Exposição Hortícola.

Segundo Costa (2017), as mostras hortícolas realizadas na Praça da Confluência evidenciaram a necessidade de se construir um pavilhão permanente, que também poderia receber outros eventos. Por meio da Ata de 11 de janeiro de 1878 o Conselho da Intendência Municipal de Petrópolis decretou a construção do Palácio de Cristal, com inauguração datada de 2 de fevereiro de 1884, contando com a presença de Dom Pedro II, D. Teresa Cristina, Princesa Isabel e Conde d’Eu.

As exposições agrícolas realizadas a partir de 1875 na Praça da Confluência e, a partir de abril de 1894 no Palácio de Cristal, somados à comemoração anual dos descendentes dos colonos em 29 de junho²², e que teve início em 1876 quando os mesmos completaram um ano na cidade de Petrópolis, vem marcando desde então a periodicidade festiva daquele espaço em memória a esse passado colonial.

Fabricado na França, todo o esqueleto do palácio foi transportado de navio e depois por carroça para ser montado aqui pelo engenheiro Eduardo Bonjean. Foi construído na praça Koblenz, ponto de encontro dos primeiros colonos alemães, que chegaram à cidade em 29 de junho de 1845. Sua finalidade seria abrigar exposições agrícolas e de pássaros da região, que aconteciam em instalações provisórias. No local, a Princesa Isabel cultivou orquídeas e promoveu festas e solenidades. Um dos eventos mais marcantes do lugar foi o baile de abril de 1888, em que foram libertados os últimos escravos de Petrópolis. Na ocasião, a princesa

²² A data de 29 de junho, feriado municipal pela comemoração da chegada dos primeiros colonos em Petrópolis, coincide com a comemoração do dia de São Pedro Apóstolo, santo popular no Brasil. Porém o padroeiro da cidade de Petrópolis é São Pedro de Alcântara, comemorado no dia 19 de outubro.

entregou suas cartas de alforria em uma bela festa. (TRIBUNA DE PETRÓPOLIS, 2017, p. 41)

De acordo com Santo (2004), após a Proclamação da República em 15 de novembro de 1889, o Palácio de Cristal foi alugado muitas vezes para várias finalidades diferentes, tendo servido de sede do Clube dos Diários, do Automóvel Clube de Petrópolis, de repartição de obras da Prefeitura, Liceu de Artes e Ofícios, Museu Histórico de Petrópolis, Corpo de Bombeiros da cidade entre os anos de 1940 a 1945, sede da Escola de Música Santa Cecília entre os anos de 1949 a 1956, até sua recuperação e reinauguração em 16 de março de 1998.

Tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desde a década de 60 do século XX, o Palácio de Cristal vem mantendo sua performatividade até os dias de hoje através de sua presença como marco histórico e a realização de eventos efêmeros com iniciativas públicas e privadas sendo a principal e mais expressiva do calendário do município serrano, a *Bauernfest*, ou festa do colono alemão, com seu início em 1989 através de uma parceria dos descendentes dos colonos membros do Clube 29 de Junho e a Prefeitura do município (Figura 5).

Figura 5: 36ª edição da *Bauernfest* no entorno do Palácio de Cristal.

Fotografia: Juliana Guerra

Fonte: Acervo da autora – 2025.



Entrelaçamentos / Considerações finais

Seja pela memória, pela cultura, por interesses econômicos e políticos, por características geográficas, por sociabilidade ou por identificação – e mesmo entre congruências, oposições e divergências – foi possível identificar que Petrópolis e seu centro histórico não possui somente uma imageabilidade, ou mesmo somente as quatro apresentadas nesta pesquisa. Petrópolis, assim como outros municípios, possui um caráter relacional das performances de suas múltiplas imageabilidades – que, por estarem em contínua performance,

mostraram-se não ser definitivas e evidenciaram sua dinâmica ou impermanência. (GUERRA, 2022, p. 189).

Sob a ótica da rede sociotécnica complexa e heterogênea que constituem as cidades atualmente e suas múltiplas imageabilidades, edifícios como o Palácio de Cristal, vêm adaptando-se e moldando-se às novas demandas solicitadas, e indo além do conjunto de coordenadas assumidas como objeto e que configuram suas *espacialidades euclidianas* (LAW; MOL, 2000).

O Palácio de Cristal enquanto um *imóvel mutável* (Guggenheim, 2010), ou seja, imóvel em relação à sua localidade, mas mutável em relação a sua função e tipos de interação, veio adaptando-se e moldando-se à sua realidade do espaço/tempo e necessidades dos usuários.

Nessa perspectiva, os eventos efêmeros do tipo construção de lugares (*placemaking*) que hoje correspondem majoritariamente a função do Palácio de Cristal, vem promovendo o convívio heterogêneo entre os diferentes actantes nos lugares, propiciando diferentes maneiras de habitar a cidade e de se relacionar com as imageabilidades urbanas performadas pelo centro histórico de Petrópolis/RJ.

Seja como patrimônio histórico referenciado por seu passado e relação com a família imperial, como marco de localização dos encontros dos primeiros colonos alemães que chegaram à Petrópolis e onde os mesmos realizavam a exposição de seus produtos, ou como centralidade das festividades do calendário municipal de Petrópolis com baile/exposições e barracas das cervejarias artesanais do município, o Palácio de Cristal tem performado em relação às imageabilidades apreendidas por moradores, turistas e visitantes em uma relação de consumo, memória e cultura.

Logo, a performatividade da imageabilidade de determinado local está relacionada à familiaridade de cada actante com as vivências, características espaciais, econômicas, culturais e valores apreendidos.

Essa apreensão muitas vezes não advém somente de memórias afetivas ou acontecimentos vividos. Muitas vezes essa apreensão vai ser

fruto de associações imagéticas e do *placemarketing*, assim como Lineu Castello (2005) traz em seus estudos.

O *placemarketing* está correlacionado ao interesse dos empresários, políticos e setores interessados em transparecer certa imageabilidade da cidade e estimularem dessa forma o turismo. Tal proposição evidencia a *materialidade relacional* e a *performatividade* (LAW, 1997) da abordagem CTS-TAR, bem como na dinâmica que envolve as performances nos edifícios, lugares e cidades contemporâneas e heterogêneas, produzindo diferentes versões (MOL, 2008) de imageabilidades que variam em função das associações entre os actantes. Para Law (1997, p. 3), “a teoria ator-rede pode ser entendida como uma semiótica da materialidade. Ela toma o *insight* semiótico da relacionalidade essencial e o aplica impiedosamente em todos os materiais – e não simplesmente naqueles que são linguísticos”, com relações entre as entidades e *performances* entre sujeitos e objetos, em uma ideia que envolve *múltiplas conexões* (PEDRO, 2010).

Nessa direção, diferentes estímulos de imageabilidades, vivências e performances entre os actantes da rede, associam-se com o processo de mediação, *pluralização da memória* (ASSMANN, 2011) e volatilidade do consumo mundial perante um mundo de obsolescência programada, conforme apontado por Huyssen (2014). “Na verdade, a própria memória pode tornar-se uma mercadoria a ser colocada em circulação por uma indústria voraz da cultura, sempre em busca de novos floreados” (HUYSEN, 2014, p. 139).

Isso acontece, pois em sua heterogeneidade, as performances dos múltiplos actantes encontram-se em uma relação de simbiose com o tempo, acontecimentos, vivências pessoais e coletivas, influências sociais e culturais, identidades, narrativas e memórias. Em relação à memória, Candau (2019) destaca três manifestações diferentes da memória: *protomemória*, *memória de recordação* ou *reconhecimento* e *metamemória*; onde a *protomemória* qualifica-se como a memória repetitiva ou a memória do hábito, gestualidade e maneiras de coabitar no mundo; a *memória de recordação* é a memória autobiográfica evocada pelos saberes, crenças, vivências e sentimentos, e já a

metamemória é o entendimento que cada um de nós tem de sua própria memória, “a metamemória é, portanto, uma memória reivindicada, ostensiva” (CANDAU, 2019, p. 23).

Esse processo de articulação em rede, memória, mediação e síntese de imagens também vem acontecendo em Petrópolis. Hoje, além do título e da imageabilidade de Cidade Imperial, bem como na mais recente exploração da imageabilidade de Capital Estadual da Cerveja (institucionalizada pela Lei Estadual nº7650 de 13 de julho de 2017), Petrópolis, e toda sua rede sociotécnica, que inclui também seu patrimônio edificado (como o Palácio de Cristal), vem performando em múltiplas conexões através de eventos efêmeros de seu calendário municipal, mediação de sua imagem e a institucionalização de seu patrimônio, favorecendo dessa forma identificações, relações imagéticas, interações e trocas econômicas.

Referências

ANGOTTI, Fabíola; SBARRA, Marcelo; RHEINGANTZ, Paulo Afonso; PEDRO, Rosa. *A cidade na perspectiva sociotécnica: ontologias políticas, agenciamentos urbanos e lugares híbridos*. VIRUS n.14, 2017. Disponível em:

<http://www.nomads.usp.br/virus/_virus14/?sec=4&item=1&lang=pt> Acesso em: 08 jun. 2018.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2019.

CASTELLO, Lineu. *Repensando o lugar no projeto urbano. Variações na percepção de Lugar na virada do milênio (1985-2004)*. Tese (Doutorado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

COSTA, José. *Petrópolis na História*. Petrópolis: Editora Literar, 2017.

FAGERLANDE, Sergio Moraes Rego. *A Construção da Imagem em Cidades Turísticas: tematização e cenarização em colônias estrangeiras no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

GUERRA, Juliana Meirelles. *Imageabilidade Urbana no Centro Histórico de Petrópolis/RJ: um lugar em ação*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – PROARQ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

GUGGENHEIM, Michael. Mutable immobiles: building conversion as a problem of quasi-technonogies. In I. Fariás, & T. Bender (Eds.), *Urban assemblages – how actor-netowirk theory changes urban studies*. Londres: Routledge, 2010. p. 161-178.

- HUYSEN, Andreas. *Culturas do Passado-Presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.
- LATOUR, Bruno. *A Esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. São Paulo: Unesp, 2017.
- LAW, John. *Topology and the Naming of Complexity*. Lancaster: Centre for Science Studies, Lancaster University, 1997.
- LAW, John; MOL, Annemarie. *Situating Technoscience: an Inquiry into Spatialities*. Centre for Science Studies, Lancaster University, 2000.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- MACHADO, Paulo. *Pão, Terra e Liberdade na Cidade Imperial: a luta antifascista em Petrópolis no ano de 1935*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/IFCS, 2015.
- MOL, Annemarie. Política Ontológica: algumas ideias e várias perguntas. In: NUNES, João; ROQUE, Ricardo (orgs.), *Objetos impuros: experiências em estudos sobre a ciência*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, p. 63-77.
- PEDRO, Rosa. Sobre redes e controvérsias: ferramentas para compor cartografias psicossociais. In: FERREIRA, Arthur Arruda Leal Ferreira, FREIRE, Leticia de Luna, MORAES, Marcia, ARENDT, Ronald João Jacques (orgs.); *Teoria Ator-Rede e Psicologia*. Rio de Janeiro: NAU, 2010.
- RESENDE, Regina; KNIBEL, Carolina. *Almanaque de Petrópolis: os imigrantes e a formação de Petrópolis*. Petrópolis: Museu Imperial, 2018.

RHEINGANTZ, Paulo Afonso. *Tecendo a Qualidade do Lugar: espacialidades, urbanidades e lugares em ação*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017. [projeto de pesquisa]

RHEINGANTZ, Paulo Afonso. *Anais 6º SeNAU - ANPARQ* – Seminário Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2019, Salvador: UFBA/ANPARQ.

SANTO, Maria Inez do Espírito. *História de Petrópolis*. Petrópolis: Editora e Gráfica Jornal da Cidade, 2004.

TRIBUNA DE PETRÓPOLIS. *Arquitetura Histórica da Cidade Imperial que Comemora 174 anos*. Petrópolis, 2017.

Recebido em: 5 de agosto de 2025

Aceito em: 19 de outubro de 2025

O CONTRIBUTO DO GRAND TOUR NO DESENVOLVIMENTO E IMPLEMENTAÇÃO DE MÉTODOS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO.

DAVID ELEUTÉRIO

O CONTRIBUTO DO GRAND TOUR NO DESENVOLVIMENTO E IMPLEMENTAÇÃO DE MÉTODOS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO.

THE CONTRIBUTION OF THE *GRAND TOUR* TO THE DEVELOPMENT AND IMPLEMENTATION OF CONSERVATION AND RESTORATION METHODS.

DAVID ELEUTÉRIO¹

davideleuterio88@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-0334-4851>

Resumo

A recepção da Antiguidade Clássica no ciclo intelectual europeu do segundo quartel do século XVIII, propiciou o progressivo desenvolvimento e implementação de um quadro metodológico e normativo em prol da conservação e restauro dos sítios arqueológicos vesuvianos. Primeiramente Herculano (1738) e, posteriormente Pompeia (1748), exerceriam não somente fascínio e assombro aos olhos da aristocracia europeia em seu *Grand Tour* pelo *mezzogiorno* italiano, mas exigiriam da periférica e juvenil Corte Partenopeia, assim como dos sucessivos delegados régios, ações efetivas de salvaguarda patrimonial. O presente artigo tem por finalidade apresentar parte do acervo documental e gráfico desta fase histórica, o qual atesta o gradual processo de desenvolvimento de mecanismos legais e interventivos com os percursos e os percalços que a nascente Ciência Arqueológica teve que administrar. Como teremos oportunidade de demonstrar, tal exame revela os limites da prática metodológica, muito embora adotassem princípios que antecipariam a moderna teorização conservativa e de restauro.

Palavras-chave: Arqueologia Clássica. Conservação e Restauro. Legislação Patrimonial. Recepção da Antiguidade e Sítios Vesuvianos.

¹ Doutor em Arqueologia, desde 2020, com o projeto de tese intitulado: "Análise do atual estado de conservação das estruturas arquitetônicas das Insulae 3 e 4 da Regio VI do Complexo Arqueológico de Pompeia (Campânia - Itália)", o qual foi financiado pela Agência CAPES e se desenvolveu mediante co-tutela entre a Universidade de Coimbra e a Università degli Studi di Napoli L'Orientale. Tem como âmbito de investigação a Conservação Preventiva, a Monitorização do Patrimônio, a Promoção da Herança Cultural e a Ciência Cidadã.

Membro do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Patrimônio (CEAACP) da Universidade de Coimbra. Investigador Associado do Laboratório de Arqueologia Romana Provincial (LARP), do Museu de Arqueologia e Etnologia, da Universidade de São Paulo.

Abstract

The reception of Classical Antiquity, in the European intellectual cycle of the second quarter of the 18th century, led to the progressive development and implementation of a methodological and normative framework for the conservation and restoration of Vesuvian archaeological sites. First Herculaneum (1738), and later Pompeii (1748), would not only fascinate and amaze the European aristocracy on their Grand Tour in the Italian mezzogiorno, but would also require effective heritage protection measures from the peripheral and youthful Neapolitan Court, as well as from successive royal delegates. The purpose of this article is to present part of the documental and graphic collection from this historical phase, which attests the gradual process of developing legal and interventionist mechanisms with the paths and setbacks that the nascent Archaeological Science had to manage. As we will have the opportunity to demonstrate, such examination reveals the limits of methodological practice, even though they adopted principles that anticipated modern conservative and restoration theory.

Keywords: *Classical Archaeology. Conservation and Restoration. Heritage Legislation. Reception of Antiquity. and Vesuvian Sites.*

Introdução

No decurso do segundo quartel do séc. XVIII, com o advento da cultura neoclássica, a qual tem como primado os contributos de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), humanista que concebeu os cânones sob os quais se viria a sequenciar a História da Antiguidade Clássica; concomitantemente às publicações e reproduções de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), protagonizar-se-ia a Ciência Arqueológica (Winckelmann, 1789; Ferrari, 2015, p. 421-437).

No ano de 1707, na Inglaterra, havia sido constituída *The Society of Antiquaries*, instituição que promoveria no seio das elites intelectuais europeias a ânsia pelo conhecimento e catalogação *in loco* das recentes descobertas arqueológicas em solo itálico e helênico, estando na origem do *Grand Tour* (Pearce, 2007). Este período coincide com a afirmação da metodologia conservativa e de restauro, em resposta aos trabalhos de desterro das cidades vesuvianas, primeiramente de Herculano (1738) e, posteriormente, de Pompeia (1748) (Fernández Murga, 1964, p. 5-27; Mora, 1998, p. 108-114; Moormann, 2015, p. 95-164).

Posto isso, é premente que examinemos, *a priori*, quais os critérios considerados em cada gestão administrativa, desde o desterro borbônico, bem como os discursos e vertentes ideológicas que estiveram por detrás das medidas implementadas. É necessário que examinemos quais os produtores e os receptores das mensagens no momento da aplicação e o reflexo das decisões no atual estado de conservação dos sítios vesuvianos.

Como se demonstrará adiante, a estratégia política borbônica faz uso da notoriedade excepcional dos sítios arqueológicos, num contexto histórico de crescente interesse colecionista (Vázquez Gestal, 2016, p. 373-385). De fato, a recepção histórica do passado obterá o seu ápice precisamente no decorrer do séc. XVIII, quando foi vinculada ao absolutismo ilustrado, como modelo de governo, que previa a exaltação do Reino e do poder do soberano (Papagna, 2013, p. 306-335; Papagna, 2015, p. 2-8; Papagna, 2017, p. 109-116). Ambas as componentes serão habilmente implementadas por Carlos VII que, ao considerar o carácter

periférico e juvenil do Reino das Duas Sicílias, porá mãos à empreitada de desterrar Herculano e Pompeia, como forma de estabelecer laços diplomáticos e de resgatar um passado clássico glorioso, que secularmente unificou o território e as suas gentes (Bragantini, 2017, p. 207-215; D'Alconzo, 2017, p. 127-145).

O Projeto Carolíngio: recepção e usos da Antiguidade Clássica

É legítimo afirmar que o reconhecimento da localização das ruínas de Pompeia, pela Corte espanhola, ocorre antes mesmo da conquista do Reino de Nápoles por Carlos VII, em 1734 (Fernández Murga, 1965, p. 5-52), embora a confirmação de se tratar da *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum* surgisse apenas no ano de 1763, no qual se dá a descoberta da epígrafe epônima:

Embora as escavações já tivessem iniciado, esporadicamente, desde 1748 - as ruínas já haviam sido identificadas em 1592, quando se procedeu à construção de um canal que cruzava as ruínas de Pompeia - ainda assim discutia-se sobre a designação da cidade; apenas anos depois, em 1763, a identificação da inscrição «*res publica pompeianorum*» provou-o claramente (Kunze, 1982, p. 28, tradução própria).²

Como é sabido, o início das atividades de desterro de Pompeia decorreram no dia 2 de abril de 1748, sob a direção do General Roque Joaquín de Alcubierre, o qual solicitava ao ministro de Estado, Marquês Fogliani, por meio de carta endereçada no dia 23 de março de 1748, o destacamento de operários para a localidade de *Civitas* (Fernández Murga, 1989, p. 77). Todavia, esta primeira fase de trabalhos revelou-se

² Johann Joachim Winckelmann em base ao confronto das fontes contemporâneas e antigas concluiria, como demonstra Max Kunze. No original: "Zwar hatten hier seit 1748 schon sporadisch Grabungen begonnen - die bereits 1592 durch Gräben bei einem Kanalbau, der quer über die Ruinen von Pompeji ging, zutage getretenen Ruinen waren längst vergessen - doch stritt man noch immer über die Benennung der Stadt; erst ein Jahr später, 1763, kam eine Inschrift zutage, die die «*res publica pompeianorum*» eindeutig nachwies" (Kunze, 1982, p. 28). Acerca da identificação do topónimo *Civitas* como *locus* de Pompeia merece particular refererência a tese proposta por Lucas Holstein. Vide: HOLSTEIN, Lucas. *Annotationes in Geographiam Sacrum Caroli a S. Paulo; Italiam Antiquam Cluverii et Thesaurum Geographicum Ortelii, quibus accedit Dissertatio duplex de Sacramento confirmationis apud Graecos*. Romæ: Typis Iacobi Dragondelli, 1666, p. 243.

menos frutífera do que a campanha de Herculano, a qual continuará a captar o maior contingente de esforços nos anos subsequentes (Carrafiello, 2006, p. 166-167). É o que demonstra, inclusivamente, o relato de Sir William Hamilton (1731-1803) à *Society of Antiquaries of London*, no qual descreve o desdobramento dos trabalhos de desterro em Pompeia, os edifícios visíveis à data e o respectivo traslado do espólio para o Real Museu de Portici (Hamilton, 1777, p. 3-18).

O distender dos labores de desterro, referido na tese doutoral de Félix Fernández Murga, é-nos também narrado por Johann Joachim Winckelmann:

[...] os trabalhos conduzem-se com muita indolência e lentidão; apenas cinquenta homens foram distribuídos por todas as galerias subterrâneas, mesmo a contar com os escravos provenientes da Argélia e da Tunísia: para desenterrar uma cidade tão grande como Pompeia, eu não encontrei na minha última viagem que oito homens a trabalhar (Winckelmann, 1764, p. 19, tradução própria).³

Desta afirmação extraímos duas conclusões: a primeira, sobre o real objetivo do desterro borbônico, o qual consistiu numa autêntica espoliação das ruínas, de forma a obter o maior número possível de achados arqueológicos, que demonstrassem valor de colecionismo e fossem dignos de serem expostos no Real Museu (Leander Touati e Cederlöf, 2016, p. 151-166); a segunda, a da predileção por Herculano, uma vez considerado que as circunstâncias históricas, o contexto deposicional e a toponímia secular de Pompeia

Figura 1: Johann Joachim Winckelmann. 1762. Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen é primeiro relato crítico sobre os procedimentos metodológicos do desterro dos sítios vesuvianos. Dois anos mais tarde publicaria as *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen*.



³ No original: "*les travaux sont poussés avec beaucoup d'indolence & de lenteur; l'on n'a distribué que cinquante hommes dans tous les lieux souterrains, en comptant même les esclaves d'Alger & de Tunis: pour déterrer une aussi grande Ville que Pompeii, je ne trouvai dans mon dernier voyage que huit hommes au travail*" (Winckelmann, 1764, p. 19). Félix Fernández Murga faz menção a Johann Joachim Winckelmann, uma vez considerada a posição privilegiada que detêm na Corte Partenopeia, o que o torna uma fonte de relevo na compreensão da política régia carolíngia. Vide: WINCKELMANN, Johann Joachim. *Notizie su altre antichità di Pompei, di Stabbia, di Pello, e di Caserta*. In: *Antologia Romana* XII. Roma: Supplemento a Horti Hesperidum, 1779, p. 89-92.

teriam corroborado a favor da usurpação do repertório decorativo passível de ser classificado como de interesse à propaganda régia (Allroggen-Begel, 1990, p. 27-46).

Sabemos que, a partir de 1758, Johann Joachim Winckelmann visitou a corte de Carlos VII quatro vezes, graças à recomendação do Príncipe da Saxônia, irmão da Rainha consorte Maria Amália, que lhe permitiu acesso privilegiado aos trabalhos de desterro das cidades vesuvianas, assim como ao Museu do Palácio de Portici, sob a supervisão de Camilo Paderni (Allroggen-Begel e Kammerer-Grothaus, 1983, p. 88-89). O seu juízo crítico, pleno de advertências, fez-se conhecer por meio das *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen* (Figura 1), publicadas em 1762.

Tendo em consideração o parecer de Johann Joachim Winckelmann é notório o descaramento, no que concerne ao registro e à conservação do contexto arqueológico, como conclui Charlotte Roberts: “esses relatos também revelam, no entanto, a relutância de Winckelmann à algumas das tensões inerentes às suas próprias teorias que, trazidas à tona pelo seu encontro com esses sítios, não obstante, não estão completamente resolvidas” (Roberts, 2015, p. 74, tradução própria).⁴ De fato, um exame atento dos diários de campo revela as limitações da prática metodológica dos engenheiros espanhóis sob a direção da Coroa Borbônica, Roque Joaquín de Alcubierre (1738-1764), a quem sucede Francesco e Pietro La Vega (1764-1810), muito embora adotassem

Figura 2: *Prammatiche del Regno di Napoli*. 1804. Coleção de XV Tomos, que congrega as normativas para o exercício do direito nas províncias sob jurisdição régia.



⁴ Charlotte Roberts é veemente ao afirmar a resistência teórica patente nas considerações de Johann Joachim Winckelmann e as relaciona com o advento setecentista da adoção do modelo estético «à Erculanum». No original: “these accounts also reveal, however, Winckelmann’s struggle with some of the tensions inherent in his own theories that, brought to the fore by his encounter with these sites, are nevertheless not fully resolved” (ROBERTS, 2015, p. 74). A respeito dos cânones definidos por Johann Joachim Winckelmann, vide: WINCKELMANN, J. *Histoire de l’Art chez les Anciens par M. Winckelmann; traduite de l’allemand par M. Huber*. Tome II. Paris: Chez Barrois [et] Savoye, 1789, p. 138-163.

princípios que antecipariam a moderna teorização conservativa e de restauro (Alcubierre, 1756; Pagano, 1997).

No que tange à legislação do Reino borbônico referente à tutela arqueológica dos bens provenientes do contexto de escavação, no dia 16 de outubro de 1755 foi emitida a primeira normativa a proibir a extradição de antiguidades sem a autorização por salvo-conduto régio. Como demonstra o despacho de renovação, que consta do Tomo IV, da Nuova Collezione delle Prammatiche del Regno di Napoli (Figura 2), assinado por Bernardo Tanucci, no dia 10 de agosto de 1766:

Despacho expedido pela Secretaria do Estado da Casa Real e dos Negócios Estrangeiros, em data de 2 do corrente mês de Agosto, o qual é do seguinte teor: Deseja o Rei, que contesta a Câmara Régia, que disponha a renovação do Decreto, publicado em 16 de outubro de 1755, relativo à extração de antiguidades desta fidelíssima Cidade e Reino, com a publicação inclusive pela estrada dos Ourives e com a inclusão dos Mezzani, que se enredam em tais negociações, e sob as penalidades contidas no Decreto; às quais para os Forasteiros se adicione a extradição do Reino (Secreteria di Stato, 1804, p. 208-209, tradução própria).⁵

O estatuto de «forasteiro», o qual regula o acesso e circulação no Reino de Nápoles, foi examinado minuciosamente por Paula Avallone. Do estudo se conclui que a composição do quadro legal pressupõe uma autêntica política régia de vigilância severa das fronteiras, sob pena de severas sanções aos infratores, cujas implicações recaem não apenas sobre os viajantes, mas também abarca súbditos sem vínculo laboral ou domiciliário reconhecido. Como a mesma afirma: “a pragmática austríaca, com as anteriores, constituiu o pilar sobre o qual se formou o aparato de controle das pessoas que provinham do exterior ou das

⁵ No original: “*Dispaccio spedito per la Segreteria di Stato della Casa Reale, ed A# ari Esteri in data del dì 2. del corrente mese di Agosto, qual è del tenor seguente: Vuole il Re, che contesta Regia Camera disponga la rinovazione del Bando pubblicato a'16. Ottobre 1755. relativo all'estrazioni delle antichità da questa fedelissima Città, e Regno, con pubblicarsi anche per le strade degli Orefici, e comprendersi altresì i Mezzani, che s'intrigano in simili negozj, e sotto le pene contenute nel Bando; alle quali per li Forestieri si aggiunga lo sfratto dal Regno.*” (Secreteria di Stato, 1804, p. 208-209). Esclarecedor sobre o impacto legislativo na metodologia doravante adotada em Pompeia, é o artigo de Nicolo Ruggiero. Vide: RUGGIERI, Nicolo. Il restauro dell'architettura nel Regno di Napoli (1734-1799) criteri e metodi d'intervento. In: Bollettino Ingegneri. Vol. 11-12. Firenze: Editto da Collegio degli Ingegneri della Toscana, 2017, p. 16.

províncias do Reino na cidade elevada a capital com Carlos de Bourbon” (Avallone, 2006, p. 173, tradução própria).⁶

Tal normativa, para além da clara função de fiscalização da circulação no jovem Reino borbônico, pressupunha, a montante, uma inspeção de potenciais informantes e espias delegados por rivais da Coroa, bem como o transporte indevido de antiguidades (Barrella, 2003, p. 1-19). A política borbônica era clara quanto à propriedade das antiguidades, assim como ao acesso aos sítios arqueológicos e ao Museu de Portici (Trotta, 2008, p. 93-101). O controle estatal reconhecia a notoriedade excepcional dos achados e do repertório museográfico, pelo que promoveria um minucioso quadro metodológico de restauro, o qual visava à excelência da maestria das oficinas de Portici e, concomitantemente, servia os interesses diplomáticos, pela cura dos donativos concedidos às principais casas reais europeias (Prisco, 2008, p. 189-202).

De tal forma a figura régia representava o pleno exercício de *scientiarum et artium instaurator*, que este epíteto *emblemata* a fachada do Museu de Portici (Ciardiello, 2009, p. 144). A repercussão estende-se da Península Ibérica aos territórios da Prússia e do longínquo Império Russo que, desejosos de adquirir a sua parte no *bottino*, não tardaram a enviar embaixadas à Corte Partenopeia (Di Filippo, 2005, p. 243-246; Pingaro, 2018, p. 104). Carlos VII (Figura 3) aproveitou-se habilmente desta posição vantajosa no panorama político internacional para legitimar o expansionismo na Itália meridional bem como fortalecer sua autoridade como herdeiro da Coroa Espanhola (Reale Accademia Ercolanesi, 1757, p. 265-266; Almagro-Gorbea, 2012, p. 22).

Figura 3: Le Antichità di Ercolano Esposte. 1757. Frontispício do primeiro volume dedicado a Carlos de Bourbon, “Le pitture antiche d’Ercolano e contorni” obra composta por mais quatro volumes dedicados à pintura, publicados em 1760, 1762, 1765 e 1779.



⁶ No original: “la prammatica austriaca, con le precedenti, costituì l’impalcatura sulla quale si formò l’apparato di controllo delle persone che provenivano o dall’estero o dalle province del Regno nella città assunta a Capitale con Carlo di Borbone” (Avallone, 2006, p. 173).

O contributo do Grand Tour na conservação e restauro do construído arqueológico

Pertinente para a compreensão do *itinerarium* meridional é o estudo realizado por Giovanna Ceserani, no âmbito do *Grand Tour Project*, o qual desenvolve em parceria com o *Stanford's Center for Spatial and Textual Analysis* (CESTA) o levantamento estatístico das correspondências permutadas entre 69 viajantes ingleses entre os anos de 1701 e 1800 (Ceserani et al., 2017, p. 425-450).

Nesta fase, os relatos difundidos, tanto por via epistolar quanto pela publicação dos diários de viajantes, tiveram uma dupla função: informar as Cortes e intelectuais europeus acerca do andamento dos trabalhos e, em segunda instância, contribuir para instituir um quadro regulador a ser considerado na gestão da Corte Partenopeia (Moormann, 2018, p. 7-8). Mariette de Vos é categórica ao afirmar: “é irrefutável o estímulo exercido pelos viajantes e colecionadores estrangeiros, sobretudo ingleses, de passagem por Roma e Nápoles - estações obrigatórias no *Grand Tour* - para a tomada de consciência do valor das ruínas antigas” (De Vos, 1993, p. 112, tradução própria).⁷

Devemos ainda considerar que a definição do *itinerarium* da classe aristocrática europeia se definiu por dois elementos que lhe eram inerentes: a busca por uma erudição de carácter enciclopédico, vinculada à visão *pittoresque* do *mezzogiorno* italiano, que era composta pela diversidade histórico-cultural e riqueza paisagística (Capuzzo, 2013, p. 7-28; D'Angelo, 2014, p. 151-159; Mea, 2015, p. 37-42; Rossi, 2017, p. 2113-2117; Pérez Saborido, 2017, p. 2127-2132). De fato, a paisagem em ruína, por antonomásia, aos olhos dos viajantes provenientes dos países da Europa Central e Setentrional, oferecia não

⁷ No original: “è irrefutabile lo stimolo esercitato dai viaggiatori e collezionisti stranieri, soprattutto inglesi, di passaggio a Roma e a Napoli - stazioni d'obbligo nel Grand Tour - sulla presa di coscienza del valore dei resti antichi” (De Vos, 1993, p. 112). Na fundamentação da afirmação de Mariette de Vos é crucial a publicação contemporânea da autoria de Jeremy Black. Vide: BLACK, Jeremy. *The British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century*. New York: St. Martin's Press, 1992.

apenas um regresso à matriz clássica, mas o reconhecimento *in loco* (Figura 4) das morfologias naturais e arquitetônicas (Hamilton, 1776, p. 14-21; Hamilton, 1781, p. 419-438; Casero, 2008, p. 37-45; Mondini, 2017, p. 7-18). Como constata Nelson Moe: “o interesse pelo Vesúvio aumentou consideravelmente após o início das escavações em Herculano e Pompeia” (Moe, 2006, p. 44).⁸

Ao nos atermos à descrição do Golfo Campaniense, o relato de Johann Wolfgang von Goethe exemplifica o fascínio que Pompeia exercia sobre o olhar dos contemporâneos: “da muita calamidade que houve no mundo, pouca trouxe tanto júbilo à posteridade. Eu desconheço algo mais interessante. As casas são pequenas e acanhadas, mas todos os interiores são pintados com exímia delicadeza” (Goethe, 1837, p. 333, tradução própria).⁹

Estamos perante eruditos aristocratas que, como o próprio, haviam prolongado o seu *itinerarium* até ao *mezzogiorno* italiano, graças ao relato epistolário de Winckelmann que, ao referir-se à conservação das pinturas parietais, alerta o Conde de Brühl para a arbitrariedade de como as mesmas vinham sendo removidas, uma vez que não eram respeitados os cânones necessários para o ingresso no

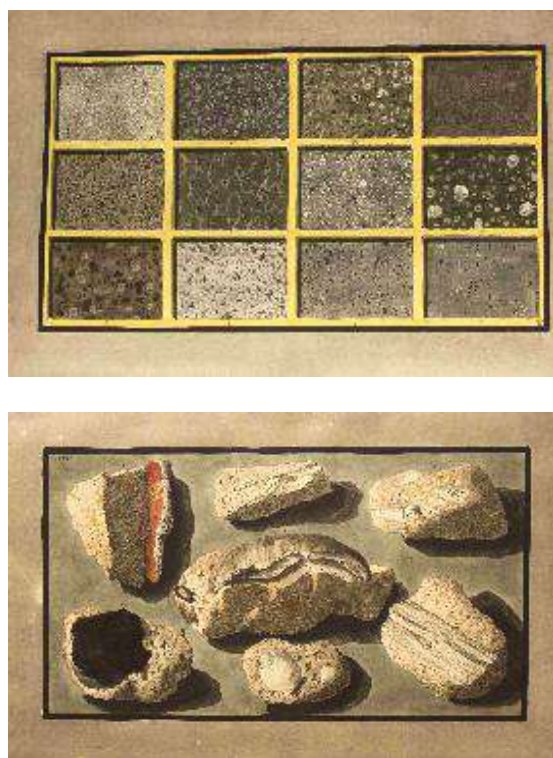


Figura 4: William Hamilton. 1776. *Campi Phlegræi. Observations on the volcanos of two Siciles*. Catálogo composto por 54 composições ilustrativas da orografia e morfologia dos territórios Campaniense e Siciliano, ao que acrescem os estudos mineralógicos. Na segunda composição vemos os exemplares de tufo amarelo de Campos Flégreos empregues na construção do Teatro de Herculano. A primeira composição dispõe 12 lâminas de espécimes de lava traquítica do Vesúvio, amplamente utilizadas nas construções dos sítios vesuvianos.

⁸ No original: “the interest in Vesuvius increased greatly after the beginning of excavations at Herculaneum and Pompeii” (Moe, 2006, p. 44). Pertinente ao crescente interesse científico-humanista, vide: CIARALLO, Annamaria. *Scienziati a Pompei tra Settecento e Ottocento*. Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 14. Roma: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2007, p. 46.

⁹ Johann Wolfgang Goethe acresce ao relato a informação da visita subsequente a *Reggia di Portici*. No original: “Es ist viel Unheil in der Welt geschehen, aber wenig, das den Nachkommen so viel Freude gemacht hätte. Ich weiß nicht leicht etwas Interessanteres. Die Häuser sind klein und eng, aber alle inwendig aufs zierlichste gemalt.” (Moe, 2006, p. 44). Atinente ao tema é a coletânea de Lucio Fino. Vide: FINO, Lucio. *Il Vesuvio nel Grand Tour. Vedute e scritti di ter secoli*. Napoli: Grimaldi Editori, 2012.

Real Museu de Portici (Lattanzi, 2017, p. 292). De fato, demonstra Fausto Zevi: “já em dezembro de 1757 encontramos notícias escritas sobre tais práticas e será depois de uma prolongada série de demolições em Pompeia que, finalmente, em novembro de



1763, um édito real porá fim ao procedimento” (Zevi, 1981, p.11, tradução própria).¹⁰ Diversamente, o repertório iconográfico, cujo estado de conservação e relevância estética fossem aprazíveis aos olhos da Corte borbônica, era extraído do contexto original segundo o método «a massello», técnica recorrente no mundo clássico, nos sendo reportada inclusive pelos registros descritivos de Plínio¹¹ e Vitrúvio¹² (Figura 5).

Em Herculano e, posteriormente, nos demais sítios vesuvianos, desde 1739, procedia-se ao traslado dos painéis pictóricos, sob a inspeção de Joseph Canart, para a pinacoteca régia (D’Alconzo, 2002, p. 16-17). A informar-nos acerca do decorrer dos trabalhos é, novamente, o relato de Jean-Claude Richard de Saint-Non, no seu *Voyage pittoresque* ou *Description des royaumes de Naples et de Sicile*, onde adverte sobre a experiência *in loco* de observância do método de extração: “cortamos o muro por trás e removemos, em seguida, a pintura” (Saint-Non, 1781-1786, p. 2, tradução própria).¹³

Com o objetivo de suprir a inexistência de uma estrutura propícia

Figura 5: Casa del Bracciale d'Oro VI 17,42. Afresco pertencente ao oecus 32, parede N. III estilo pompeiano, datável entre 30-35 d.C. Os trabalhos de desterro da domus iniciaram-se em período borbônico entre 1758 e 1763. No entanto, a escavação sistemática teve lugar apenas na década de setenta do séc. XX. A decoração do oecus, encontrada em estado fragmentário, foi objeto de destacamento e recomposição da superfície decorativa, ao que se seguiu o restauro entre 1979 e 1983 (Ciardiello, 2012, p.171-183).

¹⁰ No original: “già nel Dicembre 1757 troviamo notizia scritta di tale pratica e sarà dopo una prolungata serie di demolizioni a Pompei che, finalmente, nel Novembre 1763 un rescritto reale metterà fine alla vicenda” (Zevi, 1981, p. 11).

¹¹ Para elucidar sobre a técnica de extração da superfície pictórica, Plínio faz uso da narrativa varoniana acerca do episódio do traslado das pinturas presentes no Templo de Ceres, que foram reutilizadas na decoração do Circo Máximo: “Ex hac cum reficeretur, crustas parietum excisas tabulis marginatis inclusas esse” (Plin. Nat. Hist. XXXV, 45, 23).

¹² Já Vitrúvio exemplifica, claramente, a aplicação do método de extração: “picturae excisae intersectis lateribus inclusae sunt in ligneis formis” (Vitr. De Arch. II, 8, 9).

¹³ No original: “on scie la muraille par derrière et on enlève en suite le tableau” (Saint-Non, 1781-1786, p. 2). Todavia, paulatinamente, a seleção dos painéis passaria a ser altamente criteriosa, considerando o parecer favorável à conservação *in situ* de Pietro Bianchi ao que acresce a escassez de espaço no Museo Reale, como atesta a dimensão do acervo no início do segundo quartel do séc. XIX. Vide: BIANCHETTI, Pierluigi; BON VALSASSINA, Caterina; TALARICO, Fabio. *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro: indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*. Roma: Gangemi Editore, 2016, p. 7.

à permanência dos forasteiros e estudiosos, que desejassem pernoitar junto às ruínas de Pompeia, Francesco La Vega propõe, no dia 14 de abril de 1792, em seu diário de escavação:

Deveria construir-se uma pousada e taberna juntas, unidas à cidade de Pompeia, exatamente similares às casas dos antigos. Uma casa feita desta forma certamente seria de instrução tal, que não poderia obter-se nem pela mais profunda meditação sobre os autores antigos, nem pelas observações mais sérias sobre as casas que permanecem descobertas em Pompeia (Pagano, 1997, p. 59, tradução própria).¹⁴

Proposta que deve ser considerada pela originalidade de conciliar a carência de estruturas de alojamento e alimentação com as necessidades dos estudiosos e demais visitantes de cariz educativo (Avallone, 2010, p. 73-84). Neste processo pedagógico, também desempenharam função preponderante as vedute de Jacob Philipp Hackert (1737-1807), que documentam os trabalhos de desterro (Figura 6) e a série de tempere de Antonio Canova (1757-1822), onde figuram temas idílicos pompeianos (Roettgen, 2013, p. 132-135; Missirini, 2016, p. 333-337).

Neste período, os viajantes através dos relatos contribuíram, ininterruptamente, para compor a primeira base documental de que dispomos para descrever os sítios vesuvianos. De fato, a política régia valeu-se de todos os mecanismos para promover e propagar a imagem da monarquia, como nota Agnes Allroggen-Bedel: “as escavações e todas as atividades relacionadas – Museu, Oficinas de Restauração, Publicação – constituíram parte integrante da ‘política cultural’ borbônica que, por sua vez, foi incorporada à concepção política global” (Allroggen-Bedel, 1996, p. 248, tradução própria).¹⁵

¹⁴ No original: “Dovrebbe fabbricarsi una locanda ed osteria insieme, unita alla città di Pompei, esattamente uniforme alle case degli antichi. Una casa così fatta sarebbe certamente d’istruzione tale, che simile non potrebbe ottenersi, né dalla meditazione più profonda sugli antichi autori, né dalle osservazioni le più serie sulle case che rimangono scoperte in Pompei” (Pagano, 1997, p. 59). Pertinente sob esse aspecto é o relato do diário de Giuseppe Maria Galanti (1743-1806), o qual narra a percepção advinda da visita a Pompeia. Vide: GALANTI, Giuseppe Maria. 1790. Della descrizione geografica e politica delle Sicille. Tomo IV. Napoli: Presso li Socj del Gabinetto Letterario, 1790, p. 61-62.

¹⁵ No original: “Die Grabungen und alle damit verbundenen Unternehmungen - Museum, Restaurierungswerkstätten, Publikation - waren fester Bestandteil der borbônischen Kulturpolitik, die ihrerseits in das politische Gesamtkonzept eingebunden war” (Allroggen-Bedel, 1996, p. 248).

No entanto, os sítios vesuvianos não representam um ambiente idílico aos viajantes em muitos aspectos (Benoit et al., 2014, p. 179-183). Carl Friedrich Benkovich, no seu diário de viagem, ao referir-se à visita decorrida no dia 4 de Dezembro de 1802 em Pompeia, descreve a sua perplexidade pelo contraste existente entre a ilusão proporcionada pela paisagem parnasiana criada pelas ruínas e a consternação perante o comportamento dos frequentadores e a manutenção das mesmas:



Figura 6: Jacob Philipp Hackert. 1793. Veduta della Porta di Pompei e della strada che vi conduce. Gravura de 23cm x 30,5cm, pertencente à coleção online do British Museum. Um dos primeiros registros de que dispomos do ingresso de Porta Ercolano e do percurso da Via Consolare.

Encontrava-me a meio das ruínas de Pompeia, quando avistei um velho inválido sentado a deixar-se barbear pelas mãos de outro; na soleira de uma casa antiga vi duas mulheres, uma das quais procurava algo na cabeça da outra, o que considero melhor não nomear. Essas pessoas também imploram, gritam, na ausência de qualquer respeito; essas cenas profanas perturbam o prazer e a ilusão dos que por ali passam” (Benkowitz, 1806, p.10, tradução própria).¹⁶

Transcorrido pouco mais de um ano desta narrativa, no dia 11 de Janeiro de 1804, o Visconde François-René de Chateaubriand sugeriria que se tomassem as seguintes medidas interventivas, considerando o carácter excepcional das ruínas pompeianas:

¹⁶ No original: “*Ich habe mitten in Pompeji einen alten Invaliden sitzen sehen, der sich von einem andern barbieren ließ; und auf der Schwelle eines antiken Hauses sah ich zwei Weiber, wovon die eine etwas auf dem Haupte der andern suchte, das man besser nicht nennt. Da diese Menschen auch betteln, sich schimpfen, schamlos sich in jeber Rücksicht betragen, so wird man durch diese unheiligen Scenen etwas in seinem Genusse und in der Illusion gestört*” (Benkowitz, 1806, p. 10). Pertinente é quanto argumenta Eric Moormann, com base no relato de Benkowitz, vide: MOORMANN, Eric. Guides in the Vesuvius Area Eternalised in Travelogues and Fiction. In: *Rivista di Studi Pompeiani* 5. Roma: «L’ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2003, p. 32-33.

Haveria, na minha opinião, algo melhor a ser feito: seria deixar as coisas no lugar onde são encontradas e como são encontradas, repor os telhados, tetos, pisos e janelas, para evitar a degradação de pinturas e paredes; levantar a velha muralha da cidade, fechar as portas; enfim, estabelecer uma guarda de soldados com alguns estudiosos versados nas artes. Não seria este o mais maravilhoso museu da Terra? (Chateaubriand, 2014, p. 49, tradução própria).¹⁷

Este não é o primeiro registro que possuímos de uma proposta favorável à musealização a céu aberto de Pompeia e da manutenção *in situ* do repertório proveniente das campanhas de desterro (Berrino, 2014, p. 17). Todavia, a natureza extraordinária desta visão integrada entre paisagem, contexto urbano e vestígios materiais acabaria, progressivamente, por se consolidar num autêntico projeto régio sob a direção de Francesco La Vega e, posteriormente, mantida e aprimorada por Carlo Bonucci (1799-1870), como faz referência Brigitta Coers:

As práticas de recuperação antiquária e de musealização sem registro da descoberta foram gradualmente abandonadas, sob a direção e chefia do escavador Francesco La Vega, em favor de campanhas de escavação com o auxílio de planos e plantas. Sob o seu sucessor, Carlo Bonucci, tornou-se habitual, a partir de 1815, descobrir integralmente casas e vilas, conservando as estruturas murárias *in situ*, concomitantemente ao registro topográfico, o que permitiu finalmente observar a morfologia urbana (Coers, 2018, p. 96, tradução própria).

Caberá a Charles-François Mazois (1783-1826), o *compito* de sistematizar e publicar os avanços metodológicos decorridos sob a dominação francesa. Foram anos de efervescente registro e catalogação, que proporcionariam a futura publicação do espólio proveniente do avanço de desterro das ruínas vesuvianas (Gallo, 2018, p.109-115).

¹⁷ No original: “Il y aurait selon moi quelque chose de mieux à faire: ce serait de laisser les choses dans l’endroit où on les trouve et comme on les trouve, de remettre des toits, des plafonds, des planchers et des fenêtres, pour empêcher la dégradation des peintures et des murs; de relever l’ancienne enceinte de la ville, d’enclorre les portes; enfin d’y établir une garde de soldats avec quelques savants versés dans les arts. Ne serait-ce pas là le plus merveilleux musée de la terre?” (Chateaubriand, 2014, p. 49). Detalhada descrição da visita de François-René de Chateaubriand, vide: GALLETIER, Édouard. Chateaubriand à Pompéi (janvier 1804). In: *Annales de Bretagne et des pays de l’Ouest*. Tome 41, N.ºs 3-4. Rennes: Presses Universitaires, 1934, p. 307-315.

Considerações Finais

Como pudemos demonstrar, a preocupação com a proteção do acervo real e com a condução das escavações é, de fato, uma constante do governo borbônico (D'Alconzo, 2001, p. 509). Apesar das normativas régias vigentes e das severas penalizações aos infratores, o colecionismo e a espoliação decorrente do mercado de antiguidades cresce de forma desmedida (Iasiello, 2017, p. 15-28), a ponto de membros da diplomacia, como o notório caso de Sir William Hamilton, fazerem uso das relações com a Corte e do acesso privilegiado aos contextos arqueológicos para comporem, a título próprio, coleções e gabinetes de antiguidades (Hancarville, 1766-1776).

Em 1775, passaria a ser permitido aos visitantes o registro topográfico e a execução de desenhos de detalhe *in loco* dos edifícios, embora fosse expressamente exigida supervisão dos vigias e custódios (Ciardiello, 2009, p. 138). A importância da outorga régia aos visitantes e intelectuais reside no fato de doravante termos um registro imparcial do andamento dos trabalhos realizados nos sítios vesuvianos, ao que se conjuga o crescente intercâmbio epistolário e o debate profícuo no círculo intelectual europeu, com vista ao desenvolvimento de um quadro metodológico em prol da conservação e restauro (Gallo, 2017, p. 83-89).

Em Pompeia e nos demais sítios vesuvianos, os problemas de conservação revelaram ser uma constante no nível estrutural, porém, será o repertório pictórico que receberá, durante a consecutiva gestão francesa, particular atenção (Giovannone, 2009, p. 40; D'Alconzo, 2007, p. 135). Não obstante, em 1778, Giovanni Battista Piranesi realizaria um estudo para a cobertura do Templo de Ísis, bem como uma série de projeções com vista ao restauro do atrium tuscanicum da *Casa del Chirurgo* VI 1,9-10 (Piranesi, 1804, I-IV). Fato que denota a crescente preocupação com a estabilidade e conservação das estruturas murárias e a minimização do impacto decorrente dos agentes atmosféricos. Apesar da disciplina conservativa estar ainda nos seus alvares, é visível uma observância dos princípios vitruvianos associada ao exame das estruturas de cobertura originais. Pela primeira vez, assistimos ao conciliar a análise

das fontes clássicas com o exame da metodologia construtiva antiga (Feola, 2017a, p. 6-61). Este seria o princípio do desenvolvimento de um quadro interventivo, segundo os princípios teóricos do restauro moderno (Casiello, 2000, p. 87-92; Feola, 2017b, p. 107-113).

Referências

ALCUBIERRE, Roque Joaquín. *Not(icia) de las / Alajas de / Hercvlano / Pom(eya) y Estabia* (Lamina III). Manuscrito conservado na *Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria*, registrado com a assinatura XX.B.19bis. Nápoles. 1756.

ALMAGRO-GORBEA, Martín. La arqueología en la política cultural de la Corona de España en el siglo XVIII. In: Almagro-Gorbea, M.; Maier Allende, J. (eds.) *De Pompeya al Nuevo Mundo. La Corona Española y la Arqueología en el siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia Patrimonio Nacional, 2012, p. 17-31.

ALLROGGEN-BEGEL, Agnes. Winckelmann und die Archäologie im Königreich Neapel. In: *Johann Joachim Winckelmann, neue Forschungen*. Eine Aufsatzsammlung (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 11). Stendal: Verlag Franz Philipp Rutzen in Ruhpolding, 1990, p. 27-46.

ALLROGGEN-BEDEL, Agnes. Archäologie und Politik: Herculaneum und Pompeji im 18. Jahrhundert. In: *Hephaistos*. Vol. 14. Hamburgo: Universität Hamburg, 1996, p. 217-252.

ALLROGGEN-BEGEL, Agnes; KAMMERER-GROTHAUS, Andreas. Il Museo Ercolanese di Portici. In: *La Villa dei papiri, Cronache Ercolanesi*, Supplemento 2, 1983, p. 83-128.

AVALLONE, Paola. Il controllo dei “forestieri” a Napoli tra XVI e XVIII secolo. Prime note. In: *Mediterranea*. Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo, CNR. Palermo: University Press, 2006, p. 169-178.

AVALLONE, Paola. Viaggiatori per “diporto” nella Napoli di Antico Regime. In: *Trimestrale del Laboratorio Territorio Mobilità e Ambiente*. Vol. 3. N.º 3. Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2010, p. 73-84.

BARRELLA, Nadia. Dal “re proprio” all’unità: leggi e provvedimenti per il patrimonio storico artistico napoletano das 1755 al 1860. In: *Principi e principi della tutela. Episodi di storia della conservazione*

dei monumenti a Napoli tra Sette e Ottocento.
Napoli: Luciano Editore, 2003, p. 1-63.

BENOIT, Raffaella; AMODIO, Maria; CIANCIULLI, Lucia; ORLANDO, Paolo. Turismo e archeologia nel XIX secolo: il ruolo dell'antico nella promozione delle città campane. In: Buccaro, A.; De Seta, C. (eds.) *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento.* Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2014, p. 175-184.

BENKOWITZ, Carl Friedrich. *Reisen von Neapel in die Umliegenden Gegenden: Nebst Reminiscenzen von Meiner Rückreise nach Deutschland und Einigen Nachrichten Über das Letzte Erdbeben in Neapel.* Berlin: Friedrich Maurer Verlag, 1806.

BERRINO, Annunziata. Alle radici di una fortuna turistica: le prime descrizioni di Pompei nella guidistica. In: Gallo, L.; Maglio, A. (eds.) *Pompei nella cultura europea contemporanea.* Vol. 4. Napoli: Artstudiopaparo Edizioni, 2018, p. 23-32.

BIANCHETTI, Pierluigi; BON VALSASSINA, Caterina; TALARICO, Fabio. *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro: indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.* Roma: Gangemi Editore.

BLACK, Jeremy. *The British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century.* New York: St. Martin's Press, 1992.

BRAGANTINI, Irene. Lo scavo dei siti vesuviani e le antichità nelle lettere di Bernardo Tanucci a Carlo III. In: Cerullo, L. (ed.) *Carlo di Borbone. Un sovrano nel mosaico culturale dell'Europa.* Napoli: Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2017, p. 207-219.

CAPUZZO, Ester. Due viaggiatrici inglesi tra Roma e la Campagna Romana: Ellis Cornelia Knight e Lady Philippina Deane. In: *Clio. Rivista Trimestrale di Studi Storici.* Vol. 49. N.ºs 1-2. Napoli: Edizione Scientifiche Italiane, 2013, p.7-28.

CARRAFIELLO, Tommaso. La grande stagione dell'archeologia: Ercolano, Pompei e Paestum. In: *La storia dell'arte*. Vol. 13. Roma: Gruppo Editoriale l'Espresso, 2006, p. 165-181.

CASERO, Cristina. Il paesaggio in età iluminista: natura e memoria classica. In: Biscottini, P.; Bianchi, E. (eds.) *Lo sguardo sulla natura. Luce e paesaggio da Lorrain a Turner*. Milano: Silvana Editore, 2008, p. 37-47.

CASIELLO, Stella. Restauri in Campania nella prima metà dell'Ottocento. In: Ascione, I. (ed.) *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*. Pubblicazioni degli Archivi di Stato 61. Roma: Libreria dello Stato, 2000, p. 81-92.

CESERANI, Giovanna, CAVIGLIA, Giorgio; COLEMAN, Thea de Armond; MURRAY, Sarah; TAYLOR-POLESKEY, Molly. British travelers in eighteenth-century Italy: the *Grand Tour* and the profession of architecture. In: *American Historical Review*. Vol. 122, N° 2. Oxford: University Press, 2017, p. 425-450.

CHATEAUBRIAND, François-René. *Voyage en Italie: Nouvelle édition augmentée*. Paris: Arvensa Éditions, 2014.

CIARALLO, Annamaria. *Scienziati a Pompei tra Settecento e Ottocento*. Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 14. Roma: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2007.

CIARDIELLO, Rosaria. L'Archeologia dei Borbone nella cultura europea. In: Aversano, I.; Coppola, R.; Porzio, G. (eds.) *I Borbone di Napoli*. Napoli: Franco Di Mauro Editore, 2009, p. 137-149.

COERS, Birgitta. *Die Farbe des Vergangenen: Pompeji in der Kunst der Moderne*. Berlin: LIT Verlag, 2018.

D'ALCONZO, Paola. La tutela del patrimonio archeologico nel Regno di Napoli tra Sette e Ottocento. In: *Mélanges de L'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*. Tome 113. N.º 2, 2001, p. 507-537.

D'ALCONZO, Paola. *Pinturæ Excisæ. Conservazione e restauro dei dipinti Ercolanesi e Pompeiani tra XVIII e XIX secolo*. Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 8. Roma: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2002.

D'ALCONZO, Paola. Da «imbrattatele» a «uomo di merito nella restaurazione». Giovanni d'Episcopo, restauratore di dipinti del Real Museo di Napoli tra Antico Regime e Decennio Francese. In: D'Alconzo, P. (ed.) *Gli Uomini e le Cose*. I. *Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*. Saggi 7. Napoli: ClioPress, 2007, p. 119-155.

D'ALCONZO, Paola. Carlo di Borbone a Napoli: passioni archeologiche e immagine della monarchia. In: Antonelli, A. (ed.) *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*. Napoli: Arte'm, 2017, p. 127-145.

D'ANGELO, Fabio. Napoli: *il fascino di una città dai diari dei viaggiatori francesi e italiani*. In: Buccaro, A.; De Seta, C. (eds.) *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2014, p. 151-160.

DE VOS, Mariette. Camillo Paderni, la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi. In: Dell'Orto, L. (ed.) *Ercolano 1738-1988: 250 anni di ricerca archeologica*. Soprintendenza Archeologica di Pompei e Centro Universitario Europeo per i beni culturali di Ravello. Roma: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 1993, p. 99-116.

DI FILIPPO, Marina. Per una storia dei rapporti fra il Regno di Napoli e l'Impero Russo. In: Rizzi, D.; Shishkin, A. (eds.) *Archivio Russo-Italiano*. Vol. 4. Salerno: Europa Orientalis, 2005, p. 243- 295.

FEOLA, Giuseppe. *Il futuro delle rovine. La protezione delle evidenze archeologiche*. Tesi di Dottorato di Ricerca in Architettura – XXIX ciclo. Patrimonio architettonico e paesaggio: storia e restauro. Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2017a.

FEOLA, Giuseppe. Le coperture moderne negli scavi di Pompei: fonti iconografiche e istanze conservative. In: *Rivista Eikonocity*. Ano 2. N.º 2. Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2017b, p. 107-119.

FERNÁNDEZ MURGA, Félix. *Los ingenieros españoles Roque Joaquín de Alcubierre y Francisco Lavega, descubridores de Herculano, Pompeya y Estabia*. Tesis Doctoral. Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 1964.

FERNÁNDEZ MURGA, Félix. Pompeya en la literatura española. In: *Annali dell Istituto Universitario Orientale*. Sezione Romanza. Vol. 7, N.º 1. Napoli: UNIOR, 1965, p. 5-52.

FERNÁNDEZ MURGA, Félix. *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*. Acta Salmanticensia. Estudios Historicos y Geograficos 56. Salamanca: Gráficas Ortega, 1989.

FERRARI, Stefano. I viaggi in Campania di Winckelmann (1758-1767): con particolari inediti alla luce di un nuovo documento. In: Cioffi, R.; Martelli, S.; Cecere, I.; Brevetti, G. (eds.) *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*. Roma: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2015, p. 249-260.

FINO, Lucio. *Il Vesuvio nel Grand Tour. Vedute e scritti di ter secoli*. Napoli: Grimaldi Editori, 2012.

GALANTI, Giuseppe Maria. *Della descrizione geografica e politica delle Sicille*. Tomo IV. Napoli: Presso li Socj del Gabinetto Letterario, 1790.

GALLETIER, Édouard. Chateaubriand à Pompéi (janvier 1804). In: *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*. Tome 41, N.ºs 3-4. Rennes: Presses Universitaires, 1934, p. 307-315.

GALLO, Luigi. Pompei natura e storia. In: Osanna, M.; Vilianni, A. (eds.) *Pompei@Madre*. Milano: Mondadori Electa, 2017, p. 83-89.

GALLO, Luigi. Metodo e Scienza. François Mazois (1783-1826), ingegnere, architetto e restauratore. In: Gallo, L.; Maglio, A. (eds.) *Pompei nella Cultura Europea Contemporanea*. Napoli: Artstudiopaparo, 2018, p. 103-115.

GARDELLI, Paolo. Stabiae and the beginning of European Archaeology: from looting to science. In: Mal'tseva, S.V.; Staniukovich-Denisova, E.I.; Zakharova, A.V. (eds.) *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*. Vol. 8. St. Petersburg: University Press, 2018, p. 681-690.

GIOVANNONE, Carla; GUGLIELMI, Antonio; PRISCO, Gabriella. Stucature ed integrazioni. In: Prisco, G. (ed.) *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro: indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*. Roma: Gangemi Editore, 2009, p. 37-44.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Goethe's poetische und prosaische Werke in zwei Bänden*. Stuttgart und Tübingen: Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1837.

HAMILTON, William. *Campi Phlegræi. Observations on the volcanos of the two Siciles. As they have been communicated to the Royal Society of London. By Sir William Hamilton [...]* To which, in Order to convey the most precise idea of each remark, a new and accurate Map is annexed, with 54 plates illuminated from Drawings taken and colour'd after Nature, under the inspection of the Author, by the Editor Mr. Peter Fabris. Napoli: Editor Mr. Peter Fabris, 1776.

HAMILTON, William. *Account of the discoveries at Pompeii, communicated to the Society of Antiquaries of London*. London: Printed by W. Bowyer and J. Nichols, 1777.

HAMILTON, William. *Œuvres Completttes de M. Le Chevalier Hamilton, Ministre du Roi d'Angleterre à la Cour de Naples, Chevalier de l'Ordre du Bain, Membre de la Société Royale de Londres. Commentées par M. l'Abbé Giraud-Soulavie*. Paris:

Chez Moutard, Imprimeur-Libraire de la Reine, de Madame, de Madame la Comtessed'Artois, & de l'Académie des Sciences, 1781.

HANCARVILLE, Pierre François. *Collection of etruscan, greek and roman antiquities from the cabinet of the Honble. Wm. Hamilton [...]* *Antiquités étrusques, grecques et romaines. Tirées du cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire de S.M. britannique en cour de Naples.* Vol. 1. Napoli: Par François Morelli, 1766-1776.

HOLSTEIN, Lucas. *Annotationes in Geographiam Sacrum Caroli a S. Paulo; Italiam Antiquam Cluverii et Thesaurum Geographicum Ortelii, quibus accedit Dissertatio duplex de Sacramento confirmationis apud Graecos.* Romæ: Typis Iacobi Dragondelli, 1666.

IASIELLO, Italo. *Napoli da capitale a periferia: archeologia e mercato antiquario in Campania nella seconda metà dell'Ottocento.* Tesi di Dottorato di Ricerca in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche – XXIV ciclo. Napoli: Università degli Studi Federico II, 2017.

KUNZE, Max. *Pompeji 79-1979. Beiträge zum Vesuvausbruch und seiner Nachwirkung.* Stendal: Winckelmann-Gesellschaft, 1982.

LATTANZI, Lorenzo. Da Dresda a Roma: Winckelmann e il conte Brühl. In: Koch, C. (ed.) *Heinrich Graf von Brühl. Ein sächsischer Mäzen in Europa.* Dresden: Sandstein Verlag, 2017, p. 282-299.

LEANDER TOUATI, Anne-Marie; CEDERLÖF, Ulf. Observations on the museums in Portici and the vesuvian sites made by two swedish professionals in 1756 and 1768, respectively. In: *Returns to Pompeii.* Acta Instituti Romani Regni Sueciæ, Series in 4º, Nº 62. Stockholm: Institutet i Rom, 2016, p. 151-166.

MEA, Giuseppe. Viaggiatori portoghesi in Italia nella prima metà del Novecento. In: *Estudos Italianos em Portugal.* Nova Série. Nº 10. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 35-56.

MISSIRINI, Melchior. *Vita di Antonio Canova. Libri Quattro*. Collana Fonti e Testi di Horti Hesperidum 10. Roma: UniversItalia, 2016.

MOE, Nelson. *The view from Vesuvius. Italian culture and the Southern question*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.

MONDINI, Maurizio. *Luigi Basiletti (1780-1859). Paesaggi e vedute nell'Italia del Grand Tour*. Brescia: Scripta Edizioni, 2017.

MOORMANN, Eric. Guides in the Vesuvius Area eternalised in travelogues and fiction. In: *Rivista di Studi Pompeiani* 5. Roma: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2003, p. 31-48.

MOORMANN, Eric. *Pompeii's ashes. The reception of the cities buried by Vesuvius in Literatura, Music and Drama*. Berlin: De Gruyter, 2015.

MOORMANN, Eric. The appreciation of Pompeii's architectural remains in the late 18th and early 19th century. In: *Architectural Histories*. Vol. 6 (1): 24. Open Access Journal of the EAHN, 2018, p. 1-11.

MORA, Gloria. *Historias de mármol. La Arqueología Clásica Española en el siglo XVIII*. Anejos de AEspA XVIII. Archivo Español de Arqueología. Madrid: Ediciones Polifemo, 1998.

PAGANO, Mario. *I diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabia di Francesco e Pietro La Vega (1764-1810): raccolta e studio di documenti inediti*. Roma: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 1997.

PAPAGNA, Elena. Costruire e ricostruire una corte nel settecento: Carlo di Borbone a Napoli. In: Martínez Millán, J. (et alii). (eds.) *La Corte de los Borbones: crisis del modelo cortesano*. Vol. 1. Madrid: Ediciones Polifemo, 2013, p. 301-335.

PAPAGNA, Elena. Feste di piazza e cerimonie di palazzo nella Napoli borbonica: le celebrazioni per la nascita della real prole. In: *Mélanges de l'École*

Française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines. Vol. 127, N° 1. Paris: OpenEdition Books, 2015, p. 1- 31.

PAPAGNA, Elena. Cerimoniale e cerimonie di corte nel Settecento napoletano. In: Antonelli, A. (ed.) *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*. Napoli: Arte'm, 2017, p.109-125.

PÉREZ SABORIDO, Ana Elisa. Dissemination of antiquity: travelling through the fragments of the vesuvian are in the world. In: Belli, G.; Capano, F.; Pascariello, M. (eds.) *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*. Napoli: Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, 2017, p. 2127-2132.

PINGARO, Claudia. Nuove acquisizioni territoriali. L'Impero Russo nel secolo dei Lumi. In: *Ciencia Nueva. Revista de Historia y Política*. Vol. 2. N.º 1. Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira, 2018, p. 100-117.

PIRANESI, Giovanni Battista. *Antichità della Grande Grecia oggi nel Reame di Napoli. Dai disegni originali di Giovan Battista Piranesi*. Paris, 1804.

PLINY, The Elder. *Natural History. Books 33-35. Translated by Harris Rackham*. Vol. 9. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

PRISCO, Gabriella. Restauri per via di mettere, restauri per via di togliere. Alla ricerca di un metodo nelle o" cine di Portici. In: Cantilena, R.; Porzio, A. (eds.) *Herculanense Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*. Milano: Mondadori Electa, 2008, p.189-207.

[REALE ACCADEMIA ERCOLANESI]. *Le Antichità di Ercolano Esposte. Le Pitture Antiche d'Ercolano*. Tomo Primo. Napoli: Regia Stamperia, 1757.

ROBERTS, Charlotte. Living with the ancient romans: past and present in eighteenth-century encounters with Herculaneum and Pompeii. In: *Huntington*

Library Quarterly. Vol. 78. N.º 1. Pennsylvania: University Press, 2015, p. 61-85.

ROETTGEN, Steffi. German painters in Naples and their contribution to the revival de antiquity 1760-1799. In: Mattusch, C. (ed.) *Rediscovering the ancient world on the Bay of Naples, 1710-1890*. Studies in the History of Art 79. Symposium Papers 56. Washington: National Gallery of Art, 2013, p. 123-140.

ROSSI, Simona. Pompei: la fortuna visive e il mito. In: Belli, G.; Capano, F.; Pascariello, M. (eds.) *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*. Nápoles: Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, 2017, p. 2113-2117.

RUGGIERI, Nicolo. Il restauro dell'architettura nel Regno di Napoli (1734-1799) criteri e metodi d'intervento. In: *Bollettino Ingegneri*. Vol. 11-12. Firenze: Edito da Collegio degli Ingegneri della Toscana, 2017, p. 14-22.

SAINT-NON, Jean Claude Richard de. *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*. Paris, 1781-1786.

[SEGRETERIA DI STATO]. *Nuova collezione delle Prammatiche del Regno di Napoli*. Tomo IV. Napoli: Stamperia Simoniana, 1804.

TROTTA, Antonella. Curiosità archeologiche e peripezie del gusto. Il museo di Portici nelle Letters from Italy di Lady Anna Miller. In: Cantilena, R.; Porzio, A. (eds.) *Herculanense Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*. Milano: Mondadori Electa, 2008, p. 93-104.

VÁZQUEZ GESTAL, Pablo. Ricomporre un popolo abbandonato, e formarne una Nazione: Camillo Paderni e il ritratto di Carlo di Borbone de 'Le Antichità di Ercolano Esposte. In: *Verso la riforma della Spagna*. Vol. 2. Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2016, p. 373-410.

VITRUVIUS, Marcus. *On Architecture. Books 1-5. Translated by Frank Granger*. Vol. 2. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1931.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen: an den Hochgebohrnen Herrn, Herrn Heinrich Reichsgrafen von Brühl*. Dresden: Berlegts George Conrad Walther Verlag, 1762.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Lettre de M. L'Abbé Winckelmann, Antiquaire de Sa Sainteté, a Monsieur Le Comte De Brühl: traduit de l'allemand*. A Dresden; & se trouve à Paris: Chez N. M. Tilliard, quai des Augustins, à S. Benoît, 1764.

WINCKELMANN, Johann Joachim. Notizie su altre antichità di Pompei, di Stabbia, di Pello, e di Caserta. In: *Antologia Romana* XII. Roma: Supplemento a *Horti Hesperidum*, 1779, p. 89-92.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Histoire de l'Art chez les Anciens par M. Winckelmann; traduite de l'allemand par M. Huber*. Tome II. Paris: Chez Barrois [et] Savoye, 1789, p. 138-163.

ZEVI, Fausto. La storia degli scavi e della documentazione. In: *Pompei 1748 - 1980. I tempi della documentazione*. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Roma: Multigrafica Editrice, 1981, p. 11- 21.

Recebido em: 31 de agosto de 2025

Aceito em: 22 de setembro de 2025

CENOGRAFIAS PERFORMATIVAS: ARTISTAS CAPIXABAS EM ESPAÇOS CONSTRUTIVOS

RAFAEL GONÇALVES MAROTTO E SANDRA REGINA BASTOS

CENOGRAFIAS PERFORMATIVAS: ARTISTAS CAPIXABAS EM ESPAÇOS CONSTRUTIVOS

PERFORMATIVE SCENOGRAPHIES: ARTISTS FROM ESPÍRITO SANTO IN CONSTRUCTIVE SPACES

RAFAEL GONÇALVES MAROTTO¹

rafael.marotto@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5748-6588>

SANDRA REGINA BASTOS²

sandrarbastos65@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6537-384X>

Resumo

Este trabalho aborda as relações entre cenografia e *performance* nas exposições dos artistas capixabas contemporâneos: João Cóser e Marcus Vinicius. Analisa como os espaços de produção de obras performáticas se transformam em plataformas sensoriais e críticas a partir da presença do corpo em ação. A pesquisa entende a cenografia como linguagem e dispositivo ativo na construção de experiências imersivas, refletindo sobre como essas práticas tensionam os modos convencionais de fruição artística. O percurso busca explorar as possibilidades de interpretação da *performance* no cenário contemporâneo, articulando análise de casos e referenciais teóricos da arte, curadoria e performatividade. Pretende-se compreender como as proposições espaciais afetam a narrativa expositiva e ampliam a participação do público na subjetividade artística. Ao final, evidencia-se como a *performance* de artistas capixabas se volta ao deslocamento e à compreensão dos corpos em espaços políticos e sociais, ressaltando a relevância da produção artística no Espírito Santo.

¹ Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Paulista – UNIP, Licenciado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pelo Instituto Federal do Espírito Santo – IFES, campus Venda Nova do Imigrante. É mestre em Artes pela UFES, com linha de pesquisa em Teorias E Processos Artístico-Culturais, e atualmente é Doutorando do mesmo programa com Bolsa CAPES.

² Mestre em Artes e Mídias Digitais, graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo, especialista em Docência do Ensino Superior. Pedagoga e arte educadora, designer de interiores, licenciada, artista visual, palestrante, professora de pós-graduação do curso de Arquitetura em Ambientes de Saúde da Escola Superior Santa Casa Emescam, e Coordenadora de Artes e Eventos da Escola Leonardo da Vinci. Fundadora e ex-presidente da Associação Brasileira dos Designers do Espírito Santo, à qual segue associada como membro titular.

Palavras-chave: Cenografia Contemporânea. Performance; Arte Capixaba. Marcus Vinicius. João Cóser.

Abstract

This work explores the relationship between scenography and performance in exhibitions by contemporary Espírito Santo artists João Cóser and Marcus Vinicius. It analyzes how performance spaces are transformed into sensory and critical platforms through the presence of the body in action. The research understands scenography as a language and an active device in the construction of immersive experiences, reflecting on how these practices challenge conventional modes of artistic enjoyment. The project seeks to explore the possibilities of interpreting performance in the contemporary context, articulating case studies and theoretical frameworks in art, curation, and performativity. The aim is to understand how spatial propositions affect the exhibition narrative and broaden audience participation in artistic subjectivity. Finally, it highlights how the performances of Espírito Santo artists address the displacement and understanding of bodies in political and social spaces, highlighting the relevance of artistic production in Espírito Santo.

Keywords: Contemporary Scenography. Performance. Capixaba Art. Marcus Vinicius. João Cóser.

Introdução

Assim como vivenciamos espaços de socialização variados, a arte possui diversas versões e interpretações. Para alguns, ela pode ser vista como algo positivo e encantador, para outros, ela pode ser algo indiferente ou distante de sua realidade. A verdade é que a arte e suas poéticas construtivas se reafirmam nos interesses de partes distintas, em uma sociedade com desejos distintos. Tais afirmativas podem ser observadas e compreendidas nas *performances* elaboradas por artistas gays nas construções contemporâneas. Em que seus produtos artísticos partem de desejos, intenções, subjetividades poéticas e diversas outras questões que fazem da arte um espaço amplo de debate contemporâneo.

A analogia construída entre arte e as vivências humanas surge neste texto com o intuito de ampliar os conceitos da arte, pois essa possui uma força de movimentação que faz com que os indivíduos se identifiquem e se expressem por meio de suas leituras. Muito mais do que um ofício humano, a arte pode ser uma força cósmica, poeticamente falando, que caminha consoante à humanidade com finalidades distintas, como um espírito da floresta que permeia os corpos e suas ações. Da mesma forma como somos dotados de personalidades, de temporalidades, em suma, somos seres culturais, a arte pode ser uma ação natural que se manifesta isoladamente nos indivíduos. Isso é, possuímos uma construção cultural que é coletiva, assim como possuímos comportamentos individuais. Características essas que partem de uma definição cultural defendida por dos Anjos (2010).

O ser humano está permeado pelos espaços de circulação no qual a arte transita. Ou, em outras palavras, a arte permeia os espaços de trânsito humano. Isto é, a arte faz presença na cultura enraizada dos indivíduos, permeando os espaços culturais e sociais construídos com o tempo pela humanidade. Para Anjos (2010), “Antes de ser uma ontologia, portanto, a identidade cultural é uma construção fincada em tempo e espaço específicos (todavia moventes) e em permanente estado de formação.” (Anjos, 2010, p. 13)

Nesta perspectiva, a construção artística desenvolvida por artistas capixabas tem caminhado para uma crescente ascensão. Não no sentido ontológico ou quantitativo, como a própria análise humana está acostumada a desenvolver seus ideais, como algo crescente. Mas aqui afirmamos que o trajeto humano tem proporcionado experiências sensoriais e estéticas que mostram o território espírito-santense como um polo cultural amplo e de valor. À medida que trazemos essa interpretação para a performance, percebe-se que as possibilidades de construção de trabalhos são as mais variadas, e os espaços em que os artistas circulam extrapolam seu desejo de interpretação do mundo de forma subjetiva, para dar espaço ao retrato de territorialidade, bem como as histórias narradas pelos livros didáticos possuem suas temáticas a serem desenvolvidas.

Quando mencionamos a performance, estamos afirmando a existência de artistas capixabas de destaque no cenário artístico contemporâneo, com obras e linguagens próprias e articulação que fundamentam em um pensamento único. Ainda que nos propusermos a ler esses artistas e seus trabalhos, bem como a materialidade presente em suas obras, estamos nos deparando com um ambiente em que a ideia do artista se materializa, se forma e se transforma. Nas palavras de Cohen (2013):

“É importante enfatizar o papel de radicalidade que a *performance*, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a *performance* é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromisso com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade de criação, a força motriz da arte.” (Cohen, 2013, p. 45)

Esse anarquismo mencionado por Cohen (2013) possui relação com a formação da *performance* por grupos de contracultura. Essa liberdade de criação e construção de uma ideologia voltada para o processo de construção faz parte dos ideais modernistas no sentido de transformação da arte. Quando nos colocamos para investigar performers capixabas, estamos, também, investigando as mensagens

“anarquistas” destes artistas. No decorrer deste artigo, iremos nos deparar com dois performers capixabas: Marcus Vinicius (1985 – 2012) e João Cóser (1990 –), que utilizam seu corpo, sua sexualidade, seus ideais para materializar a arte que permeia sua perspectiva cultural coletiva e individual.

Assim como a *performance* está associada ao corpóreo, a cenografia, fator que também será estudado, está historicamente associada ao campo do teatro e da montagem. Tem ocupado um lugar cada vez mais autônomo e crítico no contexto das artes visuais. Quando articulada à *performance*, torna-se um meio de expressão que transcende o decorativo, configurando atmosferas que reconfiguram o olhar e a presença do público. Este artigo propõe uma reflexão sobre as cenografias performativas nas exposições de artistas capixabas, explorando como esses artistas utilizam o espaço como linguagem e campo de ação. A partir de experiências imersivas e da presença do corpo em movimento, os espaços expositivos ganham novas camadas de sentido, tornando-se lugares de fricção estética, política e sensorial.

Sendo assim, o texto tomará um caminho interpretativo, assim como as lendas do folclore brasileiro que possuem suas versões, o texto caminhará pelo seguinte percurso: corpo e arte das *performances* de artistas capixabas, suas linguagens corpóreas e as mensagens em obras selecionadas que possuem diálogos e de trânsitos. Explorando a cenografia como ferramenta de compreensão das produções apresentadas. Toda essa conceituação trará à luz a cenografia performática de artistas capixabas.

Artistas Capixabas: Análise e Discussão

A *performance*, como linguagem transcendental, possibilita que o corpo seja um transmissor de mensagens e ideias subjetivas. As *performances* como conhecemos hoje possuem relação com as mudanças artísticas trazidas no início da arte moderna, com o próprio contexto tecnológico e vivência da Primeira Guerra, que se instauraram

no início do século XX, em especial no movimento dadaísta. Entretanto, suas origens, como afirma Cohen (2013), possuem breves relações com os espetáculos teatrais que aconteciam na Grécia e na Roma Antiga, em homenagem ao deus Dionísio. A construção de uma nova arte que seja pela arte (arte pela arte) fez com que a *performance* se desenvolvesse em uma analogia social que retratasse os anseios artísticos e necessários de seus produtores e de seu tempo, bem como uma referência à cultura *hippie*³ e *underground*⁴.

O poder de chocar em uma obra está atrelado ao estranhamento e à não convencionalidade dos objetos concebidos e apresentados. Tal aspecto transforma, por ser um resultado de estranhamento e talvez até incômodo, uma intervenção em um espaço, uma apropriação do corpo do artista ou artistas. Tal fator pode ser observado no fruto artístico de Marcus Vinícius intitulado *A propósito da Pele* (2010) (Figura 01).



Figura 1: *A propósito da Pele*, Marcus Vinícius, 2010

Fonte: Vieira Júnior (2016, p. 49).

Nesse tipo de elaboração, o artista se apropria do espaço de construção da obra e se torna um dos elementos do espaço em que a obra está sendo concebida, criada. A intervenção vem justamente desse preceito de apropriação do espaço pelo artista, que, nesse caso, comenta

³ “O movimento *hippie* é considerado o berço da contracultura. Levantando a bandeira da diferença social e cultural, reivindicava mudanças drásticas na vida social, pela valorização de espaços públicos como um espaço livre, pela liberdade de expressão, de escolhas religiosas, de uma vida mais tranquila e saudável, um meio de vida sem repressões e limitações das escolhas individuais” (Silva *et al.*, 2015).

⁴ “Para revelar a origem, as características e os princípios fundamentais da cultura *underground*, percorre-se os trajetos históricos protagonizados pela contracultura a partir da década de 1950. Pois, esse fenômeno representa a essência da contestação e combate às normas sociais estabelecidas, através da adoção de diversas formas de expressão ao longo da história” (Maia, 2014).

A performance me lançou em um espaço onde o visível e o inconsciente convergem em uma abordagem exploratória da minha vulnerabilidade física e psicológica, como uma tentativa de entender minha maneira de agir ou viver. Eu acredito que um sentido de melancolia jaz sob toda experiência de arte em movimento, apesar da temporalidade da beleza imaterial. Os projetos de arte são um ideal inatingível, esse ideal de uma beleza que toca momentaneamente o eterno (Marcus Vinícius apud Vieira Júnior, 2016, p. 155).

A formalização de um gênero de produção artística que possui inspiração em outras formas de expressão humana mostra que suas aproximações não fazem do trabalho algo repetido. Ter aproximação com o teatro do que com a dança ou as artes plásticas não faz da *performance* uma cópia ou reprodução de algo que já existe ou está batido. A arte performática surge como inovação na construção da arte e se adapta e se transforma com o tempo.

Quando nos aproximamos de espaços de apropriação, a cenografia se configura como um *dispositivo performativo* capaz de articular uma relação dinâmica entre corpo, espaço e contexto. Josette Féral (2008, p.198) define o teatro performativo como “um teatro das forças, das intensidades, das pulsões em sua presença”, um tipo de cena que se constrói mais pela ação e pela afetividade do que pela representação. Para Féral, esse tipo de arte “extrapola os acordos prévios da teatralidade” (Féral, 2008, p.198), tensionando os limites entre observador e partícipe. Assim, a cenografia construída pelo artista cessa de ser suporte passivo para se tornar campo ativo de negociação estética e sensorial, onde os elementos cenográficos — corpos, vazios, luzes, texturas — convocam o espectador a produzir significado por meio de sua própria presença e contaminação no espaço.

Essa abordagem dialoga diretamente com a noção de arte em trânsito, conforme formulada por Hélio Oiticica (1986), que compreende a obra como processo aberto, em constante transformação e atravessada pela experiência do corpo e do contexto. Segundo Oiticica, o objeto artístico permanece em estado de potência até que o espectador participe dele — um movimento que redefine a obra e enriquece temporalmente sua existência. Anne Ubersfeld (2005) reforça essa

perspectiva ao compreender a cenografia como um texto cênico que só se completa na interação com o espectador, tornando-se território de ressignificações contínuas. Assim, a cenografia, concebida como espaço vivo, estabelece conexões entre temporalidades, subjetividades e lugares, reafirmando-se como mediadora de experiências imersivas e reflexivas. Trata-se, portanto, de um gesto artístico que se inscreve na impermanência e na porosidade, tensionando as fronteiras entre arte, espaço e vivência cotidiana.

Ao tratar a cenografia como *dispositivo performativo*, seu trabalho se alinha com a noção de arte em trânsito, em constante negociação entre lugar, corpo e contexto. A presença do corpo em ação, inserido em espaços imersivos e sensoriais, permite que o espectador vivencie uma experiência que é, ao mesmo tempo, localizada e transversal, ativando memórias, afetos e resistências que extrapolam o espaço físico da exposição.

Na próxima seção do texto que segue, serão discutidos casos emblemáticos de artistas capixabas que articulam *performance* e cenografia em suas exposições. A presença do corpo em cena é entendida como um vetor que reativa o espaço, cria narrativas sensoriais e desloca o espectador da passividade. Em alguns casos, a cenografia é construída colaborativamente, transformando o espaço em campo expandido de relações. As obras analisadas apontam para uma concepção de exposição como experiência viva, na qual a espacialidade é constituída no encontro entre corpo, materialidade e público.

Vale destacar que a corporeidade dos artistas são um reflexo de expressões, também, de uma sexualidade desviante marcada socialmente. No decorrer do escrito não mencionaremos fatores que marcam a sexualidade dos artistas nas obras que serão exibidas e debatidas, para não ampliar o pensamento, mas afirmamos que os frutos produzidos são, querendo ou não, um reflexo de um desenvolvimento cultural individual e que a sexualidade dos artistas não é excluída de suas produções, bem como a cenografia elaborada ou escolhida possibilita, também essa interpretação.

João Cóser: O Corpo como Arquitetura Subjetiva

A obra de João Cóser se estrutura em torno da presença do corpo em espaços híbridos, nos quais cenografia, *performance* e instalação se entrelaçam para instaurar atmosferas de estranhamento e subjetividade. Suas instalações para fotografias e vídeos, com características performativas, frequentemente envolvem projeções, elementos suspensos, estruturas transparentes ou tensionadas, que não apenas compõem o ambiente, mas dialogam com a corporeidade do artista e dos espectadores.

A cenografia, em Cóser, não é um suporte visual neutro, mas sim um campo ativo de afetação, que muda com o corpo em ação. O espaço expositivo se torna um ambiente sensorial, onde luz, som, materiais translúcidos e imagens projetadas reconfiguram a percepção do espectador. Há uma imersão subjetiva, quase onírica, em que a arquitetura cênica é expandida pelo movimento corporal e pela ativação poética do espaço. Sob a luz de Moacir dos Anjos (2010), essa prática pode ser lida como uma afirmação do local como espaço de invenção: o artista capixaba propõe uma cena que, mesmo conectada a discursos contemporâneos globais, é radicalmente situada, articulando experiências afetivas e simbólicas que não se deixam capturar por uma lógica estética homogênea. A cenografia aqui é transfiguradora, abrindo frestas para o que é íntimo, frágil, político e pulsante.

As cenografias de João Cóser manifestam-se por meio de instalações que instauram narrativas sobre a transfiguração e a percepção do corpo enquanto elemento ativo e presente, imerso em uma realidade latente e subjetiva. Suas obras incorporam frequentemente a participação do público, que se torna parte integrante do processo artístico e da construção poética. Essa interação promove uma exploração profunda da corporeidade, enfatizando a pele como superfície de contato e as próteses como extensões simbólicas e físicas do corpo. Dessa forma, as cenografias de Cóser configuram espaços sensoriais e imersivos, onde o corpo não apenas habita, mas também

transforma o ambiente, dialogando com as tensões entre o visível e o invisível, o real e o imaginado.

As cenografias desse artista são marcadas pela criação de instalações que problematizam a transfiguração do corpo e sua percepção enquanto presença ativa em um espaço que é, ao mesmo tempo, latente e subjetivo. Abordando a Um exemplo emblemático dessa poética corporal é a instalação “Territórios Internos”, de 2018, (Figura 02) na qual o artista utiliza próteses articuladas e elementos vestíveis para explorar a plasticidade do corpo e sua relação com o espaço circundante. O público é convidado a interagir com a obra, transformando-se em participante ativo da narrativa cenográfica, o que reforça o caráter imersivo e performativo da instalação. A presença do espectador-ator desloca a cenografia do papel de mero cenário para uma plataforma dinâmica de trocas afetivas e sensoriais. corporeidade como meio primordial de experiência e interação com o mundo, enfatizando a interface sensível entre o eu e o ambiente, em suas obras, Cóser explora essas ideias ao colocar o corpo como elemento central e simultaneamente expandido por meio de próteses, que podem ser entendidas como extensões simbólicas e materiais, remetendo às noções de Donna Haraway (2023) sobre ciborgues e híbridos, em que as fronteiras entre o orgânico e o tecnológico se tornam fluídas.

Outra obra que aprofunda a relação entre o corpo e os significados, por meio da narrativa performática, é *Desalinhamento Estrutural* (Figura 03) que manipula materiais têxteis que assumem a função de próteses, evocando as narrativas pessoais e coletivas inscritas no corpo. Essa prática dialoga com conceitos de curadoria expandida, conforme discutido por Paul O'Neill, que propõe a criação de espaços expositivos onde o corpo e a subjetividade do espectador sejam ativados na construção do sentido.

Figura 2: *Territórios Internos*, João Cóser, 2018

Fonte: Portfólio do Artista.



Em “Desalinhamento Estrutural”, Cóser afirma que a obra “explora a relação do corpo com estruturas de poder, submissão e resistência. Composta por um conjunto de oito imagens e uma vídeo-performance, a obra tensiona a anatomia e a postura corporal para revelar dinâmicas de contenção e liberdade.” (João Coser, 2020). O corpo do artista, como material de construção, se torna suporte em uma construção artística transmissora de mensagem, como mencionado anteriormente. Sua performance, articulada com a cenografia elaborada, se torna uma intervenção pública performática marcante, utilizando uma longa linha de lã vermelha sobre o corpo.



Figura 3: *Desalinhamento Estrutural*, João Cóser, 2020

Fonte: Portfólio do Artista.

Quando o artista utiliza a mesma materialidade em escadas de uma edificação pública (Figura 04), sua ação poética e simbólica transformou o espaço urbano em suporte sensível, reconfigurando a arquitetura por meio do gesto e do fio contínuo. A cor vermelha, vibrante e intensa, evocava conexões, afetos e tensões sociais. Mais do que uma ação solitária, a *performance* foi um convite à participação do público, que pôde interagir com a obra, contribuir com o traçado da linha e experimentar a construção coletiva do sentido. O artista propôs, assim, uma costura simbólica entre corpo, espaço e comunidade. A escada, elemento de passagem, tornou-se palco de encontro e reflexão. O trabalho diluiu fronteiras entre arte e vida, destacando a potência do efêmero. Com sensibilidade, Cóser ativou a cidade como território expressivo e político.

Assim, as cenografias de João Cóser articulam um pensamento crítico e poético sobre a corporeidade, a materialidade da pele e suas extensões, evidenciando a potencialidade do espaço expositivo como ambiente sensível, político e relacional. Sua obra exemplifica



Figura 4: *Espaço de Continuidade*, João Cóser, 2016/2025

Fonte: Portfólio do Artista.

uma prática cenográfica que transcende o decorativo para tornar-se processo de imersão e diálogo, ampliando os modos tradicionais de fruição e participação no campo das artes visuais contemporâneas.

Marcus Vinícius: o corpo em fricção com os espaços urbano e institucional

O trabalho de Marcus Vinícius se ancora na relação do corpo com o espaço físico e simbólico das instituições e da cidade. Suas *performances* investigam limites corporais, resistência física, materialidade bruta e espaços urbanos abandonados. A cenografia em suas ações é muitas vezes mínima, composta por elementos cotidianos (cadeiras, mesas, blocos, cordas, caixas, fitas cassete, entre outros), mas sua ativação é intensa e simbólica (Figura 05).

Inspirando-se na crítica de Moacir dos Anjos, as *performances* de Marcus Vinícius operam como questionamentos políticos a partir do local, recusando estéticas espetaculares ou decorativas para enfatizar a fisicalidade crua da existência, fatores esses observados em *Frágil*, de 2011. A cenografia, aqui, é processual, contingente e política – uma arena onde o corpo em ação desvela o poder inscrito nos espaços que habitamos, como nas ruas e nas áreas de circulação. Construindo uma análise da cenografia nas *performances* desse artista, destaca-se como o espaço não era apenas um suporte físico, mas parte integrante da linguagem poética e política do artista.

Nas *performances* de Marcus Vinícius, a cenografia emerge como um elemento intrinsecamente ligado à construção poética do gesto e da presença. Longe de ser mero pano de fundo, o espaço é ativado como matéria sensível que participa do corpo performativo. Seu trabalho encena uma tensão entre o indivíduo e o ambiente, criando estruturas

Figura 5: *Frágil*, Marcus Vinícius, 2011

Fonte: Vieira Júnior (2016, p. 72).



cenográficas que se formam a partir da observação de ambientes esquecidos, da invisibilidade e da experiência íntima dos lugares. A espacialidade, nesses casos, não é apenas cênica: ela se configura como extensão do corpo, um corpo que se entrelaça organicamente à matéria do mundo, instaurando um território ritualístico onde arte e vida se confundem. Essa cenografia performativa — construída por meio de ações efêmeras, silenciosas, poéticas — assume o papel de mediadora simbólica entre o real e o imaginado.

Tais fatores também podem ser observados na obra *“Everything Imaginable Can Be Dreamed”*, realizada em 2012, por Marcus Vinícius:

Ao recorrer a elementos mínimos e afetivos, Marcus Vinícius desenvolve uma espacialidade que sustenta suas investigações sobre espiritualidade mundana e a busca por um “deleite regressivo”, criando atmosferas instáveis, de forte densidade emocional. O espaço performativo, assim, torna-se campo de conflito e transcendência, onde se revelam as fragilidades do corpo diante das transformações urbanas e midiáticas contemporâneas.

As práticas cenográficas do artista se destacam pelo modo como acionam o espaço como potência dramatúrgica. Ao invés de recorrer a cenários pré-fabricados ou narrativas ilustrativas, Marcus constrói ambiências por meio da ação, da repetição de gestos, da apropriação simbólica de elementos cotidianos e da ativação do silêncio e da pausa como recursos estéticos. A cenografia em suas *performances* é gerada em tempo real, em diálogo direto com o espaço físico e com os afetos que dele emergem. Essa cenografia-vivência não se apoia em dispositivos espetaculares, mas em atmosferas construídas pela presença do artista em interação com o entorno, frequentemente desafiando a lógica da visibilidade e da centralidade da imagem. Ao dissolver os limites entre performer, ambiente e público, Marcus Vinícius transforma o espaço em um campo de ressonância, onde o político e o poético se

Figura 6: *Everything Imaginable Can Be Dreamed*..., Marcus Vinícius, 2012

Fonte: Vieira Júnior (2016, p. 153).



entrelaçam. Suas ações instauram lugares de suspensão, atravessados por temporalidades dilatadas, que exigem do espectador um estado de escuta sensível. Nessa perspectiva, a cenografia é menos um cenário e mais uma arquitetura efêmera do sensível, capaz de tensionar os modos de fruição e abrir brechas para outras formas de habitar o mundo.

Nas *performances* de Marcus Vinícius, a cenografia assume contornos expandidos, dissolvendo as fronteiras entre o corpo, o espaço urbano e os dispositivos tecnológicos. Ao invés de compor um cenário fixo ou decorativo, a cenografia se manifesta como ambiente vivo, em constante transformação, construída pela presença do artista em deslocamento e pelas relações que se estabelecem com o entorno. Ao adaptar aparelhos sonoros ao próprio corpo – transformando-os em próteses estranhas, quase orgânicas – o artista ativa uma corporeidade híbrida que intervém no espaço público. Suas caminhadas pela cidade tornam-se percursos sensoriais, gestos políticos e convites à escuta. Assim, os territórios urbanos são ressignificados por meio do contato direto com o outro, da coleta de depoimentos, da observação das reações e da construção de encontros efêmeros.

Essa cenografia não se limita ao campo visual: ela é interativa, sonora, crítica e afetiva. O espaço é ativado não apenas como suporte da ação, mas como agente participante de uma dramaturgia expandida, na qual o artista articula arte, tecnologia e reflexão social. Em contextos expositivos, essa corporeidade em tensão transforma a cenografia em território de disputa, revelando forças invisíveis que atravessam o sujeito – como o trabalho, o controle, a disciplina, a exclusão. Ao fundir práticas artísticas com a experimentação tecnológica e a escuta do cotidiano, Marcus Vinícius constrói uma cenografia viva, onde o espaço é ação e o corpo é mediação.

Considerações Finais

No texto aqui discorrido, apresentamos dois artistas Espírito-santenses: João Cóser, que trabalha a imersão subjetiva e sensorial; e Marcus Vinícius, que constitui uma cenografia de confronto. As *performances* desenvolvidas por esses artistas se transformam em um experimento de ocupação e diálogo, revelando camadas invisíveis da cidade e tensionando as formas estabelecidas de convivência e circulação. Ambas as abordagens, à luz da crítica de Moacir dos Anjos (2010), recusam estéticas globalizantes e afirmam o poder inventivo do local, propondo cenas que confrontam, reencarnam e desorganizam o olhar.

As análises das cenografias performativas nas produções capixabas revelam o potencial crítico e poético da articulação entre corpo, espaço e linguagem visual. Nos dois artistas apresentados, observam-se a presença de máscaras, a adaptabilidade aos espaços que seus corpos percorrem e o uso de materiais convencionais. A arte performática é uma fonte possibilitadora de diversas mensagens, o que, com Cóser e Marcus Vinicius, não é diferente.

Ao propor experiências imersivas e performáticas, esses projetos desafiam os limites tradicionais da exposição, promovendo outras formas de presença e participação. Reafirma-se aqui a importância de pensar o espaço expositivo como linguagem e campo de atuação sensível, capaz de provocar deslocamentos estéticos e políticos no modo como habitamos e significamos a arte contemporânea

Referências

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSER, João. *Portfólio*. Ateliê João Coser. 2024.
Disponível em: <https://www.joaocoser.com/portfolio/>.
Acesso em: 02 jul. 2025.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HARAWAY, D. *A reinvenção da natureza: símios, ciborgues e mulheres*. São Paulo: Martins Fontes, 2023.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

O'NEILL, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. MIT Press, 2012.

UBERSFELD, Anne. *Ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIEIRA JR, Erly. *Marcus Vinícius: a presença do mundo em mim*. Vitória: Pedregulho, 2016.

Recebido em: 28 de agosto de 2025

Aceito em: 19 de outubro de 2025

EM TORNO DO NEUTRO EM E SE ALGUÉM UM PANO

HARION COSTA CUSTÓDIO

EM TORNO DO NEUTRO EM *E SE ALGUÉM UM PANO*

ON THE NEUTRAL IN *E SE ALGUÉM UM PANO*

Harion Costa Custódio¹

harioncustodio@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-7733-4899>

Resumo

Este artigo propõe uma leitura crítica do livro *e se alguém o pano* (2015), a partir dos conceitos de neutro, de Roland Barthes (2003) e da noção de nada em Maurice Blanchot (2011). Partindo do suporte da obra (Derrida, 2012) como elemento de análise, buscamos demonstrar como a suspensão de sentido, a fragmentação e a resistência à representação operam a força poética do livro instaurando uma escrita que se afirma na indeterminação, na recusa da lógica binária e na abertura ao devir. Nesse contexto, a obra de Eliane Marques tensiona os limites entre linguagem, imagem e história, evidenciando a literatura como espaço de contingência e experimentação, em que o sentido não se fixa, mas se esgarça em intensidades sensíveis. Esperamos, com a presente leitura ensaística, demonstrar como o neutro é, paradoxalmente, uma linha de força da poesia e um elemento potente de *dynamis* filosófico (Derrida, 2014) da contingência.

Palavras-chave: Neutro. Poesia. Filosofia. Eliane Marques. Representação.

Abstract

*This article proposes a critical reading of the book *e se alguém o pano* (2015), based on the concept of the neutral in Roland Barthes (2003) and the notion of nothingness in Maurice Blanchot (2011). Taking the material support of the work (Derrida, 2012) as an analytical element, we aim to show how the suspension of meaning, fragmentation, and resistance to representation constitute the poetic force of the book, establishing a form of writing grounded in indeterminacy, the refusal of binary logic, and openness to becoming. In this context, Eliane Marques's work challenges the boundaries between language, image, and history, revealing literature as a space of contingency and experimentation, where meaning does not settle but frays into sensitive intensities. Through this essayistic reading, we seek to*

¹ Possui Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Non-resident fellow do Hutchins Center na Harvard University, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos.

demonstrate how the neutral is, paradoxically, both a driving force in poetry and a potent philosophical dýnamis (Derrida, 2014) of contingency.

Keywords: *Neutral. Poetry. Philosophy. Eliane Marques. Representation.*

Com uma edição desproporcionalmente espaçosa, no sentido de ocupar um grande espaço, mas conter poemas e textos curtos, horizontalmente longa, com excesso do branco em relação ao preto das letras, e se *alguém o pano* vem grafado, na capa, sobre um fundo azulado, alguns relevos que lembram botões, pontos que remetem o leitor à costura, mas também uma imagem que parece uma chapa metálica, ou um tecido jeans, ou ambos. O substantivo *pano*, de alguma forma, não coincide com a imagem apresentada na superfície do volume, sem, contudo, ser de todo estranha àquela *pictura*. Do ponto de vista daquele que o maneja, a inadequação imagem-texto também é refletida na falta de coerência contida no título. Sem verbo, o predicado também se dilui e o sujeito, não identificável, invisível, oculto. Suspenso. A suspensão da lógica e da coerência e, por consequência, do sentido, anunciam o volume de poesias e se *alguém o pano*, escrito por Eliane Marques em 2015 e publicado em Porto Alegre pela pequena editora Escola de Poesia.

O fora do livro, sua superfície, fascina-nos pelo efeito primeiro de violência que provoca: em primeiro lugar pelo não respeito à ordenação gramatical, em segundo pela estranheza da imagem veiculada na capa. Começamos nossa hipótese pelo suporte da obra. E caminhamos aqui, vale ressaltar, com Derrida que nos chama atenção para o olhar aparentemente menos importante da superfície, do exterior e do contorno, já que o suporte é a condição da existência interna de uma obra. Assim, “amar a arte, votar-se ou devotar-se a ela [...] é primeiramente saber que não se deve separar o suporte da obra, que esta não poderia se separar do que parece sustentá-la por baixo, que nós não podemos nos separar disso” (Derrida, 2012, p. 287-288).

Com uma superficialidade que não dialoga, apenas cria uma imagem incompleta, esse suporte, no caso de e se *alguém o pano*, não possui organicidade com seu interior. Nesse sentido, temos uma primeira violação lógica, um contingenciamento que no interior não cessará de ser performado. O volume de poemas mencionado é regido pela suspensão do sentido, pela impossibilidade de interpretação fixa, falta de sustentação. E, dessa forma, um dos primeiros efeitos da violação

da representação é o abatimento, a frustração e a fadiga: “o entulho nas unhas os troços/ o que essa gente e seus amiantos? (Marques, 2015, p. 17).

Regredimos ao início do poema (sem título, apenas numerado, “1”, como uma coordenada em um “plano secante” (Deleuze, 2010) um painel, uma peça expositiva): “o grito alouçado entre as falanges/ quase estômago por rezas ou doce/ archotes ora mediante muito troco/ com o g a menos da letra de câmbio/ ai ai ai meu deus assim o quadro/ ‘a expulsão com golpes de cana’” (Marques, 2015, p. 17, grifos da autora). Criando imagens que nos remetem ao reino do trabalho forçado das *plantations*, a fadiga aqui se apresenta como representação do cansaço físico, mas como resistência ao sentido e incapacidade de comentá-lo. De fato, Eliane marques não nos chama à ação, pois sua linguagem “não é a linguagem do comando” (Blanchot, 2011). E então, eis que a leitura e o espaço literário esboçado pela autora potencializam uma *dynamis filosófica* (Derrida, 2014), justamente ao tornar a imagem em si, e não o discurso, o *lócus* de produção mimético. Em outras palavras, Eliane Marques em seu livro de poemas de estreia estanca a ação e a explicação, dando lugar ao jogo de significação do fazer literário, sendo assim, carregada de significado:

não dizendo nada, ela pode dizer tudo; não agindo, ela possibilita a experiência do todo. O ‘algo a fazer’, tal como pode ser expresso numa obra da literatura, é apenas um ‘tudo a fazer’, seja porque se afirma como esse tudo, isto é, valor absoluto, seja porque para se justificar e se recomendar precise desse tudo no qual desaparece (Blanchot, 2011, p. 326).

A poesia de e se *alguém o pano* almeja a rasura de limites: primeiro, apropria-se da *pictura*, sem, contudo, ser puramente imagem, vale ressaltar; ao mesmo tempo projeta-se como uma forma de participação no reino conceitual, na filosofia, no *modus operandi filosófico*. A poesia da qual tratamos aqui se contamina constantemente pelo seu contrário, sendo ao mesmo tempo idêntica e diferente a si mesma. Sobre a indeterminabilidade exata dos campos do conhecimento, Deleuze nos adverte:

É que cada disciplina está, a sua maneira, em relação com um negativo: mesmo a ciência está em relação com uma não-ciência, que lhe devolve seus efeitos. Não se trata de dizer somente que a arte deve nos formar, nos despertar, nos ensinar a sentir, nós que não somos artistas – e a filosofia ensinar-nos a conhecer. Tais pedagogias só são possíveis, se cada uma das disciplinas, por sua conta, está numa relação essencial com o Não que a ela concerne. O plano da filosofia é pré-filosófico, enquanto o considerarmos nele mesmo, independentemente dos conceitos que vêm ocupá-lo, mas a não filosofia encontra-se lá, onde o plano enfrenta o caos. *A filosofia precisa de uma não-filosofia que a compreenda, ela precisa de uma compreensão não filosófica, como a arte precisa da não-arte e a ciência da não-ciência* (Deleuze, 2010, p. 256-257, grifos do autor).

Que a natureza do texto literário se erga sob o símbolo da dúvida e ao mesmo tempo da indefinição, Derrida nos lembra também em *Essa estranha instituição chamada literatura* (2014). É interessante, aqui, reproduzir suas considerações acerca de como o texto literário é contaminado (e contamina) a filosofia:

No conteúdo dos textos literários, há sempre teses filosóficas. A semântica e a temática de um texto literário carregam ou “assumem” [...] alguma metafísica. Esse conteúdo em si mesmo pode ser estratificado, passando por temas, vozes, formas, gêneros diferentes. Mas, retomando a expressão deliberadamente ambígua que utilizei há pouco, o *ser ou estar-suspenso* da literatura neutraliza o pressuposto [*assumption*] a um só tempo assumido e suspenso (Derrida, 2014, p. 72-73, grifos do autor).

e se *alguém o pano* nos interessa pela indiferença ao pressuposto, não somente, vale ressaltar, naquilo que concerne aos seus conteúdos. Há uma performatividade da experiência do neutro, da neutralização. Ora o neutro se encontra justamente no ponto paradoxal de indistinção entre o dentro e fora, a tese e a antítese, o próprio e o impróprio. Não afirmamos, aqui, que a obra não possui relação com um plano interpretativo que seja possível atribuir identificações ao texto, pois há, no referido volume, processos de iterabilidade da história da escravidão e de violências específicas – o estupro, a captura, o suicídio, a loucura, violências fecundas nos latifúndios do século XIX. Não há, como afirma Derrida, essência da literatura, assim como o referente nunca se faz totalmente ausente: “Não há literatura sem relação *suspensa* com o sentido e com a referência. *suspensa quer dizer suspensão*, mas

também *dependência*, condição, condicionalidade”. (Derrida, 2014, p. 70). O efeito concomitante de afastamento e dependência da literatura em relação a uma verdade – verdade do referente, da representação – faz com que, ao mesmo tempo, a literatura seja essa espécie de experiência do tudo no nada, e vice-versa, que possibilita uma experimentação do neutro. Ainda com Derrida:

Nessa mesma perspectiva, ainda *temos dificuldade* de definir a questão da literatura, dissociando a da questão da verdade, da essência da linguagem, da essência simplesmente. A literatura “é” o lugar ou a experiência dessa “dificuldade” que também se tem com a essência da linguagem, com a verdade e com a essência, com a linguagem da essência em geral (Derrida, 2014, p. 71, grifos do autor).

O que jamais se pronuncia/ o que não se conta ou canta/ o som que não se dá ou tira/ um grito comprimido pílulas/ esguicho de espuma seringa (Marques, 2015, p. 77). Colocando-se diante do indelével – e aqui, o indelével é também a violência – o indefinível se confunde com o próprio ato de construção poética. Desconfiando da interpretação, somos levados a enxergar a literatura enquanto processo, enquanto escritura. Isso resulta como efeito a indagação desse próprio ato de escrever, daquilo que a possibilita ser chamada de literatura. Dessa indagação resulta uma potência crítica por parte do leitor que nunca chega, vale ressaltar, em uma conclusão. Perceber o jogo da escrita é situar a obra em suas próprias dobras, nesse processo infinito de reiteração da escritura e da leitura. É aí onde reside a literariedade da obra:

A literariedade não é uma essência natural, uma propriedade intrínseca do texto. É o correlato de uma relação intencional com o texto, relação esta que integra em si, como um componente ou uma camada intencional, a consciência mais ou menos implícita de regras convencionais ou institucionais – sociais, em todo caso (Derrida, 2014, p. 64).

A literariedade é justamente aquilo que permite uma relação não essencialista com o texto. Não havendo uma verdade codificada com a qual se possa criar uma correspondência entre palavra e verdade

(verdade nem em termos de uma substância fixa nem quanto ao pensamento do autor), a força do interesse pela literatura recai sobre sua literariedade. A literariedade, segundo Derrida, o desvelamento da produção enquanto trabalho, enquanto vinculação a um certo tipo de institucionalidade. A força da obra se situa, assim, no plano de sua imanência que é sempre, doravante, fruto de um conjunto de circunstâncias.

A contingencialidade nunca se deixa agarrar. Isto é, a obra, para ser obra, se apresenta sempre como experiência do nada, do desaparecimento (Blanchot, 2011). Em primeiro lugar, a inspiração, mesmo a mais profunda e complexa, não possui origem

em um fundo originário e impessoal, por mais valiosa e singular que possa ser uma ideia primeira (e a vontade de materialização do texto literário vai em uma busca do lugar de singularidade, do estabelecimento de algo que nunca foi dito em meio à repetição). Isso não exclui o fato de que o escritor é alguém que possui algo extraordinário a falar, entretanto, o ato de publicação opera uma cesura entre ideia original e reprodução arbitrária de seus conteúdos, que podem diferir em diferentes graus da vontade do escritor, podendo nunca haver qualquer tipo de compatibilidade. Soma-se a isso o fato de que o trabalho de escrita anula o fenômeno da genialidade (Blanchot, 2011), por ser o ato necessário para a composição, a negação do talento e da ideia pura. Ademais, a publicização da obra é outro fator de desaparecimento, fazendo surgir uma nova por meio da recepção, movimento que anula tanto o talento do autor quanto difere o esforço do trabalho (Blanchot, 2011).

e se *alguém o pano* abre um espaço de contingência: “Qualquer obra é obra das circunstâncias: isto quer dizer simplesmente que essa obra teve início, que começou no tempo e que esse momento do tempo faz parte da obra, já que, sem ele, ela só teria sido um problema insuperável, nada mais do que a impossibilidade de escrever”. (Blanchot, 2011, p. 315).

Longe de instaurar um movimento de inspiração, de uma materialização da vontade de um gênio criador, a obra se apresenta não

como uma criatura, um todo orgânico, mas como a edificação de um texto que, inclusive, poderia não ter sido. A suspensão da lógica vai de encontro ao acaso da obra – construção que é fruto, vale ressaltar, não de uma manifestação involuntária, mas de um trabalho de escrita, de um processo –, suspendendo-a, outrossim, da própria vontade do escritor, na medida em que, ao fazer-se livro publicado, é disposta à iterabilidade arbitrária do leitor, afinal “a obra só existe quando se torna essa realidade pública, estrangeira, feita e desfeita pelo contrachoque das realidades” (Blanchot, 2011, p. 316).

As referências elencadas por Eliane Marques no final de seu volume têm, por aparência, a função de reafirmar seu volume de poemas enquanto obra, enquanto livro existente por meio da escrita (Ezra Pound, Derek Walcott, Corsino Fortes, Nicolás Guillén, Roberto Arlt, Aimé Césaire, Chinua Achebe, Lima Barreto, Léopold Sédar Senghor, Georg Trakl, Jack Kerouac, Corsino Fortes). Se a escrita literária implica um processo concomitante de assinatura e contra-assinatura (Derrida, 2014), sendo o jogo de referências elencados e diluídos na obra pela poeta como índice desses processos, a autora evidencia a escrita como um jogo de citações, afastando, assim, a própria identidade absoluta de sua composição. Ela exhibe, ao fim, coordenadas em um “plano secante” da imanência da obra – pois, a referência não é uma substância, mas sim o traço de outros textos. De fato, o escritor engendra até mesmo seus precursores e os precursores profetizam o autor futuro (Borges, 2000). Evidenciando, assim, a elaboração criativa não como uma singularidade pura, mas como trabalho de citação, estaria, a própria escritora, fazendo da contingência uma marca de idiosincrasia?

Contudo, e se *alguém um pano* não resiste ao seu próprio desaparecimento. Com uma escrita performada como processo – “Admitamos que o escritor se interessa pela arte como por uma pura técnica, pela técnica unicamente como pesquisa de meios pelos quais é escrito o que até então não estava escrito” (Blanchot, 2011, p. 317) – sendo, assim, um texto em movimento, realizando-se em sua própria capacidade de não correspondência entre vontade da autora e recepção do leitor. Temos, então, um efeito de leitura primordial: a anulação do

autor, que, paradoxalmente, faz ressoar uma poderosa voz, na medida em que a “obra se faz fora dele” (Blanchot, 2011, 318).²

O autor anulado e diferido de si mesmo por meio da leitura, acaba, por fim, não comunicando nada. “Se mancenilhas na língua” (Marques, 2015, p. 23). Ao mesmo tempo remédio e veneno, a única condição de manifestação da literatura é por meio da morte e da destruição do referente. Nomear é destruir, na medida em que a palavra instaura o distanciamento, a ausência (Blanchot, 2011). Veneno porque mata, mas sua morte é a condição de sua manifestação. Se a literatura a tudo nomeia ela a tudo arruína para fazer desse próprio nada a sua vida. Nesse sentido que os poemas de Eliane Marques operam em sua imanência, mesmo abarcando um universo criativo identificável (como já afirmado anteriormente, e se *alguém o pano* opera um contra-tempo, deixa reiterável a escravidão brasileira). Voltamos à tese da suspensão da referência, que é também a recusa da leitura transcendente, pois “Transcender”, nesse caso, significa ultrapassar o interesse pelo significante, pela forma, pela linguagem (observe que eu não digo pelo “texto”), na direção do sentido ou do referente (essa é a definição da prosa, um tanto simplista mas bastante cômoda, de Sartre). (Derrida, 2014, p. 64).

Assim, a questão que textos como os de Eliane Marques levantam referente ao o que é (o que está sendo retratado? Qual a natureza do texto? O que é, por conseguinte a literatura?) desembocam na escrita não como detentora da resposta ou da verdade para a questão, mas como forma de se experimentar a própria dúvida, de se performar a questão, sem, contudo, sintetizá-la. Não se trata, aqui, de formalizar a dúvida, mas de fazer sentir a indefinição por meio da experimentação. Ainda com Derrida: “Há, portanto, um *funcionamento* e uma

² Blanchot, caracteriza, vale ressaltar, a experiência da escrita como uma experiência do nada e do desaparecimento: primeiro, a necessidade de concretizar a obra por meio do trabalho, negação do talento: em seguida deve resignar-se ao poder da contingência da publicação. Paradoxalmente, são esses movimentos de negação que possibilitam a realização da obra: “Todavia, sua experiência não é nula: escrevendo, ele próprio se experimentou como um nada no trabalho e, depois de ter escrito, faz a experiência de sua obra como algo que desaparece. A obra desaparece, mas o fato de desaparecer se mantém, aparece como essencial, como o movimento que permite à obra realizar-se entrando no curso da história, realizar-se desaparecendo.” (Blanchot, 2011, p. 318).

intencionalidade literários, uma experiência, em vez de uma essência, da literatura (natural ou a-histórica). A essência da literatura, se nos ativermos à palavra essência, é produzida como um conjunto de regras objetivas, numa história original dos ‘atos’ de inscrição e de leitura” (Derrida, 2014, p. 65). É, nesse sentido, que Derrida, em resposta a Derek Attridge sobre as distinções entre o fenômeno moderno da literatura e da poesia (textos que compreendem não a escrita versificada, mas uma certa produção textual num período de tempo anterior à literatura) atribui como propriedade do texto literário a suspensão da ingenuidade *tética* do texto, afastando a hipótese do pressuposto e de uma consciência pronta a ser descoberta ou decodificada:

A poesia e a literatura têm como traço comum, mesmo que sempre de maneira desigual e diferente, suspender a ingenuidade *tética* da leitura transcendente. Isso também dá conta da força filosófica dessas experiências, uma força de provocação para pensar a fenomenalidade, o sentido ou o objeto, até mesmo o ser como tal; uma força que é pelo menos potencial, uma *dýnamis* filosófica, passível, no entanto, de se desenvolver somente na resposta, na experiência da leitura, pois não se encontra escondida no texto como uma substância. Poesia e literatura proporcionam ou facilitam o acesso “fenomenológico” àquilo que faz de uma tese uma *tese como tal*. Antes de ter um conteúdo filosófico e de ser ou de defender essa ou aquela “tese”, a experiência “filosófica” neutralizada ou neutralizante, na medida em que permite pensar a tese; é uma experiência não *tética* da tese, da crença, da posição, da ingenuidade, do que Husserl chamou de “atitude natural”. [...] A potência não está escondida no texto como uma propriedade intrínseca (Derrida, 2014, p. 67).

Suspender a ingenuidade *tética* da literatura vai de encontro, a nosso ver, ao que Barthes designa como uma aproximação do texto por meio da neutralidade, do símbolo do neutro. Ir de encontro ao significante sem transcendê-lo, sentir o fenômeno da língua e, paradoxalmente, do mundo por meio da imanência, também implica uma recusa da lógica, da soma ou da subtração, da contradição, enfim. Barthes define o *neutro*, portanto, “como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma. Pois não defino uma palavra; dou nome a uma coisa: reúno sob um nome, que aqui é Neutro. [...] Paradigma é o quê? É a oposição de dois termos

virtuais dos quais atualizo um, para falar, produzir sentido” (Barthes, 2003, p. 16-17).

O paradigma não só abre o signo à indefinição, como também inviabiliza o *modus operandi* dialético de concatenação das ideias. Com efeito, a própria noção de significado se torna impossível. “Tudo encefalotrapo” (Marques, 2015, p. 69). Diante do conflito, resta o não sentido, a não resolução, a suspensão:

[...] o paradigma é o móvel do sentido; onde há sentido, há paradigma, e onde há paradigma (oposição), há sentido [...]. o sentido assenta no conflito (escolha de um termo contra o outro), e todo conflito é gerador de sentido: escolher *um* e rejeitar *outro* é sempre sacrificar ao sentido, produzir sentido, dá-lo a consumir (Barthes, 2003, p. 17, grifos do autor).

Na esteira de Barthes, resgatamos, aqui, a figura já mencionada da fadiga que se relaciona com uma das manifestações do *neutro* de Barthes (2003). A suspensão do sentido, além de estranheza, provoca o cansaço de se opinar, a não vontade de se posicionar (Barthes, 2003). O ordenamento lógico, para Deleuze, possui a função de estagnar a produção artística no convencional: Perdemos sem cessar nossas ideias. É por isso que queremos tanto agarrarmo-nos a opiniões prontas. Pedimos somente que nossas ideias se encadeiem segundo uma ordem do espaço e do tempo, impedindo nossa ‘fantasia’ (o delírio, a loucura) de percorrer o universo no instante, para engendrar nele cavalos alados e dragões de fogo (Deleuze, 2010, p. 237).

A arte (assim como a filosofia e a ciência, no texto de Deleuze), para que se afirme enquanto potência criadora deve, portanto, suspender-se do sentido e da opinião e traçar planos no caos, rasgando o firmamento em direção ao infinito e à entropia. Desse movimento surge também a recusa da doxa, da representação. É nessa direção na qual Deleuze em *O que é a filosofia*, situa o trabalho do artista em meio ao caos:

O artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito. A luta com o caos, que Cézanne e Klee mostraram em ato na pintura, no coração da pintura, se encontra de uma maneira na ciência, na filosofia: trata-se sempre de vencer o caos por um plano secante que o atravessa. (Deleuze, 2010, p. 239).

E mais adiante continua:

[...] o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os “clichês” da opinião. A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação [...] [...] a arte não é mais feita de caos do que de opinião [...] A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido. A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível, mesmo através do personagem mais encantador, a paisagem mais encantada (Deleuze, 2010, p. 240-241).

Vemos, aqui, a imagem do neutro governada pelo caos. Indefinível, a impossibilidade de estabelecer uma relação dialética com o texto em e se *alguém o pano* converge os esforços do leitor para o vazio, que é ao mesmo tempo o tudo no nada e vice-versa [...] assim que a literatura coincide por um instante com nada, imediatamente ela é tudo, o tudo começa a existir: grande prodígio. (Blanchot, 2011, p. 312). Entropia, então, governa o plano formal da obra, pois em vez de exigir o significado, os esforços se convergem para a escrita enquanto ato ingovernável e, por isso, só pode ser pensada nas zonas limites, nas dobras: “Se os objetos mentais da filosofia, da arte e da ciência (isto é, das ideias vitais) tivesse um lugar, seria no mais profundo das fendas sinápticas, nos hiatos, nos intervalos e nos entre-tempos de um cérebro inobjetivável, onde penetrar, para procurá-los, seria criar”. (Deleuze, 2010, p. 246).

É compreensível, então, que o neutro se constitua como uma violência (Barthes, 2003), na medida em que pressupõe a violação do raciocínio e do sentido, afirmação da vida na morte. Diante disso, a neutralidade só pode ser concebida pela imagem e a imagem só nos é dada por meio da sensação. O sentir, aqui, se mostra como uma potência, tanto criadora quanto receptora que faz com que o objeto traçado pela pungência:

A sensação está, pois, sobre um outro plano diferente daquele dos mecanismos, dos dinamismos e das finalidades: é um plano de composição, em que a sensação se forma contraindo o que a compõe, e compondo-se com outras sensações que ela contrai por sua vez. A sensação é contemplação pura, pois é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si mesma à medida que se contempla os elementos de que se procede. Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação. A sensação preenche o plano de composição, e preenche a si mesma preenchendo-se com aquilo que ele contempla: ela é *enjoyment*, e *self-enjoyment*. É um sujeito, ou antes um *injecto* (Deleuze, 2010, p. 249-250).

Frágil, o neutro se mostra como uma grande força e o elemento que seria responsável por expor suas insuficiências, isto é, a incapacidade de se definir e localizar de forma estável, acabam por constituir sua grandeza: “Que a literatura seja ilegítima, que exista nela um fundo de impostura, sim, certamente. Mas alguns descobriram mais: a literatura não é apenas ilegítima, mas também nula, e essa nulidade constitui talvez uma força extraordinária, maravilhosa, a condição de ser isolada em estado puro” (Blanchot, 2011, 312).

Longe de ser um elemento, o neutro se confunde com o próprio desejo (Barthes, 2003), sendo, assim, na nossa concepção, uma experiência: paradoxalmente uma experiência de suspensão, um voo rasante (Deleuze, 2010), que permite que a própria noção de fenomenalidade da obra seja experimentada. Por conseguinte, afastada do sentido, o desejo do neutro é também o desejo de abolição das leis:

O que pode um autor? Primeiro, tudo: ele está agrilhado, a escravidão o pressiona, mas, se ele encontrar, para escrever, alguns momentos de liberdade, ei-lo livre para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor, instala a nova lei; assim, escrevendo, o homem acorrentado obtém imediatamente a liberdade para ele e para o mundo; nega tudo o que ele é para se tornar tudo o que ele não é. Nesse sentido, sua obra é um ato prodigioso, a maior e a mais importante que existe (Blanchot, 2011, p. 325).

Livre, a escrita permite a experiência da lei. E se quer um mundo onde tudo possa, a própria privação pode se apresentar como absoluta. Desse modo, o neutro não contém um programa, não possui finalidade: incomunicável, ele abarca toda a comunicação (BLANCHOT, 2011). Apesar disso, a neutralidade é uma forma de participação no mundo, como

queira Barthes (2003). Contudo, a única participação do neutro se opera por meio da sensação, da vida das imagens.

E se irene não-à-lei
E se irene não-sinhô
E se não-tão-preta
E nem tão-boas
E se ainda aos piores mortos
O amém das moças

E se não-não-iá-iá
E se tome
E se ainda o amontoado atamanca
e se *alguém o pano*
Disfarçá-lo com um manto
A animália-dilúvio
A cruz-escudo
A rotina dos túmulos pela úmida vez
Au-delà
Oh gente do alabama

Tombem as louças contra a lâmina
Seu manuseio – a convenção mais antiga
Banida dos brasões (aqueles)
Ranhura na sala dos infantes (Marques, 2015, p. 23).

Cabe ressaltar que o sentido nunca é totalmente destituído, o dentro (transcendente) nunca é totalmente suprimido, assim como o fora (imanência) não ocupa a verdade do texto. Aqui as coisas se apresentam como *devires* (Deleuze, 1977) e o sentido resta apenas como “um mínimo que conduz o devir das palavras” (Almeida, 1988, p. 88). e se *alguém o pano* se constrói por meio do acúmulo de imagens justapostas e sequenciais que apontam não para a representação, mas para a apresentação: devir-louça, devir-mulher, devir-planta, devir-escravo: são intensidades em constante movimentação que conduz a linguagem para regiões desérticas. Espaço no qual

não há mais designação de alguma coisa segundo um sentido próprio, nem atribuição de metáforas segundo um sentido figurado. Mas tanto a coisa como as imagens não formam mais que uma sequência de estados intensivos, uma escala ou um circuito de intensidades puras que podem ser percorridas em um sentido ou outro, de cima para baixo ou de baixo para cima (Deleuze, 1977, p. 33-34).

Cabe, em relação ao volume de poemas a indagação em relação à qualidade desse espaço. Mas a própria suspeita sobre a natureza de sua constituição e de seu projeto poético é um efeito da suspensão da ingenuidade *tética* com a literatura. Ademais, a veiculação histórica permite que coloquemos com mais contundência a problemática da representação. Entretanto, a neutralidade exigida pela sua leitura neutraliza a interpretação histórica, colocando aquilo que evoca, por meio de intensidades imagéticas, como um devir. Aqui, nesse caso, também um devir-negro no mundo (Mbembe, 2018), aberto à iterabilidade infinita, entretanto, do qual não se pode falar. O devir textual de Marques em e se *alguém o pano*, juntamente com seu devir-negro atravessa, também, a impossibilidade de representação do passado traumático da escravidão, tempo e espaço que resiste à linearidade e a integridade da representação, da coerência e da pontuação, instaurando um processo mimético ao mesmo tempo saturado e neutro: “Suspeita-se que sobre cada um dos ombros sacos de juta cheios de arroz branco suspeita-se que sobre cada um dos ombros tigelas com água e pano de prato e a cristaleira que com tanta diligência e o serviço de chá com cristaleiras nas bordas suspeita-se que entre os dez dedos um caco de cerâmica portuguesa suspeita-se” (Marques, 2015, p. 19).

Referências

- ALMEIDA, Julia Maria Costa de. *Pragmática e agramatical em Deleuze*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 1998.
- BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes).
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 2000. V. 2.
- DELEUZE, Gilles. O que é uma literatura menor? In: In: *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Do caos ao cérebro. In: *O que é a filosofia?*. 3. ed. Trad. Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DERRIDA, Jacques. Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício. In: *Pensar em não ver: escritos sobre arte do visível (1979-2004)*. In: MICHAUD, Ginette; MASÓ, Joana; BASSAS, Javier (Org.). Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Trad. de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MARQUES, Eliane. *e se alguém o pano*. Porto Alegre: Apès Coup – Escola de Poesia, 2015.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

Recebido em: 20 de agosto de 2025

Aceito em: 19 de outubro de 2025

EXERCÍCIOS DE ADMIRAÇÃO: OS JARDINS DE ANA MARTINS MARQUES E PATRICIA BRANDSTATTER

ISABELLE FERREIRA SCALAMBRINI COSTA

EXERCÍCIOS DE ADMIRAÇÃO: OS JARDINS DE ANA MARTINS MARQUES E PATRICIA BRANDSTATTER

ADMIRATION EXERCISES: GARDENS BY ANA MARTINS MARQUES E PATRICIA BRANDSTATTER

ISABELLE FERREIRA SCALAMBRINI COSTA¹

isabellescalambrini@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5084-5800>

Resumo

“Exercícios de admiração” é o título dado à pesquisa de Patricia Brandstatter, que resultou em uma exposição de mesmo nome. Nesse projeto, motivada pelo gesto de homenagem, a artista pintou quadros inspirados pela leitura de poemas da poeta brasileira contemporânea Ana Martins Marques em *O livro dos jardins* (2023). A partir do tema dos jardins, explorado pela poeta em seu livro, a pintora recupera a tradição da pintura de paisagem e de jardins para elaborar suas obras. Sendo assim, este trabalho possui como objetivo realizar uma leitura dos poemas da poeta e das pinturas da artista, visando analisar o diálogo entre palavra e imagem, poesia e pintura, nos poemas e nas obras visuais que concretizam tal diálogo.

Palavras-chave: Patricia Brandstatter. Ana Martins Marques. Poesia. Pintura. Jardins.

Abstract

*“Admiration exercises” is the title of Patricia Brandstatter's research and exhibition. In this project, motivated by a gesture of homage, the artist painted paintings inspired by reading poems written by the contemporary Brazilian poet Ana Martins Marques in *O livro dos jardins* (2023). Therefore, from the theme of gardens explored by the poet in her book, the painter revives the tradition of landscape and garden painting to create her works. Therefore, this work aims to read the poems and the paintings, aiming to analyze the dialogue between word and image, poetry and painting, in the poems and visual works that embody this dialogue.*

¹ Isabelle Ferreira Scalambrini Costa é Bacharel em Letras: Estudos Literários pela UFMG, Mestre e Doutoranda em Letras: Estudos Literários, pelo Programa de Pós-graduação da UFMG (Pós-Lit), na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada. O projeto de doutorado propõe uma leitura comparativa da poesia das poetisas contemporâneas Adília Lopes e Ana Martins Marques, a partir das relações entre poesia e artes visuais em ambas as poéticas. Atualmente é membro do Núcleo de Estudos em Literaturas Brasileira e Portuguesa (EntreMargens/ CNPq).

Keywords: *Patricia Brandstatter. Ana Martins Marques. Poetry. Painting. Gardens.*

*Devo enfeitar uma
metáfora com uma
amendoeira em flor?*

Ingeborg Bachmann¹

“Exercícios de admiração” é o “nome-conceito”, escolhido pela pintora Patricia Brandstatter, para nomear seu projeto-pesquisa-exposição. Como afirma o artista George Gutlich em texto curatorial para a exposição, essa expressão é retirada do livro do filósofo romeno Emil Cioran, que reuniu sob esse título textos sobre outros autores que o influenciavam. A artista tornou-se mestre em Artes a partir da elaboração e execução dessa pesquisa, que teve como objetivo a homenagem e o diálogo, em suas pinturas, com a poesia da poeta brasileira contemporânea, Ana Martins Marques. Segundo o poeta e crítico português Ruy Belo, “só se é influenciado por um poeta que se admira” (Belo, 2002, p.284), e a partir dessa influência, passa a existir uma convivência entre o admirador e o admirado, e um modo de estabelecer essa convivência seria por meio da homenagem

No livro de reflexões sobre a poesia, *Pensar com as mãos* (2025), a poeta e ensaísta Marília Garcia ainda diferencia, a partir de uma ideia do poeta francês Emmanuel Hocquard, os livros que *influenciam* e os que *impressionam*: estes, “ficam *impressos* na gente como se fosse em uma placa fotográfica” (Garcia, 2025, p.142). A partir da experiência poética com os poemas da autora, a pintora busca extrair imagens nomeadas pelos versos, que foram “impressas” em suas pinturas.

Ao adentrarmos na exposição, que foi realizada no Centro Cultural da UFMG entre junho e julho de 2025², logo percebemos que estamos diante de diversos jardins. Entre interpretações dos jardins do Éden, ou do jardim de Nínive, encontramos os jardins escritos pela poeta mineira, como indicam os títulos dos quadros. Publicado pela primeira vez em 2019 e reeditado em 2023 em número limitado de exemplares, *O livro*

¹ Tradução: Matheus Guménin Barreto.

<https://escamandro.wordpress.com/2018/06/12/ingeborg-bachmann-1926-1973-por-matheus-gumenin-barreto>

² A exposição também foi montada, em fevereiro de 2025, na Galeria de Arte Manoel Macedo, também em Belo Horizonte

dos jardins é composto por vinte e cinco poemas divididos em duas partes e possui edição tipográfica, artesanal e cuidadosa em sua materialidade. Os exemplares são encapados com aparas e fibras vegetais em papel feito de bambu verde, apresentam miolo tipografado em cor verde e costurado com uma linha vermelha. São detalhes que convidam a uma leitura contemplativa e vagarosa. Ainda acompanham um marcador de página “impresso em prelo tipográfico no papel semente Camomila”, planta de efeito calmante, onde está escrita a sugestão: “Você pode destacar um pedaço e plantar no seu jardim”. Os leitores podem, então, cultivar seus próprios jardins.

Assim faz a pintora, que a partir dos poemas, materializa suas homenagens e criações cultivando seus jardins em diversos suportes: papéis, tecidos, jornais, madeiras, latão, montado-os e remontando-os inspirada nos exercícios de admiração. Também podemos assimilar esse gesto de Patricia Brandstatter ao que faz Ana Martins Marques na segunda parte de seu livro, em que dedica alguns poemas-jardins a outras poetisas, intitulando-os a partir da dedicatória: “Um jardim para”. Na segunda edição, lemos jardins de palavras dedicados a Orides Fontela, Sylvia Plath, Wislawa Szymborska, Alejandra Pizarnik, Marina Tsvetáieva, Ingeborg Bachmann, Laura Riding, Elizabeth Bishop, Maria Martins, Ana C. e Emily Dickinson. Dedicados a essas mulheres, os poemas indicam caminhos de leitura e influências da poeta que escolhe essas autoras que publicaram seus poemas nos sécs. XIX e XX para dialogar e dedicar jardins de palavras. Tais poemas conjugam o léxico e a poética de cada uma delas, e por serem poetisas tão distintas e de diferentes nacionalidades, estamos assim, diante de diversos tipos de jardins.

As flores, personagens desses jardins, nos fazem pensar, como aponta Marília Garcia no capítulo “E flores? (Cultivando o jardim)”, de *Pensar com as mãos* (2025), em alguma tradição literária em torno do tema:

(...) me fez pensar em *As flores do mal* e em *A rosa do povo*, na flor como símbolo da poesia lírica, ou na flor associada à mulher, na metáfora batida da mulher como uma delicada flor, ou na poesia feminina. Cecília Meireles fala de flores, Adélia Prado fala de flores. A poesia feita por mulheres no final do século XX também traz muitas flores. Assim como alguns livros recentes, como *O livro dos jardins*, de Ana Martins Marques e *A teoria do jardim*, de Dora Ribeiro. (Garcia, 2025, p.57, 58)

Figura 1: autorretrato ou “só vim ver o jardim” _ para Ana Martins Marques (óleo s/ tela)/

Enquanto a poeta se insere em uma tradição literária, que ultrapassa a fronteira nacional, e que remete ao tema lírico, a pintora retoma além da referência ao literário e desses símbolos, uma tradição da pintura dos temas das paisagens, dos jardins e até do autorretrato, pois a pintora se identifica e se insere como sujeito que vê e é atravessada pelos jardins em autorretratos como: autorretrato ou ‘só vim ver o jardim’ __ para Ana Martins Marques” (Fig.1) e ““não vou cantar como se um pássaro me atravessasse a garganta’ _ ou autorretrato” (Fig.2)



Mesmo diante de espaços exteriores dos jardins, ainda estamos lidando com um espaço moldado pelo doméstico, pelo interior. É como se pudéssemos acessar a subjetividade do sujeito poético que exprime seu olhar ao vegetal lírico, e da pintora que ao modo da “te-a-tra-li-da-de” (Marques, 2023, p.29) com suas mãos coloca em cena, diante dos nossos olhos, suas impressões. Afinal, os jardins são frutos de diversas metáforas que também podem ser associadas ao gesto da escrita e da pintura, pois produzir textos e quadros é também um modo de cultivar, não plantas, mas palavras e imagens.

Nesse sentido, podemos pensar como Anne Cauquelin em *A invenção da paisagem* (2007). A autora não considera o jardim apenas



Figura 2: “não vou cantar como se um pássaro me atravessasse a garganta” _ ou autorretrato” (óleo s/ tela) 50 x 70 cm

como um recorte de paisagem, pois pensa que cada um possui “seu esquema simbólico próprio” (Cauquelin, 2007, p. 65). Sendo assim, cada jardim, moldado pelas mãos humanas, seria único, pois é disposto em estruturas formadas por arranjos de diferentes elementos da natureza. Além disso, relacionam-se com os valores dos homens, com as casas, com os diferentes espaços, ou seja, possuem “léxicos” distintos: “a árvore, a gruta, a fonte, o prado, o outeiro, o torrão ou talude, os animais e os instrumentos que complementam seu léxico próprio.” (Cauquelin, 2007, p.66). Segundo a autora, cada jardim possuiria seu “léxico próprio”; do mesmo modo, os poemas dedicados a outras poetisas podem ser lidos nesse mesmo viés, tornando possível afirmar que cada um deles busca incorporar elementos do léxico de cada uma das homenageadas, para estruturar os diferentes poemas-jardins. E também neste mesmo sentido, pensamos poder afirmar que Brandstatter busca incorporar o léxico de Ana Martins Marques em suas pinturas.

Em *Modos de ver* (2023), John Berger compreende as imagens como “fabricadas pelos seres humanos”, e afirma que “Uma imagem é a recriação ou a reprodução de uma visão”, ou seja, “Toda imagem implica um modo de ver”. (Berger, 2023, p.18). Dessa forma, em se tratando da pintura: “O modo de ver do pintor pode ser reconstituído pelas marcas feitas por ele na tela ou no papel.” (*ibid*). Ou seja, podemos pensar as pinturas de Patricia como marcas dos seus modos de ver os jardins escritos pela poeta, pois a pintora reproduz sua visão da relação entre as palavras dos poemas e as imagens que eles podem produzir.

Sobre a poesia, compreendemos que o entrelaçamento entre a palavra e a imagem é intrínseco ao poema: “Convém advertir, então, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que um poeta diz e que juntas compõem um poema.”, afirma Octavio Paz em capítulo sobre a imagem em *O arco e a lira* (Paz, 1982, p.104). O autor ainda sugere que o poema propõe o que essas imagens podem ser: “O poema não diz o que é, mas o que poderia ser”. (Paz, 1982, p.105). Essa produção artística parece buscar extrair e revelar essas imagens do que os poemas podem ser, ou seja, apresentar os *modos de ver* os jardins escritos por Ana Martins Marques.

Ainda nesse sentido, Jean-Luc Nancy defende que “ao fundo do texto, há sempre imagem” (Nancy *apud* Martelo, 2012, p.19), pois os textos possuiriam vocação de imagem, de visão e forma, assim como haveria nas imagens, vocação de texto, de emissão de sentido. O autor então demonstra a possibilidade de extrair imagens dos textos ou textos das imagens, pois seriam linguagens que podem se complementar.

Outro ponto de contato entre a imagem e a palavra, a pintura e a poesia da poeta contemporânea, pode ser considerado a partir da identificação da contaminação entre o poético e o pictórico e uma possível “reavaliação da relação entre palavra e imagem” (Pedrosa, Klinger, Wolff, Cámara, et al, 2018, p.149) nessa poética. Nesse sentido, os autores do *Indicionário do contemporâneo* (2018), ao buscarem definir o “contemporâneo”, apontam para certas tendências da produção poética atual, sendo a presença da linguagem pictórica um ponto significativo na leitura da poesia contemporânea.

Na poesia de Ana Martins Marques, isso se dá por meio do constante uso do vocabulário pictórico relativo à pintura: “É mais fácil escrever um verso/ sobre os barcos e o mar/ (abrir uma praia de palavras) / do que *pintar uma marinha*” (Marques, 2009, p.23, grifos nossos), além de diversas menções a fotografias e desenhos. Outro exemplo seriam os poemas de *O livro das semelhanças*, que perpassam tematicamente pela materialidade da palavra e dos livros, como a do “Papel de seda”, “erótico como roupa íntima”, que era usado para “separar/ as palavras e as imagens”, essas que podem ser lidas e vistas como “iguais/ que são” (Marques, 2015, p. 23). Ou ainda nas diversas citações de artistas e obras plásticas convocadas nos seus poemas, de Cézanne a Kosuth.

Ainda é possível afirmar que essa poesia pode ser lida sob o viés das “Nuanças do *pictural*” (Louvel, 2012). Nos poemas de Ana Martins Marques, constantemente estamos diante imagens que podemos associar às artes visuais e que são “suscetíveis de serem pintadas” (Louvel, 2012, p.52), pois muitos versos possuem como rastro uma forte “impressão *pictural*” (p.50). Nesse sentido, a pesquisadora do campo da intermedialidade, Liliane Louvel, lista alguns termos referentes a um

léxico técnico das artes visuais, que podem ser identificados nos textos literários e os denomina como “marcadores do pictural”

(...) o léxico técnico (cores, nuances, perspectivas, *glacis*, verniz, formas, camadas, linha etc.); a referência aos gêneros *picturais* (natureza-morta, retrato, marinha); o recurso aos efeitos de enquadramento; a colocação de operadores de abertura e de fechamento da descrição *pictural* (dêiticos, enquadramentos textuais como os encaixes nas narrativas, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo “era”); a colocação de focalizadores e operadores de visão; a concentração na história de dispositivos técnicos que permitem ver; o recurso às comparações explícitas – “como em um quadro” (...) (p.49)

Figura 3: arquivo pessoal: foto da exposição montada no Centro Cultural da UFMG

Parece ser a partir de termos, ou seja, marcadores como esses, que Patricia encontra elementos retirados dos poemas que a inspiraram a pintar: enquadramentos, imagens estáticas, jogos de luz e sombra, flores que saltam aos olhos, cores que brilham em intensidades diversas, materialidades que incorpora em suas obras. Ao comparar os poemas e os quadros pintados a partir deles, torna-se possível apontar esses elementos que coincidem, que são equivalentes nos versos e nas imagens pintadas.

Nesse sentido, cremos ser possível afirmar que os exercícios da artista sugerem uma espécie de *écfrase*³ reversa: em vez de os poemas se referirem verbalmente a obras de arte visual, como sugere esse conceito, as obras pintadas por Patricia possuem o objetivo de apresentar seus modos de ler e ver os versos escritos, ou seja, transfigurar as imagens sugeridas por eles.

Além do caráter *pictural*, a leitura da pintora extrai o caráter metalinguístico da poesia de Ana Martins Marques. Pudemos conhecer, ao visitar a exposição, dentro de caixas de vidro, esboços em cadernos,



Figura 4: arquivo pessoal: exposição montada no Centro Cultural da UFMG

poemas copiados à mão pela caligrafia de Patricia, romãs abertas, flores secas, um livro de Tsvetáieva, *O livro dos jardins*, e demais objetos que dão a ver os estudos e o processo criativo desses exercícios (Fig. 3 e 4).

Tais estudos ainda se tornaram temas para uma série de pinturas: “não me escreva livros”, dedicada a Ana Martins Marques e Marina Tsvetáieva (Fig. 5); “pequenas feras/ na sala de estar”, para Ana Martins Marques e Sylvia Plath (Fig.6); e “nenhum jardim é inocente”, para Ana Martins Marques e Ingeborg Bachmann (Fig. 7).

Nessa série, vemos uma busca de equivalência entre as linguagens da poeta e da pintora, que convoca nessas pinturas a linguagem metalinguística tão característica da poesia de Ana Martins Marques, que de diferentes modos, reflete em seus versos o que é o poema, ou sobre o fazer poético, aproximando-se também dos fazeres artísticos: “Se eu pudesse/ punha um vidro em volta/ deste museuzinho de palavras” (Marques, 2009, p.118). As telas propõem uma dupla homenagem, como indicam os títulos que legendam as pinturas, pois homenageiam os poemas de Ana, que por sua vez, são também homenagens a outras poetisas. No caso dessa série, Marina, Sylvia e Ingeborg.

A artista mostra nesses quadros, os estudos para as pinturas e seus aprendizados: os cadernos onde escreve e desenha, o exercício do esboço, da escrita manual, os livros que buscou ler, as flores que deixou secar para servirem de modelo, a mesa de trabalho, os materiais, a mistura das linguagens vegetal, pintada, escrita. Nesse sentido, a pintora aplica nas telas imagens de cadernos e de sua caligrafia, explicitando, à maneira da metalinguagem, a relação entre palavra e imagem, centro da pesquisa para essa produção artística.

Em alguns poemas de *O livro dos jardins*, a poeta reflete sobre os aprendizados no cultivo dos jardins, aprendizado que podemos pensar também como relativo ao trabalho criativo da escrita e da pintura:

Figura 5: “não me escreva livros” _ para Ana Martins Marques e Marina Tsvetáieva (óleo s/ tela) 30 x 30 cm

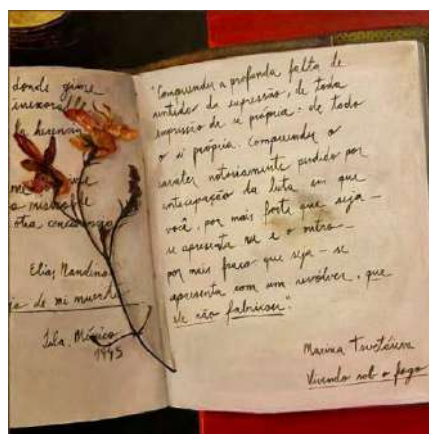


Figura 6: “pequenas feras/ na sala de estar” _ para Ana Martins Marques e Sylvia Plath (óleo s/ tela) 30 x 30 cm

“Você se aplica no cultivo/ mas por mais planejado que seja/ todo jardim é imprevisível/ algumas plantas pegam e outras não” (Marques, 2023, p.22); “Com o jardim você aprendeu o modo/ como as coisas/ anseiam ser/ a concentração/ a dispersão/ a insistência/ a alegria das novas ocupações.” (Marques, 2023, p.23).

Partindo da leitura do primeiro poema d’O *livro dos jardins*, Patricia compõe uma *assemblage* que resulta na obra intitulada “‘esperar apenas a primavera’ _ para Ana Martins Marques.”, que vemos reproduzida a seguir ao poema (Fig. 8):

Também a mesa de ripa
as duas cadeiras descascadas
o velho banco de madeira
o regador
esquecido num canto
- todo o teu mobiliário
de jardim -
parecem ter nascido
aqui
e esperar apenas a primavera
para florir

(Marques, 2023, p.7)



Figura 7: “nenhum jardim é inocente” _ para Ana Martins Marques e Ingeborg Bachmann (óleo s/ tela) 30 x 30 cm

Percebemos que apenas o penúltimo verso, “esperar apenas a primavera” intitula e legenda a obra, mas não somente essa imagem é incorporada e convocada nela. O poema, apesar de inaugurar o livro, não parece instaurar um início, pois começa com uma palavra que indica uma continuidade, um acréscimo, “Também”, o que pode anunciar um jardim que não foi cultivado agora, mas que carrega marcas da passagem do tempo: as cadeiras são descascadas, o banco de madeira, velho. Cada coisa já está encaixada em seu lugar: “parecem ter nascido/ aqui”.

O primeiro verso convoca uma “mesa de ripa”, ou seja, uma mesa feita desse tipo de madeira, e ao visualizar a montagem da artista, observamos que esse material foi incorporado nas molduras que

enquadram os objetos que formam essa colagem. A madeira ainda reaparece no terceiro verso: “o velho banco de madeira”, marcador *pictural* que ocorre duas vezes no poema. Talvez por isso, vemos duas molduras diferentes na obra.

Já o regador, marcador que aparece no terceiro verso, é identificado na *assemblage* que incorpora um objeto que cumpre a mesma função, a torneira: “o regador/ esquecido no canto”, ali no canto.

Além desses objetos, identificamos duas telas distintas, que parecem ser compostas pelas mesmas cores de tinta, as mesmas d’*O livro dos jardins*: verde, vermelho e branco, e da mesma natureza de pincelada, compondo uma dupla vegetal à espera da primavera para florir.

Acima da tela menor, a artista ainda inseriu na composição uma xilogravura em latão de tom dourado, onde vemos traços florais. Podemos pensar a xilogravura, em seu processo de feitura, como impressão – como são feitos os livros tipografados – esse termo foi utilizado anteriormente para refletir sobre os autores que “ficam *impressos* na gente como se fosse em uma placa fotográfica” (Garcia, 2025, p.142). No caso da xilogravura de Patricia, a placa onde a gravura é impressa é de metal, o latão, e a imagem transposta dos versos de Ana, o que ficou gravado.

Vemos também outra inscrição feita com a caligrafia da artista, dos versos: “– todo o teu mobiliário/ de jardim –”. No poema, vemos o trecho separado por travessões, que de forma sagaz, a pintora recorta para ser pintada, à maneira de escrever, no *subjétail* da obra. Nesse caso, então, não somente os versos que intitula a colagem são convocados, mas também esses inscritos no material que compõe o mobiliário de jardim de Patricia Brandstatter, e não mais o jardim do poema. Essa obra, portanto, busca, em seus suportes, a equivalência material com o que as imagens do poema sugerem.



Figura 8: “esperar apenas a primavera” _ para Ana Martins Marques. *Assemblage* 36 x 38 cm

Em outro “exercício de admiração”, a partir do poema “Um jardim para Sylvia”, Patricia Bradstatter pintou outras duas telas presentes na exposição: “Tulipas/ você diz/ deviam estar atrás das grades”_ para Ana Martins Marques e Sylvia Plath (Fig. 9) e “toda essa te-a-tra-li-da-de” _ para Ana Martins Marques e Sylvia Plath (Fig.10). A interlocução com a poeta norte-americana se dá a partir do segundo verso: “você diz”, que sugere que o sujeito do poema se endereça a Sylvia “você”; e o com o conhecido poema da autora, publicado na coletânea Ariel (1965), “Tulips”.



Um jardim para Sylvia

Tulipas
você diz
deviam estar atrás das grades
como as feras.
Já as rosas provavelmente
mandaremos a um hospício
Salpêtrière certamente
era um bom lugar para as rosas
especialmente as vermelhas
(toda essa te-a-tra-li-da-de).
Os lírios deviam ser caçados
a laço
e as camélias enclausuradas
em conventos
e as dalias
queimadas em fogueiras.
(Veja o dorso das dalias
reluzente
veja as margaridas
como mostram os dentes).
Quem coloca girassóis na jarra
toca fogo no próprio apartamento.
Como pode querer passar o dia
sem alarme
após incendiar a casa por dentro?
Instalam pequenas feras
na sala de estar
pequenos corações abertos
crus
e depois não querem que doa.

(Marques, 2023, p.29)



Figura 9: “Tulipas/ você diz/ deviam estar atrás das grades”_ para Ana Martins Marques e Sylvia Plath - técnica mista sobre tela (90 x 50 cm)/

As flores, nesse poema, são metamorfoseadas, antropomorfizadas e animalizadas, associadas a noções do senso comum que atribuem

características ditas femininas – nomeadas a partir dos nomes das flores – de mulheres fora da curva, que deveriam ficar “atrás das grades” como as “Tulipas”, que no poema de Plath e de Ana, seriam “como as feras”. As rosas, seriam histéricas, principalmente as vermelhas, com “(toda essa te-a-tra-li-da-de)”; os lírios, “deviam ser caçados/ a laço”; as camélias, colocadas nos conventos; e as dalias, queimadas na fogueira. Além dessas flores, ainda aparecem no poema, as margaridas e suas pétalas associadas aos dentes: “mostram os dentes”, e os girassóis, que com a propriedade de seguir e parecer o sol, podem “incendiar a casa por dentro”. Ao final, percebemos que as flores nesse poema são vistas como desconcertantes, como se possuíssem propriedades ativas, como se fossem “pequenas feras/ na sala de estar/ pequenos corações abertos/ crus”, que ferem e fazem doer.

Ideia sugerida no poema de Plath, que foi traduzido por Marília Garcia, em que o sujeito-lírico encontra-se enfermo em um hospital, ambiente “tão branco, calmo” (Plath, 2023, p.39) e recebe flores, tulipas “acesas demais”: “Não queria flores, só ficar/ Deitada, a palma das mãos pra cima, e me sentir vazia”. O sujeito, então, se mostra incomodado com a presença opressiva das flores e com o preenchimento desse vazio: “Primeiro, as tulipas estão vermelhas demais e me ferem/ Mesmo com o papel de presente, ouço a respiração delas/ Por trás dos lenços brancos, feito um bebê horrível./ O vermelho das tulipas conversa com minhas feridas.” E na última estrofe, encontramos o ponto de interlocução, por meio da paráfrase, entre os dois poemas:

Também as paredes parecem aquecidas.
As tulipas deviam estar presas, como as feras;
 Elas se abrem como a boca de um felino selvagem
 E eu sinto meu coração: que abre e fecha cada
 Botão vermelho em flor – só para mostrar seu amor.
 Tomo um gole de água morna e salgada que lembra
 O mar, e vem de muito longe, do país da saúde.
 (Plath, 2023, p.41, *grifos nossos*)



Figura 10: “toda essa te-a-tra-li-da-de”_ para Ana Martins Marques e Sylvia Plath- técnica mista sobre painel (90 x 60 cm)

Na primeira tela, “Tulipas/ você diz/ deviam estar atrás das grades”, vemos uma tela majoritariamente branca. Nela, podemos identificar uma espécie de esboço de algumas flores, como um girassol, que se encontra logo abaixo da tulipa, única flor colorida além do branco. Fortemente marcada, a tulipa vermelha parece materializar aquilo que o poema de Sylvia indica: a intensidade e o impacto do seu vermelho, que de tão intenso, em meio ao branco do hospital, fere a paz do sujeito. A pintura de Patricia dá a ver isso: o contraste entre o branco e o vermelho. Além disso, visualizamos algumas marcas na tela feitas, provavelmente, de camadas de tinta, que podemos associar às impressões deixadas pelas várias flores que são personagens do poema.

Na segunda, “toda essa te-a-tra-li-da-de”, temos uma técnica diferente. Sobre painel, vemos sulcos feitos pelas mãos da artista, que formam a imagem de duas flores, e os versos que intitulam a obra sugerem algo muito interessante: a artista performa, por meio dos sulcos impressos no suporte, a *teatralidade* associada às rosas vermelhas do poema. Esse termo, passa a nomear o teatro das mãos da artista que marcou, no subjétil da obra, uma imagem floral inspirada pelos versos, como um rastro deixado pelo poema.

Em outra série composta por cinco pinturas – uma intitulada “‘Também nós/ nos reerguemos/ sobre as cinzas e as bombas e os cadáveres’ _ para Ana Martins Marques e Ingeborg Bachmann” (Fig.11); e outra, que apresenta uma composição de quatro quadros, “‘O gelo que um dia destruiu o jardim/ deixou intacto este poema’ _ para Ana Martins Marques e Ingeborg Bachmann” (Fig.12) – Patricia convoca o poema “Um jardim para Ingeborg”.

Um jardim para Ingeborg

Deste lado
da cerca do jardim
estamos.
Do outro lado
o mundo.
Dias inteiros
bateram contra a cerca
e vemos agora seus pedaços
entre os cogumelos podres
no chão.
Pássaros voltam do inverno
o tempo é de recomeço
e o jardim sobreviveu
ao moinho das estações.
Também nós
nos reerguemos
sobre cinzas e as bombas e os cadáveres.
Nenhum jardim
é inocente.
Não se misturam as coisas e as palavras
intraduzíveis umas pelas outras:
de nada vale colocar um seixo no lugar
de um nome que falta
ou adornar um verso
com uma flor de laranja.
O gelo que um dia destruiu o jardim
deixou intacto este poema.
Silenciosos
estranhos
andamos ladeando a cerca
sentindo sobre os ombros
o peso do novo verão.
Usamos palavras antigas
pedra folha e noite.
Só nelas ainda
confiamos.

(Marques, 2023. p.37, 38)

Figura 11: “Também nós/
nos reerguemos/ sobre as
cinzas e as bombas e os
cadáveres” _ para Ana
Martins Marques e
Ingeborg Bachmann” 35 x
28 cm óleo sobre tela



O poema é dedicado a poeta austríaca Ingeborg Bachmann (1926-1973), escritora do contexto do pós-guerra, que teve a maioria de seus textos publicados postumamente, após uma morte trágica, consequência de um incêndio. Alguns de seus poemas perpassam pelos temas da perda, da violência, da guerra, das doenças, como o poema “O tempo adiado”, que é iniciado e encerrado com o verso “Vêm aí dias piores” (Bachmann, 2020, p.9). Outros poemas também exprimem essa atmosfera sombria: “só sei dizer o obscuro” (p.11), afirma o

sujeito de outro poema de Bachmann, obscuridade que identificamos nas pinturas de Patricia e nos versos de Ana.

Os primeiros versos do poema dedicado a poeta austríaca indicam a espacialidade de um jardim: “Deste lado/ da cerca do jardim/estamos./ Do outro lado/ o mundo.”, que sugerem a presença de uma cerca que separa o espaço do jardim do resto mundo. Podemos identificar as cercas na segunda série de pinturas, que parecem ilustrar espaços interiores, o lado de cá da cerca. Nas pinturas superiores, esses ambientes parecem ter sido esquecidos, e invadidos pela vegetação. Já nas pinturas inferiores, o espaço parece se tratar de um local onde habitava um jardim que foi destruído. Elas podem sugerir também um diálogo com outro poema do livro, que perpassa pela ideia de que mesmo que nos apliquemos ao cultivo do jardim, “ele acaba ajustando-se a si mesmo”: “Um dia/ abandonado/ o jardim invadirá a casa/ como a memória é invadida pelo esquecimento/ das coisas que passaram” (Marques, 2023, p.22). A possível associação com esses versos se deve pela sugestão da invasão da casa pela vegetação e a relação com o abandono, o esquecimento e a memória. Em um contexto de guerra, os jardins podem ser esquecidos, abandonados e destruídos, mas mesmo assim, há a possibilidade de seguirem crescendo do lado interno da casa, a ponto de invadir e ultrapassar o esquecimento.

A seguir, no poema, continuamos com a imagem da cerca: “Dias inteiros/ bateram contra a cerca/ e vemos agora seus pedaços/ entre os cogumelos podres/ no chão.” Dessa vez, a cerca não é mais delimitadora de espaços, pois foi destruída pelos dias, estão em pedaços, juntamente com os cogumelos, fungos que também são plantas, que nasceram nessa vegetação, mas que já se encontram também destruídos, podres. Mais ao final do poema, os sujeitos que participam dessa paisagem ainda



Figura 12: “O gelo que um dia destruiu o jardim/ deixou intacto este poema” _ para Ana Martins Marques e Ingeborg Bachmann 30 x 30 cm cada óleo sobre tela

andam ladeando essa cerca, “Silenciosos/ estranhos”, após visualizarem as destruições e as sobrevivências do jardim.

A primeira tela se destaca no meio de diversos jardins, mas não destoa, pois apresenta um pássaro, animal que compõe os jardins com sua presença e que podemos associar aos versos: “Pássaros voltam do inverno/ o tempo é de recomeço”, apesar de que os versos que a intitulam são: “Também nós/ nos reerguemos/ sobre as cinzas e as bombas e os cadáveres”. Ambos os trechos abordam a ideia do recomeço após as destruições, a tentativa de sobreviver “ao moinho das estações” e às demais destruições associadas à guerra: cinzas, bombas e cadáveres. Afinal, são vidas afetadas pelo tempo mutante das estações e pelos acontecimentos ao seu redor. Também o título da tela sugere que além das vidas dos jardins, as vidas animais são evidentes: os pássaros são também marcadores das estações, logo dos jardins, pois a partir de seus movimentos migratórios, eles podem se ausentar, mas em outros momentos, voltam a compor a paisagem.

No poema, as destruições da guerra são associadas à frieza do inverno: o recolhimento, o gelo, o cinza. Mas a chegada do verão é auspiciosa: os pássaros retornam e sente-se “sobre os ombros/ o peso do novo verão.”, do recomeço. Apesar disso, o gelo do inverno “que um dia destruiu o jardim”, deixou o poema intacto. Nesse sentido, a escolha do título para a série de pinturas é muito curiosa: “O gelo que um dia destruiu o jardim/ deixou intacto este *poema*” (*grifos nossos*), pois sugere que a pintura também é o poema, quase como se resolvesse a proposição horaciana, “*Ut pictura poesis*” – como a pintura, é a poesia.

Esse diálogo que Ana realiza com a poesia de Ingeborg, uma poeta de temas mais melancólicos e elegíacos, incorpora seu léxico, mas insinua a esperança do recomeço, pois os pássaros voltam e o jardim renasce. A lição do jardim de (ou para) Ingeborg é a esperança, a confiança de um “novo verão” e não de “dias piores” (Bachmann, 2020, p.9). Após dias inteiros batendo contra a cerca, os moinhos das estações, bombas, cinzas e cadáveres, os jardins podem se reerguer e voltar a adornar a vida “com uma flor de laranja.”

Apesar disso, os quadros de Patricia não são enfeitados por flores, parecem ainda retratar a negatividade que está impressa nas cores escuras utilizadas para pintar os quadros. As cenas parecem tratar do momento da caminhada sugerida no poema, entre dois sujeitos, rente à cerca desse jardim. Podemos imaginar que os sujeitos são as duas poetisas em diálogo e que os ambientes retratam o fim do inverno ou o fim da guerra: quando o gelo derrete, a luz volta a entrar pelas janelas e os pássaros reaparecem. Em outro poema do livro, lemos sobre a indiferença das plantas: “Floria sempre/ a cada ano/ indiferente aos acontecimentos/ se havia guerras ou desastres/ se um trem chocou-se no Egito/ com um ônibus escolar/ e 40 crianças morreram/ floria/ ainda assim” (Marques, 2023, p.18). Mas o jardim, para Ingeborg, poeta de tempos difíceis, não poderia ser indiferente, pois “Nenhum jardim/ é inocente.” e também sofre destruições. Apesar disso, o tempo passa e o jardim volta a “esperar a primavera para florir”.

A partir da leitura dos poemas e da visualização dos quadros, podemos afirmar que a pintora se mostra leitora e pesquisadora atenta em seus estudos, pois incorpora o léxico da poeta e os elementos apresentados nos poemas nas suas obras. Em “Exercícios de admiração”, há ainda outras obras visuais que dialogam com os poemas d’*O livro dos jardins*, e no conjunto de obras que compõem esse projeto, podemos ver essas imagens retiradas dos poemas. As pinturas são frutos do olhar muito sensível para as palavras, essas que juntas, formam poemas, que sugerem imagens, possíveis de serem pintadas. Comprovação da potência visual do livro de poesia de Ana Martins Marques.

Referências

- BACHMANN, Ingeborg. *O tempo adiado e outros poemas*. Seleção, tradução e posfácio: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Todavia, 2020.
- BELO, Ruy. *Na senda da poesia*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Fósforo, 2023.
- CÂMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge. (Org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018
- CAUQUELIN, Anne. *"A invenção da paisagem"*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CIORAN, Emil. *"Exercícios de admiração: Ensaio e perfis"*. São Paulo: Rocco, 2011.
- CLÜVER, C. *Entre textos, entre artes, entre mídias*. Organizadoras: DINIZ, Thaïs; OLIVEIRA, Solange; FIGUEIREDO, Camila (Orgs.) Jundiaí: Paco Editorial, 2024
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (1979-2004). 2012. "Os debaixo da pintura" (p. 280- 295)
- GARCIA, Marília. *Pensar com as mãos* - São Paulo: Editora WMF Martins-Fontes, 2025
- LOUVEL, Liliane. Nuanças do *pictural*. In: DINIZ, Thaïs F.N. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- MACIEL,
- MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina* - Belo Horizonte : Scriptum, 2009
- MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças* - São Paulo: Companhia das letras, 2015
- MARQUES, Ana Martins. *O livro dos jardins*. São Paulo: Editora Quêlônio, 2023

MARTELO, Rosa Maria. De imagem em imagem. Abril: Revista do Estudos de Literatura Portuguesa e Africana-NEPA UFF, v. 5, n. 9, p. 15-26, 2012.

NANCY, Jean-Luc. "L'oscillation distinct", Au Fond des Images, Paris: Gailée, 2003

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. "A imagem" (p.104 - 119)

PLATH, Sylvia. Poesia reunida: edição bilíngue. Org. e tradução por Marília Garcia. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023

Imagens: do acervo pessoal ou cedidas pela artista.

Recebido em: 20 de agosto de 2025

Aceito em: 19 de outubro de 2025

***SCINE, MO ARRIVO!* TEORIA E PRATICA
DELL'INSERIMENTO DI ABRUZZESIMI
NELL'INSEGNAMENTO DELL'ITALIANO LS**

EMILIANA TUCCI

SCINE, MO ARRIVO! TEORIA E PRATICA DELL'INSERIMENTO DI ABRUZZESIMI NELL'INSEGNAMENTO DELL'ITALIANO LS

**SCINE, MO ARRIVO! THEORY AND PRACTICE OF THE INCLUSION
OF ABRUZZESIMI IN THE TEACHING OF ITALIAN AS FL**

**SCINE, MO ARRIVO! TEORIA E PRÁTICA DA INCORPORAÇÃO DE
“ABRUZZESIMI” NO ENSINO DO ITALIANO COMO LE**

EMILIANA TUCCI (ITÁLIA)¹

emiliana.tucci@udc.es

<https://orcid.org/0000-0002-0127-6215>

Resumo

O presente contributo visa examinar as modalidades de introdução e tratamento das variedades regionais italianas no âmbito do ensino do italiano como língua estrangeira na Faculdade de Filologia da Universidade da Corunha (Galiza, Espanha). A análise debruça-se na relação existente entre o italiano padrão, as línguas minoritárias e os dialetos, atendendo especialmente ao italiano regional abrucês (IRA), ao abrucês e a uma das variantes dessa língua, o ortonese. A escolha da área abruzzesa é motivada, além de considerações didáticas e linguísticas, também pela existência de acordos Erasmus com duas universidades abruzzesas, que favorecem interações entre aprendentes italófonos, falantes da língua galega e hispanófonos. A pesquisa aborda as implicações metodológicas ligadas à escolha de um italiano semipadrão como variedade de referência, evidenciando a necessidade de integrar no ensino e na investigação linguística uma competência sociolinguística orientada para a variação. Propõe-se uma análise contrastiva de traços morfossintáticos e semântico-lexicais do italiano regional abrucês, do abrucês e do ortonese, relacionando-os com os do espanhol e do galego. Apresentam-se propostas didáticas realizadas e a realizar, com o objetivo de valorizar a diversidade linguística como recurso formativo e de promover uma educação linguística crítica e inclusiva. O objetivo principal é fornecer aos aprendentes ferramentas para uma compreensão mais profunda da complexidade linguística italiana e para o desenvolvimento de uma consciência metalinguística e sociolinguística avançada.

¹ Emiliana Tucci si è laureata in Lingue e Letterature Straniere all'Università degli Studi di Perugia nel 2005. Nel 2013 ha ottenuto il dottorato di ricerca presso l'Università da Coruña con una tesi sulla partitività nominale in italiano e in spagnolo e dal 2010 è docente di Italiano come lingua straniera nello stesso ateneo. I suoi principali temi di ricerca sono: la semantica formale, l'italiano LS, la didattica dell'italiano LS e la grammatica dell'ortonese (variante adriatica dell'abruzzese). Ha pubblicato una monografia e vari articoli scientifici attinenti ai suddetti ambiti di indagine.

Palavras-chave: Língua Italiana. Abrucês. Ortonese. Italiano LE.

Abstract

Il presente contributo esamina le modalità di introduzione e trattamento delle varietà regionali italiane nell'ambito dell'insegnamento dell'italiano come lingua straniera presso la Faculdade de Filología dell'Universidade da Coruña (Galizia, Spagna). L'analisi si focalizza sul rapporto tra italiano standard, lingue minoritarie e dialetti, ponendo particolare attenzione all'italiano regionale abruzzese (IRA), all'abruzzese e alla sua variante ortonese. La scelta dell'area abruzzese è motivata, oltre che da considerazioni didattiche e linguistiche, anche dalla presenza di accordi Erasmus con due università abruzzesi che favoriscono interazioni tra discenti italofofoni, parlanti di lingua gallega e ispanofoni. La ricerca affronta le implicazioni metodologiche legate alla scelta di un italiano semistandard come varietà di riferimento, evidenziando la necessità di integrare una competenza sociolinguistica orientata alla variazione. Si propone un'analisi contrastiva di tratti morfosintattici, semantico-lessicali dell'italiano regionale abruzzese, dell'abruzzese e dell'ortonese, mettendoli in relazione con lo spagnolo e il galiziano. Presentiamo proposte didattiche realizzate e da realizzare volte a valorizzare la diversità linguistica come risorsa formativa, promuovendo un'educazione linguistica critica e inclusiva. L'obiettivo è fornire agli apprendenti strumenti per una comprensione più profonda della complessità linguistica italiana e per lo sviluppo di una consapevolezza metalinguistica e sociolinguistica avanzate.

Palore Chiave: Língua Italiana. Abruzzese. Ortonese. Italiano LS.

Abstract

This paper examines the ways in which Italian regional varieties are introduced and addressed in the teaching of Italian as a foreign language at the Faculty of Philology of the University of A Coruña (Galicia, Spain). The analysis focuses on the relationship between standard Italian, minority languages, and dialects, paying particular attention to Abruzzese Regional Italian (ARI), Abruzzese, and its Ortonese variety. The selection of the Abruzzo area is motivated not only by pedagogical and linguistic considerations, but also by Erasmus agreements with two universities in Abruzzo, which promote interaction between Italian-speaking students, Galician speakers, and Spanish speakers. The study examines the methodological implications of adopting a semi-standard variety of Italian as the reference norm, emphasising the importance of integrating sociolinguistic competence centred on variation. It proposes a contrastive analysis of the morphosyntactic and semantic-lexical features of Abruzzese Regional Italian, Abruzzese, and Ortonese, comparing them with Spanish and Galician. We present both completed and planned teaching proposals aimed at fostering linguistic diversity as a formative resource and encouraging a critical and inclusive approach to language

education. The overarching aim is to provide learners with the tools necessary for a deeper understanding of the linguistic complexity of Italian, as well as the development of advanced metalinguistic and sociolinguistic awareness.

Keywords: *Italian Language. Abruzzese; Ortonese. Italian as FL.*

Introduzione

Il mezzo più efficace per evitare l'indebolimento o, in casi estremi, l'estinzione di una lingua, è parlarla, usarla in più contesti possibili. Ciò è valido soprattutto per le lingue minoritarie o non standardizzate come nel caso trattato in questa indagine in cui la situazione è piuttosto intricata: ci riferiamo alla presenza e alla convivenza delle lingue e dei dialetti parlati nel territorio italiano come, ad esempio, il veneto, il piemontese, il siciliano, il napoletano, ecc. e le loro relative varianti (il pescarese o l'aquilano in Abruzzo, per esempio). Il contatto tra l'italiano, le lingue minoritarie e i dialetti ha generato, inevitabilmente, nuove direzioni e nuove forme riscontrabili nell'"italiano popolare"² – un italiano estremamente dialettizzato –, regionale, o nell'italiano dell'uso medio (Sabatini, 1985); per usare le parole di Berruto (1995, p.7): "ogni lingua, al suo interno, è varia, conosce differenziazioni, è diversificata negli usi dei parlanti e si articola quindi in tante varietà di lingua". In sostanza, assistiamo a un costante e naturale cambiamento nella lingua italiana scritta e soprattutto parlata. A tal fine, consideriamo che la televisione³, il cinema, la letteratura e la musica abbiano avuto e hanno un'importanza cruciale in questo processo, così come, negli ultimi decenni, i social network. La popolazione italiana ha stretto un tacito accordo di intercomprensione con le minoranze linguistiche presenti nel territorio; ne sono testimonianza i successi delle fiction e dei libri del Montalbano di Camilleri con il suo siciliano "vigatese", le gag in napoletano di Massimo Troisi, Enzo Decaro e Lello Arena, il teatro di Eduardo de Filippo, il romanesco di *Roma città aperta*, il toscano di Benigni, Nuti o Pieraccioni⁴, fino ad arrivare alla musica lirica con *O sole mio*, al reggae veneto dei Pitura Freska, alla musica hip hop in salentino dei Sud Sound System o al rap in napoletano di Geolier, Rocco Hunt o i 99 Posse⁵.

² Espressione coniata negli anni '70 da De Mauro (1970) e Cortelazzo (1972).

³ Per approfondire il legame tra televisione e italiano ci rimettiamo agli studi di Berruto (1987), Bonomi (2012), De Mauro (2017), tra gli altri.

⁴ La relazione tra cinema e dialetti è stata analizzata da vari autori tra cui De Rossi (2010), Di Girolamo (2014), Romano (2014) e Rossi (1999, 2016).

⁵ Per un approfondimento sulla relazione tra musica moderna e dialetto consigliamo, tra gli altri, la lettura di Barco e Marra (2021), Grimaldi (2015), Russo (2015) o Sottile (2016).

Per rafforzare e preservare lo stato di salute delle lingue minoritarie, riteniamo che parlarle, praticarle, studiarle, non sia sufficiente o quanto meno, siamo convinti che si possa fare di più. A questo proposito, i docenti di Italiano come Lingua Straniera hanno ulteriori strumenti per accogliere questa sfida. La complessità della situazione linguistica italiana è segnalata nel *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue* (d'ora in poi QCER) che “prevede per la competenza sociolinguistica di livello C2 il riconoscimento, fra gli altri, di *marcatori linguistici* che indichino la regione di origine” (Sobrero e Miglietta, 2011, p. 236). Considerando che il QCER viene applicato a tutti i livelli scolastici e a studenti di varie età e vari background, siamo obbligati ad adattare quanto detto dal QCER al contesto educativo oggetto dell'indagine; di fatto, lo studio è stato realizzato in ambito universitario, nello specifico presso la Faculdade de Filología dell'Universidade da Coruña (Galizia) in cui sono presenti quattro materie di italiano come lingua straniera⁶ e che ha stretto accordi Erasmus con l'Università degli Studi dell'Aquila e l'Università degli Studi “G. d'Annunzio” Chieti-Pescara. L'italiano regionale abruzzese, l'abruzzese e le sue varianti dialettali sono, in effetti, i temi oggetto dell'articolo. I nostri studenti e le nostre studentesse sono potenziali fruitori di borse di studio e soggiorni Erasmus che li farebbero entrare in contatto con l'italiano regionale abruzzese (IRA) sia in ambito accademico che in ambito informale; inoltre, l'incontro con l'IRA avviene anche grazie agli studenti abruzzesi in entrata, che interagiscono con i discenti locali. Un altro fattore che inevitabilmente stravolge la posizione del QCER rispetto all'introduzione della competenza sociolinguistica italiana in un livello così avanzato è proprio il corso di studi dei nostri studenti, che si

⁶ La Facoltà di Filologia dell'Universidade da Coruña dispone di sei corsi di laurea: Laurea in Inglese, Laurea in Galiziano-Portoghese, Laurea in Spagnolo, Doppia Laurea in Inglese/Spagnolo, Doppia Laurea in Inglese/Galiziano-Portoghese e Doppia Laurea in Spagnolo/Galiziano-Portoghese.

I nomi originali degli insegnamenti sono: i) “Idioma Moderno: Italiano” (materia obbligatoria a scelta tra francese, portoghese e tedesco) che prevede 44,5 ore in presenza (circa 39,5 ore reali, in quanto le restanti ore sono dedicate allo svolgimento degli esami); ii) “Idioma Moderno 2: Italiano”, “Idioma Moderno 3: Italiano” e “Idioma Moderno 4: Italiano” di 36 ore ciascuna (insegnamenti facoltativi che corrispondono a circa 31,5 ore). Per informazioni più dettagliate sulle suddette materie, si prega di visitare la pagina <https://tinyurl.com/2fvds584>. Ogni insegnamento corrisponde, grosso modo, ai livelli A1, A2, B1, B2, rispettivamente.

dedicano allo studio linguistico e letterario della propria L1 (il galiziano o lo spagnolo) già dal primo anno di studio. Pertanto, dal punto di vista del docente, l'approccio allo studio di una lingua straniera, qualunque essa sia, non può essere lo stesso in una Facoltà di Filologia o, per esempio, in una Facoltà di Ingegneria dato che gli alunni hanno già ricevuto basi linguistiche sufficientemente solide tanto da permettere al docente di lingua straniera un contatto iniziale più avanzato; si tratta dunque di una classe di apprendenti "mossi da una motivazione specificatamente culturale, i quali decidono di studiare la lingua italiana in quanto è inserita nei sistemi scolastici locali, oppure è coinvolta nell'ambito della formazione universitaria, o ancora diventa oggetto di investimento professionale" (Vedovelli, 2002, p.188).

È pertanto compito del docente spiegare ai discenti già dai livelli più elementari che gli italiani non parlano solo l'italiano standard tanto più che questo si basa su una tradizione scritta e che in quanto all'oralità, "l'italiano non è parlato in modo uniforme nell'intero territorio nazionale" (Marazzini, 1994, p.431) e, aggiungiamo, non è neppure scritto in modo uniforme. Il plurilinguismo con il quale conviviamo da sempre si riscontra anche osservando l'ultimo Report dell'Istat (2017) sull'uso dell'italiano, dei dialetti e delle altre lingue che, seppur risalente a quasi dieci anni fa, deve essere considerato affinché gli studenti siano consapevoli del contesto linguistico al quale si stanno approcciando:

Nel 2015 si stima che il 45,9% della popolazione di sei anni e più (circa 26 milioni e 300mila individui) si esprima prevalentemente in italiano in famiglia e il 32,2% sia in italiano sia in dialetto. Soltanto il 14% (8milioni 69mila persone) usa, invece, prevalentemente il dialetto. Ricorre a un'altra lingua il 6,9% (all'incirca 4milioni di individui, nel 2006 erano circa 2 milioni 800mila individui). La diffusione di lingue diverse dall'italiano e dal dialetto in ambito familiare registra un aumento significativo, in particolar modo tra i 25-34enni (dal 3,7% del 2000, all'8,4% del 2006, al 12,1% del 2015).

Il dato allarmante che osserviamo dai numeri forniti dall'ISTAT non riguarda tanto l'accrescere delle altre lingue, un fatto naturale dovuto soprattutto ai flussi migratori, quanto l'italianizzazione di contesti linguistici in cui fino a poco tempo fa prevaleva l'uso del dialetto.

In base a quanto detto finora, riteniamo che sia necessario dedicare alcune riflessioni e formulare alcune ipotesi su come e quando introdurre la questione linguistica italiana in classe: in questo articolo ci focalizziamo sull'introduzione e sull'uso di espressioni centro-meridionali dell'IRA nell'ambito dell'insegnamento dell'italiano come lingua straniera in un contesto universitario. L'indagine si concentra sul risultato del contatto tra lingua italiana standard, italiano regionale abruzzese e dialetto e di come questa relazione sia importante nella classe di Italiano LS anche perché non si riflette solo nel lessico, come nel caso dei culturemi (rustelle, pizzelle, caviciune, nevole, sdijune, ecc.), ma anche a livello morfosintattico. Il contributo è suddiviso in tre parti: nella prima presentiamo delle osservazioni su quale italiano insegniamo agli stranieri e sul peso dell'influenza delle varianti regionali nell'apprendimento dell'italiano anche grazie ai vari mezzi usati dagli stessi studenti come le serie, la musica o i social. Nel secondo paragrafo delinearemo brevemente alcuni dei tratti caratteristici dell'IRA sia dal punto di vista lessicale che morfosintattico; infine, nell'ultima sezione proponiamo delle attività pensate per fomentare l'inclusione di alcune espressioni appartenenti all'italiano regionale abruzzese adriatico, due già realizzate e altre da mettere in pratica.

Quale italiano insegnare?

Vogliamo che l'incipit di questo paragrafo sia scandito dalle parole di Balboni: "l'italiano è lingua del fare in Italia, e per molti italiani è anche lingua dell'essere, ma ce ne sono altrettanti per i quali il dialetto è la vera lingua dell'essere. E perdere un mezzo di espressione di pensiero e sentimento è una sconfitta, una perdita per tutti⁷"; non potremmo essere più d'accordo. La funzione del docente di Italiano LS è anche quella di tener conto di quanto detto da Balboni non limitandosi solo a insegnare la "lingua del fare" ma considerando anche la parte della lingua che riguarda l'"essere" che inevitabilmente interferisce con l'italiano,

⁷ <https://lavocedineويورك.com/arts/lingua-italiana/2016/02/21/balboni-il-dialetto-e-la-lingua-dell-essere-italiani/>

soprattutto nell'espressione orale. È risaputo che l'italiano parlato in Sardegna, in Trentino o in Basilicata non sia lo stesso in termini fonetici, lessicali, morfosintattici o prosodici, così come, per restringere ancora di più il perimetro geografico, l'italiano parlato a Chieti non è lo stesso di quello parlato a L'Aquila. Dal punto di vista sociolinguistico è estremamente complesso definire con chiarezza quante e quali siano le varietà dell'italiano; nonostante gli enormi passi avanti realizzati dai linguisti nel corso degli anni, risulta ancora impossibile categorizzare in modo definitivo tale puzzle linguistico⁸. Tuttavia, con il fine di evitare ambiguità terminologiche, partiamo dalla definizione di “varietà linguistica” di Berruto (Enciclopedia dell'Italiano, 2011⁹) considerata come “un insieme coerente di elementi (forme, strutture, tratti, ecc.) di un sistema linguistico che tendono a presentarsi in concomitanza con determinati caratteri extralinguistici, sociali [...]”. I mutamenti a cui è sottoposto l'italiano – così come qualunque altra lingua –, dipendono da vari fattori: il tempo (varietà diacroniche), lo spazio (varietà diatopiche), il gruppo sociale (varietà diastratiche), la situazione comunicativa (varietà diafasiche) e il mezzo fisico attraverso cui la lingua è usata (varietà diamesiche); dall'altra parte, non possiamo non considerare il concetto di continuum, “una scala di varietà avente ai suoi estremi due varietà ben distinte e fra queste una serie di varietà in cui ciascuna sfuma impercettibilmente nell'altra senza che sia possibile stabilire confini ben delimitabili fra l'una e l'altra” (Berruto 1993, p.15). Il fatto che il fiorentino, volgare prestigioso, sia stato la base della lingua nazionale ha provocato una serie di conseguenze linguistiche che tutt'oggi sono presenti, come la trasformazione degli altri volgari nei dialetti di oggi. Va comunque ricordato che fino agli anni '60 del secolo scorso circa, l'italiano viene usato fondamentalmente nello scritto, mentre i dialetti svolgeranno la funzione forse più importante, quella comunicativa. Oggi, sull'onda della riduzione esponenziale dei dialettofoni e, conseguentemente, le limitazioni dell'uso del dialetto in determinati contesti sociali e la nascita di un vero e proprio stigma nei confronti di coloro i quali prediligono il

⁸ Tra gli innumerevoli studi sul tema, ricordiamo alcune delle voci più eminenti come Ballarè (2024), Berruto (1987, 1993, 1995, 2010), Cortelazzo (2001) o Coveri (1998).

⁹ [https://www.treccani.it/enciclopedia/variet%C3%A0_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/variet%C3%A0_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/)

proprio dialetto, in alcuni casi L1 del parlante, all'italiano, in Italia non ci troviamo né in una condizione di bilinguismo né tantomeno riscontriamo una situazione completamente diglottica¹⁰. Piuttosto, potremmo pensare al contesto linguistico italiano in termini di “dilalia”, espressione coniata da Berruto (1987), nella quale “vi è sovrapposizione funzionale tra le varietà nei domini d’uso informali, così come nella socializzazione primaria, mentre l’italiano (lingua A) resta l’unica possibile nei domini funzionalmente alti: in un certo senso si può dire che l’italiano sia ‘sceso’ erodendo mano a mano lo spazio del dialetto e sovrapponendosi ad esso¹¹”. Pertanto, quello che ci pare certo è che l’uso dell’italiano soppianta i dialetti in molteplici contesti comunicativi e che viene usato come unica lingua ufficiale, istituzionale, la lingua alta. Al contrario, la funzione delle altre lingue presenti in Italia, le varianti regionali e i dialetti sono spesso relegati alla comicità, all’informalità e sempre più spesso alla macchietta e al cliché.

Data la complessità del quadro linguistico italiano, in questa sezione ci poniamo due domande fondamentali: i) a che livello di apprendimento dell’italiano è giusto informare i discenti e illustrare loro gli aspetti sociolinguistici principali e ii) quale italiano stiamo insegnando? Se dovessimo basarci sul QCER (Volume complementare, 2021, p.148), troveremmo questa definizione di “competenza sociolinguistica” la quale risulta essere assolutamente appropriata per la nostra indagine:

La competenza sociolinguistica è relativa alla conoscenza e abilità implicate nella dimensione sociale dell’uso linguistico. Dal momento che la lingua è un fenomeno socioculturale, molto di ciò che è contenuto nel QCER, soprattutto le parti che riguardano l’aspetto socioculturale, hanno pertinenza con la competenza sociolinguistica. In questa sede si affrontano gli aspetti propri dell’uso linguistico che non sono stati trattati altrove: gli elementi linguistici che segnalano i rapporti sociali, le regole di cortesia, le differenze di registro, il dialetto e l’accento.

¹⁰ Il concetto di “diglossia” è molto più ampio e complesso e interessa moltissime realtà linguistiche. Per un quadro completo ci rimettiamo ai lavori di Berruto (1995), Ferguson (1959, 1991) e Muljačić (1997), tra gli altri.

¹¹ [https://www.treccani.it/enciclopedia/bilinguismo-e-diglossia_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bilinguismo-e-diglossia_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/)

L'approccio all'italiano LS vede l'apprendente confrontarsi più o meno direttamente con una complessità spesso inaspettata. Infatti, in molti casi, i discenti sono già entrati in contatto con un italiano non standard grazie all'esposizione a input autentici tramite mezzi di comunicazione quali scritti non didattizzati (testi di canzoni, per esempio), interazioni spontanee con parlanti nativi (studenti Erasmus di cui si è già parlato), la musica o lo slang giovanile presente sui social ("bro", "bella fra", "scialla", ecc.) e che introducono una molteplicità di usi linguistici che contribuiscono alla costruzione di una rappresentazione mentale dell'italiano fortemente influenzata dalla variazione. Tali input, sebbene non sempre esplicitamente trattati in classe, svolgono un ruolo significativo nella formazione della competenza comunicativa, poiché riflettono la natura dinamica dell'italiano contemporaneo.

Se le varietà non standard dell'italiano comprendenti regionalismi, varietà popolari e forme in contatto con i dialetti locali vengono integrate in modo strategico all'interno del percorso didattico si potrebbe aspirare a una competenza comunicativa autentica, in grado di adattarsi alla realtà linguistica; in questo processo va chiarito il fatto che non si tratta di studiare un'altra lingua o altre lingue ma di integrare parti del parlato comune alle conoscenze standard degli studenti fondate su una solida consapevolezza sociolinguistica grazie all'intervento dell'insegnante di italiano LS per guidare l'apprendente alla scoperta dei diversi registri e varietà.

Da una prospettiva glottodidattica, l'adozione dell'italiano semistandard, inteso come "una varietà i cui confini sono difficilmente delimitabili ma che pare comprendere aspetti dello standard assieme ad altri propri delle diverse varietà, soprattutto diafasiche" (Santipolo, 2003, p.35) ci sembra una scelta ragionevole e realistica in quanto riflette più fedelmente le dinamiche comunicative quotidiane e consente all'apprendente di accedere a un registro linguistico socialmente neutro e funzionale. Tuttavia, l'adozione esclusiva di tale modello comporta il rischio di una preparazione parziale del discente; pertanto la selezione di questo approccio deve essere integrata alla variazione linguistica, che distingue tra competenza ricettiva e produttiva. In tal senso, la

competenza sociolinguistica si configura come componente imprescindibile della competenza comunicativa, e dovrebbe includere la capacità di modulare l'uso linguistico in funzione dei contesti d'uso e delle relazioni sociali.

La variazione diatopica, pur non essendo generalmente attivata sul piano produttivo, assume invece una funzione centrale a livello ricettivo: l'apprendente deve essere in grado di riconoscere e comprendere tratti linguistici marcati geograficamente, anche senza necessariamente saperli riprodurre. Un'educazione linguistica sensibile alla variazione si traduce quindi in una maggiore flessibilità interpretativa e in una maggiore efficacia comunicativa. Inoltre, è importante precisare che gli studenti e le studentesse di questo specifico contesto universitario posseggono, nella maggior parte dei casi, una sensibilità linguistica molto accentuata considerando l'ambito linguistico nel quale vivono: la Galizia, come la Catalogna e i Paesi Baschi, è una comunità autonoma in cui è presente da sempre un conflitto linguistico, un "braccio di ferro" tra spagnolo e gallego, nel nostro caso; tuttavia, la situazione linguistica reale è più complessa dato che il gallego sta perdendo parlanti, soprattutto giovani, tanto che le istituzioni stanno correndo ai ripari con politiche di promozione linguistica¹².

In conclusione, riteniamo necessario riconoscere la natura plurale dell'italiano contemporaneo e la sua rilevanza formativa in classe. Una didattica che valorizzi la variazione linguistica non solo prepara l'apprendente a interagire con maggiore efficacia in contesti comunicativi reali, ma favorisce anche lo sviluppo di una competenza critica nei confronti della lingua e delle sue rappresentazioni ideologiche.

¹² Pur non essendo questa la sede, ricordiamo che il gallego è stato sottomesso a una lunga repressione. Su questo tema e sulla sociolinguistica galleghe ci rimettiamo a Callón (2022), Freitas Juvino (2008), Freixeiro Mato (1997), Herrero (2015), Real Academia Galega (2007), tra gli altri.

Tra italiano regionale abruzzese, abruzzese e ortonese

L'obiettivo di questo paragrafo è quello di proporre una panoramica generale sulle principali caratteristiche linguistiche dell'italiano regionale abruzzese, dell'abruzzese inteso come lingua, e una delle sue varianti dialettali, l'ortonese, parlata adriatica della città di Ortona (CH). In termini legali, ricordiamo che la Legge 482 del 15 dicembre 1999¹³ sostiene che “La Repubblica, che valorizza il patrimonio linguistico e culturale della lingua italiana, promuove altresì la valorizzazione delle lingue e delle culture tutelate dalla presente legge”; tuttavia, tra le suddette lingue tutelate, l'abruzzese non è stato incluso. Nonostante ciò, la Regione Abruzzo, attraverso la Legge regionale del 21/12/2021 n° 26, sta promuovendo la tutela e la valorizzazione del patrimonio linguistico regionale abruzzese attraverso varie iniziative come la costituzione di un comitato tecnico dei dialetti abruzzesi e il fomento di studi e ricerche sull'abruzzese.

Allo stesso modo, qui segnaliamo con speciale attenzione gli aspetti che saranno presi in considerazione nella sezione dedicata alle proposte didattiche, quella attraverso la quale è possibile introdurre l'abruzzese in classe, oggetto dell'ultima parte di questo studio. Partiamo dalla definizione di “italiano regionale” di Poggi Salani (2010, p.726): “si intende per italiano regionale un italiano che varia su base geografica”. Non fa eccezione l'italiano regionale abruzzese, commistione di italiano standard e di dialetti locali. Dal punto di vista linguistico, l'Abruzzo, regione centrale della penisola, è contraddistinto da una grande varietà di dialetti, alcuni dei quali appartengono all'area mediana, e altri, alle zone più a sud della regione, che evidenziano anche influenze dei dialetti meridionali. Questo tipo di italiano regionale si situa su un *continuum* che passa dalla lingua standard al dialetto, incorporando elementi fonologici, morfosintattici e lessicali tipici delle parlate locali. Per quanto la categorizzazione non sia prioritaria in questa sede, vogliamo ricordare

¹³

<https://www.normattiva.it/atto/caricaDettaglioAtto?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1999-12-20&atto.codiceRedazionale=099G0557&tipoDettaglio=originario&qId=>

alcune delle proposte che collocano l'abruzzese in termini dialettologici. Secondo Avolio (1995), parte dell'abruzzese appartiene al tipo dialettale “(alto)meridionale” che include otto regioni: Marche, Lazio, Abruzzo, Puglia, Calabria, Campania, Basilicata e Molise (queste ultime tre includono l'intera regione). Ciononostante, malgrado l'appartenenza allo stesso tipo dialettale, esistono delle differenze intestine in ogni regione, nel caso dell'abruzzese, per esempio, “i dialetti della regione dell'Aquila continuano, quasi insensibilmente, le condizioni del gruppo marchigiano-umbro-romanesco. [...] Nei dialetti abruzzesi delle province di Pescara, Chieti e Teramo, come pure nelle parlate del Molise, troviamo già la riduzione delle vocali di sillaba debolmente accentata alla vocale indistinta ə” (Tagliavini, 1972, p.408-9). Alcune caratteristiche come il raddoppiamento fonosintattico o il rafforzamento di [-b-] (*sabbato* al posto di ‘sabato’, per esempio), l'apocope degli infiniti “mangiare” vs. *mangia* o “prendere” vs. *prènde* determinano, secondo Telmon¹⁴ (2016), alcuni dei tratti distintivi degli italiani regionali meridionali e centro-meridionali, tra cui l'abruzzese. Tra le caratteristiche morfosintattiche, semantiche e lessicali dell'IRA e anche dello stesso abruzzese che più potrebbero interessare agli studenti ispanofoni o parlanti di galiziano menzioniamo il contrasto tra ‘stare’ e ‘tenere’ al posto di ‘essere’ e ‘avere’, comuni tanto allo spagnolo quanto al galiziano come possiamo osservare negli esempi (1) e (2). Riguardo al verbo, non possiamo non citare la perifrasi progressiva “stare+a+infinito” al posto di “stare+gerundio” ambedue valide in gallego come si evince dalle frasi in (3); un'altra perifrasi formalmente comune all'IRA e al gallego è “stare+participio passato” che in gallego designa un valore aspettuale¹⁵ mentre in IRA ha un valore conclusivo (4):

(1) IRA. Chi ci sta con tua madre mo?

Ab. Chi ci sctè gni mammète mo?

It. Chi c'è con tua madre adesso?

Gal. Quen está coa túa nai agora?

¹⁴ Si vedano anche altri studi di Telmon sull'italiano abruzzese regionale (1990), (1993) e di Trifone (1990).

¹⁵ In galiziano sono vari i verbi all'infinito a cui seguono un participio passato e che danno forma a perifrasi aspettuale, ad esempio *dar* ‘dare’, *ir* ‘andare’, *levar* ‘portare’ e *ter* ‘avere’.

Sp. ¿Quién está con tu madre ahora?

(2) IRA. Quanti anni tiene?

Ab. Quande ènne tè?

It. Quanti anni ha?

Gal. Cantos ano ten?

Sp. ¿Cuántos años tiene?

(3) IRA. Che stai a fare?

Ab. Chi sctiè a fè?

It. Che stai facendo?

Gal. Que estás a facer? o Que estás facendo?

(4) IRA. Sta parlato. Ci vediamo mo.

Ab. Sctè parlète. Zi vidème mo.

It. D'accordo. Ci vediamo adesso.

Gal. Está falado. Vémonos agora.

Un'altra peculiarità dell'IRA riguarda i verbi pronominali intensivi usati in spagnolo e in gallego solo in determinati casi (5), così come la transitivizzazione di verbi intransitivi che però è molto più comune in abruzzese che nell'IRA; difficilmente un parlante di IRA direbbe “esci la spazzatura”, al contrario, un dialettologo direbbe “jisce la munnèzze”. Per concludere questa breve carrellata di fenomeni linguistici dell'IRA e dell'abruzzese contrastati con il gallego e lo spagnolo per favorire l'inserimento in classe, non possiamo non includere la presenza dell'accusativo preposizionale. In questo frangente, osserviamo che, come nel caso della transitivizzazione dei verbi intransitivi, riscontriamo la presenza di 'a' accusativo in abruzzese¹⁶ e non in IRA; in spagnolo, invece è obbligatorio per i complementi diretti animati e in gallego solo in casi concreti¹⁷, come possiamo osservare in (6).

(5) IRA. Mi sono preparato un bel caffè.

Ab. Somme preparète nu bèlle cafè.

It. Ho preparato un bel caffè.

¹⁶ I dati statistici sull'abruzzese ortonese derivano da inchieste realizzate *in loco*; i dati del lavoro di campo sono riscontrabili in Tucci (2022, 2022, 2024).

¹⁷ I casi sono: con le forme toniche dei pronomi personali, antroponomi, singenionimi accompagnati da un possessivo senza articolo e quando il complemento precede il verbo (Freixeiro Mato, 2000, López-Viñas, Lourenço-Módia e Moreda Leirado, 2010, p.423-424).

Sp. Me preparé un buen café.

Gal. Prepareime un bo café.

(6) Ab. So 'ndèse a 'Ndonie quande ha arrivète.

It. Ho sentito Antonio quando è arrivato.

Gal. Escoitei a Antón cando chegou.

Sp. Escuché e Antonio cuando llegó.

Anche se non contrastabili per somiglianza con le L1 dei nostri studenti, non vogliamo tralasciare alcuni tratti morfosintattici distintivi dell'IRA come la posizione postnominale del possessivo (la casa mia), l'uso della preposizione 'a' per introdurre gli allocutivi (a *Marcè* 'Marcello!'), l'allocuzione inversa "che consiste nel far seguire, al destinatario di un richiamo, l'esplicitazione del ruolo parentale del chiamante" (Telmon, 2016, 313) come, ad esempio, *Alessà, vieni a zia!* per dire 'Alessandro, vieni, te lo sta chiedendo tua zia' e 'anche' con valore negativo¹⁸ in frasi come *ancora viene* per intendere 'non è ancora venuto'. Fondamentali per una conoscenza basica dell'IRA, a cui fa capolino il titolo dell'articolo, sono gli avverbi abruzzesi *scine*, *none* e *mo* rispettivamente 'sì' 'no' e 'adesso', così come *embè?* corrispondente a 'e allora?', *ellè!* e *esselè!*, letteralmente 'ecco!' o 'eccolo!' usati per esprimere consenso o per dare ragione a qualcuno.

Particolarmente utile ai fini della nostra ricerca risulta essere la sezione lessicale-semantica dell'IRA a cominciare dal verbo 'rimettersi', in italiano "Detto di persona, ristabilirsi, riprendersi" o "Detto del tempo, rasserenarsi, tornare bello" (Sabatini Coletti, 2018) e in IRA "fare di cognome" (7):

(7) IRA. Come si rimette?

It. Come fa di cognome? /Qual è il suo cognome?

Allo stesso modo, vi sono alcune espressioni informali che i nostri studenti potrebbero facilmente ascoltare in un dialogo tra abruzzesi o che potrebbero trovare nei numerosi social dedicati alla lingua e alla cultura abruzzesi. Tra questi, menzioniamo i più frequenti: *Non mi si crea* per dire 'Non ne ho voglia', *andare in cascetta* per descrivere qualcuno che va in confusione, *fare uno sbianco* per riferirsi a una persona che fa

¹⁸ A questo proposito, si veda Picchiorri (2016).

una figuraccia, l'espressione fare l'amore che non indica solo l'atto fisico ma anche il fatto di stare con qualcuno sentimentalmente e quello usato dagli studenti abruzzesi *fare filone*, espressione usata in molte regioni centro-meridionali e meridionali che significa 'marinare la scuola'. Vi sono poi parole culturali (culturemi) propri dell'Abruzzo o vocaboli particolarmente interessanti da usare per attività didattiche in classe. Tra i più noti ricordiamo quelli legati alla tradizione gastronomica come rustelle 'arrosticini' (spiedini di carne ovina), le *pizzelle*, variante ortonese di un dolce morbido simile a un waffle e che vengono chiamate in altri modi a seconda della zona (*ferratelle*, *cancellate*, *catarrette*, *neole* o *nivole*), i *caviciune*, variazione ortonese di un dolce tipico natalizio a forma di mezzaluna ripieno di marmellata d'uva, chiamati anche *cillipine* in altre aree della regione (San Vito Chietino, Lanciano), le *nevole*, dolce tipico ortonese a forma di cono fatto di mosto cotto e i *fru-fru*, nome attraverso il quale noi abruzzesi chiamiamo i 'wafer'. La carrellata di culturemi gastronomici si conclude con lo *sdijune*, italianizzato 'sdijuno'¹⁹ e in italiano standard 'sdigiunino'²⁰, pasto salato consumato a metà mattina dai contadini e vocabolo che si mantiene ancora saldo nel lessico abruzzese.

L'abruzzese, come spesso accade nelle altre lingue, incluse le L1 dei nostri studenti, è dotato di una ricca varietà di proverbi, frasi fatte e detti popolari che non solo rappresentano lo specchio della cultura e della lingua, ma posseggono un grande potenziale per "confezionare" attività didattiche ad hoc affinché i discenti siano coscienti della varietà linguistica abruzzese. È proprio sui proverbi che verte una di esse, nello specifico, sui detti popolari della città di Ortona.

Da ultimo, ricordiamo che l'abruzzese inteso come lingua così come le sue varianti dialettali sono state e sono oggetto di studio ininterrotto già dal XIX secolo attraverso le opere di Finamore (1893, 1898) e poi del pioniere dell'abruzzesistica Ernesto Giammarco (1960, 1965, 1969, 1973, 1979) attraverso opere di taglio descrittivo e lessicografico, così come attraverso studi formali tra cui spicca il nome di D'Alessandro

¹⁹ <https://tinyurl.com/3h8vaeey>

²⁰ [https://www.treccani.it/vocabolario/neo-sdigiunino_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/neo-sdigiunino_(Neologismi)/)

(2010a, 2010b, 2010c, 2010d, 2014, 2017a, 2017b, 2017c, ecc.) la quale ha focalizzato la sua ricerca su alcuni aspetti caratteristici dell'abruzzese come l'ausiliazione nei tempi composti, le perifrasi modali, i possessivi enclitici e il pronome indefinito nome, tra i vari temi.

In questa sezione abbiamo voluto offrire uno sguardo generale su alcune delle caratteristiche morfosintattiche e semantico-lessicali dell'IRA comparato, quando possibile, con l'abruzzese in senso stretto, l'italiano, lo spagnolo e il gallego, queste ultime L1 dei nostri studenti. Va da sé che, come abbiamo già ricordato, questa non può e non deve essere una descrizione esaustiva dell'IRA ma un ponte tra la teoria, la consapevolezza linguistica dei discenti e la parte pratica che proponiamo di seguito.

Dalla teoria alla pratica: l'abruzzese in classe

In base a quanto riferito nelle premesse teoriche, sosteniamo che sia davvero possibile e utile poter integrare l'IRA in classe a seconda dei livelli stabiliti dal QCER, attraverso un inserimento graduale di elementi sociolinguistici fin dalle prime fasi dell'insegnamento, privilegiando inizialmente distinzioni pragmatiche salienti (per esempio, la distinzione tra un registro formale e uno informale) e ampliando progressivamente il focus a fenomeni più complessi (gerghi, microlingue, varietà diastratiche) nei livelli intermedi e avanzati. L'approccio metodologico dovrebbe prevedere una combinazione di attività induttive, basate sull'osservazione di input autentici (estrapolati soprattutto dai social²¹) e momenti di riflessione metalinguistica esplicita, particolarmente efficaci con apprendenti galiziani e spagnoli, fondamentalmente, anche se adattabili ad altre L1.

Questa sezione consta di due parti: la prima è dedicata a due attività già realizzate e l'altra ad attività da realizzare. La prima attività è

²¹ Negli ultimi anni, abbiamo osservato una crescita esponenziale di pagine social dedicate alla lingua e alla cultura abruzzese come *L'abruzzese fuori sede*, *Lu salabbbarije de lu cafone*, *Nonni d'Abruzzo*, *Tra sdijune e cumblimende*, ecc., utilissime per far conoscere l'abruzzese ai nostri studenti attraverso il mezzo di comunicazione a loro più familiare.

stata svolta da studenti e studentesse dell'insegnamento Idioma Moderno 4: Italiano (approssimativamente un B1 avanzato) nell'Anno Accademico 2020/2021 e verte su un piccolo corpus di proverbi e modi di dire ortonesi, scelti con la collaborazione della docente, con il fine di creare un podcast della durata complessiva di 11 minuti e 12 secondi. La prima fase, di taglio deduttivo, è stata realizzata in classe e consiste nel guidare i discenti alla comprensione dei proverbi, pronunciati correttamente, per scoprire se e quanto possano capire: data l'affinità delle lingue, alcuni di essi sono stati compresi in senso letterale, sebbene nella maggior parte dei casi non sia stato recepito il messaggio del proverbio. Di seguito, abbiamo invitato i discenti a formulare una traduzione *ad litteram* dei proverbi e, alla fine, li abbiamo esortati a pensare ad equivalenze nella propria L1. Va detto che la scelta dei proverbi è stata compiuta in modo "strategico", scegliendone alcuni intraducibili con riferimenti culturali alla città di Ortona, con il fine di includere competenze socio-pragmatiche-culturali e altri presenti in gallego e/o in spagnolo onde fomentare un'analisi contrastiva tra le quattro lingue. Nella seguente tabella troviamo il risultato del lavoro svolto:

Tabella 1. Proverbi ortonesi

Proverbio	Traduzione letterale	Italiano	Spagnolo	Gallego
1. Quande arrive la Candelore, dall'inverne stème fore.	Quando arriva la Candelora siamo fuori dall'inverno	In questo proverbio si dice che il due febbraio, giorno della Candelora, possiamo considerarci fuori dall'inverno.	In spagnolo si dice "cuando la Candelaria llora, mitad del invierno va fuera, llore o deje de llorar la mitad está por pasar".	In gallego si dice "cando a Candeloria chora, metade do inverno vai fora. Chore ou deixe de chorar a metade está por pasar".
2. Sande Rocche a lu castèlle, aripripère la carvunèlle.	San Rocco al castello, prepara di nuovo il fuoco.	Questo proverbio si riferisce al giorno di San Rocco, che è il sedici di agosto e si considera l'ultimo giorno caldo e quindi bisogna preparare il fuoco per	Poiché è qualcosa di molto locale, in spagnolo non esiste un proverbio simile, ma uno per indicare la fine dell'estate può essere "por San Antolín, el verano toca su fin".	Poiché è qualcosa di molto locale in gallego non esiste un proverbio simile, ma uno per indicare la fine dell'estate può essere "en agosto, frío no rostro".

		l'inverno.		
3. Lu chène mocciche a lu straccète.	Il cane morde il poverino.	In questo proverbio si dice che la vita non è facile per i più deboli.	Anche se non è un significato letterale, in spagnolo troviamo il proverbio "a perro flaco no le faltan pulgas".	In galiziano troviamo il proverbio "a can pequeno, óso grande".
4. Li guèje di la pignète li sè la cucchière.	I guai della pentola li conosce il suo cucchiaio.	Questo proverbio dice che ognuno conosce i propri problemi.	In spagnolo si dice come in italiano: "los problemas de la olla los conoce su cuchara".	Anche in galiziano troviamo il proverbio con lo stesso significato: "ninguén sabe o que hai na ola mellor do que a culler".
5. Natèle gni lu sole e Pasque gni lu tizzone.	Natale con il sole e Pasqua con il fuoco.	In questo proverbio si dice che se a Natale fa caldo, a Pasqua farà freddo.	In spagnolo non esiste un proverbio simile, ma ce n'è uno che indica la stessa cosa anche se con altri mesi dell'anno che è "marzo airoso, abril lluvioso, sacan a mayo florido y hermoso".	
6. Vite mandijè sta canne e canne mandijè sta vite.	La vite mantiene questa canna e questa canna mantiene questa vite.	Questo proverbio vuol dire che quando due persone stanno male nello stesso momento si supportano a vicenda.	In spagnolo esistono due proverbi simili: "se juntó el hambre con las ganas de comer", e "¡vaya dos!".	
7. Sparagne e cumbarisce.	Risparmia e fai bella figura.	Questo proverbio invita a ottenere il massimo risultato con il minimo sforzo.	In spagnolo non esiste nessun proverbio simile.	In galiziano non ho trovato nessun proverbio simile.
8. Sopre a lu cotte, l'acque vullite.	Sopra al bruciato, l'acqua bollente.	Questo proverbio è usato per dire che le cose vanno di male in peggio.	In spagnolo c'è un proverbio simile: "éramos pocos, y parió la abuela".	In galiziano non ho trovato nessun proverbio simile.

9. È brutte chi nin tè nijènde, ma jè cchiù brutte chi nin tè nisciune.	È triste chi non ha niente, ma è più triste chi non ha nessuno.	Questo proverbio dice che è peggio non avere nessuno che non avere niente.	Un proverbio simile in spagnolo è “no es más rico quien más tiene, si no el que menos necesita”.	In galiziano, non esiste nessun proverbio simile a quello italiano.
10. Fè lu matte pe nen jì a la guèrre.	Fa finta di essere matto per non andare in guerra.	Questo proverbio è usato per descrivere una persona che non si assume le proprie responsabilità	In spagnolo non esiste un proverbio con questo significato.	Non ho trovato nessun proverbio galiziano simile a quello italiano.
11. La bbellèzze fine a la porte, la bbundà fine a la morte.	La bellezza fino alla porta, la bontà fino alla morte.	La bellezza è fugace mentre la bontà dura per tutta la vita.	In spagnolo diciamo: “hermosura sin bondad, más que un bien es un mal”.	Anche se in spagnolo ho trovato un modo di dire molto simile a quello che abbiamo in ortonese, in galiziano non ne trovato nessuno.
12. Chi z'avande, ze smande.	Chi si vanta, si scopre.	Questo proverbio dice che non bisogna vantarsi troppo.	In spagnolo possiamo dire “dime de qué presumes y te diré de qué careces”.	In galiziano non ho trovato nessun proverbio simile.
13. Pirsona triscte, nnuminète e viscte.	Persona triste, nominata e vista.	Questo proverbio si riferisce a quando parliamo di una persona e questa appare.	In spagnolo abbiamo “hablando del rey de Roma, por la puerta asoma” che ha lo stesso significato.	In gallego diciamo “falando do rei de Roma, pola porta asoma”.
14. La lèngue nin tè l'osse, ma rombe l'osse.	La lingua non ha le ossa ma rompe le ossa.	Il proverbio suggerisce che le parole fanno più male del dolore fisico.	In spagnolo diciamo che “la lengua no tiene hueso, pero corta lo más grueso”.	
15. Chi té la panza piéne nin crède a la dijune.	Chi ha la pancia piena non capisce chi è digiuno.	Significa che chi ha avuto sempre tutto, non capisce chi non ha niente.	Questo proverbio non esiste in spagnolo e nemmeno in gallego.	
16. Dibbite e guéje nin manghe mé.	Debiti e guai non mancano mai.	Significa che nella vita ci sono sempre debiti e guai.	In spagnolo abbiamo “cuando vienen, vienen todas juntas”.	

17. Li pariènde jè agnè li scarpe: cchiù jè scritte e cchiù ti dole.	I parenti sono come le scarpe: più sono stretti e più ti fanno male.	Questo proverbio dice che un rapporto molto stretto con i parenti può essere nocivo.	In spagnolo abbiamo il detto "dolor de diente, dolor de pariente".	In gallego possiamo dire "entre parentes, non metas os dentes".
18. L'arte di Michelasse: magnè, beve e sctè a spasse.	L'arte di Michelasso: mangiare, bere e stare a spasso.	Questo proverbio parla di qualcuno che si comporta come Michelasso, che ozia, evitando lavoro, fatiche e impegni.		Un proverbio simile in gallego è "folgar hoxe, mañá festa, boa vida é esta".
19. Na mamme cambe cènte fije, ma cènte fije nin cambe na mamme.	Una madre alleva cento figli, ma cento figli non sanno prendersi cura di una madre.	Questo proverbio parla delle madri che si prendono cura di tutti i figli e dei figli che non fanno altrettanto.	In spagnolo si dice "una madre puede criar a cien hijos, pero cien hijos no saben cuidar a una madre".	
20. San Dunète, la fichere a la grète.	A San Donato, il fico va a seccare sulle grate.	In questo proverbio si dice che il 7 agosto, giorno di San Donato, i fichi vengono messi ad essiccare.		

Nella tabella possiamo osservare che non sempre è stato possibile accompagnare i proverbi ortonesi con la versione spagnola o quella gallega dato che, come detto in precedenza, alcuni di essi sono stati scelti con la consapevolezza dell'impossibilità della conversione affinché i discendenti acquisissero competenze socioculturali più ampie. Si noti anche che molti dei partecipanti, in assenza di corrispondenze con la rispettiva L1, hanno optato per una "formula spontanea" del tipo "in gallego/spagnolo il proverbio non esiste", fomentando così la produzione scritta e la produzione orale.

Un altro tipo di esperienza di contatto tra studenti di italiano LS e abruzzese-ortonese è stata realizzata mediante un video registrato con la collaborazione del Centro Universitario de Formación e Innovación

Educativa (CUFIE) dell'Universidade da Coruña intitolato *Vai in Erasmus in Abruzzo!* Sulla falsariga di un video promozionale per invogliare i discenti a realizzare un soggiorno Erasmus in una delle università abruzzesi con le quali la nostra università ha stretto degli accordi, abbiamo selezionato una serie di parole tipicamente ortonesi e abruzzesi attraverso le quali è stato creato un vero e proprio copione, spiegandone il significato, l'utilità e sottolineando la diversità linguistica e la necessità di acquisire la conoscenza di certi termini. Di seguito, mostriamo l'intero copione redatto dai discenti con la supervisione della docente; l'attività è stata svolta nell'anno accademico 2023/2024 da studenti dell'insegnamento Idioma Moderno 4: Italiano, corrispondente a un livello B2 del QCER.

“M.: Buonasera a tutti e a tutte e benvenuti al nostro appuntamento con *Vai in Erasmus in Abruzzo!* Vi parla la classe di Idioma Moderno 4: Italiano della Facultade de Filoloxía di A Coruña. Non tutti sanno che se studi nella nostra Facoltà puoi andare in Erasmus in alcune università abruzzesi come l'Università degli Studi “Gabriele d'Annunzio” di Chieti-Pescara o l'Università degli Studi dell'Aquila. L'Abruzzo è una delle venti regioni italiane ed è situato nel centro-sud, ad est troviamo il Mare Adriatico e al centro è attraversato dagli Appennini. Se decidi di andare in Erasmus o in vacanza in Abruzzo, devi sapere che in questa regione non si parla solo italiano ma anche abruzzese – appartenente alle lingue della zona meridionale non estrema della penisola–, o l'italiano regionale.

K.: Pertanto, abbiamo deciso di realizzare questo video con l'intenzione di presentare alcune espressioni o parole molto frequenti, soprattutto nella parte orientale della regione. Iniziamo! Se tu sei un ragazzo e per strada ti chiamano “compà!”, “capo!”, “masctro!”, non ti spaventare! Ti stanno chiamando perché vogliono dirti qualcosa!

A.: Se un abruzzese ti invita a pranzo o a cena a casa sua per la prima volta probabilmente ti chiederà: “di chi siè lu fije?”. Non ti preoccupare, non è un interrogatorio, ti stanno solo chiedendo da dove vieni! Noi in gallego abbiamo una frase simile: “de quen vés sendo?”, che significa esattamente la stessa cosa. Se ti invitano a prendere qualcosa a

casa loro, ti offriranno “nu cumblimènde”, che può essere qualcosa di dolce o da bere, oppure “nu bobbò”, una caramella, un cioccolatino o dei dolci.

A.: Se arrivi a casa di un abruzzese all’ora di pranzo o di cena, lui o lei ti dirà: “favurisce!”, che significa che ti stanno invitando a unirti a mangiare con loro. E parlando di mangiare, dovete sapere che c’è un’espressione che si usa spesso per indicare una certa quantità di qualcosa; se per esempio ti servono del cibo e ti chiedono quanto ne vuoi, puoi rispondere con “a sentimento” cioè “come ritieni opportuno”, o nel caso di una ricetta puoi dire sale e pepe “a sentimento”, la quantità giusta. Questa espressione è molto usata in tutto il Sud Italia.

S.: Ci sono alcune espressioni essenziali per comprendere l’italiano regionale parlato in Abruzzo. Vi diamo alcuni esempi: “scine” e “none” significano “sì” e “no”; se qualcuno ti dice “Uè!”, non è pazzo, ma sta richiamando la tua attenzione perché vuole dirti qualcosa; quando una persona ti dice “mo ci prendiamo un caffè” significa che vuole berlo adesso, “mo”²². Un’altra parola caratteristica è “embè?”, che significa “allora”, “quindi” nelle frasi interrogative; ad esempio: -“Oggi ho mangiato poco.”- -“Embè?”- “E allora?”

L.: I nomi di alcuni luoghi sono molto particolari: “La putèche”, per esempio, è un negozio, concretamente, un negozio di alimentari; “la ruèlle” è una piccola strada di campagna; se un abruzzese ti dice che va a “lu viniricule” ti sta dicendo che va dal fruttivendolo. E parlando di “viniricule”, sapete che in abruzzese ci sono quattro parole per riferirsi al peperone? “Lu pipitigne”, “lu pipindone”, “lu piparole” e “lu pispagnole”. Significano lo stesso!

²² Il lemma *mo* è presente nel Vocabolario Treccani con la seguente accezione: “*mo*”, region. *mo* (o **mo**) avv. [lat. *mōdo*, con gli stessi sign.] (radd. sint.), ant. o region. – Ora, adesso, o poco fa: *questi spirti che mo t’appariro* (Dante). Anche preceduto da *pure* (pur *mo*, or ora, allora allora), o dalla prep. *da* (*da mo innanzi*): *Verdi come fogliette pur mo nate* Erano in veste (Dante). Oggi la parola è viva nelle regioni centro-merid., sempre con pronuncia chiusa e anteposta: *mo tu esageri*; *mo che facciamo?*; *mo l’ho visto*; *mo vengo*; ripetuto: *mo mo*, ora ora, subito, immediatamente; fam., *da mo*, da molto, da un bel pezzo: è *da mo che glielo dico*; «Sei già arrivato?» «Da *mo*!». Unito a un imperativo, e per lo più posposto, acquista valore interiettivo (simile a quello dell’espressione *un po’*), in frasi come: *senti mo che pretese*; *guardate mo quel che mi succede!*, e simili.”
<https://www.treccani.it/vocabolario/mo/?search=mo%2F>

L.: Per finire, vorremmo concludere con un indovinello. Potresti indovinare cosa significano queste parole? Lu purtihalle, la milangule, lu vascianicole, la pricoche, lu lacce, lu truzzmarine, la ciccigomme, li caviciune. (Silenzio per qualche secondo...).

Non lo sai, vero? Ora te lo spiego io! “Lu purtihalle” è l’arancia, “la milangule” è il cetriolo, “lu vascianicole” è il basilico, “la pricoche” è la pesca, “lu lacce”, il sedano, “lu truzzmarine”, il rosmarino, “la ciccigomme” è la gomma da masticare e “li caviciune” sono un dolce tipico natalizio, che consiste in una pasta sfoglia a forma di mezzaluna ripiena di marmellata d’uva. Ora puoi andare a fare la spesa e partire per l’Erasmus in Abruzzo!”

In questo video, senza la pretesa impossibile di insegnare ai nostri studenti e alle nostre studentesse una nuova lingua, abbiamo cercato di inserire alcune delle espressioni più comuni e anche più caratteristiche dal punto di vista linguistico in ortonese e in abruzzese e che, in alcuni casi (“mò”, “embè”, “uè”) si estendono nel Centro-Sud e Sud Italia. Lavorando al livello del lessico e da una prospettiva interculturale abbiamo accompagnato i discenti alla scoperta di espressioni e parole con un’alta frequenza di uso arricchendo anche le loro conoscenze sociolinguistiche; allo stesso modo, non possiamo perdere di vista il fine primario di questo genere di attività, ovvero fortificare la consapevolezza della presenza di altre lingue presenti nel territorio italiano.

Da ultimo, vorremmo proporre una serie di attività ideate per stimolare la competenza sociolinguistica, la consapevolezza linguistica e l’ascolto interculturale da svolgere in futuro per livelli medio-alti, da un B1 a un C2, e adattabili ad altri italiani regionali.

In primo luogo, presentiamo alcune attività da realizzare mediante l’utilizzo di materiali autentici come TG regionali, pagine social o sketch comici.

I Attività con materiali autentici.

I 1 Analisi comparativa. Si tratta di un lavoro contrastivo realizzabile attraverso registrazioni audio autentiche di parlanti abruzzesi

e di parlanti standard per sviluppare la capacità di riconoscere e discriminare le varietà linguistiche. I discenti, con la collaborazione della docente, realizzeranno trascrizioni testuali sintetiche, rappresentative delle due varietà (dialoghi, estratti contestualizzati²³, registrazioni audio autentiche o simulate di parlanti abruzzesi, ecc.) e, in gruppo si procederà alla classificazione in base alla varietà motivando la selezione sulla base di criteri fonetico-fonologici, morfosintattici e lessicali. Sempre in modalità collaborativa, si potrebbe concludere con una discussione sulle peculiarità e difficoltà interpretative, con riflessioni metalinguistiche.

I 2 Laboratorio di linguistica contrastiva. Approfittando delle L1 dei nostri studenti, il gallego e lo spagnolo, alla luce di quanto detto nella sezione 3, proponiamo un'attività di comparazione tra IRA, gallego e spagnolo con il fine di analizzare e interpretare similitudini e differenze tra le suddette lingue, stimolando la consapevolezza metalinguistica e le competenze di analisi contrastiva. In questo caso, oltre al materiale autentico orale, si potrebbe optare anche per la didattizzazione di testi scritti come conversazioni di WhatsApp, Messenger, Instagram, commenti social. Una volta raccolto il corpus, i discenti potrebbero presentare oralmente i dati morfosintattici e lessicali a confronto (es. uso di “tenere”, fenomeni di accusativo preposizionale, ecc.), agevolando discussioni guidate per identificare tratti convergenti o divergenti e per esprimere osservazioni critiche. Infine, si potrebbe procedere a un esercizio di produzione scritta rielaborando un dialogo in italiano standard e integrando elementi caratteristici dell'IRA in relazione alle lingue di origine degli studenti.

I 3 Ascolto e analisi linguistica. Si tratta dell'ascolto di una delle canzoni del cantautore abruzzese Setak (Nicola Pomponi) intitolata *Lu ride e lu piagne* e dell'analisi linguistica del testo, riconoscendo, ad

²³ Si pensi all'intervista del calciatore pescarese Marco Verratti durante i Mondiali 2014; dopo la partita Italia-Uruguay in cui, commentando il morso di Suárez ai danni di Chiellini, afferma “non ci sta che Suárez moccica l'avversario” (<https://tinyurl.com/5mbup87r>). Il pescarese usa *moccicare*, in abruzzese, al posto di “mordere” o “morsicare”.

esempio, la funzione dei marcatori discorsivi nell'IRA, comparando il testo con l'italiano e dal punto di vista morfosintattico e lessicale.

II Altre attività

II 1 Esercitazione di interpretazione linguistica. In questa attività gli alunni sceglieranno alcune espressioni idiomatiche in IRA o proverbi abruzzesi (anche quelli usati nell'attività già realizzata e tradotti nella tabella) traducendole e contestualizzandole. Di seguito, immagineranno in quali contesti sociali potrebbero essere usati e scriveranno dei mini-dialoghi che interpreteranno attraverso una drammatizzazione o attraverso giochi di ruolo, situazioni quotidiane, ecc. Grazie a questo esercizio si cercherà di potenziare la competenza ricettiva, quella sociolinguistica e l'abilità interpretativa nell'italiano regionale abruzzese.

II 2 Approccio interculturale e lessicale. Attraverso la presentazione visiva e descrittiva di prodotti tipici abruzzesi (rustèlle, pizzelle, nevole, ecc.), i discenti procederanno a svolgere un'attività di abbinamento lessicale e identificazione di varianti regionali, con inserimento di termini di altre aree per stimolare la discriminazione con confronto interculturale ed esplorazione del patrimonio gastronomico abruzzese. Inoltre, la classe potrebbe svolgere un esercizio di produzione scritta creativa nel quale comporre menù che integri denominazioni abruzzesi e italiano standard. L'obiettivo principale è di favorire la conoscenza del lessico regionale attraverso la mediazione culturale e gastronomica così come la comparazione delle abitudini alimentari abruzzesi con quelle dei discenti.

II 3 Drammatizzazione e riflessione sociolinguistica. Dove finisce la macchietta e comincia la realtà: rappresentazione e decostruzione degli stereotipi varietali. Questo esercizio è utile per promuovere la consapevolezza critica sugli stereotipi associati all'uso dei dialetti e delle varietà regionali attraverso la pratica drammatica. Si procederà alla lettura e all'analisi di testi umoristici che rappresentano dialoghi tra parlanti IRA e italiano standard per poi realizzare dei piccoli sketch che

evidenzino difficoltà di comunicazione, strategie di negoziazione dell'incomprensione e riflessioni sull'uso sociale del dialetto.

II 4 Varietà linguistiche e costruzione dell'identità culturale.

L'ultima attività che proponiamo consiste in un dibattito scaturito dalla lettura collettiva di alcuni articoli, saggi e scritti accademici scelti dedicati alla varietà regionale abruzzese²⁴ finalizzato a sviluppare una "educazione linguistica" nei discenti per stimolare una riflessione teorica e applicata sul rapporto tra varietà linguistiche, identità individuale e processi di insegnamento/apprendimento. Consultare solide basi teoriche può portare a una discussione guidata sulle implicazioni teoriche e applicative, con riferimento all'esperienza linguistica personale e territoriale degli studenti e all'elaborazione di una sintesi argomentativa scritta o orale riguardante la varietà di italiano più idonea per l'insegnamento agli apprendenti stranieri, supportata da motivazioni fondate.

Conclusioni

In questo articolo abbiamo cercato di studiare il trattamento e l'introduzione delle varietà regionali italiane in classe, con particolare attenzione alla convivenza tra l'italiano standard, l'italiano regionale e i dialetti. Il contributo si concentra sull'insegnamento dell'italiano come lingua straniera nella Facultade de Filoloxía dell'università della Coruña, in Galizia (Spagna), in cui vengono impartiti quattro insegnamenti di lingua italiana corrispondenti, approssimativamente, a livelli A1-B2 del QCER. Sosteniamo che il background accademico e linguistico degli studenti appartenenti a questa Facoltà sia un ottimo ponte per introdurre le tematiche legate alla situazione linguistica italiana fin dai livelli base. Tra le varietà regionali dell'italiano, abbiamo focalizzato l'indagine sull'italiano regionale abruzzese, dirottando, in alcune occasioni, l'attenzione sull'abruzzese inteso come lingua e l'ortoneso, sua

²⁴ Si veda la bibliografia già citata nel paragrafo 2.

variante. Questa scelta è stata compiuta anche a causa della presenza di accordi Erasmus con le università abruzzesi dell'Aquila e Chieti-Pescara e per l'inevitabile contatto tra studenti abruzzesi entranti e locali.

L'articolo è suddiviso in tre parti: nella prima ci siamo posti la domanda su quale italiano insegniamo oggi a discenti che imparano l'italiano in un contesto linguistico come quello della Galizia. Consideriamo che abbracciare una prospettiva basata sull'italiano semistandard sia la scelta più consona, senza tralasciare, però, il rischio di offrire agli apprendenti una preparazione limitata; in questo modo, avvertiamo la necessità di rafforzare tale approccio considerando la variazione linguistica, che distingue tra competenza ricettiva e produttiva. Da questo punto di vista, la competenza sociolinguistica rappresenta un elemento essenziale della padronanza comunicativa, comprendendo l'abilità di adattare il linguaggio alle diverse situazioni comunicative e ai rapporti interpersonali. Nella seconda parte, abbiamo menzionato alcune caratteristiche morfosintattiche e lessicali dell'IRA, dell'abruzzese e dell'ortone, selezionando gli aspetti più utili per un'analisi contrastiva con il gallego e lo spagnolo, ove possibile. Le caratteristiche morfosintattiche, lessicali e semantiche dell'italiano regionale abruzzese e dell'abruzzese mostrano alcuni parallelismi con lingue come lo spagnolo e il galiziano, facilitando così un approccio didattico inclusivo per i nostri studenti. Questo quadro generale e una solida base teorica sono indispensabili per le proposte didattiche presentate, volte a integrare efficacemente l'abruzzese nell'insegnamento linguistico e culturale. Da ultimo, abbiamo rivolto ampio spazio a una serie di attività didattiche realizzate e da realizzare per introdurre elementi dell'IRA non solo lessicali ma anche morfosintattici, evidenziando l'importanza di una didattica che valorizzi la diversità linguistica come risorsa. In sintesi, crediamo che attraverso un'educazione linguistica attenta a queste sfumature gli apprendenti potranno non solo padroneggiare una lingua funzionale, ma anche sviluppare una sensibilità critica rispetto alle ideologie e agli stereotipi che influenzano la percezione e l'uso dell'italiano, delle sue varietà regionali e dei suoi dialetti. In questo modo, il docente assume un ruolo

centrale nel guidare gli studenti verso una piena comprensione e valorizzazione della ricchezza linguistica dell'Italia contemporanea.

Referências

AVOLIO, Francesco. *BOMMÈSPRƏ. Profilo linguistico dell'Italia centro-meridionale*. San Severo: Gerni Editori, 1995.

BALLARÈ, Silvia, et al. *Le varietà dell'italiano contemporaneo*. Roma: Carocci editore, 2024.

BARCO, Simone; MARRA, Francesca. We come from Napoli: il dialetto nelle canzoni di Liberato come tratto identitario. *Sperimentare ed esprimere l'Italianità. Aspetti linguistici e glottodidattici*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2021, p. 83-89.

BASTI, Anna; DEL MONACO, Renzo. *Proverbi e detti in dialetto ortonese*. Guardigliagrele: Grafiche Di Prinzio, 2005.

BERRUTO, Gaetano. *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: Nuova Italia Scientifica. 1987.

BERRUTO, Gaetano. Le varietà del repertorio. In SOBRERO, et. al. (a cura di). *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. Roma-Bari: Laterza, 1993, p. 3-36.

BERRUTO, Gaetano, et al. *Fondamenti di sociolinguistica*. Bari: Laterza. 1995.

BERRUTO, Gaetano. Varietà. *Enciclopedia dell'Italiano*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2010, p. 1550-1553.
[http://www.treccani.it/enciclopedia/variet%C3%A0_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/variet%C3%A0_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/). Ultimo accesso: 23/09/2025

CALLÓN, Carlos. *O libro negro da lingua galega*. Vigo: Edicións Xerais, 2022.

CORTELAZZO, Manlio. Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana. III. *Lineamenti di italiano popolare*, Pisa: Pacini. 1972.

CORTELAZZO, Manlio. L'italiano e le sue varietà: una situazione in movimento. *Lingua e stile*, n. 36 (3), 2001, p. 417-430.

- COVERI, Lorenzo, et al. *Le varietà dell'italiano*. Roma: Bonacci. 1998.
- D'ACHILLE, Paolo. Attraverso i 'ponti'dell'Abruzzo e del Molise. *Italiano e Oltre*, n. 5 (96), 1996, p. 285-291.
- D'ALESSANDRO, Roberta. Soggetti non canonici in abruzzese: i pronomi impersonali nome ed anne. *Archivio glottologico italiano*, n. XCV, (2), 2010, p. 227-262.
- D'ALESSANDRO, Roberta; LEDGEWAY, Adam. At the CT boundary: Investigating Abruzzese complementation. *Lingua*, n. 120 (8), 2010, p. 2040-2060.
- D'ALESSANDRO, Roberta, et al. The Abruzzese Tv system: feature spreading and the double auxiliary construction. *Syntactic variation. The dialects of Italy*, 2010, p. 201-209.
- D'ALESSANDRO, Roberta; ROBERTS, Ian. Past participle agreement in Abruzzese: split auxiliary selection and the null-subject parameter. *Natural Language & Linguistic Theory*, n. 28, 2010, p. 41-72.
- D'ALESSANDRO, Roberta; VAN OOSTENDORP, Marc. La metafonía tra fonologia e lessico. Il caso dell'ariellese'. *Quaderni di lavoro ASIt*, n. 17, 2014, p.1-18.
- D'ALESSANDRO, Roberta. When you have too many features: Auxiliaries, agreement and clitics in Italian varieties. *Glossa: a journal of general linguistics*, n. 2.1, 2017, p.1-36.
- D'ALESSANDRO, Roberta; MIGLIORI, Laura. Sui possessivi (enclitici) nelle varietà italo-romanze meridionali non estreme. *Di tutti i colori. Studi linguistici per Maria Grossmann*. Utrecht: Utrecht University, 2017, p. 55-71.
- DE MAURO, Tullio. Per lo studio dell'italiano popolare unitario. *Lettere da una tarantata*. Bari: De Donato, 1970, p. 43-75.
- DE MAURO, Tullio. *Storia linguistica dell'Italia unita*. Bari: Laterza. 2017.
- DE ROSSI, Camilla. Quando e come il cinema parla dialetto. *Italica*, n. 87 (1), 2010, p. 92-106.

DI GIROLAMO, Lucia, et al. *Il cinema e la città. Identità, riscritture e sopravvivenze nel primo cinema napoletano*. Pisa: Edizioni ETS, 2014.

FERGUSON, Charles A. Diglossia. *Word*, n. 15, 1959, p. 325-340.

FERGUSON, Charles. Diglossia revisited. *Southwest Journal of Linguistics*, n. 10, 1991, p. 214-234.

FINAMORE, Gennaro. *Vocabolario dell'uso abruzzese*. Città di Castello: Lapi.1893.

FINAMORE, Gennaro. *Dialetto e lingua. Avviamento dell'italiano nelle nostre scuole*. Lanciano: Carabba, 1898.

FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón. *Gramática da lingua galega II. Morfosintaxe*. Santiago de Compostela: Edicións A Nossa Terra, 2000.

FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón. *Lingua galega: normalidade e conflito*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1997-2000.

FREITAS JUVINO, María Pilar. *A represión lingüística en Galiza no século XX. Aproximación cualitativa á situación sociolingüística de Galiza*. Vigo: Xerais. 2008.

GIAMMARCO, Ernesto. *Grammatica delle parlate d'Abruzzo e Molise*. Pescara: Artigianelli, 1960.

GIAMMARCO, Ernesto. Appunti per la classificazione delle parlate abruzzesi. *Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi*, n. 3, 1965, p. 105-116.

GIAMMARCO, Ernesto. *Storia della cultura e della letteratura abruzzese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo. 1969.

GIAMMARCO, Ernesto. Incontro tra lingua e dialetto. *Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi*, n. 11, 1973, p. 121-137.

GIAMMARCO, Ernesto. *Dizionario abruzzese e molisano*. Roma: Edizioni dell'Ateneo. 1968

GIAMMARCO, Ernesto. *Abruzzo*. Pisa: Pacini, 1979.
GRIMALDI, Mirko. Le radici ca tieni: italiano, dialetto e rap nel Salento. *InVerbis*, n. 5(2), 2015, p. 71-86.

HERRERO VALEIRO, Mário. *A normalização linguística, uma ilusão necessária: a substituição do galego e a normalização do espanhol na Galiza contemporânea*. Santiago de Compostela: Através Editora, 2015.

ISTAT. *L'uso della Lingua Italiana, dei Dialetti e delle Lingue Straniere*. 2017.

LÓPEZ-VIÑAS, Xoán; LOURENÇO-MÓDIA, Cilha; MOREDA LEIRADO, Marisa. *Gramática práctica da lingua galega: Comunicación e expresión*. A Coruña: Baía Edicións, 2010.

MARAZZINI, Claudio. *La lingua italiana. Profilo storico*. Bologna: Il mulino, 1994.

MULJAČIĆ, Žarko. The relationship between the dialects and the standard language. *The dialects of Italy*. London: Routledge, 2006. p. 387-393.

PICCHIORRI, Emiliano. Geografia e storia di un costruito dell'italiano regionale abruzzese: (non) ancora viene. *Carte di viaggio: studi di lingua e letteratura italiana*, n.9, 2016, p. 113-122.

POGGI SALANI, Teresa. Sulla definizione d'italiano regionale. *La lingua italiana in movimento. Incontri del Centro di studi di grammatica italiana, Accademia della Crusca (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-4 giugno 1982)*. Firenze: Accademia della Crusca, 1982, p. 113-134.

Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue: Apprendimento, Insegnamento, Valutazione. Volume Complementare. Language Policy Programme. Education Policy Division. Education Department. Council of Europe. Italiano LinguaDue, 12(2). <https://doi.org/10.13130/2037-3597/15120>. Ultimo accesso: 23/09/2025

REAL ACADEMIA GALEGA. *Mapa sociolingüístico de Galicia*. A Coruña: Real Academia Galega, 2007.

ROMANO, Milena. *Lingua e dialetto nel cinema comico contemporaneo: Checco Zalone e Ficarra e*

Picone. *Atti del Convegno di Sappada/Plodn (Belluno)*. Padova: CLEOP, 2014, p. 25-30.

ROSSI, Fabio, ed. *Realismo dialettale, ibridismo italiano-dialetto, espressionismo regionalizzato: tre modelli linguistici del cinema italiano*. Firenze: LABLITA1999.

ROSSI, Fabio, et al. Cinema e lingua. *Enciclopedia dell'italiano Treccani*, 2010.

RUSSO, Claudio. Come sta il dialetto salentino? Indagine sull'uso del dialetto salentino in Internet, musica e produzioni audiovisive. *L'IDOMENEO*, n.19, 2015, p. 315-327.

SABATINI, Francesco. *La lingua e il nostro mondo*. Torino: Loescher Editore, 1978.

SABATINI, Francesco. L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane. *Gesprochenes italienisch in Geschichte und Gegenwart*. Tübingen: Narr, 1985, p. 154-184.

SABATINI, Francesco; COLETTI, Vittorio. *Il Sabatini Coletti – Dizionario de la Lingua Italiana*. 2018. https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/ Ultimo accesso: 23/09/2025

SANTIPOLO, Matteo, et al. Glottodidattica socio-variazionale dell'italiano come LS. L'approccio socioglottodidattico. *La formazione di base del docente di italiano per stranieri*. Roma: Bonacci, 2000, p. 33-41.

SOBRERO, Alberto; MIGLIETTA, Annarita. Per un approccio varietistico all'insegnamento dell'italiano a stranieri. *Italiano LinguaDue*, 2011, n.3 (1), p. 233-233.

SOTTILE, Roberto. *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi venti anni*. Roma: Aracne, 2016.

TAGLIAVINI, Carlo. *Le origini delle lingue neolatine*. Bologna: Patron, 1972.

TELMON, Tullio. *Nugae aprutinae*. Osservazioni e spunti di discussione sull'italiano regionale abruzzese. *Studi di sociolinguistica e dialettologia*

italiana offerti a Corrado Grassi. Galatina: Congedo, 1990, p. 180-197.

TELMON, Tullio. Varietà regionali. *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. Roma-Bari: Laterza, 1993, p. 93-149.

TELMON, Tullio. Gli italiani regionali. *Manuale di linguistica italiana*. Berlino-Boston: De Gruyter, 2016, pp. 301-327.

TRIFONE, Pietro. Italiano in Abruzzo dopo l'Unità, gli "esercizi di lingua" di Checchina". *Scritti offerti a Raffaele Laporta*. Chieti: s.e., 1990, p. 501-503.

TUCCI, Emiliana. Elementi di morfologia ortonese. *Repensar las humanidades en el siglo XXI*. Thomson Reuters Aranzadi, 2022. p. 445-457.

TUCCI, Emiliana. Il pronome in ortonese. Uno studio contrastivo. *Human Review: International Humanities Review*. 2022, n. 15(1), p. 1-12.

TUCCI, Emiliana. Tu sijè magnète. Hesse ha ite: alcune caratteristiche morfosintattiche del verbo in ortonese comparato con l'italiano. *European Public & Social Innovation Review*, 2024, n.9, p. 1-20.

VEDOVELLI, Massimo. *Guida all'italiano per stranieri. La prospettiva del Quadro comune europeo per le lingue*. Roma: Carocci, 2002.

Recebido em: 31 de agosto de 2025

Aceito em: 1 de outubro de 2025

A PELE COMO SUPERFÍCIE SENSÍVEL NA ARTE DE CRISTINA SALGADO: CORPOS ESTÉTICO-DISCURSIVOS.

ANA PAULA DIAS PIRES E BRUNO GONÇALVES BORGES

A PELE COMO SUPERFÍCIE SENSÍVEL NA ARTE DE CRISTINA SALGADO: CORPOS ESTÉTICO-DISCURSIVOS.

THE SKIN AS A SURFACE OF AFFECTION IN THE ART OF CRISTINA SALGADO: AESTHETIC-DISCURSIVE BODIES

Ana Paula Dias Pires¹

anapaula.dpires@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1281-2562>

Bruno Gonçalves Borges²

bruno_borges@ufcat.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-3200-4909>

Resumo

O artigo trata da relação entre discurso, corpo e subjetividade a partir da obra de arte *Instantâneos* (2002), de Cristina Salgado, compreendendo o corpo como agente e efeito de práticas discursivas e não discursivas. A análise estético-discursiva, fundamentada na filosofia de Deleuze e Guattari, investiga como a torção e tensionamento do corpo desestabilizam formas fixas de representação e criam espaços de potência estética e política. O texto também mobiliza conceitos como agenciamento coletivo de enunciação e Corpo sem Órgãos, para refletir sobre a inscrição e a reconfiguração de regimes de visibilidade, assim como os atravessamentos entre o informe e o figurativo da obra de arte. A obra de Salgado, nesse contexto, atua como campo de forças que tensiona identidades sedimentadas, liberando o corpo de amarras representacionais e afirmando-o em sua multiplicidade e potência de existir.

Palavras-chave: Estético-discursivo. Corpo. Subjetividade.

¹ Doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Catalão (UFCAT). Mestre em Educação pela Universidade Federal de Catalão (UFCAT).

² Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Doutor em Educação pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre em Educação e graduado em Filosofia.

Abstract

*This article addresses the relationship between discourse, body, and subjectivity based on Cristina Salgado's artwork *Instantâneos* (2002), understanding the body as both an agent and an effect of discursive and non-discursive practices. The aesthetic-discursive analysis, based on the philosophy of Deleuze and Guattari, investigates how the twisting and tensioning of the body destabilize fixed forms of representation and create spaces of aesthetic and political power. The text also mobilizes concepts such as collective agency of enunciation and *Body without Organs* to reflect on the inscription and reconfiguration of regimes of visibility, as well as the intersections between the formless and the figurative in the artwork. Salgado's work, in this context, acts as a field of forces that strains sedimented identities, freeing the body from representational ties and affirming it in its multiplicity and power to exist.*

Keywords: *Aesthetic-discursive. Body. Subjectivity.*

Políticas do sensível

Esta escrita faz-se no plural. Não partimos de um “eu” isolado, mas de um corpo atravessado por vozes, encontros, obras, poemas e gestos. O que se inscreve nesta escrita não é o corpo acadêmico disciplinado, mas o corpo encarnado, que pensa com a pele, com a memória, com a dobra viva das experiências. Um corpo que fala não por representação, mas por presença – corpo que enuncia porque é afetado, porque ressoa. E falar o mundo é vivê-lo: há uma relação direta do corpo com o mundo. Nesse intercâmbio, a escrita é investida pelo corpo, e este, por sua vez, faz-se na e pela escrita. Não se trata da busca de um estilo, mas de um modo de existência, uma escrita que acontece a partir da epiderme. Trabalho corporal a se fazer com elementos do mundo, não cansando de (re)fazer o corpo no mundo. A tarefa é impossível, inconclusiva, obrigando-nos a girar em torno deste corpo e deste mundo infinitas variações.

É nesse campo de tensões – onde o corpo é presença, superfície de inscrição e acontecimento – que se insere a escrita deste texto, que busca questionar a relação entre discurso, corpo e subjetividade a partir da obra da artista brasileira Cristina Salgado. Trata-se de uma análise estético-discursiva acerca dos modos e empregos do olhar sobre o corpo. Embora ainda incipiente e em experimentação, na análise estético-discursiva aqui construída, há um primado da enunciação sobre o enunciado, isto é, trata-se reconhecer a expressão para além do conteúdo. Há sempre algo mínimo, um intervalo, uma inflexão, uma sombra ou luz que emerge no ato mesmo da enunciação. Ainda que não textual, exprime e produz efeitos de sentido. Esse resto irreduzível, situado entre o visível e o dizível, constitui um espaço de potência estética, onde o discurso se faz não apenas pelo que enuncia, mas pela materialidade e pelo modo como se enuncia.

Buscamos tensionar as articulações entre corpo, discurso e subjetividade a partir da produção visual de Cristina Salgado. Em um determinado regime de visibilidade e enunciação – em suma, de uma

dada formação histórica³ (Deleuze, 2017) –, o corpo aparece tanto como efeito quanto como agente discursivo. Na obra da artista, é possível observar um trabalho com a imagem que desestabiliza formas fixas de representação: o corpo é torcido, fragmentado, exposto em sua incompletude. Essa operação visual não apenas rompe com códigos estabelecidos, mas faz do corpo um campo de enunciação – não apenas objeto do olhar, mas superfície sensível que fala, que interpela, que se deixa afetar e que afeta.

Neste empreendimento, buscamos dialogar com a inserção da filosofia de Deleuze-Guattari no campo dos estudos da linguagem. Embora Deleuze e Guattari não tenham sistematizado uma análise do discurso enquanto teoria, escola ou campo de estudo, tampouco uma filosofia da linguagem, ambos os autores operam análises a nós muito caras que podem ser definidas, conforme Borges (2024, p. 3), como *políticas da língua*:

Em linhas gerais, abordar os estudos da linguagem a partir da chamada política da língua significa partir de relações de contiguidade; percorrer movimentos de aceleração e letargia; analisar atitudes de proliferação e desertificação do processo de enunciação. Ou seja, trata-se de partir da política e não de se chegar até ela por meio dos enunciados.

Em suma, a partir das políticas da língua, propõe-se perceber em sua emergência ou em suas contingências, nas relações de continuidade e descontinuidades, os movimentos de contradição ou afirmação, assim como suas correlações, transformações, sua estreiteza e singularidade. Em tal proposta de análise do discurso, um agenciamento coletivo de enunciação ocupa o *entre* no qual se proliferam modos de existências estratificados ou não, homogêneos ou singulares (Borges, 2024). Nesse

³ A noção de “*formação histórica*” emerge do encontro entre Deleuze e Foucault. Na leitura que Deleuze faz da obra foucaultiana, compreende-se que toda formação histórica está condicionada por regimes específicos de dizibilidades e visibilidades: ela vê tudo o que pode ver e diz tudo o que pode ser dito, dentro de suas condições de possibilidade. Essas formações operam como regimes de luminosidade, nos quais o visível e o enunciável se organizam em campos de força. Um mesmo ponto de luz pode produzir múltiplas visibilidades, assim como uma enunciação pode desdobrar diferentes dizibilidades. Entre o que se diz e o que se vê, estabelecem-se conexões rizomáticas que configuram os contornos do poder-saber em determinada época.

caso, é preciso lembrar-nos que o agenciamento possui uma dupla captura, duas faces recíprocas: é ao mesmo tempo agenciamento coletivo de enunciação e agenciamento maquínico dos corpos (Deleuze e Guattari, 2017), isto é, age sob os corpos ao mesmo tempo em que fornece uma forma válida de enunciação para o campo social.

Trata-se, pois, de perceber uma cadeia de discursividades em que os corpos são agenciados por maquinarias de toda ordem, sejam elas técnicas, jurídicas, sociais, desejantes. Agenciamentos que atravessam o corpo, atingem a pele, os poros, as entranhas e as vísceras. Em um duplo movimento de luta contra as representações e desafio de (re)criação de vida e invenção de corpo, tentaremos, nesse contexto, engendrar uma produção de corpo no encontro da arte e o corpo a partir de Deleuze e Guattari. Uma escrita encarnada e marcada pela estranheza – é preciso tocá-la, senti-la, contagiar-se. O corpo é via de pensamento, de questionamento de tradições, mas sobretudo, de elaboração de uma linguagem singular, pois “[...] é na total subjetividade das vísceras que repousa a linguagem” (Lins, 1999, p. 12).

O que se passa entre o corpo e a obra? Entre corpo, desejo e enunciação? Os corpos interagem a partir do agenciamento maquínico de desejo, ao mesmo tempo em que faz parte e é produzido pelo agenciamento coletivo de enunciação. Atravessam, portanto, formas de existir dos corpos e criam enunciados sobre tais modos de existência. Moldam não só como pensamos nossos corpos, mas também sua materialidade.

Percebemos que a arte rasga os limites tradicionais de sua definição, de sua expressão de ideias e de sua produção de imagens, na medida em que se estabelece como campo de forças que tensionam estratos sedimentados, modos de vida, regimes de sensibilidade. Por essa razão, há aqui um deslocamento diante do modo de pensar o fazer artístico: não se trata da afirmação de uma identidade, de um sujeito ou autor. Tampouco pano de fundo de uma história maior, o artista individual como representante de um grupo social.

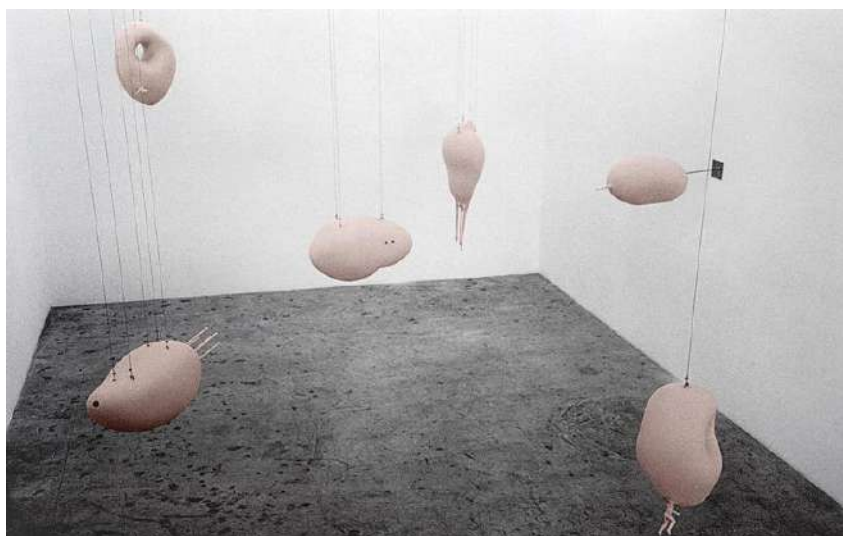
Seria possível que o corpo não se deixasse reduzir à forma-sujeito individualizada, nem ao organismo uno, universalizante, estatal e

centralizador? A pergunta se abre como um desvio necessário — busca que não fixa, não cessa, mas afirma o corpo em sua potência de existir em multiplicidade, em suas dobras, ressonâncias e excessos. Nos caminhos deste texto, percorremos um itinerário entre a relação não figurativa da obra de arte, isto é, a desfuncionalização da obra de arte e sua possibilidade de suspender a função do objeto e, em última instância, liberar o corpo para aquilo que ele pode. Além disso, acionamos o conceito de Corpo sem Órgãos (Deleuze, 2012) como horizonte de leitura da obra de arte como enunciação coletiva, mais especificamente a obra intitulada “Instantâneos”, de Cristina Salgado (2002).

Fonte: Salgado, Cristina. Instantâneos. 2002. Disponível em: <https://cristinasalgado.com/instantaneos>.

Entre o informe e a figura

Cristina Salgado é uma artista cuja produção revela forças intempestivas por meio de esculturas, torções, dobras e fraturas do corpo. A produção artística de corpos fragmentados aponta para uma desterritorialização no



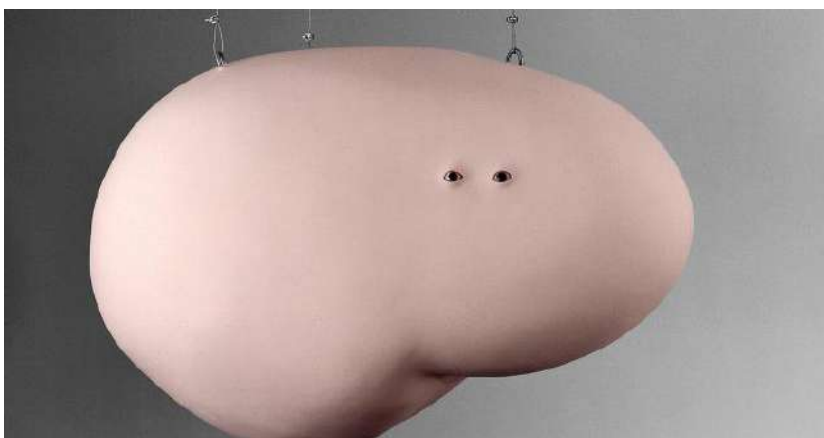
campo da arte. Conforme Tvardovskas (2015), na produção de artistas mulheres contemporâneas, a própria vida é tomada como objeto de trabalho. Há uma desestruturação de identidades estanques e uma desconstrução do corpo como crítica ao racionalismo.

Em seus procedimentos escultóricos, o corpo é moldado a partir de uma série de elementos: a organicidade, a cor rósea, a superfície parede/pele, pedaços enfaticamente humanos (Salgado, 2008).

Em um trabalho meu, da série Instantâneos (2002), procurei deliberadamente a estranheza como uma espécie de desarmonia ao encravar dois olhos muito realistas – próteses oculares – em uma massa corporal indiferenciada e grande - como uma batata gigante. Há um dedo que brota do outro lado, tão perdido ou mais que os olhos, e há também aquilo que deveria ser o bico de um seio, mas acabou por se configurar mais como uma “brotoeja” (Salgado, 2008, p. 121).

Fonte: Salgado, Cristina. Instantâneos. 2002. Disponível em: <https://cristinasalgado.com/instantaneos>.

Na obra-enunciado de Cristina Salgado, o corpo nos é estranhamente familiar. Traz figuras reconhecíveis – um dedo, uma unha pintada de vermelho, um mamilo, a textura e a cor da pele – mas elas estão deslocadas de modo a provocar inquietação. O corpo, terreno supostamente familiar, figura-se o mais estranho, nos dando notícias de nossa pele e de nossas vísceras. Conforme aponta a perspectiva deleuziana, é preciso



compreender que o mais profundo é a pele. A pele é o limiar entre o dentro e o fora, tudo acontece à fronteira das coisas e das proposições. Borda comum, é na pele – por ela e com ela – que o mundo e o corpo se tocam. O que está em jogo é a porosidade discursiva enquanto condições de possibilidade para pensarmos outros modos de existência

Fonte: Fonte: Salgado, Cristina. Instantâneos. 2002. Disponível em: <https://cristinasalgado.com/instantaneos>.

diante dos dispositivos de poder, das estratégias de saber e dos processos de subjetivação.

Nesse contexto, a produção da imagem não se organiza pela lógica da representação fixa, mas pela suspensão do instante como intensidade do devir. O “instantâneo” não captura o fixo, mas o movimento em suspensão. O instante não é uma pausa no devir, mas a intensidade do próprio devir, quase como um fluxo contínuo de transformação. São corpos em contradição, ao mesmo tempo leves e enormes, que subvertem a compreensão de uma unidade, do uno, da homogeneidade, do mesmo, em contraposição à diferença, à multiplicidade.

Um “instantâneo” não é uma cópia exata de um sistema ou dados em um determinado momento. Aqui, ao contrário, Instantâneos marca a relação ambígua entre imagem e materialidade, ou seja, um “entre”. Tal como Deleuze (1981) propõe na obra de Francis Bacon, “a pintura [aqui a escultura] não tem nem modelo a representar, nem história a contar” (Deleuze, 1981, p. 1). O figurativo, isto é, a representação, teria por função a relação entre imagem e objeto que deveria ilustrá-la. No entanto, em Bacon e em Salgado não há relações ilustrativas, e sobretudo ali, onde não há figura, ela encarna algo vivo, uma organicidade, uma biologia, uma carne.

Há, conforme Deleuze (1981), um outro plano entre a Figura, e esta é a tarefa da pintura, da arte. Os contornos da figuração não se dão jamais em nome da realidade nela mesmo. Não se trata de cópias do corpo, mas de um número de possibilidades, de texturas e variações, espessuras e densidades. Contornos que parecem contradizer o corpo, o dedo com a unha pintada de vermelho sutilmente apontando sem jamais chegar a se constituir como narrativa, seus traços são destituídos desta função.

Parece-nos que a obra explora três elementos fundamentais: a estrutura material, o contorno redondo e a imagem-erguida, para afirmar-se como presença intensiva. O corpo como campo de forças e de deslocamentos. Cristina Salgado, nesse gesto, não constrói um corpo, mas inventa uma maneira de fazer o corpo “vibrar” no espaço.

Se, conforme Deleuze (1981), a Figura não representa nada, muito menos a si mesma, qual é a relação entre seus elementos? A Figura encarna, pois, um deslocamento entre o corpo-representação e o corpo-sensação. Assim, “as Figuras são libertadas de seus papéis representativos, elas entram em relação direta com uma ordem de sensação” (Deleuze, 1981, p. 5). Mesmo quando desprovida de narrativa ou de qualquer intento de contar uma história, a obra ainda produz um acontecimento, algo se passa ali — um funcionamento próprio da arte que se dá no plano da sensação, como observa Deleuze ao discutir a obra de Bacon.

É preciso compreender que o corpo-figura não está isolado, sozinho, embora deformado. É um equívoco acreditar que se trabalha sobre uma superfície intocada, em branco; não há tábula rasa. Toda criação se dá sobre uma superfície já atravessada por virtualidades, investida por forças, possibilidades latentes que tensionam o gesto criativo. Zona de indiscernibilidade, de indecisão.

A fragmentação e decomposição do corpo, no entanto, não é uma estratégia nova. “Fragmentar, decompor, dispensar: essas palavras se encontram na base de qualquer definição do ‘espírito moderno’” (Moraes, 2017, p. 53). Frente ao desmantelamento do humanismo ocidental, o surrealismo moderno⁴ desestabiliza a figura humana, inauguram uma problematização do corpo. Se este poderia ser tomado como unidade material imediata do humano, através do qual o sujeito se constitui como individualidade, num mundo onde a política, a moral e a estética encontram abalos sísmicos, o corpo tornou-se “o primeiro alvo a ser atacado” (Moraes, 2017, p. 58). Um corpo em crise, desprovido de estabilidade.

Ao modo da estética modernista, Cristina Salgado evoca Hans Bellmer (1902-1975) em sua poética visual, não sem ambivalência — há uma estranheza que não deixa de trair certo fascínio (Matesco, 2015). Os corpos femininos de Bellmer, retorcidos, fragmentados e perversamente

⁴ Picasso (1881-1973), por exemplo, é expoente no afastamento da representação tradicional do corpo humano. Frente à anatomia realista, as leis de composição e perspectivas, a estrutura plástica de Picasso é composta por losangos e triângulos, assim como planos e elementos inesperados, tal como em *Les demoiselles d'Avignon*, sua obra de 1907.

articulados, ressoam nas esculturas e instalações de Salgado como uma memória tensionada da forma. As dobras da epiderme, os cortes, os volumes e os vazios compõem uma materialidade que desafia os contornos anatômicos reconhecíveis. Há uma radicalização do corpo como campo de forças. Ao torcer a cena do mundo, Salgado — assim como Bellmer — nos obriga a encarar uma estranha e bela anatomia do desejo, onde a figura não afirma uma identidade, mas sim a potência de sua deformação. Trata-se de liberar o corpo de sua funcionalidade, de reivindicar uma semelhança informe, capaz de desfazer os códigos que sustentam a lógica da representação, do idêntico, do uno. O corpo, assim, não é aquilo que representa, mas aquilo que escapa — um corpo que vibra.

Um caminho não linear ao corpo sem órgãos

Colocando o corpo na mesa de autópsia em vias de refazer sua anatomia, Antonin Artaud (1896-1948), arquiteto de um corpo sem órgãos, engendra uma guerrilha contra o organismo. Um corpo possível contra o juízo de deus, isto é, “inutilizar as maquinarias julgadoras” (Lins, 1999, p. 42), um combate contra a organização do corpo:

[...] Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia.
O homem é enfermo e mal construído.
Temos que nos decidir e desnudá-lo para raspar esse animálculo que o corrói mortalmente,
deus
e justamente com deus
os seus órgãos
Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.
Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.
Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será
seu verdadeiro lugar (Lins, 1999, p. 45).

O corpo sem órgãos empenha, assim, a encarnação contra a tirania e despotismo do organismo. Definir o corpo a partir da

intensidade, do devir, da sua potência de ser afetado e afetar. À luz do conceito de Deleuze e Guattari (2012), o corpo passa a existir como multidão, devir sempre inacabado. Pretendemos explicar o conceito de Corpo sem Órgãos (CsO) e compreendê-lo no interior da problemática da ética e como chave de leitura possível da obra. A intenção é compreender o CsO como um corpo voltado à produção de uma existência ética.

Na obra de Deleuze e Guattari, o conceito aparece com pelo menos duas faces ao longo de sua obra. O CsO está atrelado à concepção de desejo e de máquina desejante, como vontade de potência, transbordante, abundante, fluxo metamorfoseado, nunca igual a si mesmo. Não tem como separar o desejo como produto e o processo de sua própria produção, de sua maquinação. O material do desejo são as forças, as intensidades. Trata-se do desejo desejando o desejo. Aí intervém a primeira conceituação de CsO, para marcar as produções desejantes, é o que promove novos encontros, ele é heterogêneo, o que se registra não é a identidade, mas a diferença. É pelo corpo que o desejo passa.

Material de uma prática de experimentação, para além de superfície de registro das máquinas desejantes, o CsO é intensivo, produzido nos encontros. Daí o questionamento dos autores: Como criar para si um corpo sem órgãos? O CsO não pré-existe, mas se constitui como exercício de experimentação, de abertura ao encontro com outros corpos. No entanto, “Ao corpo sem órgãos não se chega, não se pode chegar, ele é um limite” (Deleuze e Guattari, 2012, p. 12). Ele funciona como horizonte de experimentação, não como forma acabada ou modelo a ser reproduzido.

Diz-se: que é isto - o CsO - mas já se está sobre ele - arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, que velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades e somos penetrados, que amamos (Deleuze e Guattari, 2012, p. 12).

Ele é capaz de atravessar os limites do organismo, liberta o corpo de suas funções, de sua organização. “Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo” (Deleuze e Guattari, 2012, p. 24). Não é o contrário de órgãos, mas um corpo avesso à organização imposta pelo organismo – é a recusa de limites funcionais, hierarquias ou finalidades predeterminadas, em favor de um campo aberto de intensidades.

Por organismo compreendemos os estratos que se sedimentam, estanques em suas imposições de “formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil” (Deleuze e Guattari, 2012, p. 24). O organismo é, portanto, o esquadramento predeterminado dos fluxos e potências. A obra foucaultiana descreve toda uma série de agenciamentos sociais e políticos que consolidaram o saber médico como acesso privilegiado ao corpo. Nesse sentido, descreve-se o corpo medicalizado, o corpo dócil da disciplina, o corpo sujeito à confissão, etc. Estes corpos constituem aquilo que aqui chamamos de organismo: uma organização funcional do corpo que o captura, limita e o impede de fluir como potência, agenciamentos que delimitam o que ele pode ou não fazer, sentir, ser. Não apenas os saberes biomédicos constituem o organismo e sua organização, mas também o corpo-Estado, o corpo-lei, o corpo-disciplinado, corpo da família englobante e inquisidor das relações familiares, o corpo-cronológico que estabelece os usos do dia e da noite. O corpo não deve ser confundido com o organismo, mas é onde este se impõe, moraliza-o, restringe-o. Há, no corpo, uma multiplicidade que não se sabe - que pode um corpo? O organismo é um corpo separado daquilo que ele pode.

Na fabricação deste CsO algo vai ser necessariamente produzido, embora não se saiba o que vai ser produzido. E aquilo que é produzido sobre o CsO já faz parte da produção deste corpo. Trata-se de fazer circular, passar algo, ser povoado por intensidade: “Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades.

Somente as intensidades passam e circulam” (Deleuze e Guattari, 2012, p. 16).

Na obra de Cristina Salgado, o estranhamento é quase imediato pois o organismo está suspenso, o corpo se constitui como campo de forças e encontros imanentes. Não há mais órgãos, mas zonas de intensidades, multiplicidade e transbordamento. O campo de imanência é construído via agenciamento artístico. O que passa “entre” o corpo é, pois, o devir. Poderíamos dizer que o CsO é o corpo dos *devires*. Na obra, entrevemos o devir-mulher: em meio ao caos figurativo de massas informes e volumosas *suspensas* por hastes, talvez haja ali uma mulher.

O devir ultrapassa a dicotomia entre natural/artificial. Ao contrário, é a potência virtual, de vir a ser, em vias de ser. O devir se faz por contágio, produz diferença, ele é sempre minoritário, no sentido que não ressoa com as lógicas dominantes. *devires* são realidades de passagem, linhas intensivas que nos arrastam. Por essa razão, dirá os filósofos, mesmo mulheres devem devir-mulher, “de modo a encontrarem uma mulher que não é a de seu gênero molar e de sua criação patriarcal” (Yonezawa, 2020, p. 283). Não se trata de políticas de identidade, de coordenadas históricas, mas deixar-se afetar sem a pretensão de parecer ou se identificar com o outro.

Devir jamais é imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. [...] Os *devires* não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra natureza. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal (Deleuze e Parnet, 1998, p. 10).

Na série Instantâneos (2002), de Cristina Salgado, a escultura torna-se um campo de força. As figuras arredondadas, *suspensas*, sem eixo definido, recusam a organização funcional do corpo e se afirmam como intensidades. São corpos que não obedecem mais à anatomia, mas à sensação. Devir-mulher não como identidade, mas como linha de

fuga, como tentativa de restituição de uma corporeidade arrancada historicamente da mulher. Pois é da mulher que se rouba, em primeiro lugar, a liberdade do corpo: a liberdade de se mover, de ocupar espaço, de ser intensidade. Em ato criativo de experimentação, a obra não representa o corpo da mulher, mas fabrica um CsO que se liberta da forma, da função e se faz velocidades, lentidões, repousos, contornos, sensação. A obra nos parece questionar como criar para si um CsO que não seja tão canceroso quanto o de um fascista, nem tão vazio quanto o de um drogado, paranoico ou masoquista. Inscreve como potência de existir. Como diriam Deleuze e Guattari (2012, p. 31):

os órgãos não são mais do que intensidades produzidas, fluxos, limiares, gradientes. “Um” ventre, “um” olho, “uma” boca: ao artigo indefinido nada falta, ele não é indeterminado ou indiferenciado, mas exprime a pura determinação de intensidade, a diferença intensiva. Não se trata absolutamente de um corpo despedaçado, esfacelado, ou de órgãos sem corpo.

Referências

BORGES, Bruno Gonçalves. *A filosofia do discurso de Deleuze e Guattari: possibilidades para a análise do discurso. Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, SC, v. 24, p. 1-19, 2024. e-1982-4017-24-29. Disponível em <https://doi.org/10.1590/1982-4017-24-29>. Acesso em 13 jun. 2024.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. Paris: aux éditions de la différence, 1981.

DELEUZE, Gilles. *Michel Foucault: as formações históricas*. Trad. Claudio Medeiros; Mario A. Marino. São Paulo: n-1 edições; Ed. filosófica politeia, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. vol. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
LINS, Daniel. Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dimará, 1999.

MATESCO, Viviane. Corpo-imagem posto a nu. In: *FERREIRA, Glória. Cristina Salgado*. Rio de Janeiro: Barléu, 2015.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

SALGADO, Cristina. *Escultura como Imagem*. Tese (Doutorado em Linguagens Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008, p. 106.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

YONEZAWA, Fernando. *O bailarino dos afetos: corporeidade e ética trágica em Deleuze*. Curitiba: Appris, 2020.

Recebido em: 14 de agosto de 2025

Aceito em: 19 de outubro de 2025

FONOGRAMAS INVISÍVEIS: RESISTÊNCIA, AFETO E PRODUÇÃO MUSICAL NA CAUDA LONGA DO SPOTIFY

OLLIVIA MARIA GONÇALVES

FONOGRAMAS INVISÍVEIS: RESISTÊNCIA, AFETO E PRODUÇÃO MUSICAL NA CAUDA LONGA DO SPOTIFY

OTHER MEMORIES OF THE DICTATORSHIP: REPRESSION AND HISTORICAL TRAUMA IN “SOMETHING URGENTLY”, A SHORT STORY BY JOÃO GILBERTO NOLL

Ollivia Maria Gonçalves¹

ollimariagoncalves@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5916-4830>

Resumo

Este artigo apresenta os resultados de uma etnografia digital iniciada em 2018 e desenvolvida ao longo de sete anos com artistas da chamada “cauda longa” do Spotify, músicos cujos fonogramas circulam à margem das recomendações algorítmicas e playlists editoriais. A partir de 3.274 entrevistas e análises de mais de 16.000 perfis em 37 países, propõe-se uma investigação crítica sobre os modos de existência, resistência e circulação musical em um ecossistema tecnossocial dominado por lógicas de visibilidade assimétrica. Combinando métodos da antropologia digital, etnomusicologia e teoria do afeto, o artigo trata o fonograma como objeto com vida social (Appadurai), *performance* liminoide (Turner) e gesto de presença afetiva (Clough, Ahmed). O Spotify é analisado como “não lugar” (Augé), enquanto os artistas revelam táticas de reinvenção, rede e persistência. Lançar uma música para poucos ouvintes, ou mesmo para nenhum, emerge como ato político, criativo e existencial. A escuta marginal, nesse contexto, torna-se forma de ruptura e reencantamento. Esta pesquisa, nascida como TCC e apresentada ao React, revela um campo em expansão, onde a música independente pulsa entre a invisibilidade algorítmica e a reinvenção do sensível.

¹ Ollivia Maria Gonçalves Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestra em Antropologia Social pela UFSC e em História e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas (FGV). Graduada em Antropologia Social pela UFSC. Musicista com trajetória de mais de três décadas na indústria fonográfica e em práticas musicais experimentais. Atua nas áreas de Antropologia Digital, Antropologia do Afeto, Antropologia Sensorial e Antropologia das Artes. Desenvolve pesquisas sobre etnomusicologia, música, paisagens sonoras, fonogramas digitais, digitalização das artes, linguagem multimodal, afetos digitais, cibercultura, etnografia digital, patrimônio digital, memória digitalizada, algoritmos e plataformas de entretenimento e streaming.

Palavras-chave: Etnografia digital. Fonograma. Spotify. Música independente. Afeto.

Abstract

This article presents the results of a digital ethnography developed over seven years, beginning as an undergraduate thesis in 2018. It explores the lived realities of artists within the “long tail” of Spotify—musicians whose phonograms remain largely unheard, excluded from algorithmic recommendations and editorial playlists. Based on 3,274 interviews and an analysis of over 16,000 artist profiles across 37 countries, the article examines how music continues to circulate, resist, and create meaning in a technosocial ecosystem shaped by asymmetric visibility. Drawing from digital anthropology, ethnomusicology, and affect theory, the study treats the phonogram as a social object (Appadurai), a liminoid performance (Turner), and an affective gesture (Clough, Ahmed). Spotify is approached as a “non-place” (Augé), where independent artists engage in creative resistance through collaboration, memory, and sonic experimentation. To release music with little or no audience becomes an act of persistence, intimacy, and cultural affirmation. The research affirms that even in marginal zones, music operates as a mode of existence and transformation. What began as a local question; what happens to the music no one listens to? has grown into an expansive field of inquiry, where sound asserts presence beyond the algorithm.

Keywords: Digital ethnography. Phonogram. Spotify. independent music. Affect.

Introdução

Este artigo nasceu em 2018, como um Trabalho de Conclusão de Curso, e se transformou, ao longo de sete anos, em uma etnografia digital que segue em curso. A motivação inicial, *o que acontece com a música que quase ninguém ouve?* partiu da minha experiência pessoal como musicista e antropóloga, e da inquietação constante diante da desigualdade de escuta nas plataformas digitais.

Ao longo de cinco anos de campo, escutei em todos os sentidos da palavra, centenas de músicos que habitam a “cauda longa” do Spotify. O termo foi cunhado por Chris Anderson (2006) para descrever, em linguagem estatística, o comportamento da distribuição de consumo digital: poucos produtos concentram a maior parte das atenções, enquanto uma longa fila de itens menos consumidos, a cauda permanece marginal. No entanto, neste trabalho, esse conceito é ressignificado como um campo de produção simbólica, cultural e afetiva.

A pergunta que move este artigo não é apenas sobre o número de plays, mas sobre o que significa estar presente sem ser escutado. Quem são esses músicos que publicam fonogramas ignorados pelo algoritmo? O que sentem ao transformar suas composições em arquivos digitais que habitam zonas invisíveis da escuta contemporânea? O que os move a continuar criando?

A partir da análise de 16.000 perfis auditados na plataforma, de mais de 300 entrevistas com músicos de 37 países e de experimentações com 37 contas ativas no Spotify, esta pesquisa revela um mundo denso, criativo, tático e, ao mesmo tempo, ferido por silêncios. É um universo onde os fonogramas operam como dispositivos de presença, memória, pertencimento e desejo. São músicas que, mesmo fora das playlists editoriais, continuam existindo como objetos com vida social (Appadurai, 1986), como ruídos de resistência, como arquivos afetivos.

O Spotify, neste artigo, é compreendido como um “não lugar” (Augé, 1992): um espaço de anonimato e trânsito, onde as músicas circulam sem identidade relacional. Mas os artistas, mesmo invisíveis, constroem “mundos da arte” (Becker, 1974), sustentados por redes de

colaboração, afeto e persistência. Aqui, o algoritmo é apenas parte da equação; a outra parte é feita de gente.

Este trabalho é, portanto, um gesto de escuta. Uma escuta etnográfica e afetiva que não busca apenas mapear dados, mas valorizar existências. Uma escuta comprometida com os ruídos não promovidos pelo sistema, com os artistas que continuam publicando, com os fonogramas que insistem em vibrar. Pois, como lembra Daniel Miller (2012), aquilo que produzimos nos amplia. E como sugere Sara Ahmed (2004), o afeto move corpos e mundos.

Este artigo é também um testemunho da minha experiência como pesquisadora que, ao longo de sete anos, atravessou a paisagem sonora de uma plataforma que molda escuta, desejo e reconhecimento. Uma etnografia de quem, ao mesmo tempo, observa, entrevista, compõe, grava e resiste.

O spotify como campo e objeto de investigação

Toda a pesquisa apresentada neste artigo acontece dentro e em função de uma única plataforma: o Spotify. Por isso, é necessário apresentar de forma detalhada o que essa plataforma é, como funciona e por que ela se tornou um campo etnográfico central para pensar a produção, circulação e escuta de música no século XXI.

O Spotify é uma plataforma global de streaming fundada em 2006 na Suécia, lançada comercialmente em 2008. Seu modelo de funcionamento combina um plano gratuito com anúncios (freemium) e assinaturas pagas. De acordo com o Luminate Year-End Report 2024, a plataforma atingiu 615 milhões de usuários ativos mensais, sendo responsável por mais de 35% do consumo global de música via streaming.

Desde sua criação, o Spotify se propôs a democratizar o acesso à música e combater a pirataria. No entanto, o que se consolidou foi um sistema de mediação algorítmica da escuta em que o usuário é guiado por sistemas de recomendação automatizados. A maior parte do tráfego

de escuta não é fruto de busca ativa, mas de playlists geradas pelo sistema, como Daily Mix, Descobertas da Semana e Radar de Novidades.

Essas playlists são determinadas por inteligência artificial baseada em comportamento do usuário (tempo de escuta, saltos de faixa, curtidas, repetições) e por sistemas de categorização por estilo, clima e contexto – o que a empresa chama de mood-based listening. A escuta, nesse cenário, se torna menos uma escolha estética e mais uma adaptação ao estado funcional: música para estudar, dormir, malhar, focar. Isso cria o que Eriksson et al. (2019) chamam de “sistema de visibilidade assimétrica”.

A concentração é gritante: as três majors Universal, Sony e Warner dominam não apenas o catálogo, mas também os canais de promoção dentro da plataforma, controlando a curadoria editorial e mantendo acordos comerciais que favorecem seus artistas nos mecanismos de recomendação. Conforme os dados da Luminate (2024), mais de 80% dos artistas em playlists editoriais da plataforma pertencem a selos associados às majors.

Em seu artigo recente na Harper’s Magazine (2025), Liz Pelly afirma que o Spotify “substituiu a rádio por playlists automatizadas, mas manteve as mesmas estruturas de exclusão, agora mascaradas de neutralidade algorítmica”. Segundo ela, o sistema se apresenta como democrático, mas esconde os mecanismos opacos que determinam quem aparece e quem desaparece.

Esse cenário é ainda mais grave quando lembramos que, segundo estimativas da própria plataforma, cerca de 70% do catálogo jamais é escutado organicamente. Ou seja: milhões de fonogramas são disponibilizados e imediatamente soterrados por uma lógica que favorece a repetição e penaliza a descoberta.

Na prática, o Spotify opera como uma infraestrutura tecnopolítica que organiza as condições de visibilidade, remuneração e circulação da música digital. Não apenas veicula sons; determina quais serão ouvidos.

Por isso, neste trabalho, tratamos o Spotify como:

- Campo etnográfico, onde ocorrem as práticas de lançamento, divulgação e circulação da música digital.

- Objeto técnico, cujos algoritmos atuam como mediadores invisíveis entre artista e ouvinte.

- Ambiente simbólico, onde estar (ou não estar) em playlists é mais do que estética é política, mercado e estrutura.

A escolha de fazer uma etnografia da “cauda longa” dentro do Spotify é, portanto, uma decisão teórico-metodológica e ética. Significa olhar para quem não tem visibilidade, mas resiste. Para quem está nos cantos silenciosos da plataforma e, mesmo assim, produz, publica, persiste.

Referencial teórico

Para compreender a cauda longa não apenas como fenômeno estatístico, mas como um espaço simbólico, afetivo e político, é necessário deslocar o foco da métrica para a experiência. Ao longo desta pesquisa, o fonograma digital revelou-se um objeto que ultrapassa a função de armazenamento ou reprodução sonora: ele é gesto, memória, inscrição subjetiva e política. Por isso, esta análise parte da ideia de que fonogramas, sobretudo os marginalizados pelos mecanismos de recomendação, são objetos com vida social, nos termos propostos por Arjun Appadurai (1986, 2012). Circulam com sentidos, criam vínculos, ativam redes e carregam uma agência própria, ainda que fora da visibilidade algorítmica.

Chris Anderson (2006), ao propor a noção de “cauda longa”, discutiu como a digitalização e os mercados online abrem espaço para produtos de nicho coexistirem com os hits de massa. Mas o que nos interessa aqui é deslocar a leitura quantitativa para uma etnografia das presenças que habitam essa cauda: músicos que, mesmo com poucos plays, mantêm seus fonogramas online como gesto de pertencimento, desejo de encontro ou prova de existência artística. A cauda longa, nesse sentido, não é apenas uma curva de consumo; é um território existencial e relacional.

Esses fonogramas se tornam parte do que Daniel Miller (2012) chamou de “interesse autônomo das coisas”: após serem lançados,

seguem agindo no mundo, produzindo efeitos imprevistos, afetando escutas, formando vínculos. Como diz Miller, “o que produzimos nos amplia”. E nesse sentido, um fonograma com apenas sete ouvintes pode ser tão transformador quanto um hit global se tocar uma subjetividade, se funcionar como ponte, se criar uma relação.

Mas a circulação desses fonogramas não ocorre em um campo *neutro*. O Spotify é um ambiente tecnossocial onde as mediações são feitas por algoritmos opacos e interesses de mercado. Como demonstram Eriksson et al. (2019), a plataforma filtra muito mais do que disponibiliza: prioriza artistas que performam bem estatisticamente e se encaixam em formatos “funcionais”, reforçando uma escuta voltada ao consumo passivo e ao uso ambiental da música.

Para os músicos que não se encaixam nesses moldes seja por estilo, idioma, estética, experimentação ou ausência de investimento em marketing —, o Spotify se apresenta como um “não lugar”, na formulação de Marc Augé (1992). Um espaço despersonalizado, onde o som é consumo rápido, as identidades são opacas, e os vínculos são frágeis. O fonograma, ali, torna-se mais ruído de fundo do que mensagem, exceto para quem ressignifica essa invisibilidade como forma de presença íntima ou resistência poética.

A tensão entre o macro e o micro nesse ecossistema pode ser analisada pela lente de Callon e Latour (1988), ao distinguirem os macroatores (plataformas, gravadoras, conglomerados de mídia) dos microatores (artistas independentes, ouvintes, redes locais). O Spotify, enquanto macroator, organiza a escuta e a visibilidade com poder quase absoluto. Os músicos da cauda longa, como microatores, não controlam esse sistema, mas agem nas frestas: criam, conectam, mantêm presença mesmo sem retorno proporcional.

É aqui que a antropologia do afeto entra como chave interpretativa. Como defende Sara Ahmed (2004), os afetos não são apenas emoções privadas, mas forças que organizam corpos, trajetórias e relações. Para muitos dos músicos ouvidos nesta pesquisa, o lançamento de uma música não é uma estratégia de mercado, mas um ritual de memória, um gesto de amor, um desabafo ou um presente. O

fonograma se torna uma forma de inscrever algo no mundo, mesmo sem plateia.

Patricia Ticineto Clough (2007) amplia essa discussão ao propor o “turno afetivo” como abertura epistemológica: pensar o social a partir das intensidades, das sensibilidades, das forças que escapam à linguagem, mas movem a ação. A resistência de quem lança músicas para poucos ouvintes pode ser lida à luz dessa teoria como produção de vida e não apenas como reação à invisibilidade.

Além disso, este trabalho dialoga com os mundos da arte de Howard Becker (1974), que define a arte como cooperação distribuída. Ninguém cria sozinho. Mesmo músicos que gravam sozinhos em casa estão em rede com produtores, ouvintes, plataformas, algoritmos, resenhas, críticas, dados. A cauda longa, nesse sentido, não é apenas uma extremidade estatística: é um mundo da arte paralelo, com suas regras, seus afetos e seus modos de legitimação próprios.

Assim, o que se escuta neste artigo não é o silêncio dos números baixos. É a sonoridade viva de uma política do gesto: lançar um fonograma sem saber se será escutado e ainda assim insistir. A cauda longa é o espaço onde a música resiste como sussurro, como ruído afetuoso, como traço de humanidade.

Metodologia

Esta pesquisa é resultado de um trabalho de campo longo, expandido e profundamente implicado. Desde 2018, acompanho, documento e escuto artistas que lançam fonogramas na borda do sistema. O percurso, que teve início como Trabalho de Conclusão de Curso, evoluiu para uma etnografia comprometida com a escuta daqueles que produzem música na cauda longa do Spotify território digital onde a maioria dos fonogramas permanece invisível aos mecanismos de recomendação e inaudível para a maioria dos ouvintes.

A escolha metodológica não foi apenas técnica; foi ética. Optar por escutar o que não é promovido, investigar os músicos que não

aparecem nos charts, mapear fonogramas com poucos ou nenhum play, é uma tomada de posição diante da lógica que rege a visibilidade algorítmica. A escuta aqui se aproxima do que Maria Paula Gurgel Ribeiro (2014) chamou de “atenção etnográfica”: um gesto que acompanha, se deixa afetar, resiste à pressa dos dados e se engaja com a presença do outro. Como antropóloga e como artista, entendo que a escuta mesmo mediada por fones, redes e telas é uma forma de relação, de presença e de escrita.

A pesquisa combinou múltiplas estratégias metodológicas:

- Entrevistas qualitativas com mais de 300 músicos de 37 países, conduzidas em português, espanhol e inglês. As entrevistas foram abertas e aprofundadas, com foco nas experiências subjetivas com o Spotify: estratégias de lançamento, frustrações, esperanças e táticas de sobrevivência.

- Surveys quantitativos aplicados a cerca de 2.000 músicos, com questões sobre hábitos de lançamento, expectativas de monetização, uso das redes sociais e compreensão da lógica algorítmica da plataforma.

- Análise de 16.000 perfis ativos no Spotify, com escuta mínima de 30 segundos por faixa, revisão dos metadados disponíveis, observação das descrições dos artistas e links para redes externas. Cada perfil foi mapeado em sua ecologia digital - Instagram, YouTube, Bandcamp, Soundcloud, TikTok – permitindo compreender as interdependências da presença online.

- Observação participante em redes sociais e comunidades musicais digitais, acompanhando interações entre artistas, trocas de dicas sobre algoritmos, depoimentos sobre frustrações e partilhas de novos lançamentos.

- Criação de 37 perfis experimentais no Spotify, com escutas programadas por gênero, humor (mood), estilo e localização geográfica. Essa experiência empírica demonstrou que, mesmo com uma tentativa deliberada de “descoberta musical”, as recomendações da plataforma se concentravam em apenas 22% do catálogo evidência concreta de que o Spotify atua como filtro, não como vitrine, conforme já indicam Eriksson et al. (2019) e Liz Pelly (2020, 2025).

• Autoetnografia musicista: este ponto merece destaque. Além de pesquisadora, sou artista. Lancei fonogramas sob os pseudônimos Assorted Colors e Eksoantijen, usando diferentes agregadores (CD Baby, Distrokid, OneRPM e RouteNote). Essa dimensão da pesquisa é inspirada na proposta de Carolyn Ellis (2004) sobre a autoetnografia evocativa: um fazer que combina análise e vulnerabilidade, teoria e corpo. A experiência direta com o lançamento, a espera por plays, a ausência de retorno, o estudo das estatísticas e a experimentação de múltiplas estratégias de engajamento constituem uma camada densa de dados vividos e anotados em diário de campo, num esforço constante de autorreflexão.

Esse envolvimento me permitiu sentir na pele o que significa lançar uma música para o vazio. E, mais que isso, perceber que esse vazio não é ausência; é espaço de escuta por vir. A autoetnografia, aqui, não é apenas um recurso técnico. É uma posição epistemológica: a de alguém que está dentro do campo, e não acima dele.

A organização dos dados seguiu a adaptação da tipologia de José Guilherme Cantor Magnani (2000) ao digital. No Spotify, os pedaços são gêneros específicos e seus microcircuitos culturais; as manchas se formam nas estéticas visuais e sonoras que agrupam fonogramas em playlists e redes; e os circuitos são as trajetórias de escuta, colaborações, *performances* e difusão que os músicos constroem com seus fonogramas.

Cada perfil escutado, cada entrevista transcrita, cada artista perdido nas margens da plataforma, foi tratado como parte de uma paisagem afetiva e política. A escuta, nesse sentido, não é coleta: é construção conjunta de presença.

Como ressalta Suely Rolnik (2006), resistir é produzir vida. E foi isso que testemunhei em cada conversa: a produção insistente de um som que quer existir mesmo quando ninguém escuta.

Análise e discussão dos resultados

Esta seção é o coração pulsante do artigo. Aqui, a etnografia sai do campo e entra em cena. Durante cinco anos de pesquisa, ouvi, li, entrevistei e interagi com 3.274 músicos de 37 países, com práticas musicais que vão do folk lituano ao jazz experimental do Colorado, da ambient music neoclássica francesa ao stoner rock nordestino. É a partir deles, e com eles, que essa análise se constrói.

Quem são os músicos da cauda longa?

A amostra de 3.274 artistas (grupo “3K”) apresenta uma diversidade notável em termos de país de origem, gênero musical, faixa etária e relação com a profissionalização da carreira. Estilos como rock, punk, MPB, ambient, reggae, eletrônico, tango e world music se entrelaçam em um ecossistema que, embora marginal à lógica algorítmica, demonstra forte coesão em suas práticas, valores e modos de presença digital.

A pesquisa quantitativa indicou que mais da metade dos respondentes se declara não profissional, mas 60% desse grupo manifestou o desejo de viver de música. Não se trata de uma contradição, mas de uma ambição consciente e ancorada em afetos e estratégias. Como afirmou um músico entrevistado: “Não quero ficar rico. Quero que meu som exista.”

O Spotify, para esses músicos, não é só uma plataforma: é um rito de passagem, um ritual simbólico de entrada no mapa da música global. Mesmo sem audiência massiva, eles reconhecem a importância de estar ali como prova de existência e ponto de partida para outras conexões.

Resultados quantitativos e redes de atuação

A análise dos dados revelou que:

- 91% dos músicos valorizam estar na plataforma mais do que a quantidade de plays.
- 39% dos músicos amadores desejam gerar alguma renda com música, mesmo que isso não seja seu objetivo principal.
- Mais de 95% utilizam cinco ou mais canais digitais para se promover (Instagram, YouTube, Bandcamp, Facebook, TikTok etc.).
- 87% das recomendações algorítmicas em perfis de escuta experimental simulada vieram de apenas 22% do catálogo, dominado pelas três majors (Universal, Sony e Warner) dado confirmado pelo Luminate Year-End Report 2024, que reafirma o controle crescente dessas majors sobre o catálogo global.

Esse ecossistema digital é vivido pelos músicos como um “circuito”, nos termos de José Guilherme Magnani. Cada gênero (pedaço), cada estética predominante (mancha) e cada trajetória de colaboração e escuta (circuito) compõem uma cartografia relacional em que o fonograma digital é tanto um ponto de origem quanto um convite para o encontro.

Afeto como motor de presença

Os dados dialogam fortemente com a teoria do afeto. Miller (2012) afirma que o que produzimos nos transforma. Ahmed (2004) propõe que afetos são forças que orientam corpos e ações. É justamente essa orientação que permite aos músicos persistir mesmo diante da indiferença algorítmica.

Músicos como Katia Lentz (Lituânia) relatam se emocionar com “14 ouvintes reais”. Outros, como Quasar (Brasil), criam fonogramas à distância que se tornam ponte para outras narrativas e circuitos. Muitos lançam músicas como arquivos pessoais, dispositivos de memória, provas de vida. É o caso do argentino Felipe, que gravou com a mãe uma

faixa durante o tratamento dela e a eternizou no Spotify como uma cápsula afetiva.

Estratégias e colaborações

Dos músicos entrevistados:

- 76% já colaboraram com outros artistas 43% deles com músicos de outros países.
- 56% fizeram colaborações exclusivamente online.
- 73% percebem que o Spotify, por si só, não garante visibilidade, mas reconhecem seu papel como cartão de visita e portfólio.
- 91% utilizam a plataforma como ferramenta para articular redes territoriais e de afetos.

Yoshitaka, por exemplo, artista japonês radicado em Paris, lançou um EP após vencer um diagnóstico médico grave. Para ele, o fonograma é “parte do meu legado”. Já Limonge101, músico e poeta brasileiro, recusa moldar sua criação ao mercado: “Quem me ouve, recebe por inteiro.”

Táticas diante da invisibilidade

A invisibilidade na plataforma é vivida de formas distintas:

- Parte dos músicos adota uma postura tática, estudando o Spotify for Artists, testando algoritmos, otimizando tags, gerando vídeos e metadados.
- Outros fazem da resistência uma ética, recusando estratégias de visibilidade em nome de uma expressão autêntica.
- Há quem veja o fonograma como “mensagem na garrafa”, lançada no oceano digital e que faz sentido mesmo se nunca for encontrada.

Essas posturas coexistem e mostram que a cauda longa não é homogênea. É um campo plural, de tensões, frustrações e descobertas. Um não lugar que, muitas vezes, se torna lugar: de memória, de escuta, de vida.

Corroboração empírica da hipótese

O cruzamento entre os dados empíricos e os testemunhos reforça a hipótese central deste artigo: o fonograma digital, mesmo na invisibilidade, é uma forma de presença e resistência. Ele age como operador simbólico e afetivo, articulando trajetórias, alianças, identidades e expectativas. É, como diria Appadurai (2008), uma coisa com vida social. E como afirma Clough (2007), é também uma força produtora de vida que transforma até o silêncio em significação.

A resistência como estratégia afetiva

Resistir na cauda longa do Spotify, não é apenas continuar criando apesar da invisibilidade é elaborar, por meio do fonograma, modos de existir, habitar e transbordar os limites impostos pela plataforma. A resistência, aqui, não é reativa: é criativa, vital, afetiva. Ela não se manifesta apenas como denúncia ou ruptura, mas como reconfiguração da presença, como invenção de si, como produção de sentido e continuidade.

Em muitas das entrevistas, os fonogramas são descritos como arquivos de si não no sentido do arquivo-memória institucional, mas como extensão subjetiva que pulsa, reaparece e convoca. Fernanda M., artista de indie pop de Curitiba, contou que nunca entrou numa playlist editorial, mas foi chamada para tocar no Sesc após mostrar seu link no Spotify. “Ali é minha identidade, não importa quantos plays”, afirmou. Já Marcio A., multi-instrumentista de Belo Horizonte, definiu sua música como “minha alma em loop”.

Esses testemunhos apontam para o que Patricia Clough (2007) define como produção de vida: o afeto como força que atravessa as tecnologias, reorienta as relações e sustenta a criação mesmo sob invisibilidade. Ao lançar um fonograma que talvez nunca chegue a 100 ouvintes, os músicos não estão apenas resistindo ao sistema: estão cuidando de si, dos seus, dos seus mortos, dos seus desejos. Como sugere

Suely Rolnik (2005), a resistência é também um gesto ético e micropolítico que emerge da escuta do corpo e do mundo.

Yoshitaka, artista japonês radicado em Paris, iniciou sua discografia após um diagnóstico de doença grave. Seu EP "Antes das Blasfêmias" é uma cartografia íntima da dor e da transmutação. "Conversar através da música foi muito bom naquele momento", afirmou. Da mesma forma, Jamie Jacobsen, artista de 22 anos que usa o nome Tedious and Brief, relata com entusiasmo que a música superou suas expectativas e a levou a um estágio semiprofissional inesperado.

A resistência afetiva também se manifesta como forma de rede. Quasar, banda de rock cru de São Paulo, relata que sua canção "Degelar" foi gravada inteiramente de forma remota: "Cada um numa cidade. E saiu como se a gente tivesse gravado junto". Yvonne McDaniels, cantora folk de Londres, e Varal Estrela, banda pop rock de Itapeva (SP), também destacam como a colaboração digital transforma a criação musical. "Abre um mundo de possibilidades", resume Belzifer, músico neoclássico francês da ambient music.

Essas colaborações são parte da resistência porque desafiam a lógica do artista solitário e colocam o fonograma como campo de encontro. Como declarou o trio European Ghost, de Bolonha: "A música não tem nem reconhece fronteiras. Ela se alastra pelo mundo virtual".

Renato Limonge, músico e poeta de São Paulo, é categórico ao declarar sua recusa em adaptar-se ao mainstream: "Quem me ouve recebe por inteiro aquilo que sou e toco". Sua fala revela uma ética criativa que se recusa a moldar a arte aos padrões de sucesso algorítmico. Já Lugshar, da Polônia, lança seus fonogramas como cápsulas lançadas ao espaço arquivos sonoros que atraem, por afinidade, outras subjetividades.

Do ponto de vista da prática, músicos como Liontortoise (Denver, EUA), Plastic Farm (Ottawa, Canadá) e Gareth Inkster (Ontário, Canadá) dedicam-se com afinco ao estudo do Spotify for Artists. Tentam decifrar o algoritmo, ajustar estratégias, mas nunca abrem mão da integridade estética. Eles nos mostram que resistência também é adaptação com autonomia não submissão.

Mesmo aqueles que se reconhecem como amadores, como o grupo escocês A New International ou a banda americana Animal Factory, usam o Spotify para construir um elo com o público local. A plataforma é menos um canal de visibilidade e mais uma âncora simbólica. Para muitos, como Frank (Vibropath), músico e enfermeiro, “nós somos músicos profissionais todas as vezes que pagam para tocarmos”.

Essa resistência afetiva, estética, simbólica é uma das faces mais complexas da cauda longa. Ela não nega a precariedade, mas não se submete a ela. Insiste. Persiste. E, ao fazer isso, transforma cada fonograma em prova de existência, arquivo de memória, gesto de reinvenção.

Porque como disse um dos músicos entrevistados: “Não quero ficar famoso. Quero que minha música exista.”

E ela existe. Como presença, como afeto, como ruído íntimo que atravessa a lógica industrial e afirma: estamos aqui.

Essas narrativas, múltiplas e entrelaçadas, mostram que a resistência na cauda longa não é uma resposta direta a um sistema opressor, mas a invenção constante de modos de existir à margem dele. Não se trata apenas de confrontar o algoritmo, mas de mobilizar afetos, redes e práticas criativas que afirmam uma presença ainda que silenciosa no mundo digital. Como lembra Patricia Clough (2007), o afeto é uma infraestrutura invisível que sustenta formas de vida antes mesmo que elas se articulem como política. Para Suely Rolnik (2006), a resistência só tem potência se estiver aliada à pulsação da vida, ao desejo como produção e não como falta. O que vemos aqui são fonogramas como expressões dessa pulsação arquivos sonoros que resistem não pela audiência que acumulam, mas pela afirmação do que são: gestos, arquivos de presença, e provas de que a criação não se dobra à lógica de rentabilidade.

Esses artistas não apenas contornam o algoritmo eles tensionam o que pode um fonograma em um ambiente de invisibilidade programada. Ao fazer isso, deslocam o Spotify de não-lugar para território simbólico. Como propõe Augé (1992), o não-lugar só se desfaz quando se inscreve

uma memória. Cada música lançada, mesmo sem retorno, é uma tentativa de inscrever-se e esse gesto é, em si, político.

Por isso, a resistência na cauda longa não é apenas reação: é criação de novas condições de possibilidade. É vida em estado de risco, mas também de invenção. É aí que o fonograma se torna não apenas um som, mas uma teoria viva um arquivo de mundo. E é com essa chave que entramos na última seção: escutar esses arquivos como legado.

Considerações Finais

Este artigo é a continuidade de uma pesquisa iniciada há sete anos como um Trabalho de Conclusão de Curso, que hoje pulsa como uma etnografia expandida e em constante transformação. A questão que o motivou o que acontece com os fonogramas que quase ninguém ouve permanece central. Mas a cada passo do percurso, novas camadas foram adicionadas: novos interlocutores, novos contextos digitais, novas formas de escuta e resistência. Como escreveu o rapper GMD, de Aveiro, Portugal: “Tentamos sobreviver nesse mundo ultra competitivo, é difícil para os independentes, mas com dedicação e amor fazemos o que podemos.” Essa frase encerra não apenas uma constatação, mas uma ética de permanência.

A pesquisa apresentada neste artigo foi levada à VIII Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia REACT como parte de uma reflexão mais ampla sobre o fazer etnográfico no digital. É nesse contexto que se torna fundamental retomar os eixos que a sustentam: a cauda longa como espaço de vida social (Appadurai, 1986), o Spotify como não-lugar (Augé, 1992) e os músicos como microatores em redes sociotécnicas (Latour, 2005). Mas, mais do que retomar, é preciso radicalizar: o fonograma é, aqui, um objeto liminoide (Turner, 1969), entre a presença e a ausência, entre o gesto e o arquivo. Uma *performance* mecânica que pulsa mesmo quando ninguém ouve. E ainda assim, alguém ouve.

Essa escuta às vezes solitária, às vezes partilhada é um ato de resistência. Ser a única pessoa a ouvir uma faixa pode ser tão radical quanto ser o músico que a criou. Essa é a natureza insurgente do fonograma na cauda longa: ele habita o não-lugar e o fratura por dentro. As estratégias usadas pelos músicos, como nos relatos de Varal Estrela (“lançamos um trabalho colab todo na pegada virtual; tem pouco tempo”) e Yvonne McDaniels (“colaborar abre um mundo de possibilidades”), mostram que a criação é coletiva, mediada por redes digitais e afetos, e que se enraíza no que Becker (1974) chamou de mundos da arte.

Essa dinâmica se aproxima dos debates da etnomusicologia contemporânea, especialmente no que diz respeito à música como prática cultural situada e como mediação sociotécnica. A escuta torna-se prática social, a produção se dá em múltiplas camadas (como demonstram os dados empíricos do grupo 3K) e a *performance* se desloca do palco para o perfil do artista, da sala de ensaio para a playlist. Como argumenta Georgina Born (2005), a música é simultaneamente processo, mediação e inscrição. E os músicos da cauda longa são, ao mesmo tempo, produtores e críticos de suas condições de escuta.

Por isso, é fundamental destacar que o Spotify não é um ambiente neutro. O rastro que ele deixa nas declarações de seu CEO Daniel Ek, nos relatórios públicos para acionistas, nos releases de imprensa e nos trabalhos incansáveis de quem testa e tenta compreender seus algoritmos compõe uma malha que estrutura o coro dessa pesquisa. Entender esse ecossistema técnico é também entender as condições políticas e econômicas da escuta. A curadoria algorítmica, como demonstra Liz Pelly (2025), não apenas organiza a oferta musical, mas molda subjetividades e regula o desejo de escuta.

Diante disso, propor uma escuta situada, como a que esta etnografia realiza, é propor também uma forma de reencantamento da música. Quando músicos como Jamie Jacobsen (Tedious and Brief) dizem que tudo começou como um hobby e foi crescendo, ou quando Quasar afirma que gravou toda a faixa remotamente e “parecia que tínhamos gravado juntos”, percebemos que o fonograma é mais do que um arquivo digital. Ele é rastro, gesto, desejo, mundo. E, como tal, pode

ser reinscrito por quem o faz, por quem o escuta, por quem o compartilha.

A pesquisa que começou como um TCC é hoje um campo em movimento. O Spotify se reformula constantemente, e sempre em benefício de seus mestres algorítmicos. Os músicos, por sua vez, resistem. Persistem. E, ao fazerem isso, nos ensinam que a cauda longa não é o fim é o lugar onde a música começa a dizer outras coisas. É o espaço onde a arte reencontra seu valor social, mesmo sem aplausos, mesmo sem playlist editorial, mesmo com um só ouvinte. Porque estar ali, como dizem tantos entrevistados, “é ter minha música viva”. E isso já é tudo.

Referências

AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*.
Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

ANDERSON, Chris. *A Cauda Longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

APPADURAI, Arjun. *The Social Life of Things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

APPADURAI, Arjun. *Fear of Small Numbers: An Essay on the Geography of Anger*. Durham: Duke University Press, 2008.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

CALLOW, Michel; LATOUR, Bruno. *Unscrewing the Big Leviathan: how actors macro-structure reality and how sociologists help them to do so*. In: KNORR-CETINA, Karin; CICOUREL, Aaron. *Advances in Social Theory and Methodology*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981. p. 277-303.

CLOUGH, Patricia Ticineto (org.). *The Affective Turn: theorizing the social*. Durham: Duke University Press, 2007.

ELLIOT, Carolyn. *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*. Walnut Creek: AltaMira Press, 2004.

ERIKSSON, Maria et al. *Spotify Teardown: Inside the Black Box of Streaming Music*. Cambridge: MIT Press, 2019.
Disponível em:
<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/245876>.
Acesso em: 25 maio 2025.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Da Periferia ao Centro: pedaços e trajetos*. São Paulo: EdUSP, 2002.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MILLER, Daniel. *Anthropology is the discipline but the goal is ethnography*. HAU: Journal of Ethnographic Theory, v. 7, n. 1, p. 27-31, 2017.

MORRIS, Jeremy Wade; POWERS, Devon. *Control, curation and musical experience in streaming music services*. Creative Industries Journal, v. 8, n. 2, p. 106-122, 2015.

PELLY, Liz. *The ghosts in the machine: Spotify and the mood machine*. Harper's Magazine, New York, jan. 2025. Disponível em: <https://harpers.org/archive/2025/01/the-ghosts-in-the-machine-liz-pelly-spotify-musicians/>. Acesso em: 25 maio 2025.

ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

SPOTIFY. *Millennials on Spotify: Key streaming moments*. [S. l.], s.d. Disponível em: <https://ads.spotify.com/en-US/millennials-on-spotify/>. Acesso em: 20 mai. 2025.

TURNER, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing, 1969.

Apêndice A – Artistas citados na pesquisa

Este apêndice apresenta os links públicos dos artistas mencionados ao longo do artigo, com o objetivo de permitir ao leitor conhecer diretamente seus trabalhos musicais e perfis digitais. São músicos e bandas que contribuíram com entrevistas ou foram analisados como parte da etnografia digital realizada nesta pesquisa. Os links incluem perfis no Spotify e redes sociais, como o Instagram.

Artistas e Links

Tedious and Brief (Jamie Jacobsen)

<https://www.instagram.com/tediousand.brief>

Quasar (SP, Brasil)

<https://www.instagram.com/bandaquasar>

Max AG (Eksoantijen / Assorted Colors)

<https://www.instagram.com/maxagn>

Yvonne McDonnell (UK)

<https://www.instagram.com/yvonnemcdonnell>

Belzifer

<https://open.spotify.com/artist/3yib9E7eiR4Vtw32Hca3kl>

Vibropath

<https://www.instagram.com/vibropath>

Renato Limonge

<https://www.instagram.com/r.limonge>

Animal Factory (Chicago, EUA)

<https://www.instagram.com/animalfactory1>

Liontortoise

<https://open.spotify.com/artist/1Ad6mtB4OdR8bC4nzOdLJ3>

Plastic Farm

<https://open.spotify.com/artist/51fsbdIzpaLcJs0k6FyQURh>
<https://www.instagram.com/plasticfarmer>

Gareth Inkster

<https://www.instagram.com/garethinkster>

Lugshar

<https://open.spotify.com/artist/3YgV8EyzDszhBmzgqIJiGe>

European Ghost (Itália)

https://www.instagram.com/european_ghost

Varal Estrela (Itapeva, SP)

<https://www.instagram.com/varalestrela>

Klaya

<https://open.spotify.com/artist/0rfI6LIXH45AdGZ4ZAQt4w>

<https://www.instagram.com/itsklaya>

Recebido em: 17 de junho de 2025

Aceito em: 19 de outubro de 2025

ACORDO ENTRE TEMPOS: UM RELATO SOBRE AS TENSÕES E CONCILIAÇÕES NA PESQUISA CONTATO

LENINE VASCONCELLOS

ACORDO ENTRE TEMPOS: UM RELATO SOBRE AS TENSÕES E CONCILIAÇÕES NA PESQUISA CONTATO

ENCOUNTER BETWEEN TEMPORALITIES: A REPORT ON TENSIONS AND RECONCILIATIONS IN THE RESEARCH PROJECT CONTACT

LENINE VASCONCELLOS¹

leninevas@eefd.ufrj.br

<https://orcid.org/0000-0002-9178-6111>

Resumo

Este relato traz reflexões sobre o processo que, até a data de publicação deste texto, já completa seis anos nas investigações do Grupo de Pesquisa Partitura Encenada, em particular no desenvolvimento 'Contato', que envolve a indissociável relação arte-tecnologia. Por se tratar de uma modalidade muito particular de pesquisa interdisciplinar, as diferentes perspectivas e abordagens dos processos, em relação às distintas temporalidades, tornam-se transparentes, evidenciando situações de crise e de negociações em prol do produto final artístico. O desenvolvimento de um instrumento musical para ser dançado, exige intensa participação e troca de informações entre as áreas de conhecimento envolvidas, sejam elas artísticas ou tecnológicas.

Palavras-chave: Arte e tecnologia. Temporalidades. Processos Artísticos interdisciplinares. Desenvolvimento Tecnológico

Abstract

This report reflects on the process that, as of the date of publication of this text, has been ongoing for six years in the investigations of the Partitura Encenada Research Group, particularly in the development of "Contato," which involves the inseparable relationship between art and technology. As this is a very particular type of interdisciplinary research, the different perspectives and approaches to the processes in relation to different time frames become transparent, highlighting situations of crisis and negotiations in favor of the final artistic product. The development of a musical instrument to be danced to requires intense participation and exchange of information between the areas of knowledge involved, whether artistic or technological.

¹ Professor do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, responsável pelas disciplinas de Música dos cursos de Dança. Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO (2014). Mestre em Engenharia Mecânica (área de acústica) pela COPPE-UFRJ (2005), Bacharel em Física pela UFRJ (1997), Técnico em Regência de Conjuntos Musicais pela Escola de Música Villa-Lobos (2001). Líder do Grupo de Pesquisa Partitura Encenada (www.partituraencenada.com)

Palavras-chave: Art and technology. Temporalities. Interdisciplinary artistic processes. Technological development.

Introdução

A arte oferece ao homem a oportunidade da experiência estética. Em especial, em seus exemplos mais perturbadores, oferece a fruição de ruptura com a nossa vivência ordinária de habitação no tempo. Nossa dinâmica contemporânea, cada vez mais acelerada (e acelerando) em busca de uma produtividade impossível, atualmente em um estágio de oferta de informações e dados absolutamente indigerível, em um processo de "datificação" (Lemos, 2021) sem precedentes, que talvez já dê sinais da fronteira patológica com a qual estamos, enquanto humanidade, flertando. As novas e assombrosas possibilidades dadas pelos avanços e disseminação de ferramentas de Inteligência Artificial, inclusive no seu uso pela arte, talvez sinalizem um cenário ainda mais desafiador, no qual urgiria a presença do "olhar contemporâneo" do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), como aquele capaz de manter "fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (p. 62).

Dentro do exercício artístico, alguns artesãos optam por se dedicarem a poéticas criativas que utilizam o diálogo com a tecnologia como ferramenta expressiva. Aqui vale uma advertência para que não pareçamos ingênuos acerca do tema: desde muito tempo a tecnologia esteve presente na produção artística. Mesmo ao olhar para a pintura rupestre, como talvez a pegada mais antiga de exercício da arte pelo homem, a lida com a técnica já estava presente. A própria etimologia grega da palavra arte traz íntima identificação na origem comum encontrada no vocábulo 'técnica', oriundo do grego (JARDIM, 2005).

O termo tecnologia a que este artigo se refere trata de uma possibilidade de acepção contemporânea do conceito, cujo recorte fica mais restrito ao contexto das tecnologias digitais, amplamente divulgadas e implementadas na sociedade atual. Justamente a transformação digital por que passamos, sinaliza uma crise em nossa vivência no tempo. Crise essa causada pela capacidade atual de vivermos uma verdadeira imersão (ou afogamento) em um mar de dados, no qual os sistemas atuais são capazes de dar tratamento e utilidade de maneira

assombrosa. Nesse contexto, a arte, em especial os processos que utilizam o diálogo com a tecnologia enquanto matéria criativa, terão uma importante contribuição no debate sobre temporalidades contemporâneas.

O GruPPEn e a pesquisa Contato

O Grupo de Pesquisa Partitura Encenada (GruPPEn) surgiu no ano de 2014 no Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A proposta inicial, abraçada pelos colegas docentes Lenine Vasconcellos e Vanessa Tozetto, respectivamente dos setores de Música e Técnica da Dança dos cursos ofertados pela instituição, consistia a princípio na construção cênica fronteiriça entre as duas artes, decorrente da pesquisa de doutorado em Artes Cênicas intitulada "Quando ouvir é ver: reflexões sobre o músico em cena" (2014). As investigações levaram à construção de dois espetáculos intitulados "So many notes..." e "Ostinatos" estreados no ano de 2019², que tinham em comum propostas híbridas de encenação, nas quais os papéis de músicos e bailarinos tornavam-se mesclados, revelando ao mesmo tempo uma certa musicalidade presente no ato de dançar e a potência cênica do desempenho corporal existente na *performance* musical (Oliveira, 2014). Após esse período

do, no final desse mesmo ano, o GruPPEn passa a ser coordenado somente pelo professor Lenine Vasconcellos, e em 2020, com o cenário de restrições disparado pelo enfrentamento ao vírus Sars-Cov-2, o grupo inaugura, de maneira remota, uma nova pesquisa que representou uma importante mudança em sua configuração estética e poética.

A pesquisa Contato consiste no desenvolvimento de um "instrumento musical para ser dançado" (Navarro et. al. 2022). Essa é a descrição que melhor alcança e sintetiza tanto o conceito motivador como o desenvolvimento perseguido nos últimos anos pelo grupo. A investigação teve duas fontes de inspiração: a relação entre música e

² O espetáculo Ostinatos foi apresentado no Teatro Municipal Ziembski e no Teatro Armando Gonzaga no Rio de Janeiro em 2019. O *Espetáculo So many notes...* foi apresentado no Teatro Armando Gonzaga no Rio de Janeiro em 2019

dança já experimentada pelo grupo em seus anos iniciais unida à pesquisa apresentada em cena pelo bailarino japonês Kaiji Moriyama realizada em parceria entre a fabricante de instrumentos Yamaha e a Universidade de Tóquio. Sob o nome de Disklavier™ (Yamaha, 2018) aquele grupo de pesquisadores nipônicos desenvolveu um sistema no qual o bailarino controlava o acionamento de um piano equipado com interface MIDI a partir do sensoramento de partes do seu corpo. Para realizar a nova e ousada tarefa, o GruPPEn que antes era composto por músicos e bailarinos, passou a necessitar da presença e contribuição de outras áreas de conhecimento, ligadas à ciência e tecnologia. Hoje o grupo segue radicado na Escola de Educação Física e Desportos, local de lotação do coordenador do grupo, e é integrado por um time de mais de 30 pessoas, entre estudantes, pesquisadores e colaboradores de várias áreas tais como dança, música, engenharia, fisioterapia, ciências matemáticas e da terra, ciência da computação, desenho industrial entre outras, em parceria ativa e formalizada com outras unidades da UFRJ – o Instituto Tércio Pacitti de Aplicações e Pesquisas Computacionais e a Decania do Centro de Letras e Artes (EEFD/NCE/CLA) –, unidades com as quais o GruPPEn mantém projetos conjuntos. A cooperação entre as áreas é mais que uma opção produtiva. Nesse caso ela impõe-se como condicionante de uma realização que seria impossível exclusivamente pelos saberes de uma das áreas isoladas, por mais aprofundada e especializada que se fosse. A pesquisa revelou-se potente na mesma medida do desafio imposto. Nos anos de trabalho com uma equipe tão diversificada, significativos avanços foram alcançados e o grupo transfigurou sua linha poética criativa, descobrindo um novo horizonte de possibilidades de aplicação, desvelado pela arte³. O último e mais marcante reconhecimento recebido pelo grupo foi a premiação Innovators Under 35 na categoria Arte, promovida pela MIT Technology Review Brasil com a indicação da pesquisa Contato-01 sendo

³ O projeto ContatoAccess está em desenvolvimento e reflete o primeiro produto da parceria interinstitucional entre o GruPPEn (DAC/EEFD), o Instituto Tércio Pacitti de Aplicações e Pesquisas Computacionais (NCE) e a Decania do Centro de Letras e Artes (CLA). O projeto consiste no desenvolvimento de uma interface gráfica de controle para o instrumento Contato-01, aplicado também em contextos de acessibilidade para pessoas cegas e de baixa visão.

representada pelo estudante de Engenharia Eletrônica Gabriel Guimarães, integrante do GruPPEn desde o início da pesquisa Contato. Atualmente, como principal produção artística, o grupo se destina à elaboração do espetáculo homônimo da pesquisa, em um exercício de roteirização e compilação das composições coreográficas/musicais que nesses anos de desenvolvimento serviram como testes de verificação das possibilidades poéticas e validação do sistema artístico/tecnológico.

Competências para um desenvolvimento comum

Uma oportunidade singular que a pesquisa Contato ofereceu ao GruPPEn foi a verificação durante seu processo criativo das diferentes competências exigidas ao se conflitarem duas práticas que se desenvolvem de maneiras distintas, mas que nesse caso estão em consonância na busca de uma realização em comum. O artesanato da criação e composição cênico/coreográfico/musical juntamente com o desenvolvimento tecnológico, quando se mergulha na inovação de um instrumento musical digital que será controlado pelos movimentos de dança, revela um desafio em várias camadas. O franco diálogo entre arte e tecnologia, muitas vezes esbarra em uma discrepância mútua de conhecimentos ao envolver expertises cada vez mais específicas em um cenário de veloz transformação, onde nem sempre a troca de informações se consegue se dar de maneira plena. Raros artistas detêm conhecimento para discutir em pé de igualdade com profissionais e pesquisadores das áreas tecnológicas, e talvez nem seja essa uma necessidade absoluta. O diálogo pode acontecer em várias vias, desde que a pesquisa incorpore na sua equipe esses outros atores, ao se pretender desenvolver a própria ferramenta de criação ou quando a obra é em si também uma inovação tecnológica. Quando a proposta não agrega o conhecimento técnico em um nível mais profundo, o artista acaba restrito a um papel de usuário de um produto pronto disponível, mesmo que por vezes inaugurando novos e surpreendentes usos para atender a um desejo estético. Nesses casos, em geral, ele não terá muita oportunidade de contribuir para direções possíveis no processo de

desenvolvimento tecnológico. Poucas são as iniciativas que mergulham em processos que exigem abraçar o desenvolvimento tecnológico da própria ferramenta para viabilizar a realização artística⁴.

Na pesquisa Contato a junção desses dois atores, arte e tecnologia, com suas respectivas visões, se configura em um amálgama indissociável impondo o fluxo intenso e constante de informação em uma dinâmica que constantemente desafia a equipe de maneira não trivial. Ao mesmo tempo em que o desenvolvimento abraçou a possibilidade de diálogo e criação poética entre arte e tecnologia (Santana, 2006), a pesquisa trouxe a manutenção da relação entre tradição e inovação presente desde o início das pesquisas do GruPPEn. O grupo traz no nome o conceito de "partitura" tal como entendido na visão mais tradicional e ortodoxa de música, onde as instruções sonoras que estão contidas no suporte devem ser realizadas com precisão e reprodutibilidade. No caso específico da proposta Contato, a realização se daria simultaneamente à materialização coreográfica tornando o bailarino em bailarino/musicista, trazendo uma possibilidade de resgate de uma tradição secular de *performance* musical atualizada pela possibilidade tecnológica com a inovação adicional dessa se construir no diálogo singular com a dança. Esse conceito inicial definiu várias das características e competências que o desenvolvimento tecnológico deveria buscar, balizando algumas das escolhas adotadas.

Para o desenvolvimento específico da pesquisa Contato, a relação de conversão de movimentos e sons deveria oferecer aos processos criativos artísticos a possibilidade de precisão nesse cenário: uma coreografia que, simultaneamente, produzirá a sua música, em uma configuração que resulta desafiador ao espectador identificar algum plano hierárquico entre as duas artes apresentadas, uma vez que ao mesmo intérprete, cabe a realização unificada da música simultaneamente à coreografia. O que se contempla no ato da *performance* do GruPPEn nos produtos cênicos da pesquisa Contato tratar-se-ia de uma coreografia acompanhada pela música ou seria

⁴ A pesquisa Disklavier (resultante da parceria entre Yamaha e Universidade de Tóquio) e os trabalhos do NANO UFRJ (Núcleo de Arte e Novos Organismos) são exemplos da criação artística em dissociável união com o desenvolvimento tecnológico.

melhor identificado como uma execução musical dançada por um bailarino? Desde o seu início a investigação almejava alcançar o nível de precisão similar àquele oferecido aos musicistas profissionais em seus respectivos instrumentos tradicionais. A intenção era alcançar determinado nível de precisão, oferecendo ao bailarino a possibilidade de executar obras musicais de maneira inteligível e reproduzível tal como realizado por musicistas na realização do código contido em uma partitura musical. Porém no caso do GruPPEn essa realização em forma cênica dançada. Esse objetivo de largada, muito claro e definido, impôs a primeira delimitação para o desenvolvimento tecnológico em curso: a necessidade de ter a precisão disponível para o intérprete. Ao mesmo tempo, impôs ao caminho de desenvolvimento uma severa restrição ao ter que resultar em um produto que oferecesse ao intérprete alguma forma de filtro que tornasse os dados, adquiridos em tempo real pelos sensores integrantes do instrumento Contato, em informação processável. Porém, nesse caso trata-se de uma modalidade especial de processamento. Não aquele realizado pelos mais potentes computadores disponíveis no mercado, mas o que ocorre no processo de artesanato presente na criação e realização do movimento na dança pelo bailarino. Essa seria a principal camada que deveria ser alcançada pelo instrumento a ser desenvolvido e da qual resultam certamente negociações e acordos entre duas maneiras bastante distintas de se lidar com a ocupação nas diferentes temporalidades: aquela própria à arte e a da tecnologia.

Especificidades na relação com o tempo

A lida com o tempo na tecnologia e na arte diferem entre si em várias nuances, umas mais e outras menos perceptíveis. Com relação ao seu consumo há uma significativa diferença. A tecnologia apresenta um imaginário temporal ligado ao apelo pela superação. Nesse contexto, a última versão do produto será a mais desejada, pois representará a promessa de um bem melhor resolvido do ponto de vista de sua funcionalidade. De maneira similar, esteticamente promete ser mais

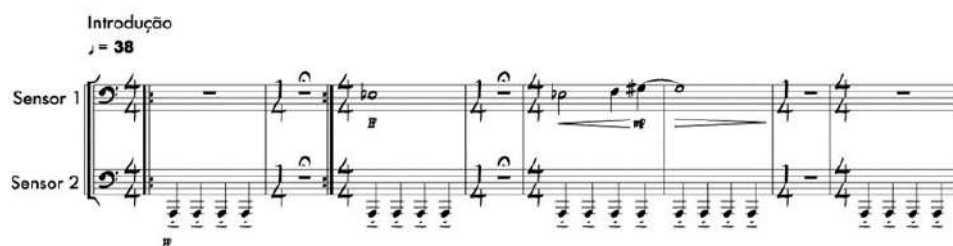
atrativo, com seu design aprimorado para a experiência, conforto e beleza, superando as impressões da versão anterior. Essa relação de superação é amplamente aproveitada pelo mercado da tecnologia e já consolida uma tendência inclusive na sedução social, na qual as filas para se aguardar o lançamento da última versão nas lojas das empresas mais celebradas apresentam números impressionantes com relação ao quantitativo de pessoas e igualmente à impressionante quantidade de tempo e desconforto sofrido para adquirir o produto do desejo. O apelo pela superação é tão massivo na relação de consumo temporal presente na tecnologia que ocorre inclusive uma certa exclusão (mais ou menos velada dependendo de determinado contexto social), ou, no mínimo, o reconhecimento de certa excentricidade, quando se ousa exibir algum orgulho na utilização de versões mais antigas (e obviamente ultrapassadas) de certos equipamentos. Em contraponto, a relação no consumo da arte sugere uma diferente temporalidade, mais ligada à sua preservação. Para ilustrá-la podemos recorrer aos museus enquanto conceito. Naquele lugar, sua maior razão de existir será justamente a possibilidade de preservar os rastros da produção humana. Ocupamos esses locais com a disposição de recuperar ou reafirmar a relevância de algo que foi produzido em outro tempo, mas que ainda tem a atualização do seu consumo justificada pela característica intrínseca presente nos produtos artísticos. A lógica de consumo é de tal ordem distinta que temos até certo pudor em nos referir-se às obras de arte como "produtos", com exceção de algumas manifestações que abraçam o fetichismo do mercado, assim como a moda.

Outra importante diferença na relação com a temporalidade característica é percebida observando os processos. Na tecnologia, justamente por abraçar uma lógica de superação, seus processos terão velocidades e objetivos próprios. Persegue-se uma trilha sem volta, na qual o tempo precisa ser otimizado, para se fazer mais, melhor e mais rápido, tentando vencer a "corrida" pelo resultado ou simplesmente garantir a existência que resista à lógica da superação. Isso reflete em modo de produzir inquieto nos processos, nos quais tem-se a consciência consonante com a busca incessante da melhoria e

atualização enquanto predicados virtuosos e valorizados. Não é à toa que eficiência e inovação representam as "cerejas do bolo" nos processos de criação tecnológicos. Já os processos artísticos funcionam sobre outros paradigmas. São resistentes ao esgotamento, sobretudo quando atingem uma profundidade de fruição estética capaz de impor uma outra temporalidade. A obra de Johan Sebastian Bach segue relevante após três séculos de audições e performances. Heitor Villa-Lobos ainda hoje, no século XXI, insiste em ser revolucionário. A singularidade do produto artístico escapa à lógica de uma temporalidade a ser superada. Ao contrário, ela se impõe no tempo, impondo seu próprio tempo. Mesmo no tempo presente, abandonar-se nos detalhes de uma tela de Monet representa uma fuga à voracidade com que a crise do tempo nos consome e devora na contemporaneidade. Serão justamente essas diferenças que oferecerão uma potente tensão nos trabalhos artísticos que investem em profundos diálogos com o elemento tecnológico.

Tensões e Conciliações para um instrumento musical para ser dançado

Música de Estrondos



o conhecimento tecnológico assuma o engenho, enquanto ferramenta a serviço do produto estético ou, no caso dessa pesquisa, uma possibilidade performática. Lidando assim com a própria temporalidade característica ao seu processo, no sentido de uma seta que aponta na direção da solução a ser imediatamente superada e aperfeiçoada tão logo seja alcançada. Em uma equipe multidisciplinar essa atribuição relega aos integrantes das áreas ligadas à tecnologia algo que é muito próprio ao campo, dedicado muitas vezes à solução de problemas. Isso de certa forma concilia e apazigua uma possível tensão inicial, ao mesmo tempo em que impõe aos artistas o compasso de espera necessário e inegociável característico para que todo e qualquer desenvolvimento tecnológico alcance a plena funcionalidade. Sobretudo quando envolve a invenção de um hardware específico para atender determinada pretensão artística. No caso da pesquisa Contato, três anos se passaram entre a apresentação do desafio ao grupo de desenvolvedores e se chegar a uma versão estável e confiável. Aqui identificamos uma forte tensão merecedora de atenção. No caso do processo artístico, em especial no exemplo da dança, há um tempo que pode ser visto como oposto ao consumo e descarte, sendo esse o da temporalidade da aquisição de uma competência corporal, essa no caso bastante específica, como dançar um instrumento musical durante a sua performance. De maneira também inegociável, o tempo do aprendizado é algo que merecerá sempre atenção. Mas, nem sempre a criação artística está imune às exigências cotidianas. Antes do equipamento demonstrar sinais do pleno funcionamento desejado, pela harmonia e manutenção de todos distintos atores integrantes e constituintes do GrupPEN, a promessa de sucesso da equipe de desenvolvimento precisava ser abraçada com delicadeza por todo o grupo. Dessa forma, como maneira de conciliar o tempo da valiosa disponibilidade dos artistas do grupo, iniciamos a



pesquisa artística através do exercício de composição musical e investigação coreográfica, embasados em um equipamento em desenvolvimento que ainda não estava pronto. Uma maneira emblemática de conciliar os processos tecnológico e artístico ficou explícita no processo de encenação da obra *Música de Estrondos*⁵, cuja partitura é de autoria do compositor Lucas Cassano, integrante do GruPPEn. Quando a bailarina Jéssica Mamede, que após estudar a partitura criou uma coreografia para ser realizada com o equipamento na *performance* da obra musical/coreográfica, ciente das possibilidades oferecidas pela promessa de seu funcionamento, escolheu o local do corpo no qual utilizaria um dos equipamentos requeridos pela partitura, conseguiu avançar no seu processo de aprendizado corporal, utilizando como substituto ao instrumento, ainda em fase de desenvolvimento, um guizo de sinos que exigiria dela destreza corporal similar àquela necessária quando vestisse o Contato-01. Esse processo de construção artística em dança, para a realização da partitura *Música de Estrondos* dentro do contexto da pesquisa Contato, representou o apaziguamento de uma importante tensão dada pelos diferentes exercícios nas temporalidades artística e tecnológica. Dessa maneira o tempo do artesanato corporal pôde iniciar-se paralelamente ao desenvolvimento do instrumento tecnológico, ainda em curso. O entendimento das diferentes temporalidades em curso durante a realização de um projeto com a característica de conciliar arte e tecnologia de uma maneira extrema, com a demanda de se desenvolver pelo coletivo o próprio equipamento tecnológico a ser utilizado na construção poética de *performances* singulares unindo dança e música, é condição necessária para o sucesso da proposta.

⁵ Nessa música o compositor utilizou duas vozes para serem executadas, cada uma, por um instrumento Contato-01 separado. A voz mais grave consistia em uma nota pedal (lá grave), em andamento lento, o que permitiu sua realização pela funcionalidade do acelerômetro do Contato-01, que é acionado a partir da intensidade do movimento da bailarina.

Desafios e oportunidades com a arte-tecnologia

A arte em consonância com a tecnologia, em processos nos quais o produto artístico está apoiado no desenvolvimento tecnológico, seja como meio ou como obra final, apresentará o desafio de equilibrar as temporalidades inerentes a cada um dos processos envolvidos. Habitar esse equilíbrio, nem sempre estável, representa desafios para ambos os campos de conhecimento, na medida em que haverá necessidade de se descobrir um terceiro tempo, do coletivo, no qual um "caminhar possível" permitirá valiosas trocas, aprendizado mútuo e realizações singulares. A oportunidade aberta para trocas pode potencializar o aprendizado mútuo implicando em aprendizado e construção de conhecimento, que se bem aproveitado pode potencializar significativa aceleração na produção de conhecimento para a inovação. Realizações artísticas com o "DNA híbrido" artístico/tecnológico têm a singular potência de exercer dupla atração pelos vieses do apelo estético e da sedução presente no fascínio contemporâneo pelas "luzes do nosso tempo" (Aganbem, 2009). Materializada em um resultado artístico, a obra ou processo pode carregar um potente símbolo de que é possível o acordo em uma época de atropelos, certezas e intolerância.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

JARDIM, Antônio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

LEMOS, A. *Dataficação da vida*. *Civitas: Revista de Ciências Sociais*, v. 21, p. 193-202, 2021. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2021.2.39638>.

Navarro, A. C.; Cassano, L. J. N.; Lopes, B. P.; Oliveira, V. L., Desenvolvimento de sistema de conversão de movimentos de dança em som e seus respectivos desdobramentos na composição musical e coreográfica. In: *Anais do XII Congresso Iberoamericano de Acústica, Florianópolis: XII Congresso Iberoamericano de Acústica, 2022*.

OLIVEIRA, Lenine Vasconcellos de. *Quando ouvir é ver: reflexões sobre o músico em cena*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2014

SANTANA, Ivani. *Dança na cultura digital*. Editora da Universidade Federal da Bahia, Salvador, p. 204, 2006. Disponível em: <<https://Books.scielo.org/id/zn6c5>>, acesso em: 13 de abril de 2025.

YAMAHA. *Yamaha Artificial Intelligence (AI) Transforms a Dancer into a Pianist*. 2018. Disponível em: <https://www.yamaha.com/en/news_release/2018/18013101/>. Acesso em 30 de setembro de 2025.

Recebido em: 31 de agosto de 2025

Aceito em: 22 de setembro de 2025

**CULTURAS DO HABITAR, ESPÍRITOS NOVOS E
AFINIDADES ENTRE ARTES: A PRETEXTO DA
CELEBRAÇÃO DOS 100 ANOS DA EXPOSITION
INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET
INDUSTRIELS MODERNES (1925)**

PAULA ANDRÉ

CULTURAS DO HABITAR, ESPÍRITOS NOVOS E AFINIDADES ENTRE ARTES: A PRETEXTO DA CELEBRAÇÃO DOS 100 ANOS DA *EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES (1925)*

*CULTURES OF LIVING, NEW SPIRITS AND AFFINITIES BETWEEN
ARTS: UNDER THE PRETEXT OF CELEBRATING 100 YEARS OF THE
EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET
INDUSTRIELS MODERNES (1925)*

PAULA ANDRÉ¹

paula.andre@iscte-iul.pt

<https://orcid.org/0000-0002-9322-5510>

Resumo

O estudo centra-se na concepção de interiores domésticos em contexto das culturas do habitar da primeira metade do século XX, em particular nos anos 20, assumindo as afinidades entre as artes como um território do conhecimento da cultura arquitetônica. Para o realizar tomamos como pretexto a celebração dos 100 anos da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925), apresentando como referentes os interiores das «casas experimentais» do *Pavillon L'Esprit Nouveau* (Paris, 1925), da *Haus am Horn* (Weimar, 1923), dos Mestres da Bauhaus (Dessau 1925-26) e da *Siedlung Weissenhof* (Stuttgart, 1927), e reunindo em síntese diversas autorias de um trabalho que se revelaria colaborativo. Baseamos o nosso estudo maioritariamente em edições coevas (livros, revistas, catálogos, documentários) sendo claro que as imagens incluídas nos projetos editoriais dessas publicações muito contribuíram para a comunicação e divulgação do novo espírito, da nova cultura do habitar e do novo entendimento dos interiores da vida doméstica moderna.

¹ Professora Associada do Iscte -Instituto Universitário de Lisboa; directora do Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos; docente do Mestrado Integrado em Arquitectura e do Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura; investigadora integrada do Dinâmia'cet-Iscte; coordenadora do "Laboratório Colaborativo Dinâmicas Urbanas, Património, Artes. Seminário de Investigação, Ensino e Difusão" em parceria com universidades de Portugal, Espanha, Brasil, México e Chile.

Palavras-chave: Mobiliário e Equipamento; Le Corbusier; Pierre Jeanneret; Charlotte Perriand; Marcel Breuer; Alma Buscher.

Abstract

This study focuses on the design of domestic interiors in the context of the living cultures of the first half of the 20th century, particularly the 1920s, assuming the affinities between the arts as a territory for the knowledge of architectural culture. To carry it out, we take as a pretext the celebration of the centenary of the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (1925), presenting as references the interiors of the "experimental houses" of the Pavillon L'Esprit Nouveau (Paris, 1925), the Haus am Horn (Weimar, 1923), the Bauhaus Masters (Dessau 1925-26), and the Siedlung Weissenhof (Stuttgart, 1927), and synthesizes diverse authors in a work that would prove collaborative. We based our study largely on contemporary editions (Books, magazines, catalogs, documentaries), and it is clear that the images included in the editorial projects of these publications contributed greatly to the communication and dissemination of the new spirit, the new culture of living and the new understanding of the interiors of modern domestic life.

Keywords: Furniture and Equipment. Le Corbusier. Pierre Jeanneret. Charlotte Perriand. Marcel Breuer. Alma Buscher.

Assumimos a condição dinâmica da arquitectura, num mundo em rápida mudança, evidenciando que a arquitectura enfrenta desafios ambientais, políticos, económicos e culturais, e resgatamos teorias e projectos ancorados num pensamento tentacular, ou seja, relacional, e que se articulem com os deslimites das artes, em particular com a concepção e a produção de interiores domésticos no contexto das culturas do habitar da primeira metade do séc. XX. Para o realizar tomamos como pretexto a celebração dos 100 anos da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925), assumimos as afinidades entre as artes como um território do conhecimento, e sublinhamos que o desenvolvimento do mobiliário/equipamento moderno ocorre de forma colaborativa e em “paralelo ao desenvolvimento da arquitectura e da tecnologia moderna” (Mang, 1979, p.16).

União das Artes

Em contexto da primeira metade do século XX a “união entre arte e arquitectura, estava destinada a converter-se num catalisador, e no «condensador social» (Arnaiz, 2014, p.140). Na Alemanha a fundação da *Deutscher Werkbund*, como associação dos industriais, artistas e arquitectos, da *Sächsische Kunstgewerbeschule* (Escola de Arte e Artesanato) e da *Staatliches Bauhaus* (Bauhaus Estatal 1919) fundada por Walter Gropius, agregará as artes e os seus deslimites e resultará numa *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), que “advoga a fé numa força transformadora da arte, que implica uma elevação (*Aufhebung*), uma metamorfose dos componentes individuais para os situarmos num plano mais elevado” (Bryant, 1997, p.59). O arquitecto Peter Behrens, um dos sócios fundadores da *Deutscher Werkbund*, organização cultural com o objectivo de coligar trabalho artesanal, arte e indústria, considerava que a *Gesamtkunstwerk* não era “um assunto da estética, mas a manifestação de uma concepção moral” (Bryant, 1997, p.59) entendendo que

o conceito não se deve entender como uma mera reunião de actos artísticos (como acontece numa exposição), tão pouco como um conceito próximo da decoração, que força a união das diferentes artes. Supõe antes o êxito de um efeito exteriormente perceptível que, de modo a produzir-se, requer necessariamente uma específica relação entre as artes (Bryant, 1997, p.57).

Walter Gropius no Programa da Bauhaus (1919) proclamava por uma nova unidade entre arte e técnica:

Agrupados numa tentativa de alcançar uma síntese das artes seguindo o ideal de *Gesamtkunstwerk*, em 1918, é formado em Berlim o *Novembergruppe* integrando os arquitectos Bruno Taut, Walter Gropius, Hans Poelzig, Ludwig Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn; os pintores El Lissitzky, Lyonel Feininger; os escultores Gerhard Marcks, Rudolf Belling; o cineasta Hans Richter; o compositor Alban Berg, e o dramaturgo Bertolt Brecht, procurando uma arte que chegasse ao povo de modo participado. Também o *Arbeitsrat für Kunst* (Conselho de Trabalho para a Arte) criado em Berlim em 1918 pelo arquitecto Bruno Taut e pelo historiador de arte e crítico da arquitectura Adolf Behne, fazia o apelo para que a arte e as pessoas formassem uma só unidade, tendo como objectivo a união das artes sob a cobertura da arquitectura e acreditando que não deviam existir barreiras entre o artesanato, a escultura ou a pintura. Bruno Taut, que considerava que o arquitecto deveria ser um sociólogo, um economista, um cientista sério e também um artista, no seu *Programa de Arquitectura* (1918), apelava a uma estreita relação entre a arquitectura e as outras artes, defendendo:

a apresentação de exposições pelos architectos sob formas apropriadas; as pequenas realizações nas praças e nos jardins públicos, em locais muito frequentados, manifestações populares e à maneira das feiras anuais; fazer largo apelo aos pintores e escultores em todas as construções, a fim de os desviar da arte de salão; despertar o interesse mútuo dos architectos e dos artistas (Taut, 1996, p.55).

“(...) os architectos, os pintores e os escultores devem reconhecer o carácter compósito do edifício como uma entidade unitária (...) juntos concebemos e criamos o novo edifício do futuro, que reunirá architectura, escultura e pintura numa única unidade. (...) Architectos, escultores, pintores, todos devemos retornar ao artesanato! Não existe uma «arte profissional». Não existe nenhuma diferença substancial entre o artista e o artesão. O artista é um artesão de nível superior. A graça divina, em raros momentos de luz que transcendem a vontade, faz florescer a arte, sem que o artista tenha consciência disso, na obra que sai da sua mão, mas o que é essencial em todo o artista é a base do “saber fazer”. (...) A Bauhaus propõe-se reunir numa unidade todas as formas de criação artística, reunificar numa nova architectura, como partes indivisíveis, todas as disciplinas da prática artística: escultura, pintura, artes aplicadas e artesanato. O fim último da Bauhaus é a obra de arte unitária – a grande architectura – na qual não existe uma linha de demarcação entre a arte monumental e a arte decorativa” (González Garcia, 1999, p.357-361)

A partir de 1920 a revista *L'Esprit Nouveau*, primeiro *Revue Internationale D'Esthétique* e depois *Revue Internationale Illustrée de l'Activité Contemporaine* (1920-1925) criada por Le Corbusier, Amédée Ozenfant e Paul Dermée, sintetizaria as afinidades e deslimites das artes ao associar estética experimental, pintura, escultura, architectura, literatura, música, estética de engenharia, teatro, music-hall, cinema, circo, desporto e estética da vida moderna, redefinindo a relação entre arte, indústria e cultura de massa. O tema central desenvolvido pela revista era a problemática relação entre a arte e a sociedade industrial, e da sua união como resultado de uma nova estética produzida pelos artistas.

Essa união das artes e a proposta de equipamentos domésticos será apresentada publicamente em Paris no pavilhão *L'Esprit Nouveau* (1925), onde Le Corbusier integra os seus conceitos de “Besoin-types” e “Meubles-types”, assumindo a escala humana como padrão para o desenho universal, e afastando-se assim do conceito *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), anteriormente vinculado à *Deutscher Werkbund*.

[Le Corbusier], *Besoins Types, Meubles Types, L'Esprit Nouveau*, n° 23, 1924

Na verdade, sapatos, mesas, garrafas ou cadeiras para Le Corbusier deviam primar pela sua condição utilitária e o luxo devia consistir na pureza da sua execução e na eficácia das suas prestações (Le Corbusier, (1925) 1996).

Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes 1925

Resgatamos a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (Exposição Internacional das Artes Decorativas e Indústrias Modernas) de 1925, patente ao público entre 28 de Abril e 30 de Novembro, organizada pelo *Ministère du Commerce et de L'Industrie*, pela *Union Centrale des Arts Décoratifs*, e pela *Société des Artistes Décorateurs*, e realizada em Paris, no lugar onde se tinha celebrado a Exposição Universal de 1900, entre a Esplanade des Invalides e o Grand e Petit Palais, em que a França procurava mostrar a sua hegemonia no campo do desenho, principalmente perante o domínio da Alemanha. A proposta da exposição tinha sido apresentada em 1911 por René Guilleré, presidente da *Société des Artistes-Décorateurs*, aprovada em 1912, estando previsto realizar-se em 1915 (Benton, 2003, p. 142). Em 1923 o arquitecto Robert Mallet-Stevens referiu:

em 1925 o público ficará espantado ao descobrir a arquitetura moderna; se viu mobiliário, tecidos, objectos e interiores modernos, desconhece completamente a arquitetura, não faz ideia de que, apesar da ausência de edifícios, nasceu um estilo que está à espera de emergir, que é a arquitetura moderna (Mallet-Stevens, 1923, p.9).

Com concepção urbanística a cargo dos arquitectos Louis Bonnier e Charles Plumet a exposição procurava a afirmação da modernidade, seguindo a referência da *Prima Esposizione Internazionale d'Arte*

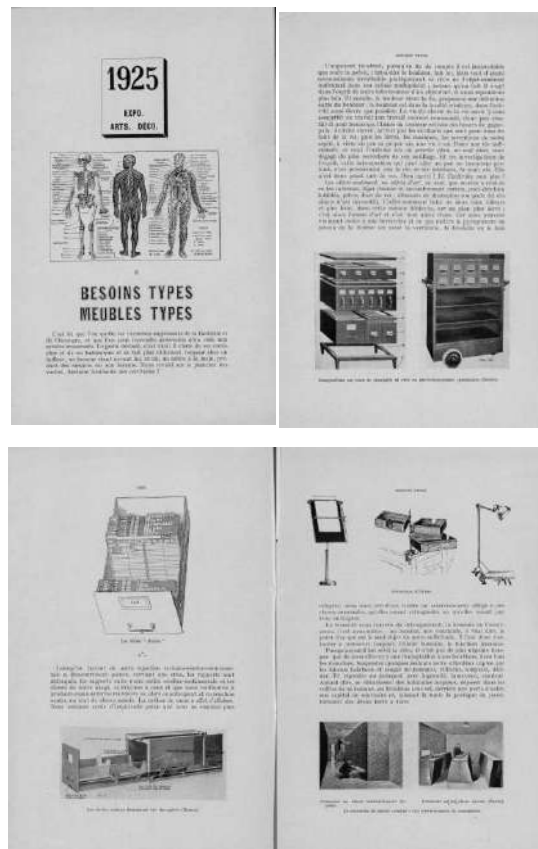
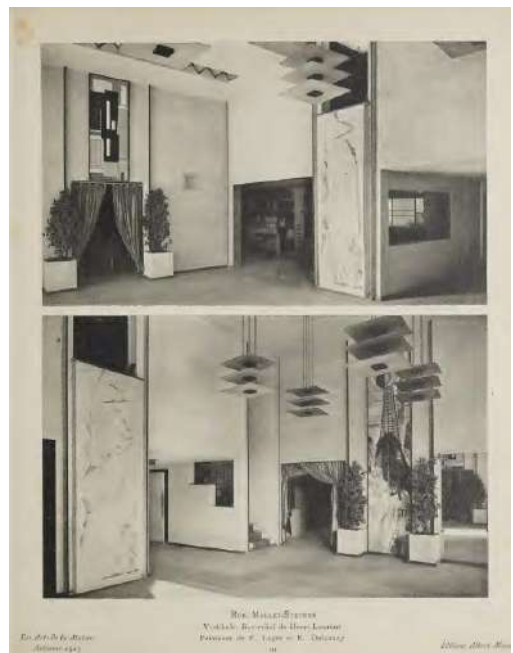


Figura 1: [Le Corbusier], *Besoins Types, Meubles Types, L'Esprit Nouveau*, n° 23, 1924

Decorativa Moderna (1902) realizada em Turim, e sustentava que os projectos se deveriam apresentar sem inspiração na tradição histórica, tendo como principal tema “a tradição modernizada”. A exposição foi o palco da difusão internacional do que se viria a designar em 1966 por Art Déco, por ocasião da exposição retrospectiva *Les années 25, Art Deco, Bauhaus, Stijl, Esprit Nouveau* realizada no *Musée des Arts Décoratifs de Paris*, e também estabelecido em 1968 por Bevis Hillier.

Na exposição a proposta da *Société des Artistes Décorateurs* materializou-se entre outros no projecto de *Une Ambassade Française*, do arquitecto Charles Plumet, no qual o desenho de mobiliário conciliava os representantes da linha tradicional – “contemporâneos”, como Louis Süe e André Mare, Edgar Brandt, Raymond Subes, Paul Dufrené, Jules Leleu, Jacques Émile Ruhlmann, Paul Follot, André Groult, e os mais jovens de orientação mais de ruptura – “modernos”, como Pierre Chareau, Jean Dunand, René Herbst e Robert Mallet-Stevens. Embora o arquitecto Robert Mallet Stevens no seu projecto de Hall Jardim de Inverno para a *Ambassade Française*, procurasse conciliar o desenho gráfico, a pintura, a escultura e a arquitectura, integrando os seus candeeiros de teto, obras de Henri Laurens (baixo-relevo), Louis Barillet (vitral), Robert Delaunay (pintura) e Fernand Leger (pintura), a verdade é que a *Société des Artistes Décorateurs* solicitou que para a inauguração as pinturas destes dois últimos artistas fossem retiradas.



Robert Mallet-Stevens, Vestíbulo. Baixo-relevo de Henri Laurens, pinturas de F. Léger et R. Delaunay. Fonte: *Les Arts de la Maison*, Automne & Hiver, 1925

No espaço da exposição Mallet-Stevens concebeu também um jardim com quatro árvores de cimento de cinco metros de altura, realizadas pelos escultores Jan e Joel Martel com a colaboração do

Figura 2: Robert Mallet-Stevens, Vestíbulo. Baixo-relevo de Henri Laurens, pinturas de F. Léger et R. Delaunay.

Fonte: *Les Arts de la Maison*, Automne & Hiver, 1925

engenheiro Charles Garrus, que se aproximavam de uma concepção escultórica cubista, que provocaram uma grande polémica junto dos críticos a uma substituição de um elemento natural no jardim (Álvarez, 2022, p.109).

Se o arquitecto Auguste Perret considerava que a arte decorativa devia ser abolida considerando que onde houvesse arte genuína não haveria necessidade de decoração, Guillaume Janneau na *Introduction à l'Exposition des Arts Décoratifs: considérations sur l'esprit moderne* referia:

Elaborou-se um programa inteiramente novo, fundado na abolição das habitações para usos concretos e limitados. A sala de jantar, a «área de recepção» e o atelier estão integrados num só espaço: a sala de estar. A casa simplificou-se, à semelhança das complexidades da vida doméstica (Janneau, 1925, p. 151)

sublinhando a importância da transformação espacial.

Pavillon L'Esprit Nouveau: mobiliário e equipamento

No *Cours de la Reine* o arquitecto Le Corbusier em colaboração com o seu primo e sócio Pierre Jeanneret constrói em poucas semanas, com materiais industriais - cimento, aço e vidro, e produção em série, o pavilhão *L'Esprit Nouveau* (nome da revista por eles editada entre 1920 e 1925), consagrando-o à reforma da habitação (transformação da planta, standardização e industrialização). Para Le Corbusier

não se tratava de responder ao «tema» imposto pelos organizadores criando «uma casa de arquiteto», mas de empreender a casa de todos, ou simplesmente o apartamento de qualquer cavalheiro preocupado com o bem-estar e a beleza (Le Corbusier, (1925), 1994, note 2, p. 219-220).



Figura 3: Robert Mallet-Stevens [Jan e Joel Martel], Árvores em cimento, Jardim da Esplanade des Invalides.

Fonte: *L'Architecte*, nº 10, 1925, Pl. LXV

Assume assim o próprio pavilhão como uma célula completa da “*immeuble-villa*”, com jardim suspenso, em que o exterior por sua vez se converte em interior, associando-o à sua ideia, de função e equipamento da arquitetura do futuro, e que segundo o próprio Le Corbusier “constituía um protesto contra o programa crepuscular da Exposição (arte decorativa) e propunha soluções à crise iminente das grandes cidades” (Le Corbusier, (1929), 1930, p.113-114). Le Corbusier seguia o novo espírito defendido por Guillaume Apollinaire:

O Novo Espírito luta pela restauração do espírito de iniciativa, pela compreensão clara do seu tempo e pela abertura de novas visões sobre o universo externo e interno, que não sejam inferiores àquelas que os cientistas de todas as categorias descobrem todos os dias e das quais extraem maravilhas. As maravilhas impõem-nos o dever de não deixar a imaginação e a subtileza poética para trás das dos artesãos que melhoram uma máquina (Apollinaire, 1918).

Le Corbusier na revista *L'Esprit Nouveau* anunciava a *Exposition*, e comunicava (texto e imagens) o que considerava ser uma expressão ostensiva e o excesso de móveis, considerando que atulhavam os ambientes domésticos, e que seria necessária uma depuração de elementos (Le Corbusier, 1923) sublinhando que o mobiliário consistia em: “mesas para trabalhar e comer, cadeiras para comer e trabalhar, poltronas de diversas formas para descansar de diversas maneiras e prateleiras para guardar os objectos de nosso uso” (Le Corbusier, (1929), 1930).

O pavilhão primeiro excluído com a desculpa de falta de espaço, foi construído numa zona periférica e foi financiado pela sociedade imobiliária *Groupe de l'Habitation Franco-Américaine*, que procurava “casas modernas de estilo francês, mas de conforto americano”, e com o patrocínio de *Aéroplanes: G. Voisin e Henri Frugès, Bordeaux*. O pavilhão considerado pelos organizadores uma “monstruosidade”, no início foi “escondido” do público por uma vedação de 6 metros de altura, só demolida através da intervenção de Anatole de Monzie (ministre de *l'Instruction Publique et des Beaux-Arts*).

O pavilhão/apartamento, foi inaugurado dia 10 de Julho e no convite era apresentado como sendo dedicado à renovação da

habitação (transformação de planos, normalização e industrialização), sendo indicado que incluía uma célula inteira do *'immeuble-villa'* com um jardim suspenso; e referindo que o planeamento urbano das grandes cidades será exibido no anexo circular do pavilhão sob a forma de dioramas da *Ville Contemporaine de trois millions d'habitants* (já apresentada no *Salon d'Automne* de 1922 e na Exposição da Bauhaus de Weimar em 1923) e do *Plan Voisin de Paris*. O pavilhão *L'Esprit Nouveau* materializava a nova construção e organização do habitar, da cidade e da arte moderna, assim como a integração da tipografia na arquitectura tanto no exterior como no interior, como "imagem-texto", numa arquitectura de comunicação.

O pavilhão assumiu um espírito de *Gesamtkunstwerk*, em que a construção, a disposição dos espaços de convivência internos (mobiliário móvel, embutido (madeira), integrado (cimento) e a disposição dos espaços externos (jardim, que incluía uma árvore existente no lugar, cuja copa saía pelo exterior através de uma abertura circular, realizada para tal efeito, na cobertura plana (Álvarez, 2002, p. 267) têm igual importância.

Ainda estudante sob a égide do arquiteto René Chapallaz, Le Corbusier criou em 1906 os seus primeiros elementos integrados na Villa Fallet, incluindo o aparador da sala de jantar feito de madeira, ecoando o mesmo material que cobre o interior do edifício (painéis, degraus, etc.) (Ruegg, 2012, p.25). Em 1913 recebeu de Auguste Perret "um pequeno folheto intitulado *Meubles Modernes*, no qual Francis Jourdain apresentava suas últimas criações que "deixaram [Le Corbusier] em grande perplexidade":

Figura 4: Le Corbusier e P. Jeanneret, exterior e interior do Pavilhão L'Esprit Nouveau.

Fonte: L'Architecture Vivante, automne & hiver, 1925.



L'ESPRIT NOUVEAU
PAVILLON DE L'ESPRIT NOUVEAU
PROJETÉ PAR LE CORBUSIER ET P. JEANNERET
A. LAURENTON, 1925. 18

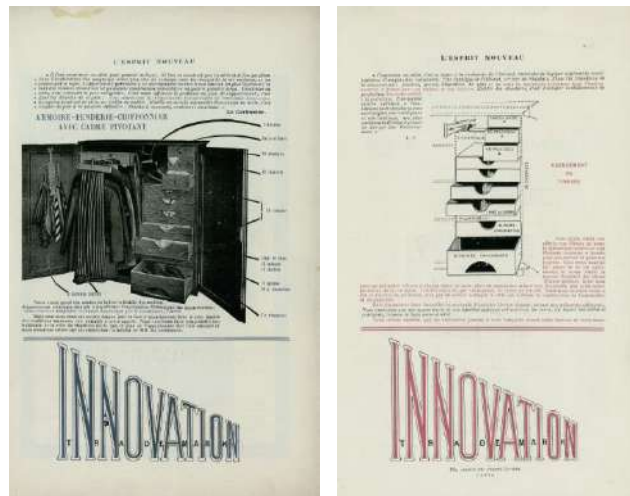


L'ESPRIT NOUVEAU
PAVILLON DE L'ESPRIT NOUVEAU
PROJETÉ PAR LE CORBUSIER ET P. JEANNERET
A. LAURENTON, 1925. 19

Recebi *Meubles Modernes* de Léon Werth. Os esboços de Jourdain me deixam num estado de grande perplexidade. Fizeram isso na Alemanha há dez anos, mas sei que aqui deve ser algo completamente diferente. No entanto, o móvel fixado na parede tem algo de imóvel, o que é preocupante se você acha que terá de conviver com ele por anos. Então qual é a sua ideia sobre isso? (Le Corbusier, 2002, p.88,89).

Um pouco mais tarde Le Corbusier, chegou a felicitar por escrito Francis Jourdain, considerando-o "uma pessoa muito séria" - pela "emoção" despertada e pela enorme criatividade (Barré-Despond, 1988, p.252). Le Corbusier encontrara o que procurava, isto é, o "mobiliário desempenhando um papel arquitectónico" (Reyniès, 2003, p. 1172). Já em Paris Le Corbusier gabou-se orgulhosamente em carta escrita aos seus pais sobre um tipo de unidade de armazenamento que ele chamava de "armário", e que "mandou fazer" em madeira: "que ordem reina hoje em minha casa!", exclama, porque esta "maravilhosa peça de mobiliário", "combinada de uma forma extremamente prática" permite "guardar tudo" (Le Corbusier, 2011, p. 230,231). Integrado no anúncio do baú *Innovation* Le Corbusier referia:

Figura 5: Baú *Innovation*, *L'Esprit Nouveau*, nº 18 e nº19, 1923



Passámos anos a trabalhar para estabelecer modelos de design de interiores (que nasceram para transformar o uso doméstico dos apartamentos); queríamos simplificar o trabalho doméstico através da classificação e da ordem (*L'Esprit Nouveau*, nº18, 1923). Analisámos os gestos da vida quotidiana e estabelecemos a medida de Standart para os objetos do quotidiano. Assim, podemos afirmar que atribuímos a cada coisa o seu devido lugar e retiramos tudo o que é supérfluo dos atos indispensáveis da vida agitada. Gostaríamos que os nossos acessórios e móveis especiais se encaixassem nas paredes, fossem escondidos e práticos, tornando a casa espaçosa e arejada. (*L'Esprit Nouveau*, nº 19, 1923)

Baú *Innovation*, *L'Esprit Nouveau*, nº 18 e nº19, 1923

No interior do pavilhão *L'Esprit Nouveau* foram realizados estudos de policromia com o objectivo de otimizar a luz, exibidas pinturas de Le

Corbusier, Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Amédée Ozenfant, esculturas de Jacques Lipchitz, tapetes norte-africanos com motivos abstractos, e mobiliário/equipamento. Para além de mobiliário móvel e fixo, como *objets-types*, adquiridos em catálogos (divulgados na revista *L'Esprit Nouveau*), como o baú *Innovation*, os móveis de aço da fábrica Ronéo, ou as cadeiras de madeira curvada Thonet, ou os cadeirões em pele (da firma Maple fabricados por Motté) e peças modulares de armazenamento integradas na arquitectura, o mobiliário-equipamento - *casier standard*, assim como mesas com utilização de aço tubular (já realizadas para a *maison La Roche*), e que segundo Le Corbusier pretendia afirmar que a arquitetura se estende desde o mais pequeno objeto de uso mobiliário até à casa, à rua, à cidade e mais além.

Na revista *L'Esprit Nouveau* Le Corbusier proclamava igualmente que a arte decorativa moderna, não tinha decoração, e que apenas equipamentos respondiam às necessidades” (Le Corbusier, 1924, s/p.). Esta era uma “posição já formulada na Alemanha no catálogo *Die Form ohne Ornament* de Wolfgang Pfeleiderer, que acompanhava a exposição *Deutscher Werkbund* dedicado à «forma» e apresentado em Estugarda em 1924” (Payne, 2022, p. 112). Le Corbusier referirá também que: a arte decorativa é um velho resto do passado que já não tem razões para subsistir perante uma renovação tão completa do nosso estado mental, (Le Corbusier, 1925) sublinhando que “a noção de mobiliário desapareceu. Foi substituída por um vocábulo novo: o equipamento doméstico” (Le Corbusier, 1926), entendendo por equipamento eficácia e funções reais e exactas, e acrescentando numa conferência de Buenos Aires em 1929 que

Figura 6: Le Corbusier e P. Jeanneret, aspectos da sala comum do Pavilhão *L'Esprit Nouveau*, 1925. Fonte: *Les Arts de la Maison*, Automne & Hiver, 1925



só poderemos abordar com eficácia a renovação da planta da casa moderna após explorarmos a questão do mobiliário. Temos aí um nó górdio. É preciso cortá-lo, caso contrário toda a procura de uma ideia moderna será inútil. Precisamos dar uma «guinada»: uma época maquinista sucedeu à época pré-maquinista; um espírito novo substituiu um espírito antigo (Le Corbusier (1929) 1930).

Na verdade, por um lado Le Corbusier entende que o interior se deve equipar com mobiliário existente no mercado, e por outro apresenta as suas peças de aço tubular, e destaca a importância de introduzir nas paredes o armazenamento de modo a favorecer o aproveitamento do espaço e das circulações. Na sua obra *L'Art décoratif d'aujourd'hui* afirmaria

sem hesitação que não há razão para que a madeira continue sendo a matéria-prima essencial para o mobiliário. Quando questionada, a indústria imediatamente propôs novos companheiros: aço, alumínio, cimento (com preparações), fibra e... o desconhecido (Le Corbusier (1925) 1996, p.47).

O Pavilhão materializa o entendimento de que a arquitectura abarca o universo do

pequeno objecto de uso doméstico à cidade, o universo da indústria, da produção em série e dos materiais para a nova construção e respectivos interiores, exibindo a verdadeira máquina de habitar. Ainda que não de forma radical, o conceito de mobiliário é substituído pelo conceito de equipamento, revelado nos armários standard incorporados nas paredes ou dispostos de modo a criar ambientes funcionais e organizados.

Charlotte Perriand que ainda estudante da *École de la Union Central des Artistes et Decorateurs* tinha sido seleccionada para realizar painéis murais representando nove musas para um *Salon de Musique*, concebido segundo testemunho da própria no mais puro estilo Artes Decorativas, recordaria a propósito da sua visita à *Exposition* a surpresa



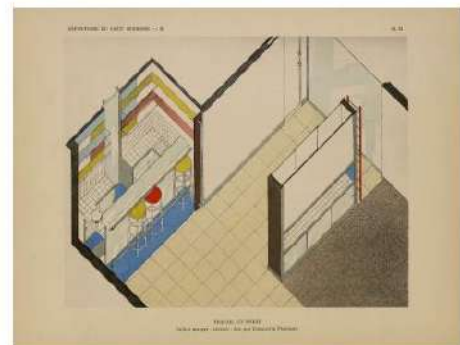
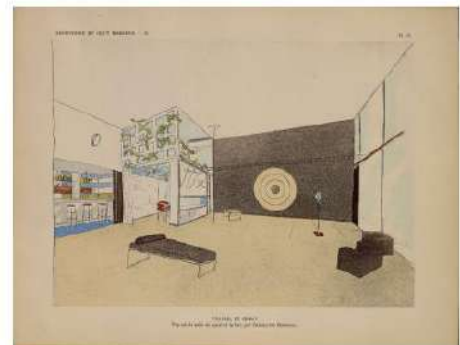
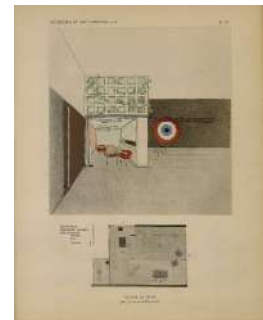
Figura 7: Le Corbusier e P. Jeanneret, aspectos da sala comum do Pavilhão L'Esprit Nouveau, 1925.

Fonte: L'Architecture Vivante, Automne & Hiver, 1927

sem agressão que lhe causara o pavilhão de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, tão despido e relegado com desprezo para um canto, (Perriand, 1998). Charlotte Perriand contacta em 1926 Le Corbusier mostrando interesse em trabalhar no atelier, mas o arquitecto rejeita a proposta. Em 1927 na sequência da apresentação de Charlotte Perriand no *Salon d'Automne* (Paris) do *Bar sous le toit*, um projecto da sua própria casa com banco e mesa de jogo, armário de fonógrafo, bar, candeeiros em cascata e bancos de bar em cobre niquelado (Le monde nouveau de Charlotte Perriand, 2020, p. 39) Le Corbusier ficou muito interessado e convidou-a para colaboradora. Assim em 1927 Charlotte Perriand integra o atelier de Le Corbusier, como responsável pelo “equipamento interior”, vindo a exhibir em Paris no *Salon des Artistes Décorateurs* de 1928 uma sala de jantar assinada por si. Tratava-se da sala de jantar do *atelier-apartement* de Charlotte Perriand (Place Saint-Sulpice) instalado numas águas-furtadas de um antigo atelier de fotografia (L'Art International d'Aujourd'hui, [1928], vol. 6, p. 40) que materializava o conceito de interior moderno, rompendo com a tradição, e inspirando-se na indústria automóvel, que considerava a verdadeira fonte de inspiração, e nos princípios do taylorismo e de produção em série. Apresentava uma mesa extensível (Ospite), que duplica a sua superfície, colocada contra a parede, 4 cadeiras giratórias de armação tubular e pele (Siège pivotant LC7). Charlotte Perriand no seu artigo *Wood or Metal* a propósito do metal e da madeira apresenta a sua cultura do habitar moderna:

O metal está para o design de interiores como o cimento esteve para a arquitectura. É uma revolução. O futuro será para os materiais que de forma mais eficaz resolvam os problemas colocados pelo novo homem. E por novo homem entendo o tipo de indivíduo que a ciência não superou, e que entende e vive na sua era: o avião, as espreguiçadeiras, o

Figura 8: Charlotte Perriand, *Travail et Sport*, Fonte: *Répertoire du goût moderne*, n.º 2, 1929



carro ao seu serviço, o desporto para a saúde e a casa para descanso. Qual deve ser o seu habitat? Higiene em primeiro lugar: água e sabão. Armazenamento: armários padrão com prateleiras. Descanso: máquinas de relaxamento para conforto e descanso; camas, poltronas, cadeiras de estar, cadeiras e mesas de escritório, bancos, alguns altos e outros baixos e cadeiras dobráveis (Perriand, 1929, p.278, 279)

A edição dos 5 volumes de *Répertoire du goût moderne*, 1928-1929, apresenta através de desenhos e aguarelas um vastíssimo conjunto de ambientes e atmosferas interiores, que pretendem revelar o gosto moderno e a concepção do espaço habitável (*Répertoire du goût moderne*, 1928-1929, 5 vols). No reportório exibem-se cerâmicas, vidros, tapetes, papel de parede, móveis integrados em salas, espaços de bar, escritórios, cozinhas, quartos, revelando simultaneamente uma cultura visual formada pela narrativa das imagens, veículo de difusão de novos ambientes da arquitectura moderna. No volume 2, Charlotte Perriand apresenta a organização de um espaço de trabalho e desporto com os respectivos equipamentos/ambientes para o novo homem.

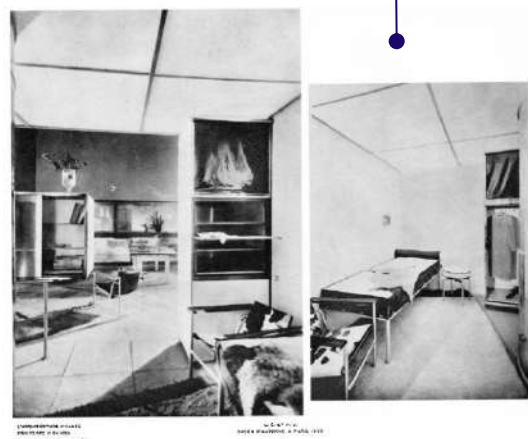
Salon d'Automne, Paris, 1929

Em 1929 para o *Salon d'Automne* de Paris Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand, no espaço expositivo *Équipement intérieur d'une habitation*, cujas paredes e tetos do espaço foram feitas de aço e vidro, com quarto, casa de banho - cabine de duche cilíndrica autónoma, cozinha - com armazenamento embutido e câmara frigorífica, escritório e sala de estar e de jantar, onde se apresentavam elementos de armazenamento modular e de compartimentação (*casiers métalliques à hauteur d'homme*), que definiam o equipamento interior de uma habitação.

Os críticos consideraram que era o conjunto mais estudado e melhor preparado em todo o Salon, não só pelas suas ideias, mas

Figura 9: Le Corbusier, P. Jeanneret [e Charlotte Perriand] Interiores de uma habitação, secção *Équipement intérieur d'une habitation* no Salon d'Automne, Paris 1929.

Fonte: *L'Architecture Vivante*, Printemps & Été, 1930



também por um programa meticuloso, que trazia a essência da vida moderna (*Société du Salon d'Automne*, 1929). Em exposição ali estavam o *siège grand confort*, o *petit fauteuil à dossier basculant*, e a *table en tubes d'avion* e a *chaise longue basculante*. Esse ambiente habitacional seria publicado na revista *L'Architecture Vivante*, (printemps/été 1930) mas sem a indicação do nome de Charlotte Perriand na legenda relativa à autoria, só aparecendo “L.C. et P.J.”. Estes móveis são “máquinas” para descansar, sentar ou trabalhar que integram a casa e em quase todos eles está presente a concepção independente do suporte e da função que cada um desempenha (Monteys, 2005, p. 72) e por isso entendidos como equipamento interior de uma habitação.

Figura 10: Alma Buscher, mobiliário para o quarto das crianças, Haus am Horn

Fonte: *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, Bauhaus Bucher, 7, 1925

Bauhaus: Weimar 1923, Dessau 1926

O trabalho colectivo dos interiores domésticos esteve expresso na habitação experimental *Haus am Horn*, construída em Weimar para a exposição e semana da Bauhaus de 1923, podendo ser destacado o mobiliário de Marcel Breuer, os tapetes de Martha Erps e Agnes Rogée, as cerâmicas de Theodor Bogler e o mobiliário infantil, posteriormente comercializado pela editorial Pestalozzi-Froebel, de Alma Siedhoff-Buscher, ainda aluna da oficina de carpintaria de Weimar que tinha como mestres da oficina Josef Zachmann e Reinhold Weidensee, e que segundo Wingler “foram os primeiros móveis da Bauhaus que receberam a aprovação do público” (Wingler, 1980, p.314).

Alma Buscher desenhou o mobiliário em função da percepção infantil (Vadillo

Rodríguez, 2022, p.148) e planeou paredes nas quais as crianças podiam escrever e que com grandes cubos de madeira podiam construir e fazer teatro (Droste, 1998, p.105).



Em 1923 Marcel Breuer, autor de grande parte do mobiliário da *Haus am Horn*, referia que

uma cadeira, por exemplo, não deve ser horizontal e vertical, nem ser expressionista ou construtivista, ou concebida apenas tendo em conta a sua funcionalidade, e nem sequer Para condizer com uma mesa. Primeiro, deve ser só uma cadeira de qualidade e, então, condirá com uma mesa de qualidade (Cobbers, 2007, p. 19).



Figura 11: Catálogo do mobiliário de aço tubular de Marcel Breuer

Fonte: Breuer *Metallmöbel, Standard-Möbel, 1927.*

Com projecto de Walter Gropius e direção de Ernst Neufert com a colaboração do desenhador Carl Fieger, as casas para os mestres da Escola da Bauhaus (uma habitação unifamiliar para Walter Gropius, e três casas geminadas, uma para László Moholy-Nagy e Lyonel Feininger, outra para Oscar Schlemmer e Georg Muche e outra para Wassily Kandinsky e Paul Klee) foram construídas em Dessau entre 1925 e 1926, financiadas pela Câmara de Dessau, e revelam a racionalização na construção residencial, e o entendimento de Walter Gropius relativamente ao mobiliário/equipamento, que maioritariamente foi desenhado por Marcel Breuer.

Figura 12: Interiores da habitação de Walter Gropius em Dessau

Fonte: Gropius, Bauhaus, Bauten, Dessau, Bauhausbucher, 12, 1930

Marcel Breuer com a sua firma Standard-Möbel fundada em 1926 com Kalman Lengyel (Cobbers, 2007, p.21) produz uma série de protótipos. O mobiliário de aço tubular de Marcel Breuer, no início da sua concepção/fabricação teve ainda a ajuda de um mecânico da companhia aeronáutica Junker, viria a ser produzido pela empresa Standard-Möbel.

O mobiliário de Marcel Breuer foi largamente divulgado nas edições da Bauhaus. Em particular destacamos o livro *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten* (Novas Obras das Oficinas da Bauhaus), nº7 (1925), o livro *bauhausbauten* dessau (Edifícios da Bauhaus, Dessau), nº12 (1930) no qual se exibem frames do filme da Humboldt Film GmbH (1926), e os 14 números da revista Bauhaus



(1926-1934).

Walter Gropius entende que o móvel deve integrar-se na arquitetura de modo a proporcionar uma dimensão contínua do espaço, referindo-se ao aspecto imaterial do aço tubular que se funde com o ambiente, preconizando uma unidade entre o novo mobiliário e a nova concepção espacial. Na habitação de W. Gropius, a sala de estar que também funciona como escritório, possuía um armário para porcelanas embutido na parede e que abria para a cozinha, e que podia também prolongar-se para a sala de jantar adjacente para criar um espaço amplo com acesso às varandas.

Embora a organização em planta fosse convencional, foi

no equipamento que se ensaiou a adaptação funcionalista à narrativa doméstica moderna: estantes integradas, escritórios multiusos, sofás-cama, cortinas de tela, armários-roupieiros com duplo acesso, armários muro como elementos de compartimentação, nichos de toucador, eficácia ordenada na disposição da cozinha e separação da área de despejos (...) tudo com acabamento liso, sem molduras e absoluta planura (Martín Hernández, 2014, p.274).

O escritor Polaco Tadeusz Peiper e o pintor russo Kasimir Malevich visitaram a casa de Walter Gropius, e as impressões causadas seriam registradas por T. Peiper e publicadas em 1927 na revista *Zwrotnica*:

Estamos na casa dele. O hall de entrada. Uma parede composta por uma cortina arenosa de tecido fino, atrás da qual, como veremos no dia seguinte, fica a sala de jantar, que está diretamente conectada à cozinha por meio de uma janela de correr entre os dois espaços. As paredes são pintadas para combinar com a cor das divisões arquitectónicas do espaço. Como a sala de estar é dividida em duas secções, o teto é dividido em campos retangulares, um deles pintado de preto. Inundado pela luz leitosa das luminárias horizontais do teto, a cor preta preenche o espaço com uma quietude



Figura 13: Interiores da habitação de Walter Gropius em Dessau

Fonte: Gropius, *Bauhaus, Bauten, Dessau*, Bauhausbucher, 12, 1930

fria. Nos limites dessas secções arquitectónicas, as superfícies são niveladas. Em todos os lugares, há um gosto pelas paredes mais planas possíveis. Não há armários; tudo está nas paredes. Até a estante que aparece à minha frente desperta a ira do dono da casa, que já está pensando em de alguma maneira escondê-la. Instalamo-nos em poltronas que realmente deveriam ser chamadas de dispositivos de assento. Seu formato é bem diferente daquele dos móveis tradicionais desse tipo; lembra mais instrumentos médicos e parece sugerir que a fisiologia do corpo humano esteve na origem de sua inspiração. Sobre um esqueleto de níquel, os suportes e os suportes tubulares são dispostos de acordo com as necessidades de um corpo humano sentado, sem fantasias utópicas. Sentamo-nos confortavelmente, muito confortavelmente. Frau Gropius entra: linda, com olhos e boca da mais alta qualidade. Discutimos poltronas. Com um movimento suave da mão, Frau Gropius transforma minha cadeira em um sofá e então se senta nele, infelizmente, apenas para demonstrar que a poltrona pode ser movida para frente e para trás sem esforço. (Peiper, 1927).

Gropius considerava que a arquitectura moderna criara um novo conceito de construção e com ele um novo conceito de espaço, e que o móvel se devia integrar na arquitectura, entendida como dimensão contínua, mas nunca como representação estática e plástica de um espaço (Argan, 1961, p. 57). Na verdade, segundo Gropius

para que um objecto – um recipiente, uma cadeira, uma habitação – possa funcionar de um modo apropriado, antes de mais deve-se indagar a sua natureza: há de conformar-se o todo com a sua finalidade, isto é, há de realizar-se de uma maneira prática as suas funções, e de ser duradouro, económico e «bello» (Wingler, 1980, p.131).

“Como viver de forma saudável e económica?” (*Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?*), a série de filmes educacionais e publicitários da Humboldt Film GmbH de 1926 em 4 atos, apresenta a casa de Walter e Ise Gropius, a respectiva vida e ambiência doméstica moderna. No filme uma empregada realizava as suas actividades e dava a ver a eficácia de uma cozinha embutida, e eram também apresentadas estantes integradas, escritórios multiusos, sofás-cama, roupeiros com duplo acesso, armários de compartimentação, candeeiros manipuláveis

entre outros equipamentos, nomeadamente as vantagens do sofá convertível desenhado por Marcel Breuer, autor de muitas outras peças da habitação.

Oskar Schlemmer, pouco antes de se mudar para a sua casa de mestre da Bauhaus, escrevia à mulher: “tive um choque quando vi as casas! Imaginei um dia os sem-abrigo a fazer fila à porta enquanto senhores artistas tomavam banhos de sol nos terraços das suas residências” (Lupfer; Sigel, 2006, p.45). A vivência destas habitações foi captada e fixada nas expressivas fotografias de Lucia Moholy que exibem o equipamento desenhado pelo antigo estudante e mestre da Bauhaus Marcel Brauer, e pelas oficinas da Bauhaus, num verdadeiro trabalho em equipa, seguindo o entendimento de Gropius de que “são membros da Bauhaus os mestres, os jovens mestres, os operários e os aprendizes”, gerando um sentimento de pertencimento (Wingler, 1980, p.59).



Figura 14: Frames dos interiores da habitação de Walter Gropius em Dessau. Fonte: *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?*, Humboldt Film GmbH de 1926, 3/4,

Siedlung Weissenhof, Stuttgart 1927

Organizada pela *Deutscher Werkbund* em 1927 e comissariada por Mies van der Rohe, a *Bau und Wohnung Ausstellung* (exposição de construção e habitação), o *Siedlung Weissenhof* (conjunto habitacional e bairro modelo), em Stuttgart, onde dezessete arquitetos de cinco países exibiam trinta e três projetos da nova vida moderna, saudável e funcional, segundo a sociedade estatal alemã de investigação dos problemas económicos e construtivos da

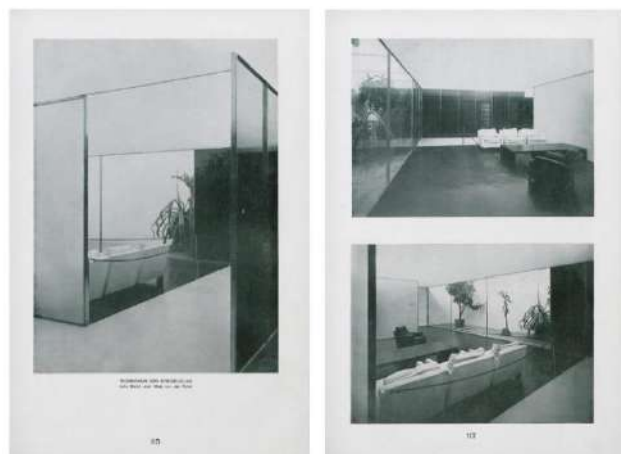


Figura 15: Mies van der Rohe e Lilly Reich interiores da *Spiegelglashalle*, Stuttgart, 1927, Fonte: *Die Form*, nº 4, 1928, p.115,117.

edificação residencial (RFG) e cujos interiores podiam ser visitados. A linguagem visual do cartaz da exposição de Willy Baumeister expressava a vontade de criar uma alternativa aos interiores tradicionais e decorativos e censurados pela cruz vermelha. O programa habitacional e a nova forma de viver, foram apresentados ao público em grande escala. Antes da abertura de Weissenhof, no centro de Stuttgart Mies van der Rohe e Lilly Reich conceberam a *Spiegelglashalle* (salão de vidro) apresentando um conjunto habitacional com espaços mobilados para sala de trabalho, sala de jantar e sala de estar, diferenciadas segundo o tipo de cor do vidro, dos revestimentos e do linóleo para o chão (Martín Hernández, 2014, p.278)

Mies van der Rohe e Lilly Reich interiores da *Spiegelglashalle*, Stuttgart, 1927, Fonte: Die Form, nº 4, 1928, p.115,117.

Outra exposição também desenhada por Lilly Reich exibia no centro de Stuttgart uma “série de espaços e salas que ocupavam o interior de uma nave, onde se mostravam produtos industriais, têxteis e tapetes, mobiliário ou cozinhas, entre elas a cozinha Frankfurt” (Martín Hernández, 2014, p.277). Esta cozinha tinha sido desenvolvida em 1926 por Margarete Schütte-Lihotzky para o projeto de habitação social Römerstadt em Frankfurt, de Ernst May, e a sua lógica foi também exibida no documentário *Die Frankfurter Küche* (1927).

Para Sigfried Giedion o conjunto habitacional de *Weissenhof* comprovava duas grandes mudanças: a mudança dos métodos artesanais de construção para a industrialização, e a premonição de um novo modo de vida (Giedion, 1928). Segundo Giedion o ocupante tinha a liberdade de modificar o espaço movendo paredes de painéis de contraplacado que se podiam fixar ao tecto, não havendo portas entre as divisões da habitação. Mies no seu bloco de 24 apartamentos procurou



LA SPYGLASHALLE DE M. VAN DER ROHE
UN DE LA SÉRIE DES ESPACES ET SALLES
MONTREES EN 1928 - WEISSENHOF



LA COCINE DE M. VAN DER ROHE
UN DE LA SÉRIE DES ESPACES ET SALLES
MONTREES EN 1928 - WEISSENHOF

LA SÉRIE DES ESPACES ET SALLES
MONTREES EN 1928 - WEISSENHOF

Figura 16: Le Corbusier e P. Jeanneret, interiores de habitação em Weissenhof, Stuttgart, 1927, Fonte: L'Architecture Vivante, Printemps & Été, 1928

mostrar o sistema flexível de compartimentação, e desejou que os interiores fossem acabados por vários projectistas, sendo a única condição imposta a utilização de mobiliário «barato e simples» produzido industrialmente.

Em *Weissenhof* Le Corbusier e Pierre Jeanneret constroem uma casa «Citrohan» estudada desde 1920 e uma casa geminada, onde as salas de estar à noite transformam-se em quartos de dormir, e onde é usado mobiliário de aço tubular e de madeira curvada.

De dia o espaço da casa apresenta-se inteiramente livre e aberto de um lado ao outro, constituindo uma ampla sala, e à noite é criado um espaço de dormir a partir de camas que saem de armários uteis/funcionais. Le Corbusier considerava que a missão do arquitecto era *architecturer*, definindo-o como o modo de *ordener ses actes*, (Le Corbusier, 1924). No entanto, seria criticado por Erna Meyer pelas cozinhas dos seus edifícios para *Weissenhof* (McLeod, 2003) e salientamos que Bruno Taut no seu livro *Die Neue Wohnung: die Frau als Schöpferin (a nova habitação: a mulher como criadora)* publicado em 1924 (Taut, 1924), refere que na origem da mudança no interior da habitação estava dependente do papel da mulher na casa. Seria a economista Erna Meyer autora do livro *Der Neue Haushalt (o Novo Lar)* de 1926, que se apresentava como um guia científico para gerenciamento da casa, a desenhar as cozinhas das casas em fila projectadas por Jacobus J. Pieter Oud para *Weissenhof*.

Os interiores da habitação de J.J.P. Oud seriam exibidos no documentário *Die Neue Wohnung (O novo apartamento)*, confirmando que



Figura 17: J.J.P. Oud, interiores da habitação em Weissenhof, Stuttgart, 1927, Fonte: *L'Architecture Vivante*, Printemps & Été, 1928; J. J. P. Oud, *Hollandische*

Figura 18: Frame do interior da habitação de Oud em Weissenhof, no documentário *Die Neue Wohnung* (1930) Hans Richter.

Fonte: *Die Neue Wohnung*, 1930, Hans Richter



“o desenvolvimento do móvel moderno decorre em paralelo ao da arquitetura e tecnologia moderna” (Mang, 1979, p.16).

Considerações finais

Como vimos a primeira metade do século XX em arquitetura, caracterizou-se, entre outras circunstâncias, pelo “número de ocasiões nas quais a «casa» foi mostrada, com base nos seus vários aspectos: construção, mobiliário, técnicas, dimensões, materiais, etc” (Morales, 2005, p.112). Do conjunto de exposições que exibiram a «casa» e os seus interiores destacamos o trabalho de Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand, Marcel Breuer e Alma Buscher. O projecto de mobiliário foi parte integrante de um projecto de arquitectura completo e da concepção de um plano espacial integrado. O *casier standard* que podia ser embutido na parede, funcionar como uma divisória entre dois espaços ou ficar encostado à parede, ampliou a dinâmica da composição em planta. Para essa dinâmica muito contribuiu o desenvolvimento da indústria, pois na verdade, se os móveis de metal já existiam em escritórios, passaram a ser utilizados nos interiores domésticos como armários, assentos e mesas. Os contributos dos diferentes meios de comunicação foram essenciais para a comunicação dos novos interiores, assim como as formas dinâmicas dessa comunicação que se enquadrava nos desejos expressos no Manifesto Realista (1920) ao proclamar um elemento novo nas artes plásticas: os ritmos cinéticos, formas essenciais da nossa percepção do tempo real (González Garcia, 1999, p.304). E a verdade é que cada nova proposta no campo das artes ou do pensamento levaria a arquitetura a delinear as suas próprias tradições arquitetónicas para gerar novas formas enriquecedoras (Montaner, 1998, p.165).

Referências

ÁLVAREZ, Darío Álvarez. *El jardín en la arquitectura del siglo XX, Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Madrid: Editorial Reverté, 2022.

APOLLINAIRE, Guillaume. L'Esprit nouveau et les poètes, *Mercure de France*, 1 dezembro 1918, tomo 130, n° 491, 1918 (p. 385-396).

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius y la Bauhaus*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1961.

ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; LAKA, Xabier. Síntesis de las artes: una utopía de la modernidad y el escultor Jorge Oteiza, *Art & Sensorium*, vol. 1, n. 1, Junho 2014, p. 140.

BARRE-DESPOND, Arlette. *Jourdain. Frantz, 1847-1935. Francis, 1876-1958. Frantz-Philippe, 1906-1980*. Paris: Éditions du Regard, 1988.

Bauhaus, n° 1, 1928.

BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX. In: Kothe, Flavio; FERNANDES, Florestan. *Walter Benjamin*. Sociologia. São Paulo: Ática, 1985.

BENTON, CH., BENTON, T., y WOOD, G. (dirs.). *L'Art deco dans le monde 1910-1939*. Tournai: La Renaissance du Livre, 2003.

Breuer Metallmöbel, Standard-Möbel, 1927.

BRYANT, Gabriele. Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX, *Cuaderno de Notas*, n° 5, 1997, p. 57-59.

COBBERS, Arnt. *Marcel Breuer 1902-1981 criador da forma do século vinte*, Taschen, 2007.

Die Form, n° 4, 1928.

Die Neue Wohnung, Hans Richter, 1930

Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Koln: Taschen, 1998.

GABO, Naum; PEVSNER, Antoine. Manifesto Realista (1920), IN: GONZÁLEZ GARCIA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, 1999, p.300-304.

GIEDION, Sigfried. La leçon de l'exposition du "Werkbund" a Stuttgart 1927, *L'Architecture Vivante*. Paris: Éditions Albert Morancé, Printemps & Été, 1928, p.37-43.

GONZÁLEZ GARCIA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, ed. lit. – *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, 1999, p. 357-361.

Gropius, Bauhaus, Bauten, Dessau, Bauhausbucher, 12, 1930.

GROPIUS, Walter. A Comentary on Western Architecture, citado por John Allan, *Berthold Lubetkin: Architecture and the Tradition of Progress*, London: Royal Institute of British Architects, 1992.

HILLIER, Bevis. *Art Deco of the 20s and 30s*. London: Studio Vista, 1968.

JANNEAU, Guillaume. Introduction à l'Exposition des Arts Décoratifs: considérations sur l'esprit moderne, *Art et Décoration*, Mai, 1925, p.151.

J. J. P. Oud, Hollandische Architektur. Bauhausbucher, n° 10, 1927.
L'Art International d'Aujourd'hui. Paris: Éditions d'art Charles Moreau, [1928], vol.6.

Les Arts de la Maison, Choix des oeuvres les plus expressives de la décoration contemporaine publié sous la direction de Christian Zervos, Éditions Albert Moranvé, Automne & Hiver, MCMXXV, 1925

L'Architecte, n° 10, 1925.

L'Architecture Vivante, Documents sur l'activité constructive dans tous les pays publiés sous la direction de Jean Badovici, architecte, Éditions Albert Morancé, automne & hiver, 1925

L'Architecture Vivante, Documents sur l'activité constructive dans tous les pays publiés sous la direction de Jean Badovici, architecte, Éditions Albert Morancé, Printemps & Été, 1928.

L'Architecture Vivante, Documents sur l'activité constructive dans tous les pays publiés sous la direction de Jean Badovici, architecte, Éditions Albert Morancé, Printemps & Été, 1930.

Le CORBUSIER. *Iconologie, Iconolâtres, Iconoclastes, L'Esprit Nouveau*, Paris, n°19, 1923.

Le CORBUSIER. *Besoins-types, meubles types, L'Esprit Nouveau*, n°23, mai 1924, s/p.

Le CORBUSIER. *Introduction, Vers une architecture*, 2^a ed, 1924.

Le CORBUSIER. *Almanach d'architecture moderne, documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates, propos standards, organisation, industrialisation du bâtiment*. Paris: Crès, 1925.

Le CORBUSIER. *Notes a la suite, Cahiers d'Art*, n. 3, 1926, p.46-52.

Le CORBUSIER. *L'aventure du mobilier* (1929), *Précisions*, 1930, p.113-114.

Le CORBUSIER. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, (1925). Paris: Flammarion, 1996.

Le CORBUSIER. *Urbanisme*, (1925), Paris: Flammarion, 1994, note 2, p. 219-220.

Le Corbusier. Lettres à Auguste Perret, éd. établie par Marie-Jeanne Dumont. Paris: Éditions du Linteau, 2002, p. 88-89.

Le Corbusier Correspondance Lettres à la famille 1900-1925, éd. établie par Rémi Baudouï et Arnaud Dercelles, Collion, Infolio Éditions, 2011.

Le monde nouveau de Charlotte Perriand. Paris: Fondation Louis Vuitton, Gallimard, 2020.

Les années 25, Art Deco, Bauhaus, Stijl, Esprit Nouveau. Paris: Musée des Arts Decoratifs de Paris, 1966.

LUPFER, Gilbert; SIGEL, Paul. *Walter Gropius 1883-1969, promotor de uma Nova forma*. Taschen, 2006.

MALLET-STEVENSON, Robert. Les caractéristiques de l'architecture moderne, *Gazette des sept arts, Architecture, Peinture, Sculpture, Musique, Poésie, Danse, Cinegraphie*, n° 2, 1923, p.9.

MANG, Karl. *History of modern furniture*. London: Academy Editions, 1979.

MARTÍN-HERNÁNDEZ, Manuel. *La Casa en la arquitectura moderna, respuestas a la cuestión de la Vivienda*. Barcelona: Editorial Reverté, 2014.

McLEOD, Mary, ed. *Charlotte Perriand: an art of living*. 2003

MONTANER, Josep Maria *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

MONTEYS, Xavier. *Le Corbusier. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

MORALES, José. *La Disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*. Madrid: Editorial Rueda, 2005.

Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, Bauhausbücher, 7, 1925.

PAYNE, Alina. Le Corbusier et l'intérieur désencombré, in, Marie-Ange Brayer, *Intérieurs Modernes 1920-1930*. Paris: Centre Pompidou, 2022, p.112-118.

PEIPER, Tadeusz. En La Bauhaus (1927), *Infolio, Publicação sobre arte, design e educação*, 04, outubro, 2015.
<https://infoлио.es/articulos/peiper/peiper04.htm>

PERRIAND, Charlotte. Wood or Metal. *The Studio, An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, London, n° 433, April, 1929, p.278, 279.

PERRIAND, Charlotte. *Une vie de création*. Paris: Odile Jacob, 1998.

PINCHON, Jean-François, ed. lit. *Rob. Mallet-Stevens. Architecture, Furniture, Interior Design*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990, p. 31-34.

Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Torino, 1902.
Répertoire du goût moderne. Paris: Éditions Albert Lévy, 1928-1929, 5 vols.

REYNES, Nicole de. *Mobilier domestique. Vocabulaire Typologique* [1987], tome 2, Paris: Centre des monuments nationaux/Monum, Éditions du Patrimoine, «Principes d'analyse scientifique», 2003.

RUEGG, Arthur. *Le Corbusier Meubles et Intérieurs 1905-1965*. Zurich: Arthur Rüegg, Verlag Scheidegger & Spiess AG; Paris: Fondation Le Corbusier, 2012.

Société du Salon d'Automne. *Salon d'automne 1929: Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs Élysées du 3 novembre au 29 décembre 1929*. Paris: Puyfourcat Ed., 1929.

TAUT, Bruno. *Die neue Wohnung: die Frau als Schöpferin*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1924.

TAUT, Bruno. Un programme d'architecture (1918), In: ULRICH, Conrads – *Programmes et Manifestes de l'Architecture*. Paris: Les Éditions de la Vilette, 1996, p. 55.

VADILLO RODRÍGUEZ, Marisa. *Las diseñadoras de la Bauhaus. Historia de una revolución silenciosa*. Córdoba: El Árbol del Silencio, 2022.

Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?, Humboldt Film GmbH de 1926, $\frac{3}{4}$,

WINGLER, Hans Maria. *La Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

Recebido em: 31 de agosto de 2025

Aceito em: 22 de setembro de 2025