



V. 16, N. 2, 2018

Ensino & Pesquisa

Imagens e interpretações da
cidade, intelectuais e cultura
urbana





Câmpus de União da Vitória

Reitoria

Antonio Carlos Aleixo

Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Carlos Alexandre Molena Fernandes

Direção do Campus

Valderlei Garcia Sanches

Expediente

ENSINO & PESQUISA

Online: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/ensinoepesquisa/index>
Praça Coronel Amazonas, s/nº - Caixa Postal 57 – Fone/Fax: (42) 3521-9100
União da Vitória – PR; CEP: 84600-000
E-mail: mkobelinski@gmail.com

Classificação Quadrienal 2013-2016 (Qualis – CAPES)

B1: Ensino;

B4: História, Letras, Linguística, Psicologia;

B5: Geografia, Ciências Agrárias, Comunicação e Informação;

C: Física, Astronomia, Química.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Ensino & Pesquisa: Revista Multidisciplinar de Licenciatura e Formação Docente / Universidade Estadual do Paraná. Centro de Área de Ciências Humanas e da Educação. União da Vitória, PR.
Vol. v.16, n.2, abr.-jun. 2018. Quadrimestral
ISSN 2359-4381
1- Ciências Humanas – Periódicos. 2- Ensino – Licenciatura – Formação docente. I. Universidade. II. Estadual do Paraná. III. Centro de Letras e Ciências Humanas e da Educação. IV. Interdisciplinar.

Realização

PROF-FILO, campus de União da Vitória
PROF-HISTÓRIA, campus de Campo Mourão
PPIFOR, campus de Paranavaí

**Editor**

Michel Kobelinski, UNESPAR, Brasil

Conselho Editorial

Dra. Conceição Solange Bution Perin, UNESPAR, Brasil

Dra Fernanda Rosário de Mello, UNESPAR, Brasil

Michele Dias Veronez, UNESPAR, Brasil

Márcia Marlene Stentzler, UNESPAR, Brasil

António Nóvoa, Universidade de Lisboa, Portugal

Gabriel Caesar Bein, UNESPAR, Brasil

Liane Maria Bertucci, UFPR, Brasil

Thiago David Stadler, UNESPAR, Brasil

Fernando Fernando Bagiotto Botton, UFPR, Brasil

Marcelo Diniz Monteiro de Barros, PUC-MG, Brasil.

Denise Scolari Vieira, UNIOESTE, Brasil

Karim Siebeneicher Brito, UNESPAR, Brasil

Revisores

Karim Siebeneicher, UNESPAR, Brasil

Fernanda Rosário de Mello, UNESPAR, Brasil

Sr. Rangel Peruchi, Universidade Estadual do Centro-Oeste, Unicentro, Irati

Gabriel Caesar Bein, UNESPAR, Brasil

Carolin Kubitz, SeitenfußUniversität Hamburg, Deutschland

Zuleica Aparecida Cabral, UNESPAR, Brasil

Giselle Ludka Deitos, UNESPAR, Brasil

Diagramação & arte

By Kobelinski, M.

Capa © 2018 copiright Canvas.Diagramação & arte

By Kobelinski, M.

Capa © 2017 copiright Canvas.

Sumário

5-10 **Carta das Editoras**

Artigos

11-32 **El surgimento de uma estética urbana en la poesía hispano-americana de vanguardia**

O surgimento de uma estética urbana na poesia hispano-americana de vanguardia

Claudia Miriam Kerik Rotenberg

33-45 **Cidade, modernidade e imaginação: as metrópoles do século XXI na imprensa ilustrada carioca e bonaerense do século XX**

City, modernity and imagination: the metropolis of the 21st century in the illustrated press in Rio de Janeiro and Buenos Aires

Viviane da Silva Araujo

46-78 **Enseñanza artística de grado universitario: prácticas y metodologías desde la disciplina de la Escultura**

Artistic teaching of university degree: practices and methodologies from the discipline of the Sculpture

Vivas Ziarrusta Isusko

Lekerikabeaskoa Gaztañaga Amaia

79-95 **El patrimonio en el ordenamiento territorial y la mirada desde el tejido social**

The heritage in territorial order and the look from the social tissue

Jorge Kulemeyer

96-111 **#Sou+carioca: um estudo de caso acerca do consumo de tours organizados pelos moradores do Rio de Janeiro**

#Sou+Carioca: a case study about the consumption of organized tours by the residents of Rio de Janeiro

Caroline Martins de Melo Bottino

Amanda Danelli Costa

112-125 **Experiência na cidade e leitura da história: produção e circulação da história em Manguinhos, uma favela carioca.**

Experience in city and reading of History: production and circulation of history in Manguinhos, a favela of Rio de Janeiro

Daniel Pinha Silva

126-147 **O corpo carioca no imaginário turístico do Rio de Janeiro**
The Carioca's body in the Rio de Janeiro's Tourist Imaginary
Isabella Vicente Perrotta

RESENHA

148-152 **Sociedade da transparência de Byung-Chul Han: a pornografia enquanto conceito filosófico**
Samon Noyama, Pâmela bueno Costa



Carta das Editoras

Entendemos que os homens e suas subjetividades, os grupos sociais e suas demandas contribuem para a formação e transformação das cidades no mundo, tal como sugere Richard Sennett (1997). Por outro lado, são também as cidades e as suas especificidades, as culturas forjadas nas ruas, os modos de (con)viver que formam e transformam estes mesmos homens e grupos sociais. Assim, as cidades variam de acordo com os homens que a habitam, bem como os homens também variam de acordo com as cidades onde vivem, por onde circulam. Justamente por essas razões, as cidades são entes vivos, extremamente dinâmicos porque estão em permanente transformação, respondendo aos estímulos e talhando o caráter das pessoas.

Se tomarmos como foco principal as cidades latino-americanas, podemos acrescentar ainda, como alerta Adrián Gorelik (2003), que estas correspondem ao espaço da criação real e imaginária da modernidade em nosso continente, locais inventados para servirem como catalisadores de um destino moderno, ocidental e capitalista, pretensamente universal, advertindo que a intencionalidade da invenção da cidade latino-americana, e da própria América Latina, é uma marca de nossa tradição intelectual, que tratou o continente como um projeto, como algo ainda a ser produzido, a partir dos anseios de intelectuais e grupos dirigentes. Aqui, a ideia de Novo Mundo, de um mundo recentemente incorporado à história do Ocidente e, portanto, condenado ao moderno, teria motivado a noção de que construir materialmente cidades modernas corresponderia a construí-las também idealmente. Desse modo, ainda que a cidade latino-americana não se caracterize como inteiramente singular, diferente ou oposta às cidades europeias que muitas vezes lhe serviram como referência, é interessante observar que na América Latina a cidade parte do cruzamento entre a modernidade e o moderno particularmente a partir de duas perspectivas: através da necessidade de dominar a natureza virgem, bárbara, atrasada fazendo valer os esforços e os sentidos civilizatórios; mas também através do Estado como principal ator capaz de

implementar as reformas modernizadoras, que atualizariam a nossa experiência da modernidade.

Sem as cidades não existiriam intelectuais, diria Angel Rama (2015), e porque ele é produto dela, a cidade se faz presente em toda a dinâmica intelectual. Por isso sublinhamos que não olhamos para a cidade apenas como objeto de investigação, mas de algum modo a cidade conforma uma certa perspectiva que orienta a nossa mirada para os nossos diversos objetos de interesse. O ensaísta uruguaio demonstra, então, como as cidades são um locus privilegiado para o exercício necessário aos intelectuais de, narrativamente – através da letra, criar o mundo. E esta criação do mundo passa, ou se inicia, pela invenção das cidades. Na América Latina, em especial, as cidades foram inventadas antes mesmo da sua existência material. Aliás, é importante sublinhar, indo ao encontro das ponderações de Gorelik, que as ideias circulam em uma velocidade muito maior do que as condições materiais dos processos de modernização, o que nos ajuda a entender esse caráter ontológico das cidades latino-americanas: o da permanente tensão entre a cidade real x cidade imaginada.

Não à toa, o subtítulo da principal obra de José Luís Romero (2009) sobre a América Latina é: as cidades e as ideias. Ali, mais uma vez a cidade aparece como o lugar que experimenta particularmente a tensão entre vontade projetiva e as condições reais de existência. E, no limite, não importa quanto o projeto não se realize. A observação do que se põe efetivamente em prática e aquilo que se elabora prospectivamente é fundamental para refazer o percurso intelectual de vários agentes na cidade e, ainda, observar como as materialidades da cidade dialogam com as realidades e suas representações. Não podemos perder de vista que o continente americano nasce moderno e por isso essa atividade reflexiva, tão característica da modernidade e da intelectualidade, encontra na cidade imaginada latino-americana o lugar a partir do qual se pensou e se delimitou o próprio continente. Aqui, a cidade é tanto obra da modernidade como é o lugar a partir do qual se reflete sobre a modernidade.

Porque são carne e pedra, e simultaneamente reais e imaginárias, percebemos as cidades na relação com os homens e grupos sociais que ali estão interpretando, traduzindo, desenhando, fotografando, pintando, gravando, cantando, flanando, desbravando, conhecendo, experimentando a cidade, tendo-a como objeto primeiro de interesse ou como palco privilegiado para as mais diferentes reflexões. Assim, é muito vasta a variedade de pesquisas que se integraram ao presente dossiê, que resultou, principalmente, do simpósio “Imagens e representações das cidades, intelectuais e cultura urbana”, realizado no Congresso

Internacional Nuevos Horizontes de Iberoamerica, em Mendoza, no mês de novembro de 2017. Naquela ocasião, buscamos valorizar ainda os estudos comparativos que abarcassem o universo iberoamericano ou suas partes e também as pesquisas que fundamentassem as abordagens a partir de uma produção do conhecimento iberoamericana. Na medida em que observamos as cidades e as culturas urbanas em perspectiva histórica e de modo multidisciplinar, abrimos espaço para refletir acerca das complexidades do entrecruzamento entre cidade, cultura e intelectuais a partir do encontro entre diferentes áreas do conhecimento como a Sociologia e a Antropologia, a Fotografia e o Cinema, as Letras e a Crítica Literária, a Arquitetura e o Urbanismo, as Ciências do Lazer e o Turismo, o Patrimônio Histórico e Cultural, a Música, o Teatro e as Belas-Artes, o que se traduziu na multiplicidade de abordagens que se encontram nos artigos presentes neste dossiê. As variadas fontes culturais, derivadas de inúmeras ferramentas assentadas nessa modernidade latino-americana, nos ajudam a observar como os intelectuais e variados agentes interpretaram a realidade, imaginando alternativas, buscando incorporá-las ao espírito e à carne da cidade.

Referências Bibliográficas:

GORELIK, Adrián. *Ciudad, modernidad, modernización*. Universitas Humanística, nº56, junio-2003, pp. 11-27.

_____. *Historia de la ciudad e historia intelectual*. Prismas – Revista de Historia Intelectual, nº3, 1999, pp. 209-223.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2015.

ROMERO, José Luís. *América Latina: as cidades e as idéias*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

Apresentação

No primeiro artigo do dossiê, *El surgimento de uma estética urbana en la poesia hispano-americana de vanguardia*, Claudia Miriam K. Rotenberg aborda como as transformações urbanas da Cidade do México ao longo do século XX, especialmente nas suas primeiras décadas, foram registradas por seus poetas, que em muitas ocasiões funcionaram como testemunhas e intérpretes das vertiginosas mudanças em seu espaço urbano. Assim, a autora se propõe refazer o percurso intelectual sobre a cidade e sua cultura urbana moderna a partir de alguns poetas que observaram especialmente a experiência da modernidade, bem como os seus limites e idiossincrasias. Para tanto, analisaram-se algumas das técnicas que utilizadas por esses intelectuais, entre as quais se percebe radicalmente a influencia de um diálogo intertextual com outras tradições poéticas, especialmente a europeia, assim como se notam os efeitos que as especificidades da própria história da capital mexicana implicam para as recriações que se materializam através das múltiplas vozes desses modernos artistas.

No artigo *Cidade, modernidade e imaginação: as metrópoles do século XXI na imprensa ilustrada carioca e bonaerense do século XX*, Viviane Araujo analisa uma série de crônicas, desenhos e fotomontagens veiculadas pela imprensa ilustrada no Rio de Janeiro e em Buenos Aires durante as duas primeiras décadas do século XX que tiveram como tema central o futuro destas cidades. Diferente dos projetos urbanísticos produzidos por agentes do Estado ou de planos arquitetônicos empresariais, que tinham propósitos materiais práticos e estavam preocupados com a sua viabilidade, as imagens e textos analisados pela autora revelam uma percepção muito mais livre acerca dos anseios por progresso e modernização que a chegada do século XX despertava naqueles que viviam este tempo de intensas transformações em ambas as cidades, transformações estas que estimularam a imaginação sobre a proporção e os impactos das mudanças que ocorreriam um século mais adiante.

Em *Enseñanza artística de grado universitario: prácticas y metodologías desde la disciplina de la Escultura*, Vivas Ziarrusta Isusko e Lekerikabeaskoa Gaztañaga Amaia identificam seu objeto de estudo articulado aos acordos legislativos e administrativos que orientaram os novos planos de ensino propostos e discutidos no âmbito da Área Europeia de Ensino Superior (EEES), assim como a sua subsequente assimilação internacional. O principal objetivo do estudo que ora se apresenta é o produzir um enquadramento de um debate atravessado pelo ímpeto de mudança e reinterpretação cujas chaves se encontram

para além dos modelos educacionais. Os condicionantes que atuam sobre tal ímpeto direcionam um modo de compreensão da aprendizagem ao longo da vida, com o fito de educar gerações marcadas por um trabalho altamente flexível e por exigências profissionais características das sociedades pós-crise. Ao assumirem como ponto de partida a prática da arte e a experiência no ensino superior no campo das artes plásticas, especificamente no tocante escultura, se observa uma especial atenção aos canais de transmissão de arte e das possibilidades daí decorrentes.

No artigo *El patrimonio en el ordenamiento territorial y la mirada desde el tejido social*, Jorge Alberto Kulemeyer observa a questão do patrimônio cultural articulada ao tema do ordenamento territorial e às tensões características à sociedade que ocupa aquele determinado território e se identifica ou a quem se refere aquele patrimônio, tangível ou intangível, em específico. Seu estudo produz uma reflexão sobre os embates que se locam em torno de um bem cultural que frequentemente já existia, com funções e usos, em um determinado ambiente antes mesmo dos recentes ordenamentos do território e das visões prospectivas de futuro. Justamente porque tem uma configuração material e imóvel, a qual se agregaram distintos valores reconhecidos socialmente, faz-se necessário que toda ação de ordenamento do território tome os bens culturais como ponto de partida para a sua elaboração e execução.

Em *#Sou+carioca: um estudo de caso acerca do consumo de tours organizados pelos moradores do Rio de Janeiro* Caroline Bottino e Amanda Costa exploram a questão da atividade turística perguntando-se sobre a possibilidade de sermos turistas em nossas próprias cidades. O turismo é uma dessas atividades que tanto se transforma na medida em que as cidades mudam, como ele também pode ser um dos elementos que provocam mudanças na cidade, de modo que cidade e turismo se afetam mutuamente. De acordo com a Organização Mundial do Turismo são consideradas turistas as pessoas que se deslocam para uma cidade diferente daquela onde reside, pernoitando ao menos uma noite no destino da viagem. Essa definição é importante, no âmbito de um órgão dessa magnitude, justamente para que seja possível quantificar a atividade turística no mundo, observando especialmente os fluxos de pessoas que usam os transportes turísticos, os meios de hospedagem e a circulação de turistas nas cidades que são destinos turísticos mundo afora. Se tomarmos essa definição como a única possível, saberemos que a resposta para a pergunta que orienta a produção desse estudo de caso será negativo. No entanto, tem-se observado o crescimento de tours guiados pela cidade do Rio de Janeiro que tem como clientes os próprios moradores

da cidade. E é a partir dessa chave de inflexão que o artigo aponta para a necessidade de que o campo do turismo, como área de produção do conhecimento, amplie e ressignifique algumas das suas ferramentas de interpretação da atividade turística.

No artigo *Experiência na cidade e leitura da história: produção e circulação da história em Manguinhos, uma favela carioca*, o autor Daniel Pinha Silva parte da análise de um caso específico: o momento de preparo e a circulação da exposição itinerante “Manguinhos: território em transe”, responsável por contar a história da ocupação e das disputas que aconteceram naquela favela, situada na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. O objetivo central do estudo se assenta na discussão sobre os desafios que se impõem à produção e difusão do conhecimento histórico através de narrativas que tematizem a ação de sujeitos que experimentam a vida na cidade a partir da condição específica de serem moradores de favelas.

Em *O corpo carioca no imaginário turístico do Rio de Janeiro*, Isabella Perrotta se pergunta como o corpo feminino, primeiramente, e agora também o corpo masculino carioca, tornaram-se elementos representativos para a imagem turística da cidade do Rio de Janeiro desde há algumas décadas. Inicialmente, a valorização dos corpos estaria atrelada a outras representações que, de diferentes formas, contribuíram para a exposição física dos cariocas, como a praia e o carnaval. Ambos não representam a natureza turística da cidade, mas uma construção que precisa ser observada a partir de uma perspectiva histórica: apenas a partir dos anos 1930 praia e carnaval se tornam atrativos turísticos importantes do então Distrito Federal. Se esses estigmas parecem terem sido atribuídos de fora para dentro, a partir das experiências e expectativas dos turistas estrangeiros na cidade do Rio de Janeiro, este artigo nos ajuda a refletir sobre como as políticas de turismo, especialmente as de propaganda, contribuíram fortemente para a construção e fixação dessa imagem paradisíaca da cidade atrelada aos corpos nus dos cariocas.

Editoras convidadas
Prof^ª. Dr^ª. Amanda Danelli Costa
Prof^ª. Dr^ª. Viviane da Silva Araújo

EL SURGIMIENTO DE UNA ESTÉTICA URBANA EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA DE VANGUARDIA

Claudia [Miriam] Kerik [Rotenberg], Profesora e investigadora del Departamento de Filosofía, en la carrera de Letras Hispánicas, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Ciudad de México; Estudios de licenciatura en Literatura Latinoamericana y Literatura Comparada en la Universidad Hebrea de Jerusalén, Doctorado en Literatura Hispánica en El Colegio de México, cmkr@prodigy.net.mx

Resumen: El surgimiento de una nueva estética para remitir a la ciudad a comienzos del siglo XX es indisoluble de la labor emprendida por las vanguardias históricas. La apropiación de recursos poéticos provenientes del Futurismo italiano y del Cubismo francés hizo posible la representación de la ciudad moderna en la poesía hispanoamericana en versiones propias que pusieron de manifiesto el fecundo diálogo intertextual entre poetas a uno y otro lado del mundo. Este trabajo esboza el camino seguido por algunos poetas y pone el énfasis en el uso innovador de la letra como elemento protagónico de la poesía de raigambre futurista y cubista, como recurso original que abrió el camino para una revolución visual en el espacio del poema que permitió la recreación del espacio de la ciudad.

Palabras clave: Poesía hispanoamericana. Estética urbana. Futurismo. Cubismo. Ultraísmo. Estridentismo.

O surgimento de uma estética urbana na poesia hispano-americana de vanguarda

Resumo: O surgimento de uma nova estética para se referir à cidade no início do século XX é inseparável do trabalho realizado pelas vanguardas históricas. A apropriação de recursos poéticos que vêm do Futurismo italiano tornou possível a representação da cidade moderna na poesia hispano-americana em versões próprias que mostravam o fértil diálogo intertextual entre poetas de ambos os lados do mundo. Este trabalho perscruta o caminho seguido por alguns poetas e enfatiza o uso inovador das letras como protagonista da poesia de raízes futuristas e cubistas, como um recurso original que abriu o caminho para uma revolução visual no espaço do poema que permitiu a recriação do espaço da cidade.

Palavras-chave: Poesía hispano-americana. Estética urbana. Futurismo. Cubismo. Ultraísmo. Estridentismo.

Data de submissão: 2018-02-04

Aprovado em: 2018-03-15

Publicado em: 2018-03-28

La representación de la ciudad con las herramientas del Futurismo y el Cubismo

Si bien la ciudad ingresó en la poesía moderna a partir de la mirada que de ella nos entregó la obra de Baudelaire¹, la apariencia plenamente industrializada de una ciudad cuya fisonomía fuera representativa del siglo XX, sería capturada gracias a los logros que los movimientos de vanguardia implementarían. El Futurismo – como el primero de ellos– tuvo un valor crucial en la posibilidad de comenzar a ver plasmada la fisonomía urbana gracias a la formulación explícita de ciertos lineamientos que abrirían de golpe el campo de la lírica a la inclusión de experiencias diversas. Detenernos a señalar cada uno de los conceptos iniciales que hicieron posible la aparición de una nueva dimensión del espacio de la metrópoli, tiene sentido en aras de establecer la evolución de la imagen urbana en el ámbito específico del poema. Junto con ello, no menos importante será el papel que el Cubismo tendría como generador de toda una estética de la simultaneidad que tuvo su origen en la transformación de la ciudad en un espacio capaz de proveer vivencias inéditas de percepciones yuxtapuestas. Mi análisis pretende ir deslindando las aportaciones de cada uno de estos movimientos que habrían de tener un impacto crucial en los artistas hispanoamericanos de comienzos de la década de los veinte (tanto poetas como pintores), y en particular, en los que intentaron recrear las innovaciones formales que venían de Europa así como fundar un movimiento de vanguardia en México.

Al ser desde su origen, el Futurismo, una vanguardia netamente urbana, aprovechó los aspectos más evidentes de la industrialización creciente que tenían a su alcance: la imprenta y el diseño gráfico. Las letras de molde reproducidas masivamente por la prensa y por los carteles que comenzaban a invadir el horizonte², se volvieron, de golpe, una herramienta al servicio del arte para ser transferidos a la página del poema. Con ello, consiguieron una doble operación: hacer que el espacio urbano pueda integrarse al campo

¹ Fue Walter Benjamin quien centró su atención en “la mirada de un exiliado” que Baudelaire encarnó, una que puso en evidencia el extrañamiento de quien habita en una ciudad moderna y que padece por los cambios incesantes que el entorno urbano le ofrece. Su poesía inauguró el ingreso de la ciudad como temática central (en su caso, haciendo referencia a París) a partir de esa pérdida de familiaridad con el paisaje urbano que, a partir de su obra poética, se impuso como pauta para representar la enajenación disociadora de la ciudad moderna.

² Los afiches y los anuncios publicitarios compartían su intención de llamar la atención sobre el mensaje a partir de un diseño gráfico llamativo, pero no siempre con la misma finalidad. La propaganda política que los distintos grupos en juego divulgaban en sus actos públicos a través de carteles impresos, por un lado, y los anuncios publicitarios o espectaculares urbanos por el otro. Marinetti parece haber sintetizado ambos efectos visuales en su propuesta de vanguardia, en conexión estrecha con las ideas imperantes de la Italia fascista en la que se desarrollaría su movimiento.

visual de la página en blanco, y hacer de la página en blanco una réplica a menor escala, de una visión urbana. Lograron de ese modo romper las fronteras que mediatizaban toda visión poética del entorno y que la restringían al lenguaje, haciendo que por primera vez la ciudad modernizada pudiera ser reconstruida no solamente con palabras, sino con letras interpretadas como signos gráficos en diseños poéticos. Es decir, revelaron para los poetas del siglo XX el peso visual de las letras impresas añadiendo, como un valor agregado, otra dimensión a la propiamente semántica del lenguaje. Pero habría que recordar que esto fue un resultado del inmenso impacto que estaba teniendo la industria en la Italia de comienzos de siglo, lo que les permitió hacer más de una contribución al terreno del arte. Fuera de modificar el modo de escribir poemas por la interpelación novedosa de otros registros provenientes del mundo industrial, promovieron el uso de un nuevo sonido urbano: el ruido, como categoría artística. Con ello suscitaron para la lírica el empleo autorizado de un amplio registro de onomatopeyas como una nueva forma de libertad poética capaz de poner en evidencia un estatuto esencial de la vivencia urbana de comienzos de siglo. Ramón Gómez de la Serna, el promotor de Marinetti en España, dejaría en claro su preferencia de filiación futurista al elegir el término *greguería*, que significaba originalmente ruido, para designar su propio modo de versificar³. Y el “ruidismo”⁴ promulgado por el Futurismo como categoría artística llegaría también hasta México años después, bajo el nombre de *Estridentismo*. La ciudad generadora de nuevos ruidos (como el del claxon⁵) ingresará en la poesía gracias a la audacia futurista, pero con este permiso

³ Y también se colocará en la posición de un dadaísta al firmar sus escritos con el nombre de Tristán, y al proponer el origen del término “greguería” como un término tomado azarosamente del diccionario que él habría de volver a re-significar. Esto mismo había hecho Tristán Tzara con el término *Dadá*. Gómez de la Serna repetiría con toda intención ese ritual.

⁴ El pintor Luigi Russolo será el autor intelectual que dará a conocer, cumpliendo con las intenciones del movimiento Futurista, el manifiesto titulado “L’arte dei rumori” (El arte de los ruidos) el 11 de marzo de 1913. En él propondrá la necesaria inclusión del ruido en la música, partiendo de una concepción del sonido-ruido que habría evolucionado hasta llegar a nuestros días, donde también “los ruidos novísimos de la guerra moderna estarían incluidos”, algo que denota claramente el contexto bélico de la Italia donde nació el Futurismo y la actitud a favor de la guerra que subscribe el movimiento en cada oportuna ocasión. El manifiesto de Russolo será capital para la comprensión del ruido como un valor en sí mismo, a través de afirmaciones tales como “cada manifestación de nuestra vida está acompañada por el ruido. El ruido es por tanto familiar a nuestro oído, y tiene el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma”. Véase Saénz, Olga. *El Futurismo Italiano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 190-196.

⁵ “Cuando apareció por primera vez el klaxon y dejó oír su gruñido, comprendimos inmediatamente que el siglo XX había encontrado su voz”. Véase Hernández, Porfirio. Kodak (instantáneas). *La Falange: revista de cultura latina*, s.n., 1 de enero de 1923, p. 111.

serán referidos también otros sonidos, como el de la música de jazz⁶, que estaba comenzando a dominar el aire de los tiempos. En los primeros poemas de Apollinaire aparecen ya los músicos callejeros y las menciones a las bandas de jazz. Los seguidores de la vanguardia en Hispanoamérica sacarán provecho, oportunamente, de estas nuevas licencias adquiridas.

Escribir desde la mesa de un café, en medio del bullicio y el gentío de la ciudad, incluir en lo que se escribe el ruido de los autobuses que pasan, o hablar del mismo tránsito en un automóvil -para dejarle saber al lector que la calle no está siendo imaginada sino que es el lugar desde donde el poema nace-, son actos que antes de las vanguardias artísticas europeas podían parecer inconcebibles. En todo caso, no se sabía cómo hacerlo. El Futurismo italiano le abrió las puertas a la ciudad moderna haciendo que los aspectos sonoros y visuales de la misma pasaran a ser un material insertado a partir de intervenciones gráficas en el espacio de la página, inutilizado anteriormente. La apariencia formal de un poema cambió drásticamente a la hora en que el poeta eligió representar, por intermedio de signos y de letras, a la ciudad. El uso de la tipografía



“Miniera di carbone”, 1929-1931, Fortunato Depero

como herramienta sustituta de la métrica, le daría a la página en blanco una vida nueva hecha de silencios y gritos provocados solamente por el color y el tamaño de las letras. Marinetti puso en marcha su programa de “palabras en libertad” anunciando una nueva

⁶ “En el jazz se emancipa el ruido. El jazz aparece en el momento en que el ruido queda cada vez más apartado del proceso productivo, de circulación y comercial. Y lo mismo con la radio”. Véase Benjamin, Walter. **Libro de los Pasajes**. Edición de Rolf Tiedemann. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Ediciones Akal, 2005, p. 855.

época para la lírica, en la que la reproducción del mundo mecánico tendría que ser transmitida vívidamente, a partir de nuevas licencias. El diseño gráfico, industrializado a través de la prensa, se utilizó para fines poéticos y las páginas de poemas se llenaron de transposiciones tomadas de carteles, anuncios, códigos matemáticos, recetas, fórmulas, pentagramas, todas las versiones posibles de juegos con letras, diagonales, números y signos, en el blanco de la hoja (también un factor de juego). Como resultado natural de esta experimentación, la letra adquirió un valor autónomo y se convirtió en una herramienta para el diseño del poema. Entre Baudelaire y Apollinaire (quien empezó siendo futurista) salta a la vista del lector, un siglo de distancia poética. Mientras que el primero hace ingresar la vida de la ciudad a partir de las referencias a la multitud y a los personajes que la habitan, el segundo dibuja y traduce con imágenes –o reproduce con versos paralelos– su propia percepción del espacio físico. Además de incorporar el ruido en la música, el teatro y la poesía, Marinetti se propuso elevar al rango de dimensión estética la noción de velocidad. Con ello consiguió una revolución en el terreno de la plástica, al poner en movimiento lo inmóvil. Moles de bronce comenzaron a adquirir una celeridad inusitada en la escultura, cual *Golems*⁷ modernos en acción, mientras que la imagen multiplicada de la patita de un perro sería reproducida múltiples veces en un solo plano, modificando nuestra noción de lo posible en un cuadro⁸. La poesía pasaría primero por una modificación de su forma tradicional, antes de experimentar con versos que produjeran el efecto de un tránsito veloz. En el ámbito de la literatura mexicana, serían los poetas *estridentistas* quienes habrían de aplicar estas consignas futuristas en su propia práctica poética. En más de una ocasión darán la impresión de regirse por la noción del “adjetivo semafórico” instaurada por Marinetti, un adjetivo que lograra acelerar o poner una pausa, modificando el efecto final del sustantivo. El sólo hecho de hablar de un adjetivo semafórico como parte de un programa de renovación poética pone en evidencia el rol que comienza a jugar la ciudad moderna con todos sus artefactos como fuente de inspiración para el arte. La naturaleza

⁷ Figura de tamaño colosal perteneciente a la mitología judía medieval, concebida por un ilustre rabino (conocido como el *Maharal de Praga*) como un gigante de barro que cobra vida propia para defender a los judíos del gueto de Praga de los terribles ataques que padecieron, producto del antisemitismo imperante. La escultura futurista de Umberto Boccioni, -titulada “Formas únicas de la continuidad en el espacio”-, parecería revivir inesperadamente esta leyenda al darle vida y movimiento a lo inanimado, pese a no tener ninguna vinculación con la misma.

⁸ Véase la obra de Giacomo Balla titulada “Dinamismo de un perro con cadena”.

eminentemente urbana del Futurismo italiano se deja ver en ocurrencias como éstas, que también dieron frutos en la poesía de vanguardia hispanoamericana.

La vivencia de la calle trasladada a la página. Distinción entre el uso futurista y el uso cubista de la letra como nuevo recurso para la poesía.

Los primeros experimentos poéticos futuristas para reproducir la experiencia física de estar en una ciudad industrial, harán su entrada a través de páginas que parecían hechas por diseñadores gráficos más que por poetas. Los escritores cubistas, por otra parte, jugarán a darle a este nuevo paisaje un aire más plástico y menos industrial a través del uso de pequeñas letras cursivas, que pretendían dibujar más que reproducir, construyendo sentidos a partir de elementos urbanos. Lo que permite distinguir un poema futurista de otro cubista es la huella expresa en su apariencia formal, el énfasis puesto en el uso de la gráfica industrial (en el caso del primero) y la asimilación de los logros de la plástica cubista (en el segundo). Pero en ambos, la yuxtaposición de planos de la experiencia urbana se impone como regla. Los dos reproducen por distintas vías la simultaneidad característica de la vivencia urbana, aunque el Cubismo hará del *simultaneísmo*⁹ propiciado por la ciudad, su instancia fundamental. No sólo el espacio, sino también el tiempo serán desarrollados en su poética a través de planos coincidentes y paralelismos visuales, mientras que el Futurismo se centrará todavía mucho más en la apropiación de los aspectos relacionados con el furor maquinista: la captación del movimiento y de la fuerza motriz, trasladados gráficamente a la página.

⁹ Octavio Paz usará esta denominación para hablar de la vivencia urbana. “En los grandes poemas simultaneístas [...] hay un centro, un imán que mantiene unidos a todos los fragmentos” (Paz 1986, p. 495). Podríamos recurrir al término inventado por Ramón Gómez de la Serna: *Apollinerismo* (véase Gómez de la Serna, Ramón. **Ismos**. Buenos Aires: Brújula, 1968, p. 17). Pero, en realidad, el propio Blaise Cendrars ya lo había incluido: “El simultaneísmo es paseísta” (“*Le simultanéisme est passéiste*”), en el poema “Fantomas” (1914) que forma parte de su libro *Diecinueve poemas elásticos* (1919). El verso parecería estar indicando cierto carácter nostálgico implícito en el cruce de tiempos y espacios, por la alusión al pasado (véase Cendrars, Blaise. **Poesía (1912-1919)**. Traducción de Alicia Reyes, Carlos Bonfil y Marc Cheymol. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 177). El concepto ya había sido puesto en circulación antes por los propios futuristas. En la revista de Apollinaire *Les Soirée de Paris* quedó registrada toda la polémica que Apollinaire mantuvo por defender su autoría sobre el término. Guillermo de Torre era el encargado de hacer circular en español las novedades que traía la revista francesa, y tradujo una parte importante de ese debate.

Aunque mis referentes son poemas y no cuadros, es un hecho que la poesía y la pintura ya habían fracturado sus fronteras, dando paso a un nuevo modo de escribir y de pintar. Fue justamente la omnipresencia de la ciudad en la percepción de la vida cotidiana, la que hermanó géneros distintos rompiendo las distancias y haciendo de la letra un elemento visual y sonoro que podía pasar del plano del pintor a la hoja del poeta, y viceversa. Si nos detenemos a observar las perspectivas a las que nos enfrentamos diariamente al salir a la calle, la visión –de cerca y de lejos– de carteles entrecruzados en distintos planos, podremos comprender por qué para ambos (Futurismo y Cubismo) fue tan significativo el énfasis en la letra como recurso expresivo. La ciudad se llenó de letras, el arte también. La poesía, a diferencia de la prosa, pudo hacer de la letra su patrimonio visual, quizás por su brevedad o por su hegemonía textual. En términos generales, una página de un poema no ocupa la misma proporción respecto al resto del texto poético que la que ocupa una página de un cuento o de una novela respecto a la totalidad de la obra de la que depende su sentido final. En el poema los blancos cuentan¹⁰ y hacen respirar a las letras siendo el marco definitivo del mensaje en el lector. Esto lo aprovecharon los poetas de vanguardia a su favor haciendo una traducción paralela de los aspectos sensoriales de la ciudad en textos virtualmente gráficos, plásticos, o sonoros, lo que tuvo un impacto efectivo. En la propuesta futurista, el sonido comenzará a ser evocado a través de la misma representación de un automóvil que cruzaba la página simulando –como en un cartel publicitario– el paso veloz de un coche por la calle, acompañado de onomatopeyas que recrearán el ruido de un motor. La estela del olor de gasolina se esbozaría alrededor de la frase expuesta en diagonal, anunciando una de las maneras en que se poetizaría lo urbano.

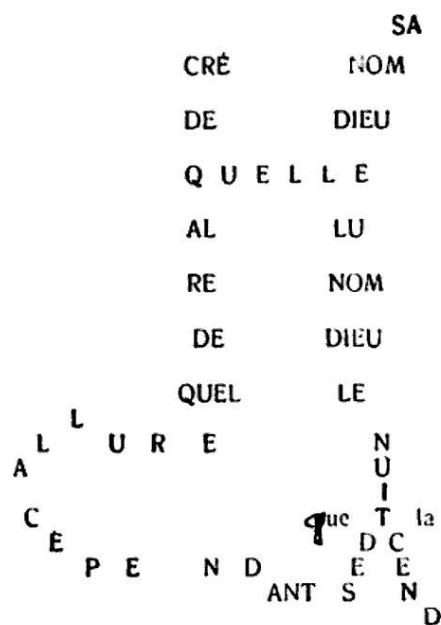


“Compenetrazione”, 1917, Luciano de Nardis

¹⁰ Octavio Paz consiguió sacar un doble provecho del estatuto del blanco de la página promovido por los poetas futuristas y cubistas, convirtiéndolo asimismo en una referencia al blanco como color, en su poema titulado *Blanco* (1995).

Lo que se veía, escuchaba y olía al cruzar por una avenida, se volvería identificable gracias a señales urbanas, como carteles, anuncios publicitarios y nombres de calles o monumentos distintivos, así como menciones a los nuevos olores surgidos de las chimeneas de las fábricas y de los automóviles. La vista, probablemente se disputó el primer lugar junto al oído. El olfato entraría sin pedir permiso, tal como nos ocurre cuando nos exponemos al cruzar por la vía pública. Y el tacto vendría después. Pero no era necesario reconstruirlo todo, con sólo ingresar en el poema el nombre de una calle importante, de un sitio popular, o de un monumento emblemático del lugar – como la Torre Eiffel, por ejemplo¹¹–, el mundo parisino se ponía en acción en la mente del lector. Otras referencias podían ser usadas con la misma finalidad obteniendo resultados equivalentes, lo que prueba que la figuración de la ciudad en la mente del lector comenzará a depender de pocos elementos que han sido convertidos en presupuestos que funcionan para todos¹². El nombre de una calle popular, insertada en un poema, comenzaría a ejercer un gran poder de sugestión acompañada de otros recursos que desplegarán el entorno urbano en la imaginación.

Como consecuencia natural de esta experimentación, la letra adquirió un valor autónomo y se convirtió en herramienta de dibujo poético, con un sentido distintivo como el que le llegaría a dar Apollinaire en sus caligramas (quien, como se sabe, primero figuró en las filas del Futurismo antes de darle nombre al Cubismo y al Surrealismo). El autor



“2° Canonier Conducteur” (detalle), 1915*,
Guillaume Apollinaire

¹¹ La referencia a la Torre Eiffel (como metonimia de París) aparece en la obra de Apollinaire, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Robert Delaunay, y muchos otros artistas, incluidos Huidobro y Mayakovski.

¹² Véase, Chapman Sharpe, William. **Unreal Cities: Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot and Williams**. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

francés optará por un estilo más parecido a la pincelada poética con palabras, que a la transcripción de los modos de impresión propiamente mecánicos promovidos por la imprenta¹³. Para Marinetti lo fundamental era transmitir la modernidad de los nuevos medios de divulgación urbana y masiva. La dimensión tipográfica de la letra era por tanto la que le interesaba resaltar desde la página del poema como un medio de expresión en sí mismo. Apollinaire, en cambio, usó la letra imprenta en su versión cursiva para hacer poemas que parecen dibujos, subrayando así el carácter personal y subjetivo del poeta como autor individual, que desde su mirada no era un artífice de la reproductibilidad técnica. Un poema dibujado con letra cursiva aún podía evocar una carta¹⁴. Marinetti estaba mucho más interesado en transmitir el mensaje opuesto a partir del uso del mismo recurso: la letra, concebida como herramienta técnica del poema. Para el vanguardista italiano era fundamental la dimensión industrial de la misma, y por lo tanto, el poema debía parecerse lo más posible a la página de un periódico en la que a simple vista la figura del autor parece omitirse ante la preponderancia visual del impacto gráfico propio de un género destinado de producción en masa. Por otra parte, mientras que el Futurismo buscaba recrear el efecto de una página periodística (justamente por su adhesión a la difusión masiva de la información), también pretendía alcanzar al lector por el mismo camino que implicaba la inmediatez del mensaje. La letra debía llegar antes que su significado, como en un cartel de propaganda política en que la noticia se hace evidente por el formato y disposición gráfica de la letra. En cambio, el uso que por su parte le dará Apollinaire –al dibujar detalladamente, con letras: palmeras, fuentes, jarrones, flores, edificios, torres, catedrales, iglesias, zapatos, pisadas, escopetas– en algunos de sus caligramas, exigirá del lector una lectura más minuciosa y atenta que implique, en principio, comprender y desentrañar no sólo el significado del poema visualmente

¹³ El que uno y otro optaran por explotar el mismo recurso con la intención de obtener un resultado diferente, pone al descubierto la evidente rivalidad que existía entre ambos. En palabras de Willard Bohn: “La rivalidad más importante durante la primera parte del siglo se dio entre los futuristas, por un lado, y los cubistas, por otro. Los primeros exploraban la conexión existente entre el arte moderno y la tecnología, mientras que los últimos investigaban la naturaleza de la realidad contemporánea. En contraste con la obsesión Futurista por la máquina, el Cubismo adoptó una estética basada en la fragmentación y la ruptura” (Bohn, Willard. **Apollinaire and the International Avant-Garde**. Albany: State University of New York Press, 1997, p. 7. La traducción es mía.).

¹⁴ Como lo ha señalado Octavio Paz, Apollinaire escribirá su primer caligrama a la manera de una “Carta Postal de la República Mexicana” enviada a su hermano Albert, quien se encontraba viviendo en México desde 1913, en el estado de Veracruz, y adonde permanecería hasta 1919. Véase Paz, Octavio. **Cuadrivio**. 3ª edición. México: Joaquín Mortiz, 1976, p. 71, nota 2.

presentado, sino la propia letra cursiva, tal como ocurre cuando desciframos los jeroglíficos de una escritura. Aunque el dibujo producirá su impacto efectivo aún antes que el mensaje contenido en el poema, la lectura del mismo conllevará necesariamente a la desarticulación de la forma a través de la comprensión de la letra. Apollinaire se despojará del empleo virtualmente industrializado de la letra impresa y del carácter político del mensaje que originalmente Marinetti buscaba transmitir y al que nunca habría de renunciar¹⁵.

Apropiaciones de recursos de vanguardia en la poesía hispanoamericana: sincretismo y mutación

Estos diferentes modos de escribir, explotando el valor gráfico, visual o tipográfico de la letra, serán aprovechados también por los poetas hispanoamericanos, pero cabe aclarar que en ocasiones obtendrán beneficios de ambos usos y los mezclarán en sus textos sin hacer especiales distinciones entre una y otra versión. “La W es la M haciendo la plancha”¹⁶, “La B es el ama de cría del alfabeto”¹⁷ o “El 4 tiene raíz griega”¹⁸ son –entre muchas otras greguerías de Ramón Gómez de la Serna– un ejemplo de un modo personal de asimilar los logros del Futurismo y del Cubismo, con frases construidas a partir del énfasis en la letra o en el número, utilizados en su calidad plástica y evocadora de analogías visuales. “El Espantapájaros” de Oliveiro Gironde, “El Espejo” de José Juan Tablada, y “*Téléphone*” de Huidobro, pueden asimismo ilustrar otra posible combinación cubofuturista en el uso y la apariencia de la letra. Dibujan su objeto pero también hacen uso de diferentes tipos de letra, algunos de los cuales imitan la cursiva natural y otros la de la imprenta.

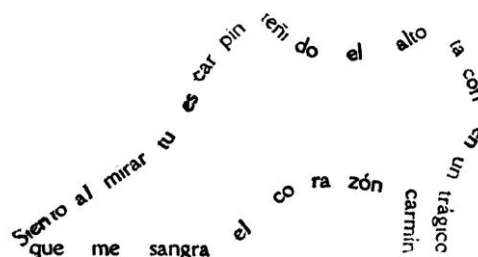
¹⁵ Su retórica pro-fascista contenida en la consigna “la guerra como higiene del mundo” fue parte de su identidad futurista.

¹⁶ Gómez de la Serna, Ramón. **Greguerías**. Edición de Rodolfo Cardona. 17ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014, p. 176.

¹⁷ *Ibidem*, p. 163.

¹⁸ *Ibidem*, p. 178.

El Futurismo fue el promotor de un modo de percepción de la modernidad que todas las vanguardias, de uno u otro modo, subscribieron. Pero ningún movimiento de vanguardia, por más inspirador y estimulante que fuera, fue capaz de unir su programa a una fórmula mágica que asegurara para el arte, artistas originales. Las vanguardias propagaron estéticas nuevas pero no garantizaron con ello la producción de genios artísticos. Tampoco el creador del Futurismo italiano acabaría trascendiendo por sus versos¹⁹ como sí o logrará hacerlo por su capacidad inusitada para abanderar una de las revoluciones estéticas más significativas del siglo. Renato Pogliolli señalará que “el momento futurista le pertenece a todas las vanguardias, no sólo al movimiento que tuvo este nombre”. Esta afirmación busca poner de relieve lo esencial.



“TALÓN ROUGE”

“Talón rouge”, 1918*, José Juan Tablada

Las vanguardias en lengua española, tanto en España como de un extremo a otro en Latinoamérica, no quedaron fuera de este decisivo influjo. Las greguerías en las que Ramón Gómez de la Serna utilizó números con la finalidad de improvisar operaciones matemáticas convertidas en propuestas poéticas, son un ejemplo del alcance que la presencia del Futurismo pudo llegar a tener en manos de un autor tan creativo. La experimentación con “paisajes plásticos”²⁰, sugerida desde la aparición de títulos como

¹⁹ Marjorie Perloff declarará que “como poeta lírico, fue un mediocre simbolista tardío” (véase Perloff, Marjorie. **El momento futurista**. Traducción de Mariano Peyrou. Valencia: Pre-Textos, 2009, p. 199). Ramón Gómez de la Serna lo dirá de otro modo: “Fue Marinetti en Italia ese hombre que aparece en un país y que no es ni su gran poeta, ni su gran dramaturgo, ni su gran político, ni su gran novelista, sino una cosa que, sin ser nada de eso, puede equivaler a todo eso” (Gómez de la Serna, op. cit., 1968, p. 88).

²⁰ Daniele Corsi menciona un correlato específico para estas experimentaciones: *Manifiesto della Aeropittura*, el cual considera que está presente en la disposición de tendencia más abstracta que figurativa, en los poemas de *Hélices* de Guillermo de Torre, y en particular en el que se titula “Paisaje plástico” (véase Corsi, Daniele. Ideología y lenguaje futurista en “Hélices” de Guillermo de Torre. En Ghignoli, Alessandro y Gómez, Llanos (eds.). **Futurismo: la explosión de la vanguardia**. Barcelona: Vaso Roto, 2011, p. 102). El análisis de Corsi apunta a evidenciar la presencia directa del Futurismo italiano mucho más que la huella del Cubismo francés en dichas composiciones o “aéropoemas”, como los titula. Es probable que muchas de sus intuiciones sean útiles para analizar los experimentos caligramáticos que siguen esa tendencia, como los que he mencionado a lo largo de este trabajo. Ya en 1914 Gabriel Arboin había señalado en un texto titulado “Ante el ideograma de Apollinaire” dicha vinculación con el Futurismo fundacional en la génesis del concepto.

Hélices de Guillermo de Torre o *Avión y Radio*²¹ de Luis Kyn-Taniya, así como los ideogramas de Juan José Tablada, serían impensables sin el modelo de poesía visual ofrecido por Marinetti y Apollinaire respectivamente, que fueron asimilados también en versiones propias²². Cuadros urbanos serán poetizados a través de diseños que recogen los hallazgos de artistas que se habían atrevido a hablar de la ciudad, dibujándola con letras o usando “analogías visuales provocadas por intersecciones”²³, en las que también se integran elementos naturales. Tablada habría de mezclar lo gráfico con lo plástico, dándonos en sus ideogramas líricos la impresión de huellas de la pisada de un zapato, o eligiendo simular con letras la figura de un tacón de mujer más al estilo del francés²⁴ que del italiano. En ambos casos estrenaría hábilmente los recursos puestos a disposición por los poetas franceses de vanguardia.

Al mismo tiempo, otros poetas como Villaurrutia y Novo mostrarán asimilaciones claras de otras propuestas provenientes de diferentes registros como la obra gráfica de Jean Cocteau (ligada al Cubismo), o los mundos oníricos derivados de la plástica y de la poesía surrealista. El primero, dando paso a su propia percepción de la calle como un escenario vacío, susceptible de contener objetos y proyectar sombras; y el segundo, formando alianzas electivas para desnudar creativamente su identidad sexual, que ya estaría siendo artísticamente trabajada por Cocteau. El dramaturgo francés llegará a influir no sólo a través de sus textos, sino también por sus dibujos²⁵ que exhibían abiertamente su inclinación sexual, algo que habría de representar un logro²⁶ en el ambiente parisino

²¹ Como se sabe, este libro lleva el subtítulo de “Poema inalámbrico en trece mensajes” en el que se percibe como trasfondo una evocación de la Torre Eiffel como central de radio que Kyn-Taniya incluirá más de una vez en sus poemas. Curiosamente, las nuevas perspectivas desde aviones divisan siempre una antena. La Torre parisina tuvo su antena precursora. En el poema “paisaje plástico” de Guillermo de Torre está escrita la palabra “antena” (dispuesta verticalmente, como una torre vista desde lo alto), etc.

Kyn-Taniya conoció de primera mano el impacto de la Torre Eiffel en la ciudad francesa, pues allí nació y vivió la mayor parte de su vida.

²² Willard Bohn en su excepcional estudio sobre la expansión del influjo de la poesía de Apollinaire en otras partes del mundo, ha descrito un itinerario minucioso de su presencia en la obra de poetas de Hispanoamérica.

²³ Véase Corsi, op. cit., 2011, p. 102.

²⁴ Apollinaire fue su modelo precursor en la mayor parte de los “Poemas ideográficos”. La huella de pisadas estuvo presente desde el primer caligrama de Apollinaire (“Lettre-Océan”, 1913) y el contorno de zapatos, botas, y objetos diversos, lo identificará en sus poemas subsecuentes. Al no reconocer su influjo abiertamente, el poeta mexicano no parecía estarle rindiendo un homenaje.

²⁵ *El libro blanco* de Jean Cocteau significó una revelación en el campo de la literatura homosexual, pues aparece (ya en su segunda publicación anónima en 1930) acompañado de las ilustraciones explícitas del poeta, que resultaron no menos provocadoras que su contenido.

²⁶ “Lo escandaloso de *El libro blanco* no es el relato de la homosexualidad sino el de la sexualidad; ésta es tan disfrutable para el narrador que convence por sí misma, levantando todas las barreras, inclusive las

precursor al fascismo europeo que se vendría gestando, un ambiente que acabaría volviéndose claramente represivo y ajeno a la libertad de expresión. En el México de los *contemporáneos*, esta influencia también tendría sentido, como una de las voces evocadas para dar legitimidad²⁷ artística a la propia marginación sexual, algo que sin duda iba en contra del discurso promotor de la virilidad auspiciado por Marinetti que los *estridentistas* mexicanos habrían de respaldar.

El Futurismo italiano había inaugurado y propagado por el mundo una de las propuestas más sincrónicas con su momento histórico: una noción del arte basada en el estupor por la velocidad y la fuerza física, representados por las máquinas como modelos del hombre, actuales (y de una eficiencia siempre actualizable), productos de la moderna industria urbana, en el contexto de una nación promotora del diseño industrial y en vísperas de la primera guerra mundial. El asombro que en algunos provocó, comenzando el siglo XX, la vivencia completamente nueva de andar en automóvil, indujo a incluir temas y promover recursos para la poesía, el teatro, la música, tales como la incorporación del

erigidas por las propias técnicas literarias. Lo que nos queda de Cocteau al terminar el libro es el impacto de una sensualidad poderosísima, sin trabas, a pesar de las consecuencias trágicas que tuvieron algunos de los vínculos en que esta sensualidad se desplegó. Se acaba esperando la realización de la homosexualidad; pero no sólo eso. Se acaba deseando también la realización permanente de una sexualidad que necesitaba liberarse pero que siempre fue libre”. Véase Kerik, Claudia. Jean Cocteau: Autorretrato homosexual. **La Jornada semanal**, núm. 55, 24 de marzo de 1996, p. 17.

²⁷ Como contraparte de este discurso estaría la obra de los Contemporáneos. Robert Mackee Irwin sostiene que es justamente ese papel de servir de contrapeso al discurso oficial lo que le confiere al grupo de los Contemporáneos un carácter revolucionario. “La poesía de Villaurrutia, junto con la de Salvador Novo, es revolucionaria por su audacia y por ser la primera expresión abiertamente homoerótica en las letras mexicanas. Como tal constituye un reto a la política cultural de la posrevolución porque desestabiliza el pilar quizás más opresivo de los nuevos valores nacionales: el machismo” (véase Mckee Irwin, Robert. “Colores nunca vistos sobre una tela”: nuevos erotismos masculinos de la cultura posrevolucionaria. En Stanton, Anthony (ed.). **Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)**. México: El Colegio de México / Centro Katz de Estudios Mexicanos, 2014, pp. 266-267). Considero que no era sólo el homoerotismo sino el propio erotismo el que continuaba siendo un tabú que, aún si se conseguía romper, volvía a emerger de manera recurrente. El machismo afectaba a ambos. Junto con ello, me parece que la tesis de Mackee Irwin pudiera ser más convincente si se atiende a la propia vida de los integrantes del grupo más que a sus primeras obras, y que uno de los ejemplos que elige para hacer su demostración –como el caso del “Nocturno de la estatua” de Xavier Villaurrutia– no permite del todo hacer esa lectura, por lo que no es una elección afortunada. (Quizás los “Poemas Proletarios” de Novo, con sus elocuentes y nada abstractos perfiles masculinos, pudieran ser más útiles para ese fin). Es conocido el tema del plagio, la paráfrasis o la inspiración mimética que Villaurrutia hizo en ése –que fue quizás el mejor de sus nocturnos–, basándose en un poema precursor de Jules Supervielle. Octavio Paz salió en su defensa. Ida Vitale intentó avanzar hacia un ajuste de cuentas más conciliador con la figura de Supervielle, y reveló más de un hilo conductor de uno a otro, pasando entre otros, a través de Apollinaire y Cocteau. “Y como los poetas suelen abstraer en los otros lo que los obsede a ellos” quizás el filtro de Cocteau fuera útil para el tema que Mackee Irwin propone en su texto. Véase Vitale, Ida. Xavier Villaurrutia: una experiencia latinoamericana. **Letras Libres**, núm. 116, agosto del 2008, p.34.

Por otra parte, analizar el “Nocturno de la estatua” por su capacidad de expresar abiertamente el homoerotismo, ¿no presupondría, acaso, adjudicarle esa intención a su poeta original?

ruido del motor convertido en sonido estético, generador de ritmos audaces y nuevos sentidos²⁸. La intención (evidente) era la de hacer sonar en el poema, la realidad externa al mismo, constituida por la irrupción de estruendos de máquinas de todo tipo. Pero éstos incluían un rango complejo de vibraciones, desde las maquinarias de las fábricas, los propulsores de motocicletas y coches de carrera, trenes y aviones, hasta el armamento ensordecedor del aparato bélico: bombas, metralletas, disparos. La naciente idolatría del automóvil incluía en la mirada futurista, el alcance de la máquina al servicio de sus funciones belicistas y la proyección de toda una visión del cuerpo condicionada por el motor como modelo de eficiencia.

En cada caso, la incorporación de las ideas de Marinetti habría de significar una transformación de las mismas, de acuerdo a la dirección que el poeta o el movimiento buscaría darles, en el marco del propio contexto nacional. El proceso de difusión y apropiación de las vanguardias en contextos ajenos al movimiento original, explica muchos de los rasgos particulares que tomó cada versión de las mismas. Extrapolar, de un lugar a otro muy diferente, conceptos que habían nacido en una situación tan específica como la de la Europa de entreguerras, trajo consigo adecuaciones que determinaron cambios respecto del modelo original. Por muy internacional que llegara a ser el lenguaje de las vanguardias como expresión unánime de la modernidad, su origen tenía raíces profundas en la propia realidad europea y en el momento histórico que las vio nacer, una constelación de factores condicionados por el avance del fascismo y por las transformaciones sociales, económicas e industriales que repercutieron en la necesidad de darles expresión a través de la renovación de los lenguajes estéticos vigentes. Ni Madrid, ni Moscú, ni Portugal, ni Santiago, ni Buenos Aires, ni la Ciudad de México (la lista podría ser más larga) compartían plenamente esa realidad en un sentido que pudiera permitir que establezcamos un paralelismo exacto. Y sin embargo, en todas ellas tuvo lugar la difusión del Futurismo italiano en versiones propias que fueron adaptadas a otras circunstancias.

La intención futurista de dirigirse a las multitudes urbanas que comenzaban a dominar el paisaje urbano y político del momento, señaló asimismo nuevos retos para los poetas del siglo XX. Esta aspiración se verá significativamente realizada fuera de Italia en la voz del poeta ruso Vladimir Mayakovski quien, abanderando el Futurismo en su nación,

²⁸ “La velocidad, arrastra la renovación de las imágenes y, en primer término, de las imágenes que la designaban hasta ayer”. Véase Morand, Paul. De la velocidad. Traducción de Antonieta Rivas. *Contemporáneos*, núm. 15, agosto de 1929, p. 50.

hará de la poesía un espacio para representar la condición del proletariado ruso en nombre del cual hablará, dándoles a las multitudes un lugar propio que las revelará siguiendo el dictado futurista, como una fuerza motriz propulsora, representada en ocasiones por números. “150.000.000 es el nombre del autor de este poema”, o “150.000.000 hablan por mi boca”²⁹, son versos que sintetizan, en un solo acto poético, toda una corriente discursiva que habría comenzado en Whitman, para llegar a encarnar, en la voz de Mayakovski, el papel del poeta como un obrero constructor del futuro, llevando a una dimensión inesperada la identificación del poeta con la multitud. No lejos de este intento se colocará el Estridentismo mexicano, abrazando las nuevas propuestas provenientes de ambas versiones del Futurismo (el italiano y el ruso) para darle su propia legitimidad poética a las multitudes de trabajadores que salían a protestar por las calles de muchos estados del país, y que por primera vez se buscará representar en el ámbito de la poesía mexicana.

Pero quizás ningún poeta lograría volver realidad el anhelo futurista de identificación con la máquina, como un nuevo credo de masas, tal como lo hará Fernando Pessoa en la voz de Alvar de Campos (uno de sus heterónimos), quien en su “Oda Triunfal” hará sonar un amplio registro de asimilaciones futuristas asombrosamente amalgamadas en el oleaje de sus versos maquinistas, en los que Whitman y Marinetti quedarán ensamblados y convertidos en una voz original, que llena de melancolía dirigirá su mensaje a las multitudes que pueblan las calles de las ciudades del mundo.

La integración futurista del dinamismo al interior del poema

La ciudad moderna entra en la poesía a partir de las vanguardias artísticas, en un proceso que habría de comenzar con el debilitamiento de los límites que defendían la noción de un poema desvinculada del espacio exterior, y el nacimiento de una nueva concepción poética hecha del intercambio entre el espacio urbano y el cosmos de la poesía. Esa apertura de los márgenes que contenían hasta el momento la noción de poema, y que comienza a resquebrajarse a la hora en que poetas y pintores intercambiaron sus recursos, a partir de títulos y operaciones artísticas compartidas, va a permitir el descubrimiento de materiales y herramientas literarias que hicieron visible la ciudad para el poeta y para el

²⁹ Versos que pertenecen al poema que lleva como título la misma cifra “150.000.000 “y del cual se dice que apareció en el original publicado sin nombre del autor.

lector. Es decir, la ciudad moderna no entra en la poesía hasta no ser identificable como moderna en el poema. Y ésta es una conquista de las vanguardias artísticas. Le dan a la ciudad, a toda ciudad, primacía por contener la génesis de los lenguajes de la modernidad, y la transfieren visualmente a la página. Esta transferencia y operación de visibilidad urbana la logra el Futurismo italiano desde sus primeras premisas, al desviar la noción de belleza de sus contenidos tradicionales y proponer una concepción basada exclusivamente en las nuevas experiencias del siglo XX. Al exaltar la nueva belleza del siglo, puesta en la figura del automóvil y contrapuesta a la escultura clásica, en la frase “un automóvil de carrera es más bello que la victoria de Samotracia”, Marinetti emitió una provocación que todas las vanguardias asumirían como reto: darle un lenguaje y una expresión a esa nueva belleza del siglo que ya no es identificable con imágenes de siglos anteriores. La novedad de nuestro tiempo está en que no tiene un lenguaje artístico que lo exprese, y por lo tanto, hay que crearlo. Así, Marinetti consigue abrir el camino para la búsqueda de una vía de expresión de lo moderno, tan moderna como su objeto. Sin embargo, habrá de dar un paso más. Si la máquina es la novedad, hablemos de la máquina, ya que no hay un lenguaje precursor del maquinismo industrial del siglo XX, identifiquémonos con este maquinismo para reproducirlo desde el arte y transmitirlo como novedad. Es casi imposible deslindar el punto donde las máquinas y la ciudad se unen, pues todos estos elementos se fusionaron entre sí para la creación de atmósferas que evocaran las experiencias nuevas del siglo XX. La ciudad comenzó a ser descrita a partir de sus vehículos de locomoción y los paisajes visuales hechos de mayor movilidad, recreados por la virtual imitación de la velocidad, como experiencia nueva en sí misma. Este impacto visual de dinamismo, que hubo de originarse en todas las capitales que comenzaban a industrializarse, se buscó crear en la poesía, y podría decirse que todas las vanguardias, de un modo u otro, buscaron reproducirlo. Aún el Surrealismo, a pesar de enfocar su mirada hacia adentro, en el inconsciente, se verá beneficiado por la movilidad imaginativa inaugurada por el Futurismo, un movimiento fundamentalmente vinculado con los aspectos tangibles de la modernidad industrial.

Dos miradas hacia el desplazamiento urbano en la poesía mexicana

En el escenario de la poesía mexicana de los años veinte, un poema como “Tranvías”³⁰ de Xavier Villaurrutia consigue fundir ambas dimensiones (la externa y la interna, la futurista y la surrealista), y la visión exterior de un paisaje en movimiento, provocada por el movimiento del tranvía, se convierte en la movilidad propia de la imagen: las casas acaban moviéndose, y da la impresión de que la imagen se gestó también adentro del poeta. Es decir, no podemos distinguir si se trata de la movilidad de la imaginación (en este caso onírica y de raigambre surrealista) o de la movilidad de la percepción dinámica del objeto, tal como la promovieron los futuristas.

TRANVÍAS

CASAS que corren locas
de incendio, huyendo
de sí mismas,
entre los esqueletos de las otras
inmóviles, quemadas ya.

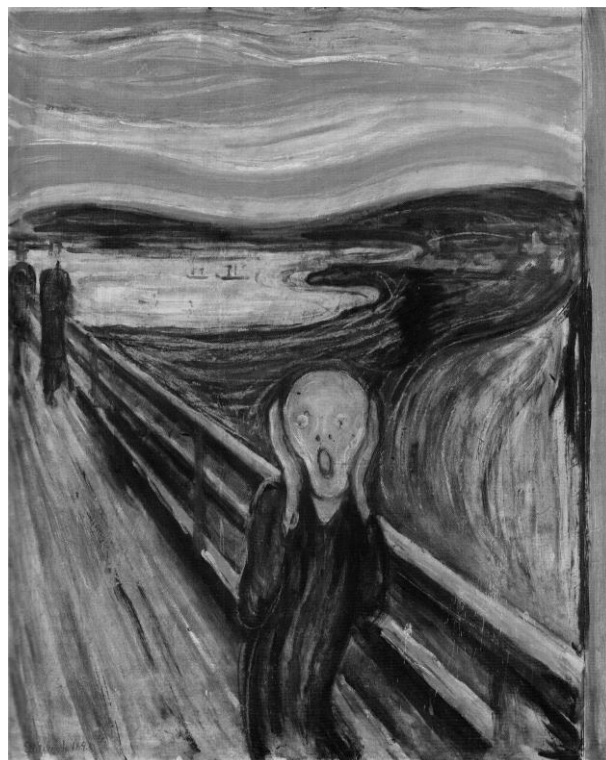
Villaurrutia consigue no solamente darnos ese adentro y afuera del paisaje en movimiento, provocado por la fusión de lo que se percibe con lo que se imagina, sino que además agrega la pincelada de color (luz y sombra) que parece provenir de un cuadro postimpresionista. El resplandor de los rayos del sol, vistos en movimiento y proyectados desde las casas, es eficazmente logrado en su máxima expresividad al quedar transferido a las mismas casas, pues son ellas las que “corren locas / de incendio, / huyendo”, en vez de ser el sol el que se desplaza o el poeta quien se mueve³¹. El sujeto del movimiento virtual del tranvía pasa a ser el paisaje observado, y éste es descrito a su vez con colores interpretados por metáforas de energía y movimiento como “incendio”, potencializadas por

³⁰ Villaurrutia, Xavier. **Reflejos**. México: Cvltura, México, 1926, p. 109.

³¹ El verso me resulta evocador de otros versos del *Romancero Gitano* de Lorca. Primero, del “Romance de la pena negra”: *corro mi casa como una loca*; y luego, de “Reyerta”: *la tarde loca de higueras y de rumores calientes*. Estos versos parecieran haberse fundido en la imagen que nos ofrece Villaurrutia de “Casas que corren locas / de incendio”, una visión que por incendio también parece sugerir la hora de la tarde en que se pone el sol. El *Romancero Gitano* de Lorca sería publicado en la *Revista de Occidente* en el año de 1928. *Reflejos*, poemario al que pertenece el poema de Villaurrutia, data de 1926. Mi asociación, no obstante, no es imposible. Los poemas se difundían por caminos anteriores a los de su publicación oficial. Lorca, como se sabe, comenzó a escribir el *Romancero* en 1924. La *Revista de Occidente*, que dirigía José Ortega y Gasset y en la que publicaban los poetas de la generación del 27, era también conocida en México.

“locas”, (un término que tanto expresionistas como surrealistas reactivaron). La imagen inestable del fuego, implícita en la visión de sus llamaradas de color naranja en movimiento, se vuelve aún más desbocada al ser calificada como una huída enloquecida del fuego. Tácitamente se nos explica el término “locas” en virtud del término “incendio”, pues “locas de incendio” nos sugiere la imagen del fuego en el cuerpo, en este caso el de las casas y su posterior resultado, la conversión en esqueleto, que tendrá lugar en el siguiente verso en que los cuerpos de las casas o las casas convertidas en cuerpos, ya son esqueletos inmóviles y quemados. Villaurrutia logra hacer uso de todos los recursos promovidos por los movimientos de vanguardia del momento, en este poema sobre la visión del paisaje urbano que ofrece un viaje en tranvía por la Ciudad de México en la década de los 20’s.

La ciudad no está referida literalmente, sino interpretada metafóricamente en imágenes que condensan la visión de un instante desde la ventanilla de



“El grito” (*Skrik*), 1893, Edvard Munch

un tranvía. La brevedad de la estrofa hace aquí el papel de la fugacidad de la impresión momentánea, y el contraste entre lo que se mueve y lo que está estático queda referido a través del contraste cromático entre el naranja, el blanco y el negro, derivado de “incendio”, “esqueletos” y “quemadas”. Casi una evocación de la emblemática pintura titulada *El grito*³², del pintor noruego Edvard Munch, transferido a la visión de las casas recreadas por el poema. No hay que olvidar que en el cuadro, el grito fue mudo (justamente por tratarse de una pintura), y en el poema, las casas locas de incendio no gritan, lo que además le da a la imagen un efecto puramente visual. Se trata de un paisaje en movimiento. Habría que agregar que “huyendo / de sí mismas” pone la nota interior en todo el paisaje observado, y lo convierte también en un poema de proyección surrealista, es decir, de

³² Cuadro paradigmático del expresionismo alemán, pintado por el noruego Edvard Munch, que reproduce la imagen de un rostro gritando, distorsionada para crear el efecto “visual” del grito.

revelación interior. Todos estos hallazgos fueron posibles gracias a la productiva movilización de recursos que impuso la ciudad moderna al interior de la poesía. Villaurrutia hizo uso de la novedad tipográfica promovida por los futuristas, al publicar su texto en donde aparece exagerado el tamaño de las letras de “CASAS” y contrastado con el resto del poema. Quizás sin proponérselo (o en virtud del diseño quizás arbitrario de la editorial que lo publicó), logró de esa manera no sólo hacer énfasis, sino centrar la atención en el objeto importante de la visión: las casas. Con esta operación, lenguaje y paisaje podían identificarse de manera inmediata en un mismo plano de visibilidad. Un poema como “Tranvías” incorpora la consigna futurista de atender a la velocidad, pero en la versión surrealista de la misma, es decir, alentándola, como si se tratara de la imagen obtenida en un sueño. En vez de celebrar el viaje en automóvil, como lo había hecho Tablada y lo estaba haciendo Maples Arce, Villaurrutia consigna para sus lectores la novedad del pausado viaje en tranvía. Sin embargo, ambas experiencias se muestran de modos parecidos, y en un poema como “80 HP”³³, adonde Maples Arce deja claro desde el título que se trata de un automóvil (ochenta caballos de fuerza, referencia a la capacidad de velocidad del motor), encontraremos imágenes similares a las del viaje en tranvía que Villaurrutia describió, como “Esquinas flameadas de ponientes”, que reinciden en la idea de la llamarada fugaz del paisaje observado en movimiento, ahora desde la perspectiva particular de la esquina, cuando el sol se pone. O esta otra: “A veces pasan ráfagas, paisajes estrujados, / y por momentos, / el camino es angosto como un sueño.” Lo transitorio de las impresiones queda aquí implícito en la visión de “ráfagas” que pasan, y la deformación de la perspectiva en movimiento recaerá en la adjetivación de “estrujados” para “paisajes” como parte de un camino que en su distorsión recuerda la de los sueños. Junto a estos poetas, Tablada nos ofrecerá también su propia definición para el automóvil: “dragón hecho por un cubista”³⁴, imagen en la que queda sintetizada la visión polifacética del objeto nuevo, y la figura fantástica del dragón es descompuesta y recompuesta por la mirada cubista en todas sus facetas, resultando en un monstruo geométrico y sobrenatural. Estos versos demuestran que la vanguardia estaba siendo asimilada en el contexto de la poesía mexicana de modos creativos y versátiles. El llamado futurista a incluir en la poesía los nuevos vehículos de locomoción estaba siendo atendido, sin por ello menoscabar el

³³ Maples Arce, Manuel. **Poemas Interdictos**. México: Ediciones de “Horizonte”, 1927, pp. 35-39.

³⁴ Tablada, José Juan. **Al Sol y bajo la Luna**. París-México: Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1918, p. 143.

ingenio propio de cada poeta ni su libertad para mezclar esa consigna con versos de pinceladas impresionistas, expresionistas, cubistas y/o surrealistas.

Gracias a estos esfuerzos creativos por incorporar las distintas modalidades del desplazamiento urbano, podemos volver a vivir esos viajes con otros ojos y, como niños, “volver a recordar lo nuevo”. Como lo ha expresado Walter Benjamin:

Tarea de la infancia: llevar el nuevo mundo al espacio del símbolo. Pues el niño puede hacer aquello de lo que el adulto es totalmente incapaz: volver a recordar lo nuevo. Las locomotoras tienen ya para nosotros un carácter simbólico porque no las encontramos en la infancia. Para nuestros hijos sin embargo, es el automóvil, del que nosotros mismos sólo extraemos su aspecto nuevo, elegante, moderno, desenfadado.³⁵

Este es el papel que cumple la poesía de la ciudad moderna. Podremos, gracias a ella, volver a vivir las experiencias como nuevas y así dejar de ver ese mundo que cambió, como un mundo sin expresividad en el presente, sino, en virtud de los poderes de la poesía, recuperarlo como un mundo que vuelve a desplegarse ante nuestros ojos. Las vanguardias hicieron posible el reconocimiento de la ciudad moderna en los poemas marcando un comienzo compartido, rompiendo fronteras, y estableciendo conexiones a través de un lenguaje común. Tras su impulso, el reto para representar el mundo urbano exigiría darle una identidad propia a la poesía de cada ciudad, vinculada a la historia única de su espacio original.

REFERENCIAS

BENJAMIN, Walter. **Libro de los Pasajes**. Edición de Rolf Tiedemann. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

BOHN, Willard. **Apollinaire and the International Avant-Garde**. Albany: State University of New York Press, 1997.

CENDRARS, Blaise. **Poesía (1912-1919)**. Traducción de Alicia Reyes, Carlos Bonfil y Marc Cheymol. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

³⁵ Benjamin, op. cit., 2005, p. 849.

CHAPMAN SHARPE, William. **Unreal Cities: Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot and Williams**. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

CORSI, Daniele. Ideología y lenguaje futurista en “Hélices” de Guillermo de Torre. En GHIGNOLI, Alessandro y GÓMEZ, Llanos (eds.). **Futurismo: la explosión de la vanguardia**. Barcelona: Vaso Roto, 2011, pp. 91-106.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. **Ismos**. Buenos Aires: Brújula, 1968.
_____. **Greguerías**. Edición de Rodolfo Cardona. 17ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.

HERNÁNDEZ, Porfirio. Kodak (instantáneas). **La Falange: revista de cultura latina**, S.N., 1 de enero de 1923, pp. 110-112.

KERIK, Claudia. Jean Cocteau: Autorretrato homosexual. **La Jornada semanal**, núm. 55, 24 de marzo de 1996, p. 17.

MAPLES ARCE, Manuel. **Poemas Interdictos**. México: Ediciones de “Horizonte”, 1927.

MCKEE IRWIN, Robert. “Colores nunca vistos sobre una tela”: nuevos erotismos masculinos de la cultura posrevolucionaria. En STANTON, Anthony (ed.). **Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)**. México: El Colegio de México / Centro Katz de Estudios Mexicanos, 2014, pp. 257-277.

MORAND, Paul. De la velocidad. Traducción de Antonieta Rivas. **Contemporáneos**, núm. 15, agosto de 1929, pp. 35-59.

PAZ, Octavio. **Cuadrivio**. 3ª edición. México: Joaquín Mortiz, 1976.
_____. Laurel y la poesía moderna (Epílogo). En **Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española**. 2ª edición. México: Editorial Trillas, 1986, pp. 483-510.

PERLOFF, Marjorie. **El momento futurista**. Traducción de Mariano Peyrou. Valencia: Pre-Textos, 2009.

SÁENZ, Olga. **El Futurismo Italiano**. México: Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

SARMIENTO, José Antonio. **Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana**. Madrid: Ediciones Hiperión, 1986.

TABLADA, José Juan. **Al Sol y bajo la Luna**. París-México: Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1918.

_____. **Tres libros: Un día... (poemas sintéticos); Li-Po y otros poemas; El jarro de flores (disociaciones líricas)**. Estudio preliminar de Juan Velasco. Madrid: Ediciones Hiperión, 2000.

VILLARRUTIA, Xavier. **Reflejos**. México: Cvltura, México, 1926.

VITALE, Ida. Xavier Villaurrutia: una experiencia latinoamericana. **Letras Libres**, núm. 116, agosto del 2008, pp. 32-37.

WALTHER, Ingo F. (ed.). **Arte del siglo XX, vol. 1: Pintura**. Traducción de Ramon Monton i Lara. Colonia: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2012.

CIDADE, MODERNIDADE E IMAGINAÇÃO: AS METRÓPOLES DO SÉCULO XXI NA IMPRENSA ILUSTRADA CARIOCA E BONAERENSE DO SÉCULO XX

Viviane da Silva Araujo, Professora vinculada ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila); Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica – PUC-Rio; viviane.araujo@unila.edu.br

Resumo: A percepção de que a chegada do século XX inaugurava um novo tempo, anunciando um futuro de progressos materiais, cosmopolitismo e civilização, marcou diversas representações verbais e visuais que ao seu modo produziam sentidos sobre as transformações vividas em diversas cidades latino-americanas. Considerando algumas importantes mudanças ocorridas neste período – tais como o avanço das técnicas de reprodução de imagens na imprensa; bem como a ascensão de uma perspectiva histórica retrospectiva e prospectiva motivada pelas comemorações pelos centenários de “descoberta” e de independências na América Latina, assim como as transformações no campo da história da arte, como o advento do futurismo – este artigo analisa uma série de crônicas, desenhos e fotomontagens veiculadas na imprensa ilustrada no Rio de Janeiro e em Buenos Aires que produziram imagens futuristas, imaginando textual e visualmente aspectos da paisagem e costumes dessas futuras metrópoles no século XXI.

Palavras-chave: Futuro. Metrópole. Modernidade. Imagem.

City, modernity and imagination: the metropolis of the 21st century in the illustrated press in Rio de Janeiro and Buenos Aires.

Abstract: The perception that the arrival of the twentieth century inaugurated a new time, announcing a future of material progress, cosmopolitanism and civilization, marked several verbal and visual representations that in their own way produced meanings about the transformations experienced in several Latin American cities. Considering some important changes that occurred in this period - such as the advancement of techniques of reproduction of images in the press; as well as the rise of a retrospective and prospective historical perspective motivated by the centennial celebrations of "discovery" and independence in Latin America, as well as transformations in the field of art history such as the advent of futurism - this article analyzes a series of chronic, drawings and photomontages conveyed in the illustrated press in Rio de Janeiro and Buenos Aires that produced futuristic images, imagining textual and visual aspects of the landscape and customs of these future metropolises in the 21st century.

Keywords: Future. Metropolis. Modernity. Image.

Data de submissão: 2018-02-05
Aprovado em: 2018-03-14
Publicado em: 2018-03-29

Introdução

Desde o último quartel do século XIX, a maior estabilidade política interna e a dinamização das economias nacionais latino-americanas por meio da sua incorporação ao capitalismo internacional na forma de mercados produtores de matérias-primas orientaram o modelo de desenvolvimento a ser adotado em diversos países da região. Neste contexto, a realização de reformas urbanas se justificava, por um lado, pela necessidade de melhorar as condições de salubridade e da circulação de pessoas, de receber os imigrantes europeus cada vez mais numerosos, de abrir espaço para veículos e oferta de mercadorias cada vez mais diversificadas; por outro, as reformas se justificavam também pelo desejo por parte das elites locais de produzir aqui metrópoles dignas de comparação com as europeias. Isto é, as reformas urbanas visavam tanto à solução de problemas de infraestrutura em cidades que cresciam aceleradamente, quanto, simbolicamente, buscavam projetar uma imagem moderna das nações que representavam.

Impulsionar este modelo de modernidade era o resultado esperado pelas reformas urbanas empreendidas em Buenos Aires, entre 1880 e 1887, sob a gestão de Torcuato de Alvear; e, no Rio de Janeiro, as reformas realizadas entre 1902 e 1906, durante a prefeitura de Francisco Pereira Passos, por exemplo. Contudo, a percepção do meio urbano como local por excelência do desenvolvimento da modernidade não dependeu apenas das inovações técnicas, econômicas e materiais, mas encontrou significados simbólicos diversos por meio da produção e circulação de representações culturais, que confrontavam e conferiam sentidos multifacetados para as transformações experimentadas nestas cidades.

A percepção de que a chegada do século XX inaugurava um tempo novo, anunciando um futuro de civilização e progresso, bem como de massificação e conflitos, marcou diversas representações culturais em grandes cidades da América Latina, pois estas exerciam um importante papel não apenas do ponto de vista comercial e administrativo, mas também cultural e simbólico. Neste artigo, analisarei uma série de crônicas, desenhos e fotomontagens veiculadas na imprensa ilustrada no Rio de Janeiro e em Buenos Aires na primeira década do século XX que produziram cenas futuristas, nos quais os autores

expuseram a sua imaginação para os seus leitores, apresentando os aspectos da paisagem e dos costumes de ambas as cidades um século mais tarde e, com isso, prognosticaram as metrópoles do século XXI.

A partir da análise dessas projeções acerca de um futuro, naquela ocasião tão distante, objetiva-se compreender algumas nuances acerca da percepção sobre um século que se iniciava com transformações intensas tanto para a capital argentina, quanto para a brasileira, mas, especialmente pelas expectativas que eram depositadas em relação às transformações futuras. Algumas mais, outras menos desprendidas da realidade do presente, estas imagens visuais e verbais, que serão conjuntamente analisadas aqui, contribuíram para a construção de imaginários da modernidade urbana nas duas cidades.

Imagens do futuro

Observemos com atenção a fotomontagem reproduzida abaixo. A imagem mostra uma praça ajardinada à margem da baía de Guanabara, localizada no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro, na qual se vê a figura de um homem, em primeiro plano, se locomovendo sobre um triciclo; à esquerda, podem-se observar várias pessoas que passeavam em uma ampla avenida sobre carruagens puxadas por cavalos. Na cena, tal avenida ampla e retilínea possui uma espécie de entrada onde se encontram, em cada lateral, uma coluna que sustenta uma estátua e, em toda sua extensão, fileiras de árvores dispostas de ambos os lados. A paisagem adiante mostra o Pão de Açúcar, os morros da Urca e o Cara de Cão, além de vários outros morros que aparecem mais ao fundo, do outro lado da baía. Justapondo paisagem natural e construção urbana, a cena apresentada transmite a sensação de harmonia e serenidade num ponto da cidade digno de ser desfrutado. Trata-se, segundo a legenda colocada abaixo da imagem, de uma previsão do que seria o Rio de Janeiro no ano 2000, por meio do que o periódico denominou de “fotografia profética” da cidade um século adiante, já em meio às comemorações pelo quinto centenário do descobrimento do Brasil.



Figura 1 *Revista da Semana*, 20 de maio de 1900.

Esta curiosa “fotografia do futuro” foi publicada na primeira edição da *Revista da Semana*, em maio de 1900. Neste mesmo número foi publicado um texto introdutório intitulado “Simple apresentação” a fim de expor aos leitores qual seria o programa do novo periódico. De acordo com esta apresentação, o desejo dos editores da revista era priorizar o uso da imagem fotográfica, como forma de comunicar aos leitores os fatos julgados interessantes, dignos de nota, conferindo aos textos um caráter complementar:

Feita para o povo – desde as ínfimas às mais altas camadas sociais – a REVISTA DA SEMANA empenhar-se-á somente em fornecer a todas as ilustrações e artigos interessantes. De tudo quanto se passar durante a semana e que mereça atenção procurará dar, em excelentes gravuras, copiadas de fotografias, o que deva excitar a curiosidade pública. Quando o caso assim exigir, juntar-se-á a isso o texto necessário para a boa compreensão dos fatos, embora, em regra, nos empenhemos em multiplicar de tal modo as estampas, escolhendo-as tão bem que dispensem comentários. Onde houver o que agrade ou impressione os espíritos curiosos, haverá um operador da REVISTA, fotografando-o, para incluí-lo nas páginas dela.¹

De acordo com Joaquim Marçal de Andrade (2002), a *Revista da Semana* é o periódico que representa a transição do século XIX para o século XX na imprensa ilustrada brasileira. Em suas páginas enfim se consolidou a substituição das técnicas artesanais de

¹ *Revista da Semana*, 20 de maio de 1900. Texto de autoria não identificada.

reprodução de fotografias por um método fotomecânico que admitia que as imagens fossem incorporadas ao processo tipográfico já utilizado na impressão dos textos. Desse modo, a introdução da autotipia – também conhecida no Brasil como similigravura ou meio-tom e, na Argentina, como *fotograbado* – permitia que se dispensasse o trabalho dos gravadores, que tinham a função de copiar à mão a imagem fotográfica a ser reproduzida sobre uma matriz de pedra, metal ou madeira, segundo a técnica empregada. O processo de reprodução das fotografias na imprensa começava a se tornar, então, inteiramente mecânico.

É possível que essa mudança de caráter tecnológico, que vinha sendo empregada desde a década de 1880 na Europa e nos Estados Unidos e que aos poucos passava a ser adotada também na América Latina, tenha influenciado a modificação do próprio emprego das fotografias nas publicações periódicas na virada para o século XX. Nas páginas da *Revista da Semana* – e de outras revistas, tanto brasileiras, tais como a *Kosmos*, quanto argentinas, como *Caras y Caretas*, com sua linguagem pioneira, e a *PBT*, para citar apenas alguns exemplos – podemos identificar a passagem de um uso da fotografia que se caracterizava, sobretudo, por uma função ilustrativa ou decorativa em relação ao texto escrito, e agora começaria a ser protagonista, exercendo o papel de notícia por si mesma.

Tendo em vista o propósito de apresentar os acontecimentos recentes a partir das imagens fotográficas, nos dois primeiros números da *Revista da Semana* foram reproduzidas várias fotografias referentes a algumas das comemorações realizadas no Rio de Janeiro por ocasião do quarto centenário do descobrimento do Brasil, tais como a recepção do embaixador português e de representantes da marinha lusitana a bordo do *Cruzador D. Carlos* por oficiais da marinha brasileira com um piquenique na Tijuca; a inauguração de um monumento comemorativo ao descobrimento com uma estátua de Pedro Álvares Cabral, na Glória; e de uma Exposição Industrial realizada no Liceu de Artes e Ofícios, cuja fotografia mostra a frase “Comemorar as épocas gloriosas é despertar a vontade dos grandes empreendimentos” exposta num letreiro afixado na fachada do edifício.

Todas estas imagens, diferentemente daquela que os editores da revista chamaram de fotografia profética, mostram a reprodução de uma cena real, isto é, uma cena diante da qual esteve o fotógrafo que a registrou. Já a imagem do Rio de Janeiro no ano 2000 cumpriu uma função bastante diferente, pois não divulgava um determinado acontecimento

de um passado recente, mas convidava o leitor a conceber uma cena referente a um futuro distante. Trata-se, portanto, de uma exceção em relação ao uso recorrente da imagem fotográfica. E, por razões evidentes, a cena estampada não representava a reprodução exata de uma fotografia. É provável que se tratasse de uma montagem produzida a partir de duas ou mais fotografias, sobre as quais se teria suprimido alguns elementos e acrescentado outros, reconstruindo a imagem do presente de modo a montar a paisagem do futuro. Apesar do emprego de processos fotomecânicos de reprodução, a fotografia seguia sendo passível de trucagens e remanejamentos, isto é, de ser manipulada pela mão e pela mente daqueles que se utilizavam dela para comunicar alguma ideia.

Na verdade, a possibilidade de realizar interferências como estas já estava presente na história da fotografia desde a invenção do sistema negativo-positivo e da difusão do papel como suporte fotográfico, bem como das várias técnicas criadas para facilitar a multiplicação de cópias de uma mesma imagem. Desse modo, a reprodutibilidade técnica se tornou uma das principais características da fotografia desde que o limite da unidade que correspondia ao daguerreotipo foi superado, tendo este avanço técnico-industrial. Segundo o célebre ensaio de 1931 “Pequena história da fotografia”, de Walter Benjamin, com argumentos retomados e ampliados em 1936 em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” foi justamente a possibilidade de reprodução técnica em escala industrial a principal característica que provocou o fim da aura na fotografia. O autor define a aura na imagem como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170), bem como a causa da decadência da aura devido à tendência do homem contemporâneo, ou melhor, das massas, de superar o caráter único das coisas, reproduzindo-as a fim de possuí-las de tão perto e tão individualmente quanto fosse possível.

A reprodução, quer fosse para figurar num periódico ilustrado, num cartão-postal ou simplesmente numa cópia positiva em papel, sempre manteve certa autonomia em relação à imagem primeira, correspondente ao negativo fotográfico. A posterioridade e relativa independência da reprodução permitiram a realização desde retoques até a supressão de elementos presentes no negativo e o acréscimo de outros, assim como a junção de duas ou mais imagens captadas em diferentes instantes, admitindo a criação de composições ficcionais mais ou menos explícitas.

Embora a fotografia gozasse de um grande prestígio como meio de registro fiel da realidade visível e, por essa razão, passasse a ocupar cada vez um papel mais destacado, não somente na imprensa, como em diversos outros tipos de veículos de comunicação, conhecimento e consumo, uma fotografia, a princípio, nunca seria capaz de prever o futuro. Talvez também por isso esta “fotografia profética” seja uma exceção em relação àquela maioria de imagens para as quais não seria necessário o acompanhamento de esclarecimentos verbais, tal como havia sido exposto na “Simples apresentação” da primeira edição do periódico. Pois, além da legenda, que sempre foi a maneira mais comum de complementar verbalmente o que a imagem visualmente mostra, a revista publicou no mesmo número uma crônica assinada por Urbano Duarte, visando levar o leitor a imaginar como seria o Rio de Janeiro de ali há um século. Intitulada “Anno dois mil”, embora tenha sido apresentada na sétima página daquela edição, enquanto a imagem havia sido disposta na terceira, Duarte inicia o texto instigando o leitor a voltar àquela página para observar a fotografia: “Veja o leitor a estampa. Aquilo é um pedacinho do Rio de Janeiro no ano 2000, quando se festejar o quinto centenário” (DUARTE, 1900)

Acrescentando elementos que não teriam como aparecer na imagem, tais como os avanços no campo da saúde pública, graças aos quais “o último caso de febre amarela terá ocorrido em 1940” e “a tuberculose pulmonar também haverá passado à cesta de velharias”, Urbano Duarte apresentou um panorama do que viria a ser o desenvolvimento urbano carioca identificando-o à construção de imensas avenidas emolduradas por “admiráveis construções, hotéis monumentais, luxuosos cafés com terraços, armazéns de moda a feição do *Bon Marché*”. E, num entusiasmado elogio aos futuros bulevares cariocas, que vinha a corroborar com o que se observava na imagem do Rio de Janeiro no ano 2000, o cronista também conferiu grande importância à justaposição entre as avenidas modernas e a natureza exuberante, chegando a afirmar que até mesmo “a famosa avenida parisiense dos Campos Elyseos, com o seu arco de triunfo na extremidade, fará triste papel ao lado das nossas incomparáveis avenidas a se terminarem na maravilhosa baía de Guanabara” (DUARTE, 1900).

É relevante observar que este exercício de imaginação não criou um horizonte urbano tecnicista, com uma paisagem repleta de edifícios altíssimos, veículos voadores, jornais falantes e outros elementos que costumavam fazer parte de representações futuristas publicadas em diversos periódicos nesse mesmo período. As novidades

tecnológicas como o cinema, o bonde elétrico, o automóvel e tantas outras inovações do período foram tomadas frequentemente como temas literários e, de acordo com Flora Süssekind (1987) e com Beatriz Sarlo (2004), o impacto desses maquinismos foi grande não apenas para motivar os temas de diversos intelectuais e artistas, mas influenciou até mesmo a própria maneira com a qual os literatos do início do século XX passavam a produzir seus textos. Entretanto, na projeção de um futuro para o Rio de Janeiro, com sua praça, sua avenida, sua paisagem natural, seus veículos puxados por cavalos ou movidos pela força das pernas do homem que pedalava, a “fotografia profética” chamava a atenção para um futuro de serenidade e equilíbrio entre o urbano e o natural, acomodados em função do bem-estar dos cidadãos que desfrutariam de um local tranquilo, limpo, amplo e arejado, cercado por uma magnífica paisagem natural.

Comparemos, a partir de agora, aquela cena do Rio de Janeiro no ano 2000 (figura 1) com as seguintes previsões imagéticas para a Buenos Aires do futuro apresentadas em *La vida moderna*, que fizeram parte do artigo ilustrado intitulado “El gran problema del tráfico. Cómo puede solucionarse prácticamente”, publicado numa edição de março de 1910. Neste segundo caso, diferentemente do primeiro, o que vemos são, sobretudo, imagens que acrescentam avanços tecnológicos à cidade existente, sobre a qual se vislumbrou um futuro de tráfico intenso. De um modo um tanto chistoso, os novos meios de transporte, que inseriam o espaço aéreo no horizonte de expectativas do trânsito urbano, foram desenhados sobre fotografias de alguns pontos centrais da cidade, tais como o transportador colocado diante da Catedral Metropolitana (figura 2) e os cabos telefônicos ao redor da Pirâmide de Mayo, sobre os quais as pessoas caminhariam, equilibrando-se com a ajuda de giroscópios dispostos acima de seus ombros e cabeças (figura 3).

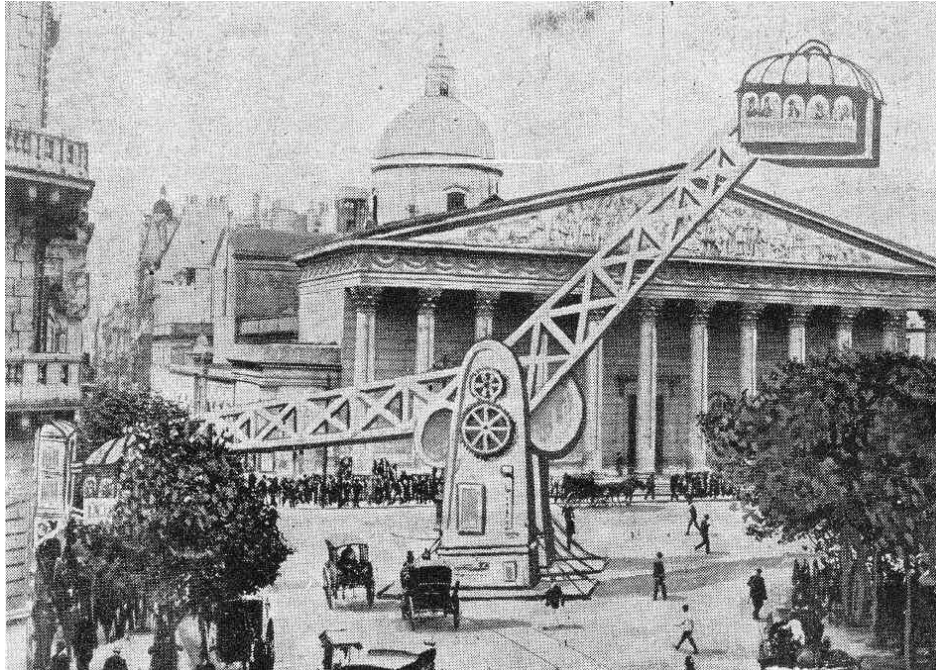


Figura 2 *La vida moderna*, 30 de março de 1910



Figura 3 *La vida moderna*, 30 de março de 1910

Outra imagem interessante a respeito da projeção do futuro de Buenos Aires é o desenho intitulado “Buenos Aires en el año 2010” (figura 4), publicado na revista *PBT* em 25 de maio de 1910, numa edição especialmente dedicada à comemoração do centenário da

Revolução de Maio. Neste, talvez por se tratar de um desenho que não parece ter tido como base uma imagem fotográfica, podemos observar uma apreensão do futuro ligada ao desenvolvimento tecnológico e à verticalização do espaço urbano que goza de grande liberdade de imaginação. Com avenidas suspensas que saíam e entravam de edifícios de dezenas de andares, a Buenos Aires do bicentenário imaginada pelo pintor e ilustrador Arturo Eusevi abdicava de qualquer elemento que pudesse levar um leitor portenho a reconhecer a sua cidade do presente. Nem a paisagem do Rio da Prata ou do Riachuelo, nem o traçado quadriculado de suas ruas, nem a Avenida ou a Plaza de Mayo. Ali não havia vestígios da Buenos Aires de 1910. Tudo era radicalmente novo. Não se tratava, portanto, de imaginar alterações ou aperfeiçoamentos em relação à cidade já existente, e sim de prever a construção de outra em seu lugar. E, para tanto, a cidade que lhe servia de parâmetro, primeiro a copiar, depois a superar, já não era Paris, mas Nova York.



Figura 4 Arturo Eusevi *PBT*, 25 de maio de 1910

Nesta edição extraordinária da *PBT*, tal como no primeiro número da *Revista da Semana*, foi publicado também um texto que auxiliava a compreensão das ilustrações. Assinado por Enrique Vera y Gonzáles, o artigo é igualmente dedicado a descrever a Buenos Aires do bicentenário. Em 1904, o autor já havia publicado um livro com temática semelhante, intitulado *La estrella del sur*, alcunha pela qual se referia à cidade de Buenos Aires, que no futuro seria a capital não apenas da República Argentina, mas de toda a Confederação Latino-americana. Seis anos mais tarde, na crônica da *PBT*, o autor deixaria de lado essa fantasia geopolítica e se debruçaria mais precisamente sobre os avanços tecnológicos e seus impactos sobre a vida urbana. Desse modo, apresenta a Buenos Aires de 2010 como uma cidade habitada por 40 milhões de pessoas, que viveriam em arranha-céus com até uma centena de andares, transitariam pelos ares em pequenos aeroplanos ou em avenidas de até 1 km de largura que, por isso, estariam adaptadas ao tráfego dos automóveis do futuro, que poderiam chegar à velocidade de até 500 km/hora.

De acordo com a análise da arquiteta argentina Margarita Gutman (1999), esta Buenos Aires que rivalizava com Nova York, vertical e cinzenta, era, sobretudo, fruto da imaginação plebeia. Representava um exemplo entre as noções de cidade do futuro que circulavam através de artigos, anedotas, desenhos e caricaturas publicadas nas revistas ilustradas editadas na capital argentina nas primeiras décadas do século XX; enquanto Paris permanecia no horizonte de arquitetos e urbanistas. Contudo, pode ser útil ressaltar que, na Buenos Aires de 1910, o ideal de reforma urbana caracterizado pela construção de parques e passeios, de suntuosos prédios públicos e privados, pelo embelezamento e saneamento dos bairros da cidade e pela abertura de avenidas ao estilo parisiense era algo que já se havia consolidado, especialmente graças às reformas urbanas empreendidas, ou ao menos projetadas – como a Avenida de Mayo – pelo arquiteto e prefeito Torcuato de Alvear, enquanto no Rio de Janeiro de 1900 tais reformas eram ainda um anseio, tendo início apenas em 1904.

Considerações finais

Essa breve análise sobre a paisagem futura do Rio de Janeiro e de Buenos Aires teve como objetivo principal identificar na produção de imagens visuais e verbais veiculadas na imprensa ilustrada do princípio do século XX, algumas das percepções mais

livres e despreziosas a respeito do futuro de ambas as cidades e de sua inserção no mundo moderno. Se as reformas urbanas que vinham sendo implantadas – no caso da capital argentina – ou cada vez mais fortemente defendidas – no caso da capital brasileira – se justificavam pela necessidade de melhorias nas condições de salubridade e infraestrutura e pelo anseio em construir metrópoles comparáveis a Paris, a chegada do século XX e de todas as inovações tecnológicas deste período instigaram a imaginação de diversos intelectuais e motivaram distintas percepções acerca da modernidade na América Latina.

Como vimos, entre as imaginações relativas ao futuro das cidades de Buenos Aires e do Rio de Janeiro, existiram aquelas que abdicaram por completo das características históricas da cidade, tal como a Buenos Aires de Arturo Eusevi (figura 4); e as que buscaram reafirmar os espaços já consagrados como seus principais cartões-postais, fartamente pintados, fotografados e descritos textualmente ao longo do século XIX, tais como a Plaza de Mayo e os suntuosos edifícios do seu entorno (figuras 2 e 3), que é também o caso da paisagem da baía de Guanabara (figura 1). Algumas características comuns, contudo, devem ser observadas. Em primeiro lugar, a idealização do futuro a partir de paisagens urbanas, com a identificação deste meio como o local onde se observariam as transformações. Depois, a ideia de que o futuro das duas cidades era algo que poderia ser concebido e imaginado esteticamente a partir de uma versão “plebeia”, para utilizar o termo de Gutman (1999), e não apenas a partir das pranchetas de arquitetos e urbanistas.

Além disso, é interessante observar que estas projeções foram divulgadas em periódicos ilustrados como parte do conjunto de reflexões a respeito da comemoração de acontecimentos do passado: em todas estas imagens, se tratava de traçar um prognóstico das cidades no momento em que se comemoraria o próximo centenário, primeiramente do descobrimento do Brasil, no ano 2000, e em seguida da independência argentina, em 2010.

As festividades pelo centenário de datas tomadas como grandes marcos da história nacional foram frequentes neste período praticamente em todo o mundo ocidental. Durante as comemorações se erguiam monumentos, se editavam álbuns e se realizavam exposições nacionais e universais. As celebrações ajudavam a situar o presente numa etapa importante de ligação entre o passado e o futuro. Do mesmo modo que a própria passagem do século instigava diversas reflexões sobre o ontem e o amanhã. A construção simultânea do futuro e do passado evidenciava o valor da perspectiva histórica para a produção de sentido no

presente, e a frase exposta na fachada do Liceu de Artes e Ofícios durante a Exposição Industrial de 1900, no Rio de Janeiro, condensava bem esta ideia, ao definir aquele momento como o de “comemorar as épocas gloriosas” do passado e, ao mesmo tempo, de incentivar no presente a construção do futuro, ao “despertar a vontade dos grandes empreendimentos”.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **Primórdios da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro, 1839-1900**. 2002. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**, vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.

DUARTE, Urbano. Anno dois mil. In: **Revista da Semana**, 20 de maio de 1900.

GUTMAN, Margarita. Espejos en el tiempo: imágenes del futuro. In: **Buenos Aires 1910: El imaginario para una gran capital**. Buenos Aires: EUDEBA, 1999.

_____. Anticipando bicentenarios: Imágenes centenarias del futuro. In: **Construir Bicentenarios: Argentina**. Observatorio Argentina/The New School University y Caras y Caretas. Buenos Aires, 2005.

SARLO, Beatriz. **La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SZIR, Sandra M. **De la cultura impresa a la cultura de lo visible**. Disponível em: www.bn.gov.ar/imagenes/investigacion/16.pdf. Acesso em 26 de janeiro de 2018.

ENSEÑANA ARTÍSTICA DE GRADO UNIVERSITARIO: PRÁCTICAS Y METODOLOGIAS DESDE LA DISCIPLINA DE LA ESCULTURA

Vivas Ziarrusta, Isusko; Ph. D. Profesor de Grado y Postgrado (Máster, Doctorado) en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes (Coordinador Grado en Arte), Departamento de Escultura (Secretario Académico), isusko.vivas@ehu.eus

Lekerikabeaskoa Gaztañaga, Amaia; Ph. D. Profesora Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, amaia.lekerikabeaskoa@ehu.eus

Resumen: centramos el presente estudio sin distanciarnos excesivamente de los acuerdos legislativos y administrativos que, durante las décadas iniciales del siglo XXI, han orientado los nuevos planes de enseñanza propuestos y discutidos en el marco del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES), así como su asimilación internacional. La finalidad consiste en encuadrar un debate necesariamente permeado, en la actualidad, por ímpetus de cambio y reinterpretación cuyas claves se encuentran más allá de los modelos educativos pero que los condicionan. Los cuales dirigen una manera de entender la formación a lo largo de toda la vida, de cara a la instrucción de generaciones marcadas por requisitos laborales y profesionales altamente flexibles en las sociedades posteriores a las crisis generalizadas. Si partimos de la práctica del arte y de la experiencia en la enseñanza superior en bellas artes, concretamente en el campo disciplinar de la escultura, tratamos como objetivo fundamental la posibilidad y los cauces de la transmisión del arte. Esto sucede una vez introducido el plan de estudios perfilado en los acuerdos de Bolonia, reforma que afecta directamente a la perspectiva que el tiempo aporta a todo aprendizaje basado en la experiencia estética, proveniente de la praxis del arte.

Palabras-clave: enseñanza artística superior, arte contemporáneo, escultura, metodología, sistema universitario

Ensino artístico de grau universitário: práticas e metodologias da disciplina da Escultura

Resumo: concentramos o presente estudo sem distanciar-nos indevidamente dos acordos legislativos e administrativos que, durante as décadas iniciais do século XXI, orientaram os novos planos de ensino propostos e discutidos no âmbito da Área Europeia de Ensino Superior (EEES), bem como a sua assimilação nível internacional. O objetivo é enquadrar um debate necessariamente permeado, hoje, pelo ímpeto da mudança e da reinterpretação cujas chaves estão além dos modelos educacionais, mas que os condicionam. Eles direcionam uma maneira de entender a aprendizagem ao longo da vida, a fim de educar gerações marcadas por um trabalho altamente flexível e exigências profissionais nas sociedades pós-crise. Se partimos da prática da arte e da experiência no ensino superior nas artes plásticas, especificamente no campo disciplinar da escultura, tratamos como objetivo fundamental a possibilidade e os canais de transmissão de arte. Isso acontece uma vez que o currículo delineado nos acordos de Bolonha foi introduzido, uma reforma que afeta diretamente a perspectiva que o tempo traz para todos os aprendizados com base na experiência estética, provenientes da práxis da arte.

Palavras-Chave: educação artística superior, arte contemporânea, escultura, metodologia, sistema universitário

Artistic teaching of university degree: practices and methodologies from the discipline of the Sculpture

Abstract: We focus the present study without unduly distancing ourselves from the legislative and administrative agreements that, during the initial decades of the 21st century, have guided the new teaching plans proposed and discussed within the framework of the European Higher Education Area (EHEA), as well

as its assimilation international. The purpose is to frame a debate necessarily permeated, today, by impetus of change and reinterpretation whose keys are beyond educational models but that condition them. They direct a way of understanding lifelong learning, in order to educate generations marked by highly flexible work and professional requirements in post-crisis societies. If we start from the practice of art and experience in higher education in fine arts, specifically in the disciplinary field of sculpture, treat it as fundamental objective the possibility and channels of transmission of art. This happens once the curriculum concerned in the Bologna agreements, reform that directly affects the perspective that time gives all learning based on the aesthetic experience from the practice of art introduced.

Key-words: higher art education, contemporary art, sculpture, methodology, university-system

Data de submissão: 2017-10-29

Aprovado em: 2017-11-20

Pulbicado em: 2018-03-29

Las políticas europeas acuñadas recientemente, como los planes de Bolonia, beneficiando los conocimientos especializados depositados en las universidades gigantescas, provocan e inducen la desaparición pueblo a pueblo de los lugares del saber más pequeños e intermedios (GAMARRA, 2012: 103).

A modo de introducción-orientación. Identificación de *geografías* re-conocidas y re-conocibles en el ámbito universitario de la enseñanza artística superior

La sutil levedad engañosa del desasosiego y a veces el pesado aplomo causado por la densa angustia han constituido siempre la zozobra; el sentido profundo que le ha correspondido/acompañado al artista íntegro, empecinado en la aprehensión y en la necesidad de una materialización estética, así como síntomas de identificación de su propio ‘ser-artista’ más allá incluso de sus señas de identidad humanas y/o ciudadanas. Al igual que bajo la blanquecina neblina del amanecer el difuso horizonte ‘pesaba’ demasiado para el solitario monje ante la inmensidad del mar imaginado y pintado por Friedrich, las situaciones comprometidas siempre han resultado ser las claves más fértiles del arte moderno. En el pensamiento artístico, por ende, con la denominación de ‘moderno’ pueden alimentarse las fauces de lo ‘contemporáneo’. De hecho, Friedrich y algunos coetáneos serían acaso aquellos primeros ‘modernos’, de manera que con esa palabra manejamos en nuestra mente las inquietudes de un instante concreto en mayor medida que los acontecimientos de una prolongada época o período histórico.

Dichos quebraderos de cabeza mediante, sin sumergimos en exceso por la senda que nos conduce tanto al pasado antiguo como por ejemplo al medieval, durante un tiempo prendió la llama de la función mágica/mística del arte que igualmente mostraba sus preocupaciones entrecorridamente ‘pedagógicas’ o cuanto menos ‘transmisoras’ de un ‘oficio’ generacionalmente ‘trascendente’. Antes de ello, en la territorialidad devenida ‘proto-paisaje’ ante la mirada enhiesta del ser primitivo se ha pretendido hallar la originaria afección estética, complementada a su vez por la ‘falta’ del ‘otro’; ausencia que por levantamiento material y simbólica puesta en pie pudo erigirse en ‘monumento’, rescatando así las raíces de las primeras manifestaciones de ‘expresión artística contenida’ y de ‘estatua’ para Oteiza, si bien de forma pudorosa en nuestro contexto, atendiendo siempre a la ‘verosimilitud’ pero no en cambio a la ‘veracidad’ de estas cuestiones dificultosamente nombradas. La iniciación ‘proto-educativa’, desde entonces, ha podido ser instaurada en tanto que el arte comienza por inscribirse bajo el ‘manto protector’ y poderoso de la política, economía y espiritualidad de una cultura determinada hasta el punto de que la encomendada ‘tarea’ de lo didáctico/teológico se encuentra grabada en las hendiduras de las piedras; con la firme ‘tentación’ de ofrecer a la ‘comunidad’ todas aquellas ‘seguridades’ supuestamente espirituales defendidas como incuestionables preceptos y obligaciones deístas. Más tardíamente, el ‘despertar’ del sueño en las artes renacentistas con el amanecer de la ‘pintura’ y la escultura aún ampliamente supeditada a la arquitectura, traería asociadas unas relaciones distintas de la humanidad con su entorno y con su ‘paisaje’, así como consigo mismo; lecciones mayormente proto-burguesas pero exponentes de una cultura lógicamente heredada de las acumuladas tradiciones previas en un hilo conductor que nos encamina, como hemos visto muy resumidamente, desde la antigüedad hasta el renacimiento. Momento en que el ‘paisaje’ se convierte en el rectángulo divisado por las ventanas del palacete. Posteriormente la arquitectura escaparía ya del seno y las lindes del ‘arte’ reclamando su existencia autónoma, lo que supondría a la postre sistemas académicos de enseñanza fundamentados en la diferenciación disciplinar que acabarían por sedimentarse, implantarse y fecundar de modo más estable. Siendo conscientes de los saltos temporales, esa es una historia susceptible de señalarse pero que nos concierne en menor medida en el tiempo que nos ha tocado vivir y los ‘paisajes’ que espacialmente ‘habitamos’ en nuestros días de la modernidad tardía con sus diversas acepciones.

A día de hoy y curiosamente, cuando el corte diferencial entre los sectores sociales ávidos e imbuidos de poder económico y las demás ‘clases’ dista de apaciguarse y vuelve a ser casi descomunal en los casos más extremos, pero en todo caso ensanchándose en progresión aritmética proporcionalmente inversa, pensadores como Luis Camnitzer (2013) desde los asideros más concernidos al arte pero también otros autores que se han inmiscuido en los entresijos de la cultura (recordemos al semiólogo y filósofo Umberto Eco entre otros ejemplos) nos advertirán de una nueva fase de ‘feudalismo’ actualizado en el que se sumerge nuestro mundo-rumbo re-conocido; esto es, nuestra cultura de pertenencia. Los ‘obesos’ poderes de incrustación básicamente económica, según Camnitzer (2013), si son capaces de poder escoger sus ‘hiperfondos’ para el control cultural, sería ese precisamente un panorama similar al del medievo.

Entre tanto, en todas las ‘dictaduras’ pseudo-democráticas que se agachan en sagrada genuflexión ante los fondos económicos mundialmente globalizados, el arte no suele seguir siendo un recurso para discutir la cultura ni para hacer emerger sus carencias y contradicciones, sino algo así como la pura celebración de lo existente. Ese sería sin ir más lejos el afluente de las preguntas retóricas pendientes desde el primer tercio del siglo XX con los acontecimientos bélicos a escala mundial y el holocausto. ¿Hasta qué punto tiene utilidad el arte o sirve al empeño de sensibilizar conciencias e interrogar eficazmente toda clase de sucesos e idearios? En el epicentro de las vanguardias, el cineasta Paolo Pasolini dejó meridianamente claro que la presencia del arte no resta severidad a los procedimientos inhumanos y graves vilezas cometidas contra otras personas. Por lo que de esa reflexión puede entenderse que la sensibilidad consciente o inconsciente que fluye del arte hemos de buscarla y en última instancia encontrarla en otros planos más huidizos, dificultosos de identificar, quebradizos e insondables. Al ‘otro lado’ de los lenguajes al uso, las propuestas plásticas se plasman, se ‘dan’ en su propia materialidad, pero abren las puertas hacia mundos extraños y desconocidos ante la percepción sensible. En las nuevas sociedades ‘postmodernas’, ‘sobremodernas’ de Augé (1992) o ‘transmodernas’ de Rodríguez-Magda (1989), de la tardo-modernidad, volvemos a preguntarnos a nosotros mismos –los que ‘vivimos’– por el ‘sentido’ y la ‘sensibilidad’ del arte y por su lugar en las culturas fragmentadas de Camnitzer (2013); cuando los escenarios de cruentas batallas y hechos luctuosos continúan produciéndose aunque más allá de una ‘cercanía peligrosa’, en unas latitudes aproximadas por las ‘pantallas’ de la omnipresente iconosfera, en la que aparte de

los millones de imágenes de las ‘nubes’ virtuales-electrónicas fraguan otros muchos ‘bombardeos’ y ‘ataques’ culturales además de los cibernéticos, más o menos visibles u ocultos/desapercibidos.

Empero, las ‘geografías’ re-conocidas y re-conocibles aludidas en el encabezado de este apartado de partida, hacen referencia a los moldes y troqueles seriados que se utilizan y enarbolan para el reto de lo que se nombra como ‘educación artística’ o enseñanza del arte (aunque las categorías puedan no ser totalmente sinónimas) y que se encuentran presentes como el pan de cada día de las instituciones académico-universitarias de nivel superior. Altamente alterables y/o maleables, dichas corrientes se han ido sucediendo y transformándose al menos en las capas superiores de esos estratos históricos temporalmente sedimentados, y que generalmente son sufridos y padecidos cada vez que se avecinan cambios institucionales y administrativos supuestamente benévolos; que transitan desde las experiencias educativas más generales de las artes¹ hacia el campo (in)definido de la escultura que es en el que directamente nos ubicamos y nos sentimos concernidos. Ámbito en el que los signos interrogativos se palpan en su propia materialidad, con sensibilidad y emoción estética²; en la articulación que los objetos (materiales) encuentran tanto en el espacio como entre ellos mismos. Nuestro objetivo en esta aportación transitará, por lo tanto, por ciertas experiencias de enseñanza-aprendizaje focalizadas en lo escultórico, cuando nos llegan sin cesar desde marcos diversos de responsabilidad institucional toda una sucesión de cambios estratégicos (tanto de forma como de fondo) que contradicen la estabilidad de una solidificación pedagógica necesaria en los sistemas universitarios. Primeramente, atenderemos a rescatar algunos paradigmas académicos más o menos antiguos y/o recientes, para poder después traer a colación los ‘paisajes acontecidos’ y divisados tras la pertinente ‘gafa’ de la escultura cuando ha de destilarse de forma pedagógica. Desde este núcleo con-textual, deberíamos ser capaces de atisbar las vías, senderos y encrucijadas que nos depara el futuro más o menos inmediato en su variada mezcolanza interpretativa.

¹ Hace diez años publicamos un artículo dirigido hacia la educación artística en diversas etapas, así como a la enseñanza del arte de índole más universal (VIVAS, 2007). Sin olvidar los ecos de aquel texto, en esta ocasión veremos cómo en la experiencia universitaria se hacen notar aquellas resonancias.

² Hemos de reconocer y considerar de antemano que no se utiliza la ‘estética’ como categoría de la filosofía del arte, sino que lo que se reclama es el sentido ‘estético’ emanado de la praxis artística.

Metodologías y aproximaciones teóricas. Diversidad de paradigmas académicos aceptados, falsados y/o refutados sobre la problemática de la transmisión del arte

L. Camnitzer, al que citábamos en las líneas introductorias (con motivo de la entrevista concedida por la nueva edición del libro *Didáctica de la Liberación*), indica alguna cuestión que versa sobre la capacidad y capacitación que se le suponen al arte para poner en solfa la propia cultura (a pesar de formar parte de esa misma globo-esfera o ‘globalidad planetaria’). Pudiendo así, de algún modo, ‘superarla’ cualitativamente en la búsqueda de un conocimiento y de un ‘saber sensible’. No obstante, si los cambios y transformaciones ‘per se’ justifican una mera readaptación ‘progresiva’ y a ese respecto ‘progresista’ en su sentido positivista, sería de mayor interés y más conveniente abogar por la producción de ‘rupturas’ profundas en la ‘narratividad’ de los sistemas de enseñanza-aprendizaje (sobre todo los relativos al arte); al objeto de hallar ‘efectividades’ culturales más certeras que limitarse a ‘librar paredes’; acción didáctico-pedagógica como soporte de ‘prácticas artísticas’ espacialmente colocadas. Sin embargo, sabemos que cuando re-colocamos construimos e instauramos un orden espacial comprensible, más evidente que la ubicua de-construcción postmoderna.

De un modo u otro, en los gremios de la Edad Media, en la Academia del Renacimiento y Barroco (en mayúsculas), en los modernos talleres artísticos, en las escuelas más contemporáneas de artes aplicadas y oficios artísticos, y en las instituciones precisas que hayan podido existir como las reales academias, las enseñanzas artísticas eran consideradas a la luz y el influjo de los paradigmas técnicos, científicos, profesionales y artístico-humanistas que se hayan barajado en cada época; lo que a día de hoy se traduciría en la enseñanza superior (sistema universitario, politécnico u homologado). Para poder así responder con eficacia a procesos de homologación curricular y cuantificar esfuerzos concentrados en la tarea educativa.

Dichas circunstancias, es obvio que recientemente han tenido que ser convalidadas por los acuerdos de Bolonia. Angosturas y estrecheces impuesta en parte por una unificación a escala continental si no mundial pero subrogadas a los infinitos nudos de ‘moebius’ establecidos por los muros y ‘aduanas’ del mercado intercontinental y de la dinámica mercadotécnica, al son de tales estructuras político-económicas. Con la cada vez mayor exportación tremendamente expansiva y tentacular de modelos, se tiende a minimizar e inclusive a veces ridiculizar las divergencias locales micro-culturales de forma

que esos moldes macro-culturales escasamente toman en consideración verdadera tanto los entornos como ‘las culturas’ en las que se produce la transmisión y sus máximas ‘educativas’ de las cuales acontecen los particulares currículos escolares no sujetos a la globalidad ínclita e implacable. Para el desarrollo del ‘artista’ escrito y también concebido de manera entrecorrida (si es que se nos permite nombrarlo así), aparte de las lógicas relaciones inter-generacionales y de experiencias, muchos expertos no ven con claridad que los procesos transmisores que pueden suceder en las escuelas de artes puedan denominarse perfectamente como ‘enseñanza-aprendizaje’, dado que no son pocos los artistas-profesores y/o formadores cuya opinión confluye en mantener el pensamiento sobre la imposibilidad real de poder ‘enseñar’ o ‘instruir’ en arte. Y todo ello, de hecho, tiene preclaros precedentes. Entre ellos se encuentran los paradigmas que sostienen premisas básicas en cuanto al ‘artista’ o ‘hacedor de arte’ que se plasmará de un modo y otro según los cánones educativos que se le hayan propuesto-impuesto.

Paradigmas que además toman cuerpo al albur de otros axiomas directos y colaterales. Uno de ellos puede constituir la larga sombra arrojada por la tradición de la Academia en mayúsculas que aludíamos unas líneas más arriba. El ‘artista’ que se talla y cincela en la Academia³ atesora unas técnicas y procedimientos ensayados a lo largo de la historia que serán los que domine con mayor o menor maestría. Tras el prolongado período de formación puede así alguien convertirse en ‘artista’ según Sauras (2006). El ‘maestro’ bautizará y trazará el camino, animará a sus alumnos-estudiantes a la vez que atestará la herencia de quienes le han precedido en una especie de mecanismo de movimiento continuo e instaurado hacia delante. La ‘sabiduría’ ha sido heredada mientras que posibilita el influjo de la transmisión sin que esta sea sesgada y cortada.

Puede igualmente intuirse el testimonio de los gremios de artesanos en sus fundamentos o cimientos pero por otro lado, la manera de enseñar el arte a la que optaron las vanguardias artísticas, salvando las distancias, puede quizás identificarse con variaciones no muy explícitas respecto a dichos alineamientos, tampoco muy alejado del sincretismo de las artes que predicaron las utopías racionales y ortodoxas de la modernidad, tal como puede reflejarse en multitud de escritos y manifiestos elaborados por

³ Es sabido que el sistema universitario actualizado no tiene mucho en común con las raíces históricas que podemos imaginar con el término de ‘Academia’. Aún así, como el sistema universitario se ha denominado ‘académico’, se utilizará esa acepción como señal histórica del testimonio recuperado a partir de la modernidad.

artistas vanguardistas. En este sistema que privilegia la práctica de taller, los maestros/profesores transmitían sus conocimientos al alumnado. Y más aún, lo que largamente han defendido instituciones de célebre raigambre como l' *École des Beaux-Arts* francesa es a lo que aún se tiene apego en las escuelas de algunos países europeos, entre otras las facultades de Bellas Artes del Estado español (lejanos o no tan lejanos parientes filiales de las academias de San Fernando, San Luis, San Carlos, etc.) pero que se encontrarían ante la disyuntiva de una transmutación. En todas estas facultades y escuelas superiores cada vez ejercen unos controles más férreos los gestores tecnócratas de la educación, encargados de monitorizar los procesos que ya escapan a la 'intelectualidad académica' de rancio abolengo en pos de las macro-estructuras económicas superiores al plano político y que copan las agendas culturales de los pueblos y las colectividades. Por consiguiente, la operatividad de dichas instituciones y la propia situación de la educación artística después de la modernidad quedan no solo a expensas de los puntuales cambios sino firmemente comprometidas. Difícilmente podemos atisbar ya una clara clasificación 'disciplinar', con las especializaciones que se han ido borrando y diluyendo en un magma informe durante aproximadamente el último decenio. Con la mayoría de las facultades de arte (del Estado español por ejemplo) circunscritas en el sistema público de enseñanza, el costo de la misma es impuesto por precios públicos⁴.

Un siguiente paradigma, aquí muy sintetizado, correspondería a la 'auto-expresión creativa'. Según estas teorías, el hecho de 'ser artista' radica en el desarrollo personal del individuo y es cada uno mismo, a grandes rasgos, quien toma conciencia de sus fortalezas y debilidades. Como todas las personas disponen tanto de capacidad como de necesidad de 'expresarse', dicha fuerza, es posible y lícito despertarla y trabajarla por medio de las técnicas artísticas y sus procedimientos vinculados. Estas ideas procedentes más bien de psicólogos como Lowenfeld (2008)⁵ serían rescatadas por la 'nueva' educación artística en el ambiente del arte posterior a la II Guerra Mundial, ejerciendo su influencia ya para la década de 1950 al albur de la pseudo-revolución del expresionismo abstracto que incidiría así mismo en la enseñanza del arte. Más tarde tendría de nuevo su reflejo en los planteamientos de la educación artística superior durante las décadas de 1970 y 1980,

⁴ El francés *Système Supérieure* es gratuito y 'garantista'; aparte de ello, la mayoría del alumnado obtiene bolsas o becas para cuestiones de intendencia como el transporte y ayuda parcial de producción.

⁵ Investigaron las etapas de la evolución gráfica del niño entre otras cuestiones, pero su preocupación no restaría meramente en el plano de la educación artística promocionada para la infancia, sino que sería expansiva a partir de entonces hacia otras situaciones más generalizadas.

coincidiendo con la situación de esa educación formal y reglada del arte que daba su salto, por ejemplo, en el Estado español, desde el escalafón precedente de las escuelas superiores a las facultades de Bellas Artes. A medida que nos acercamos al siglo XXI, acaso la vertiente más ‘material’ de la expresión se arroparía con una indumentaria ‘espiritual’ en ciertos instantes precisos.

Actualmente, en cambio, las tendencias que consideran que la subjetividad puede llegar a ser algún día cuantificable para Echevarría (2011), están siendo de los aspectos más polémicos que atañen a la educación del arte y a sus periódicas reformas; tanto en los grados y sus homologaciones como en su vertiente de actividad sociocultural. Ligado a ello, ha existido una potencialidad para crear múltiples ‘áreas de libertad’ en la disfunción productiva de las escuelas y facultades de Bellas Artes para autores como Brown (2011). Es en esas ‘zonas’ en las que las cosas no suelen ser tan comúnmente ‘comprensibles’ ni se atraen, formateadas, a códigos habituales preclaros. Antes bien, en dichos espacios acechan igualmente enigmáticos peligros; pues resulta ímprobo el esfuerzo de controlar, mediar y cuantificar. Con el Plan de Bolonia, cuando los gestores en general han tenido más influencia en la educación, comienza a sentirse la inquietud alrededor de esos ‘resquicios’ mencionados, así como en los condicionantes de sus organigramas de funcionamiento. Intersticios quizás ‘intermedios’, que aparte de mantener la apuesta por la libertad de pensamiento, deberían de validar, al menos en el arte, el valor de un detenimiento en la narratividad; una pausa, aunque reconocemos perfectamente que esos ‘espacios’ muchas veces perduran, acaso contradictoriamente, inscritos e inmersos en el seno de las instituciones.

Empero, los mecanismos controladores no siempre son irradiados por una especie de ‘ojo’ externo y plenipotenciario, todopoderoso; sino que profesores y trabajadores son requeridos a cumplimentar ‘papeles’ complementarios a sus labores más intrínsecas. Entre dichas tareas ‘ajenas’ se encontraría, consciente o inconscientemente, el control de colegas y del alumnado según Brown (2011), con la finalidad de que las directrices ‘oficiales’ no se ‘trastoquen’ por completo. ¿Cuándo es, por consiguiente, cuando las estructuras didáctico-pedagógicas que se implementan comienzan a ser ejes directrices que trabajan por el mantenimiento de las doctrinas ideológicas? Todo aquello que se distancie de dichas directrices puede conjugar informaciones que no hayan sido ‘debidamente’ transmitidas. Ello quiere decir, no obstante, que no se ha asido totalmente a la idea del capitalismo

corporativo, encontrando algún que otro ‘bache en el camino’ o dificultad de expansión. Esas supuestas y/o aparentes ‘meteduras de pata’ revuelven los susodichos mecanismos político-ideológicos y como colofón, se merman o se ‘agotan’ las fuentes de financiación que a menudo ya no siguen ‘disponibles’.

Así las cosas, los paradigmas subrayados en los párrafos precedentes pronto fueron cediendo al ímpetu interpretativo de la ‘cultura visual’. ‘Ser’ o ‘no ser’ ‘artista’ no importa demasiado, sino que la clave sustantiva recae en obtener la posesión de múltiples recursos (interpretativos) para hacer entender discursos de interpretación crítica en la cultura vigente que se nos antoja repleta de imágenes para Hernández (2002) y Agirre, (2002). Inmersos en el virtual ‘planeta imaginario’ –de imagen– se ha de atisbar con meridiana claridad como ‘lo falso’ se completa e inclusive se complementa con ‘lo verdadero’, dejando de tener validez absoluta estas categorías. Inmersos, como decimos, en la vorágine de imágenes, ya gigantesca durante la etapa final de la década de 1990 del siglo XX, las revisiones educativas y regladas en arte seguirían fielmente los sentidos dibujados por los vectores proclives a la reestructuración del área de conocimiento. Ello lograría unos ecos más tempranos para la comprensión de la ‘icono-esfera’ en formalización, en primera instancia en los sistemas educativos de los Estados Unidos de América del Norte, durante las décadas de 1960 y 1970, junto con las manifestaciones del ‘arte discursivo’. A modo de modelos renovadores, reclamaron así mismo una pronta interdisciplinaridad que maneja a la perfección los prefijos ‘multi-inter-trans-pluri’, sobre todo con la conjunción entre ‘arte’ y ‘diseño’. A pesar de que dicha conjunción más que ‘sincrética’ (estos es; más allá de la síntesis de las artes posibilitada por la tradición de las vanguardias históricas –empeño de la escuela Bauhaus– en todo caso), traslucía la influencia de un recorrido mucho más ‘comercial’, ‘mercantilizado’ y ‘ornamental-decorativo’. Sistema que es más bien privado; donde el alumnado ha de tomar habitualmente a su cargo el peso económico de todo el proceso. Si bien parece contradictorio, este no es el sistema que más se adecuaba a los acuerdos de Bolonia pero por contra, los cambios posteriores a Bolonia se sostienen en ello, en gran medida⁶. La confluencia de estas perspectivas colma el epicentro de las prácticas universitarias.

⁶ El sistema canadiense, que no conocemos de cerca, sería algo así como una mezcla de los traídos a colación, y según el investigador Tony Brown exponente de una mayor justicia social y/o equilibrio.

Medir el hecho artístico en su propio ser y acontecer (y en un encadenamiento lógico, la enseñanza de las artes plásticas y su evaluación) en sus aspectos cualitativos sin soliviantar demasiado ciertos cauces menos penetrables, es defendido por algunos que puede ser más sencillo que lo esperado por Echevarría (2011). Para ello se habrían de diferenciar dos tipos de medidas, a saber; la que detecta la situación real de la enseñanza y la que se dedica a ‘escanear’ el mundo social. Estas formas de proceder descubrirán la existencia de otros procesos más cuantificables, según sean las ‘varas de medida’, las ‘estadísticas’ o ‘juicios-intenciones’ que puedan establecerse comparativamente.

Habiendo así transcurrido más de una década completa desde que se encendieron los primeros ‘pilotos rojos’ y preocupaciones ‘boloñesas’, se creyó por algunos y durante algún tiempo que esa fecha ‘fatídica’ acarrearía aparejado el principio del ‘fin del arte’ o al menos de su enseñanza en las condiciones de ‘libertad’ conocidas hasta entonces. Hasta entonces, de hecho, a casi nadie le importaba lo que realmente sucedía en el interior de los engranajes de una institución de educación artística, hasta que se actualizaron y remozaron las lustrosas indumentarias académicas. Pese a que una de las primeras reacciones a esas reformas fuera poco menos que la defensa ante ‘invasiones’ extrañas y foráneas, G. Echevarría matiza que varias vertientes de esa reorganización serían convenientes para re-centralizar la educación artística de nivel superior: los ritmos, dinámicas, temporalidades, seminarios de arte aparte de los clásicos talleres, etc. Y entre todo ello la relevancia de la evaluación; práctica que podía ser despreciada con ahínco en los modelos asociados a la auto-expresión creativa, adquiere una nueva dimensión de aparente ‘vocación pública’ como elemento crítico revelador. Ante estas afirmaciones, sin embargo, ¿qué es lo que se evalúa? ¿Las actitudes o aptitudes competenciales? ¿Los procesos o los resultados? ¿La praxis o la reflexión conceptual?

Para estos pensadores y entre otras ventajas/desventajas, nos encontraríamos así mismo en un respaldo y recolocación de las tendencias hacia la teoría y la crítica del arte derivada de los propios talleres en los que crean y aprenden los artistas, dentro de unos parámetros marcados por los propios artistas. El ángulo más problemático sería la adecuación que estas novedades permiten para la producción artística como tal (no adjetivada ni atributiva) y su confrontación con las equivalencias disciplinares que se han de promover en una especie de unificación de estudios superiores. El mero hecho de la producción puede conllevar, en combinación entre la noción de ‘producto’ con la de

‘proyecto’, a un movimiento sin final que se va transformando en procesos de mercado. El arte no funciona solamente con la promoción de productos consumibles ofrecidos a la sociedad o con las materias primas necesarias para que tome consistencia su propio ‘cuerpo’; sino con las discontinuidades narrativas y temporales que precisa su preparación reflexiva y largamente formativa, a pesar de su manifestación material.

Desarrollo metodológico-educativo de las formas provenientes de unas perspectivas concretas basadas en el proceder escultórico; tareas y rutinas

Una óptica concreta casi siempre pone sobre aviso de los panoramas determinados que se ciernen sobre las cuestiones que en cada momento interesan, de modo que es curioso comprobar cómo los paradigmas que anteriormente se han traído a colación (y frecuentemente los axiomas previos asociados a estos) hacen notar su voz inclusive en la enseñanza del arte –y en nuestro contexto más directamente de la escultura– que se pone en práctica en la actualidad bien directa o más indirectamente, desde los objetivos de enseñanza y de las asignaturas hasta los criterios de medición educativa, indicativos de aprendizaje, competencias, etc. Desde los sujetos generales a las preguntas estructurantes específicas; de las conclusiones a los resultados de aprendizaje; de los ‘ejercicios’ a la resolución cooperativa y asertiva de ‘problemas’, ‘casos’ o ‘proyectos’ competenciales y de los programas de enseñanza a las guías docentes. Cambian las nomenclaturas de manera que se adaptan a la situación posterior de Bolonia, mediante catalizadores que conviertan el quehacer ‘mágico’ y diverso del aula-taller en una conceptualización estoicamente instituida y solidificada. Sabido es, no obstante, que las formas y las mentalidades no evolucionan de un día para otro, pero puede hacerse pensar que el cambio se produce en su ‘naturalidad’ a fuerza de atizar la llama de esas brasas.

Escultura I y Escultura II. De la praxis a la teoría: ¿apostando por la supremacía de los talleres de arte?

En estos instantes las materias *Escultura I* (primer curso) y *Escultura II* (segundo curso) son asignaturas comunes del primer ciclo de los grados de *Arte, Creación y Diseño y Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural* respectivamente. Integradas en el primero y segundo curso de los tres grados universitarios (estudios de sendos ciclos según

el Marco Europeo de Educación Superior) que ofrece la Facultad de Bellas Artes (UPV/EHU), así como administrativa y académicamente pertenecientes al *Departamento de Escultura*. Aparte de los cambios habidos, el alumnado ha de tomar contacto desde primera instancia con el trabajo práctico planteado en los ejercicios habituales (esto es, con la praxis del arte que se produce desde el inicio, desde los pasos incipientes cuando de modo balbuceante se toma contacto con lo que puede llegar a constituirse como ‘escultura’). En este sentido, se da por sentado que el rol activo de la educación artística se coloca en el núcleo mismo de la enseñanza universitaria con prácticas de taller y de aulas específicas acondicionadas a tales efectos. En consonancia con ello, se han de asimilar conceptos escultóricos necesarios devenidos del carácter plástico de la producción artística absorta en sus temerosos pasos formativos. Dichos conceptos, antes bien, se asocian y corresponden a categorías puestas en valor a partir de las vanguardias para el conocimiento y comprensión de la técnica artística de la escultura. En la asignatura *Escultura I*, los estudiantes han de caminar el trecho que dista entre la comprensión del volumen y la asimilación de la escultura en el espacio, mediante una batería de ejercicios teleológicamente destinados y profundizando sobre todo en los elementos morfológicos fundamentales (como ejemplo pedagógico para esta fase se propone la aportación *Punto y línea sobre el plano* de V. Kandinsky en las sucesivas ediciones del libro). Al finalizar el período lectivo (un curso académico completo) han de entender que el propio espacio puede constituir materia prima de la escultura; lo cual en nuestro contexto se ha debido también, en gran medida, a J. Oteiza.

Las series de conceptos introducidos promueven la toma de conciencia y una especie de ‘empoderamiento’ hacia los elementos configuradores del espacio tridimensional, mediante un repertorio de procedimientos que determinan la técnica escultórica: modelado, construcción, vaciado/vaciamiento, ensamblaje, etc. Durante el horario presencial otorgado a las exposiciones teóricas o clases magistrales se estudian obras ejemplificadoras utilizadas como referentes comunes de la organización formal a lo largo del desarrollo de las artes (sobre todo en escultura y mayormente de las vanguardias artísticas del siglo XX hasta el presente) pero nunca ofreciendo una mera continuidad histórica sino con la firme intención de que ayuden en las tareas prácticas del aula-taller. Así, el objetivo pasa por la toma de conciencia que versa sobre las relaciones coherentes que se han de suscitar entre los objetos y su situación-ubicación en el espacio para que

puedan comenzar a comprenderse como propuestas plásticas de interés artístico, subrayando la importancia de las distancias topológicas. Para completar los apartados del temario se propone la lectura de una bibliografía básica con la excusa de un breve trabajo en el que entren en juego unos muy básicos renglones de pesquisa investigadora, basándose en gran medida en los propios textos de artistas y en las adscripciones estético-plásticas extraídas de los numerosos manifiestos vanguardistas recogidos por González, Calvo, Marchán (1979).

En la materia troncal-obligatoria *Escultura II* del segundo curso (compartida por todos los grados), y en la medida que responde a una especie de continuidad y profundización de *Escultura I*, su naturaleza es igualmente practico-teórica, con mayor empeño siempre direccionado hacia la praxis. Su objetivo es desarrollar y profundizar en los conceptos adquiridos durante el primer curso tal como se ha indicado, además de entretejer relaciones con la noción de ‘representación’ que va emergiendo paulatinamente al ritmo del avance del curso académico. A las nociones relevantes a las se llega por medio del estudio y comentario crítico de textos que aviva una aproximación teórica, si bien el foco fundamental radica una vez más en su aprehensión cuando tercia la manipulación sensible y estimuladora de los materiales como modo único de familiarizarse, de forma radical, con esa materialidad como piedra angular del campo de la escultura.

Huelga decir que el comprender y estudiar la escultura como técnica de representación, supone la agregación de especificidades intransferibles. Antes bien, no se pretende defender que dichas nociones sólo puedan aplicarse en el ámbito de la escultura; sino que constituyen en su propio ser categorías artísticas que han de ser comprendidas y asimiladas como tales. Puede darse constancia, aún así, que en base a lo específico de cada técnica (artística, plástica), no es lo mismo corporizar por ejemplo una pintura que una escultura tanto por su técnica como por sus procedimientos. De un modo u otro, el conocimiento de esas técnicas artístico-plásticas es inexcusable para que los futuros artistas puedan plantearse una inmersión interdisciplinar. El saber del ‘hacer’ en arte, y en este caso en la escultura concretamente, asoma de forma veraz únicamente en la práctica, esto es; en la relación directa con el material, no tanto a consecuencia de un magisterio teórico, a pesar de ser este indispensable para fomentar procesos reflexivos y como bagaje de apoyo para nombrar los problemas e inconvenientes a los que nos enfrentamos en la práctica del arte en el taller. Es en este aspecto en el que se perciben diferencias con las

enseñanzas de otra índole y para que pueda desarrollarse el ‘saber de la escultura’, son totalmente indispensables tanto el compromiso como la valentía en la toma de decisiones, la autonomía de trabajo, creatividad, autocrítica e iniciativa de experimentación; así como capacidad para problematizar sin decaimiento los fracasos obtenidos en cualquier proceso creativo.

En el aula, aparte del uso de materiales textuales a nivel teórico –escritos de artistas a menudo fundamentados en la praxis– se utilizan ejemplos prácticos (esculturas, pinturas, dibujos, fotografías, literatura y filmografía) como recurso metodológico. Todos ellos interaccionan entre sí en los esquemas presentados durante las clases, en los que se ordenan los ejemplos gráficos, citas de artistas y extractos textuales escrutados de manera teórico-crítica. El objetivo de todo ello radica en la adquisición necesaria por parte del alumnado de aquellos conceptos engarzados con la práctica de la escultura, sobre todo para que puedan ser nombrados en la praxis. Aquello que puede intuirse teóricamente más o menos simple, no obstante, se complejiza sobremanera cuando se confronta en la práctica espacial con la peculiaridad individualizada de cada sujeto actuante (futuro ¿artista?), dado que en múltiples ocasiones es casi imposible la interacción intrínseca teórico-práctica o viceversa. Como en el arte y su enseñanza-mediación formativa no existen fórmulas ni seguridades axiomáticas plenas, el carácter performativo de invención continua ha de ser aceptado.

En los diagramas gráficos que esta contribución presenta como recursos utilizados en la complejidad del proceso enseñanza-aprendizaje (figuras 1-6), se ha pretendido precisamente aflorar estas relaciones interactivas tan complicadas. La sucesión de los mismos trae a la mente en primer lugar el asombro y canto de cisne de la representación, puesto que la escultura como técnica de representación funciona desde su originalidad simbólica. Especificándose en el proceso de ‘conversión’ material y en relación-interacción directa de la sensación de vacío con lo que de forma táctil y sensorial pueda percibirse en su peculiar ‘espacialidad’. En el intersticio se impone la mirada, pero incluso dicha mirada se encuentra direccionada y condicionada por efecto de las formas que la materia adquiere en el espacio; juego que se vuelve a delatar simbólicamente. Los elementos plásticos tendrán así mismo que buscar intersecciones encadenadas con las sensaciones en algún plano adyacente para que la representación sea factible, terciando para ello la fruición no palpable con la ‘materialidad intangible’.

Los temas y procedimientos que pueden utilizarse, marcan ciertas distancias entre lo que ha de ser representado y la propia representación ‘per se’. De nuevo, la ‘mirada condicionada’ ofrecerá unas estructuras remozadas, en la medida en que resulta constructora/constructiva. Así, ‘volviendo a presentar’ las cosas y los objetos, las susodichas representaciones se entenderán como fenómenos simbólicos desplazados de la materialidad (con-formación, dación de ‘forma’) sustentada en la praxis del arte. Las funciones de esas imágenes son en innumerables ocasiones fronterizas, impregnadas por los límites e igualmente mediadoras aparte de ser simbólicas. De ahí en adelante, ‘vestido’ de una ‘sensibilidad artística’ y/o ‘estética’ gracias a la capacidad de contemplación, el sujeto puede interiorizar los ‘objetos’ tal que ‘mojones-pararrayo’ continentes de descargas ‘eléctricas’. De hecho, a los objetos se les reconoce una ‘carga’ estética, pero ella no tiene porqué ser siempre radical ni contradictoria (catódica o anódica); ya que por ser neutra no va perder un ápice de su potencial, para la atracción de esos ‘lugares-espacios’ no físicos e ideales agazapados al ‘otro lado’ de la veladura. Se han seleccionado los siguientes ejemplos de esquemas utilizados durante las clases, los cuales estimulan una aproximación metodológica a las problemáticas:

TRAMPA (Oteiza)

“Arte es trampa, artista es tramposo, hacedor de trampas”

“He atrapado el motivo”..., “lo encierro en mi tela” (Cézanne)



ESCULTURA

técnica de representación

¿MODO?

FORMAL Y MATERIAL

Figura 1. Representar: presentar de nuevo, se relaciona con la mimesis. Aparecer, ‘levantar’ (poner en pie). Esto no es una pipa (R. Magritte), no contiene la función práctica de una pipa. Es la re-presentación pictórica de una pipa y por ende, sus características pictóricas no son en absoluto coincidentes con las de una pipa. También la escultura, como técnica de representación, no se da en pura imagen. ¿En qué consiste la representación? En una suerte de ‘atrapamiento’ simbólico.

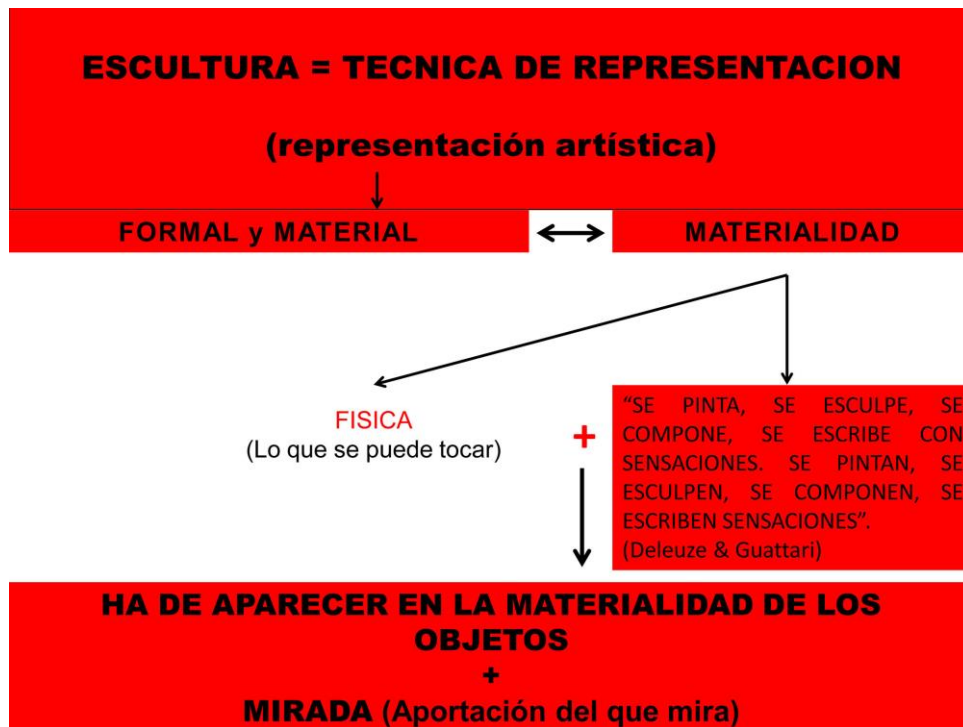


Figura 2. Da cuenta de la escultura como técnica (artística) de representación; apela a la ‘materialidad’ para traer a colación de cuestiones que se hacen físicas y tangibles en la interacción entre material y forma, con la ‘mirada’ estructuralmente compleja que aporta el espectador.

Representaciones artísticas

(Traída a presencia simbólica y sensible)
“Un eco perfecto” (Cezanne)

“La sonrisa en el lienzo está hecha únicamente con colores, trazos, sombra y luz. ...personajes de pintura que respiran atmosfera de pintura”
(Deleuze y Guattari)

SENSIBILIDAD PLASTICA

Las emociones a través de la materialidad

VALORES PLASTICOS

“Descubrí que el sol no se podía reproducir, había que representarlo por el color” (Cezanne)

“Para exteriorizarlo, intervendrá el oficio, ...(que) no tendrá mas pretensión que la de traducir (traer a presencia) inconscientemente por el pleno dominio de su lengua, ... la naturaleza vista, la naturaleza sentida, la que está ahí, la que está aquí, y ambas deben amalgamarse (mezclarse) para durar, para tener una vida mitad humana, mitad divina (espiritual), la vida del arte” (Cezanne)

Figura 3. Alude a las aportaciones simbólicas y sensibles de la representación artística, con los valores de la sensibilidad plástica que reverberan emocionalmente por medio de la ‘materialidad’.

*“Hoy vemos el arte del pasado como nadie lo vio antes. Lo percibimos de un modo realmente distinto. ... Depende de nuestra posición en el **tiempo** y en el **espacio**”*

John Berger (Modos de ver)

LA MIRADA CONSTITUYE UN ELEMENTO COMPOSITIVO, CONSTRUCTOR Y RENOVADOR



CONDICIONADA

“Lo que sabemos afecta a nuestro modo de mirar y a la inversa lo que sabemos o conocemos depende de nuestro modo de mirar”

J. Berger

Figura 4. Se insiste en la mirada ‘condicionada’ como elemento del ‘trabajo’ y de la praxis del arte, que resulta además constructiva y renovadora o restauradora.



Figura 5. Relaciona la mirada con la imagen y la representación, como función mediadora que trae a colación y/o pone en pie una estructura material y formal.

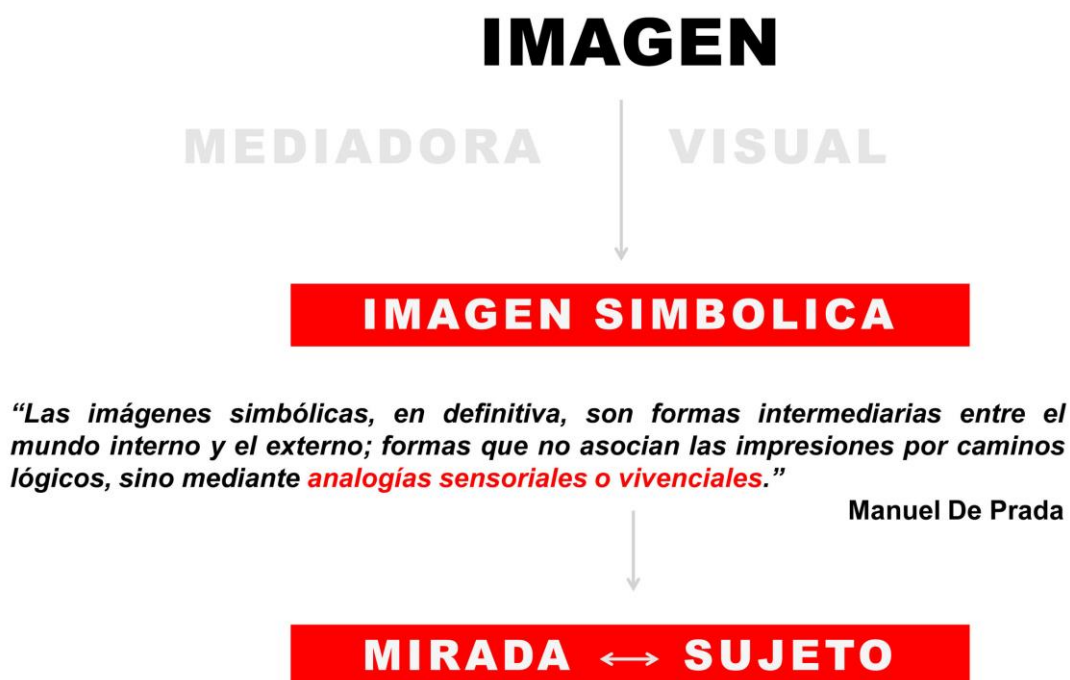


Figura 6. Coloca la ‘imagen simbólica’ en línea e intermediación visual-sensorial con la ‘mirada del sujeto’.

Visto así, para un cuerpo dialógico o discusión resulta necesario exponer cómo las capacitaciones y competencias aparecen programáticamente incorporadas y enunciadas en las guías docentes oficiales, tras la configuración renovada de los antiguos estudios de Bellas Artes en los nuevos grados universitarios correspondientes:

ESCULTURA I (E.I). Competencias

- C1. Distinguir en la observación de la realidad lo estructural y lo anecdótico y detectar distintos modos de relación entre partes en base a diferentes aspectos perceptibles que participan en las configuraciones artísticas.
- C.2. Detectar y revisar ideas preconcebidas en torno a la materia, la imagen y el sentido del arte.
- C.3. Reconocer el potencial de la materia en cuanto que sustrato de la obra de arte.
- C.4. Comenzar a conocer y experimentar procesos, procedimientos y materiales del arte en el área de la Escultura.

ESCULTURA II (E.II). Competencias

- C.1. Reconocer en la praxis escultórica el conjunto de nociones que propician el encuentro con el Arte.

C.2. Reconocer el aprendizaje técnico como conjunción, determinada desde una necesidad y un compromiso subjetivos, de descubrimientos personales y soluciones materiales objetivas asociadas a distintos modos de hacer de la escultura.

C.3. Estar habilitado/a para el uso de materiales, procedimientos, tecnologías y en general recursos asociados al ámbito de la escultura para resolverse en las cuestiones de identidad y lugar propios del Arte.

* **Fuente de procedencia:** datos extraídos de la página web actualizada de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2016/2017. Guías docentes de las materias *Escultura I*, *Escultura II* y ciclos/cursos formativos de los grados (asignaturas compartidas) de la Facultad de Bellas Artes. <http://www.ehu.es/eu/web/vicer.grado-innovacion/aurtengo-graduak-arloa>).

Las frases que componen y enuncian el listado de estas capacidades competenciales tienen su relación más estrecha con el primer paradigma que se ha mencionado en el segundo epígrafe de este texto (enseñanza del arte derivada de las premisas académicas, los ‘saberes’ adquiridos en el taller del artista, así como las escuelas que tuvieron presencia y desplegaron sus métodos desde la modernidad). Las competencias C.1, C.2, C.3 y C.4 de las asignaturas *E.I* y *E.II* apelan directamente a la disciplina de la escultura, la instrucción y dominio técnico-procedimental, los materiales y procesos así como al concepto de ‘materialidad’. En ciertos momentos algunas ideas vertidas en torno a los ‘descubrimientos personales subjetivos’ (*E.II*, C.2) denotan acercamientos más o menos colaterales a paradigmas anteriormente resumidos como la auto-expresión creativa, pero casi siempre desde el foco principal impuesto en la praxis de la escultura y adquisición de herramientas encarriladas a las ‘soluciones materiales objetivas’. Otros ejemplos como la ‘detección y revisión de ideas preconcebidas’, la observancia y diferenciación de lo estructural y lo anecdótico (*E.I*, C.1-C.2) o aspectos como ‘resolverse en cuestiones de identidad’ (*E.II*, C.3) parecen sintonizar en mayor medida con aspectos del tercer paradigma de la cultura visual. Ambas asignaturas (*E.I* y *E.II*), son introductorias de la materia de tercer curso del Grado en Arte: *Escultura III*, o en su caso cauces de preparación mínima y de comprensión del volumen-masa y espacio tridimensional para el alumnado que opte por su ingreso en los restantes grados.

Escultura, Arquitectura y Paisaje Urbano. Enseñanza teórico-práctica: ¿en el meollo de los ‘discursos’ que sustentan el arte?

Desde hace poco más de un lustro la asignatura que lleva por título *Escultura, Arquitectura y Paisaje Urbano* se imparte con la aplicación de las metodologías activas de

la enseñanza cooperativa según Domingo, Bará, Valero (2014). Por lo tanto, durante el curso académico 2013-2014 (la materia se desarrolla en una temporalidad cuatrimestral) se puso en marcha la metodología activa basada en problemas o su fórmula de ABP, con el impulso del programa formativo *ERAGIN* que durante algunos años se contempló de forma experimental en la Facultad de Bellas Artes⁷. En esta asignatura optativa que el *Departamento de Escultura* ofrece al alumnado de cuarto curso del Grado en Arte (ciclo segundo, siendo una de las materias que conforma el ‘Minor’ de escultura), por vez primera se aplicaron en un 50% las metodologías activas fundamentadas en problemas. En conclusión, tanto en el Cuaderno del Docente como en el Cuaderno del Estudiante se especificaban los detalles del escenario propuesto para las actividades de enseñanza-aprendizaje, mediante la generatriz del problema estructurante, eje complementado y articulado con sub-problemas o elementos anejos de segundo orden que completen y a la vez instituyan el problema principal⁸.

Asignatura teórico-práctica, pretende conectar la praxis escultórica con la arquitectura y el paisaje urbano. Sus contenidos, desde una mirada dirigida por medio de la percepción sensible, se instauran en las interferencias funcionales-simbólicas entre la escultura y la arquitectura, cuando estas se producen sobre todo en el espacio público urbano. El desarrollo histórico-temporal de la urbe, totalmente ideológico (en su sentido amplio y abierto) destila un cúmulo de experiencias sensibles que tomarán forma como proyecto tanto en el espacio construido (arquitectura) como el simbolizado (escultura) y/o inclusive erigido (monumento); casi tanto o más que en las múltiples ‘especializaciones’ y paisajes de la memoria: selección selectiva del recuerdo/olvido, que acontecen en infinitas historias de vida de las personas/lugares (paisaje/paisanaje).

⁷ Nombrado como *ERAGIN*, ha sido el programa puesto en marcha desde las instancias de gestión de la calidad para la instrucción del profesorado en nuevas metodologías de enseñanza-aprendizaje. Se ofrecen recursos que pueden ser enriquecedores para dichos procesos, sobre todo las metodologías activas basadas en el aprendizaje cooperativo que hemos introducido. Esta plataforma formativa ha realizado anualmente sus convocatorias y selección de candidatos, con el esfuerzo y la finalidad de que el aprendizaje basado en casos, problemas y proyectos se generalice en la Universidad. En la Facultad de Bellas no han sido muchos docentes los que han participado, la mayoría en la modalidad de ‘problemas’.

⁸ La pregunta estructurante del problema planteado ha sido formulada en los siguientes términos: <<¿qué aspectos/elementos relativos a la escultura, la arquitectura y el paisaje urbano intervienen y hemos de tener en cuenta en la colocación de una obra artística de carácter escultórico en el espacio público de la ciudad?>>. Esta frase resume de un modo sintético la generalidad de la asignatura, y las respuestas dadas deberían de servir para profundizar/asimilar la complejidad de la misma. Para el conocimiento específico y detallado del programa nos remitimos a la bibliografía (VIVAS 2014).

La secuencia de actividades –más que de ‘ejercicios’– que se privilegia en la implementación de las metodologías respeta, no obstante, el diseño de las actividades que tensan en hilo de los sub-problemas con la pregunta estructurante inicial, y en todas esas facetas se proponen acciones que se circunscriben en el aprendizaje basado en las metodologías activas; bien para la realización en las propias aulas-talles y/o en horario no presencial fuera del marco del aula. Por otra parte, la lectura activa de textos (aquellos que más directamente confluyen con los apartados temáticos de contenido; escultura pública, paisaje de la ciudad, espacio urbano, etc.) produce que la indagación, estudio e investigación personal del alumnado individual o por equipos de trabajo adquiera mayor relevancia que las clases magistrales del profesorado. En este sentido las tareas mencionadas de grupo estimulan esta fase del proceso de enseñanza-aprendizaje, así como la asimilación de las informaciones obtenidas, con uno o varios docentes que abogan por funciones de guía y funciones dinamizadoras. La evaluación continua (formativa, progresiva y de retroalimentación) tiene especialmente en cuenta tanto la progresión (inicial, media y final o conclusiva) individualizada como de los equipos y el grupo completo en su conjunto. Entre los objetivos de aprendizaje y sus resultados se ha de facilitar la adquisición de competencias; aquellas específicas de la asignatura, las genéricas de curso-ciclo y las transversales de la titulación (Grado). Una supervisión de las mismas puede dar lugar a encontrarnos con lo siguiente:

ESCULTURA, ARQUITECTURA Y PAISAJE URBANO (EAPU). Competencias

C.1. Ser capaces de determinar y utilizar correctamente las nociones de monumento, escultura pública, estatua, pedestal-peana, escala, tamaño, proporciones, límites, hueco, masa, volumen y espacio; conceptos que funcionan de forma tensionada tanto en las interpretaciones arquitectónicas del objeto escultórico como en las interpretaciones escultóricas de la arquitectura y el paisaje urbano (en relación con las competencias 1 y 6 de curso y 1 y 3 de la titulación).

C.2. En base a ello, ser capaces de identificar dichos conceptos en el análisis sintáctico-morfológico y semántico de una obra artística de carácter escultórico colocada en el espacio público urbano; lo que implica una serie de relaciones topológicas y experiencias perceptivas-sensoriales que interconectan la espacialidad del plano proyectado con el entorno construido (en relación con las competencias 1 y 6 de curso y 1 y 3 de la titulación).

C.3. Comprender las operaciones básicas de simbolización o investidura de sentido que acompañan a los planteamientos escultóricos en los contextos urbanos que implican una relación individuo-sociedad y que acompañan a la experimentación artística para que concluya en obra de arte (en correlación directa con las competencias 5 y 6 de curso y 1, 2, 3 y 8 de la titulación).

C.4. Ser competentes para entender, valorar y plantear proyectos artísticos (escultóricos y arquitectónicos) interdisciplinares que tengan su vinculación con la escultura pública en el

paisaje urbano, la arquitectura y los dispositivos de instalación/ubicación (en relación con las competencias 1, 5 y 6 de curso y 1, 2, 3 y 8 de la titulación).

C.5. Comprender el arte (la escultura) como saber específico, reconociendo la importancia de sus funciones y significados en el espacio público para adquirir un punto de vista reflexivo y crítico cuando se han de considerar sus posibilidades de integración con la arquitectura en el paisaje urbano (relacionada con la competencia 2 de curso y la competencia transversal 1 de la titulación).

**** Fuente de procedencia:** obtenidas del Cuaderno del Docente, Aprendizaje Cooperativo y Aprendizaje Basado en problemas (escenario ABP).

Estas competencias se encuentran directamente relacionadas con otros nichos de capacitación identificados y definidos en la titulación:

GRADO EN ARTE. Competencias (generales y transversales)

G.1. Reconocer el saber del arte cómo saber técnico (transversal).

G.2. Responsabilizarse del acto de creación y de lo realizado en relación a lo exigible socialmente al artista contemporáneo. Capacidad de compromiso (genérica).

G.3. Estar habilitado para el uso de materiales, procedimientos, tecnologías y en general recursos asociados a distintos modos de hacer y ámbitos de trabajo artístico para resolverse en las cuestiones de identidad y lugar propios del Arte (genérica).

G.6. Manejar diferentes fundamentos provenientes de las disciplinas del Arte que repercuten en los procedimientos de configuración y representación (genérica).

G.8. Reconocer las relaciones entre los acontecimientos artísticos y los contextos sociales en los que se producen, comprendiendo la importancia de sus funciones y significados para adquirir un punto de vista reflexivo y crítico tanto de la Historia del Arte como de la cultura contemporánea y valores de igualdad, no discriminación y cultura de la paz (transversal).

* **Fuente de procedencia:** datos extraídos de la página web actualizada de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2016/2017. Ciclos/cursos de los grados de la Facultad de Bellas Artes. Guías docentes: <http://www.ehu.eus/eu/web/vicer.grado-innovacion/aurtengo-graduak-arloa>.

Del mismo modo, influyen varias competencias del cuarto curso (segundo ciclo) de los estudios del Grado en Arte:

CUARTO CURSO (SEGUNDO CICLO). GRADO EN ARTE. Competencias (generales)

c.2. Comprensión del arte como saber específico. Conocimiento del pensamiento y metodología de los artistas a través de sus obras y textos.

c.5. Reconocer, en la actividad artística, aspectos relacionales individuo-colectividad propio de lo social. Responsabilizarse del acto de creación y de lo realizado en relación a lo exigible socialmente al arte contemporáneo. Capacidad de compromiso.

c.6. Ser capaz de reconocer y llevar a cabo la operación básica de simbolización que acompaña a toda experimentación artística y se hace necesaria para que ésta concluya en obra de arte.

* **Fuente de procedencia:** datos extraídos de la página web actualizada de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2016/2017. Ciclos/cursos de los grados de la Facultad de Bellas Artes. Guías docentes: <http://www.ehu.eus/eu/web/vicer.grado-innovacion/aurtengo-graduak-arloa>.

Las asignaturas de este nivel y especialmente las preparadas con estas metodologías de enseñanza-aprendizaje, más allá de los ejemplos que hemos expuesto en los epígrafes y puntos anteriores serían más deudoras de la reelaboración y reestructuración del área de conocimiento y en última instancia creemos que más cercanas a la cultura visual. Lo que se halla de alguna manera implícitamente referido en la enunciación de las competencias: mirada crítica y reflexiva hacia las imágenes (EAPU C.5, G.8), así como las relaciones contextuales entre individuo y colectivos humanos (G.8); también las acepciones y funciones históricas (G.8), el compromiso social del artista contemporáneo (c.5), análisis sintácticos, morfológicos y semánticos (EAPU C.2), simbolizaciones y transformaciones de sentido (EAPU C.3, G.6). Con empatía hacia paradigmas que más lejos del campo específico de las artes plásticas dan la bienvenida a otras áreas de conocimiento de las disciplinas humanísticas. Esas interferencias y ‘mediaciones’ no pueden aminorar la necesidad tan elocuente de saber leer las imágenes ofrecidas por la tremendamente sobresaturada icono-esfera actual⁹.

Disertaciones a partir de algunos resultados. Cambios y retos del panorama didáctico-pedagógico en la actualidad y en un futuro inmediato-mediático

En las actuales academias (de arte) remozadas, esto es, en las facultades de bellas artes universitarias y/o escuelas superiores, diversos autores de países y contextos diferentes como Balbastre (2010), Ramos (2011-2012) critican con acritud pero coherencia las dinámicas pedagógicas propuestas desde Europa: la primacía de las competencias, los horarios presenciales, no presenciales y en su caso semi-presenciales, el trabajo personal del alumnado (o ‘equipo privado’ en detrimento del ‘grupo general’) y su enfoque, la supremacía de la ‘innovación’ justificada como tal, la supuesta ‘creatividad’ –nunca bien ponderada– y aspectos de similar calado, que emanan de muy bien nombrados pero a veces poco articulados documentos oficiales de educación a la manera de ‘panoplia’ litúrgica, para la gestión de unas ‘competencias’ en cierto grado ‘liberadas’ de los sustratos y las raíces del conocimiento y que en ocasiones no sustentan ningún criterio que abogue por el

⁹ Aunque en este estudio cualitativo no se toman en consideración datos cuantitativos exactas, con la aplicación de las nuevas metodologías en las enseñanzas artísticas universitarias, en nuestras experiencias hemos podido comprobar que se ha sentido más o menos cómodo la mitad del alumnado.

fomento del pensamiento y la verdadera reflexión. Aunque todo ello dibuje superficialmente los nuevos paradigmas de la educación en las universidades, se denuncia la forma en la que trastocan y tergiversan el campo de la educación artística.

Las planificaciones europeas Estado por Estado que derivan de los acuerdos de Bolonia han adoptado de forma preclara los modelos educativos (al menos en los niveles superiores) de los Estados Unidos de Norteamérica; en su formalidad e igualmente desde la aproximación a presupuestos ideológicos, a pesar de que las especificidades de cada país o región europea aún permanezcan sin disiparse totalmente. En las cuestiones relacionadas con la omnipresente calidad se premia en mayor medida la competitividad que la competencia (ser competente –ser capaz– y ser competitivo no es lo mismo) y la productividad del trabajo es lo que adquiere una mayor importancia (pese a que en ocasiones ‘productividad’ y ‘competitividad’ pueden llegar a ser incluso contradictorias). En la actividad educativa el principio ‘sacrosanto’ de la gestión ha de resolverse de forma tecnócrata para evitar las aparentes pérdidas de tiempo y de ‘energía’ (palabra-comodín que sirve casi para cualquier cosa y situación). El profesor se ‘transfigura’ en agente que fabrica esquemas proyectuales, hojas de trabajo, modelos, plantillas, encuestas condimentadas o aderezadas con un sin fin de tramitaciones burocráticas y conjuntamente con ello es periódicamente requerido para inscribirse y participar en cursillos innovadores de ‘*managemnt*’ pedagógico. La propia praxis se adviene como un recurso más a los requisitos del mercado económico global y a la lógica de las desarrolladas –‘desarrollista’– sociedades del consumo, de donde los saberes y conocimientos (al menos del arte) pueden salir un tanto ‘trastocados’. De hecho, en lo tocante al ámbito del arte, estas inercias se divisan e identifican bien en la adaptación que la praxis tiene hacia los discursos contemporáneos. Como contrapunto, el mundo reflexivo del arte dispone de otro funcionamiento: desde el arte se ‘produce’ para poder pensar, pero dicha ‘productividad’ no es siempre utilitaria y susceptible de ser cosificada o económicamente aprovechada de forma ‘inventariable’ y/o fungible. La ‘producción’ del artista debe dar cuenta de la materialidad (tangibile e intangible) y a la puesta en pie tanto material como simbólica al unísono, siendo siempre conscientes del espacio que nos rodea y envuelve. Para el artista la ‘productividad’ radica por lo tanto en levantar materialmente las ideas a partir de un ejercicio espiritual, considerando que en dicha operación siempre va estar presente la innovación. Y cuando esto se realice satisfactoriamente los resultados serán entonces

colectivamente compartidos, pero no materialmente medibles ni auspiciados por la ‘calidad’ tecno-científica y tecnócrata.

En las líneas transversales de los neonatos procesos de enseñanza-aprendizaje, la función y responsabilidad de la docencia no será tanto esforzarse en que un grupo-aula consiga dominar colectivamente las materias, sino que las personas (‘clientelismo’ universitario y demás) puedan desplegar sus competencias, lamentablemente de manera más individual que comunitaria, adaptándose a los ritmos de cada circunstancia. Cuando la rentabilidad se ha ubicado en el crecimiento económico, los saberes humanísticos que no van encadenados al susodicho concepto ‘*managemnt*’ entran pronto en barrena, en una especie de camino involutivo o son re-interpretados a la luz de las ‘rentabilidades’.

Así, en las universidades e instituciones educativas de nivel superior (también otros rangos) las enseñanzas humanistas y sobre todo artísticas se colocan en tierra de nadie, en tierra ‘quemada’ y a veces en tierra yerma; solamente apreciadas si alguna de sus ‘utilidades’ (especulativas, simbólicas) puede afectar positivamente o encuentra su ‘aplicabilidad’ en otras disciplinas de carácter más grave y ‘necesario’. Cuando el arte no se enfoca a las necesidades imperiosas y primarias de las culturas y sociedades sino al tiempo libre o los ratos lúdicos de ocio y asueto, se convierte en algo quizás ‘complementario’ pero en ningún caso fundamental. Como máximo podemos encontrarnos no con la ‘materialidad’ anteriormente expuesta sino con la inter-textualidad discursiva. Entre el individuo-sujeto y la sociedad que lo alberga, se reformulan los parámetros de las humanidades y del arte, evaluándolas y manipulándolas para conceder mayor crédito al divertimento que a la creación crítica de carácter estético. Los programas culturales que son utilizados en el arte agachan en más de una ocasión la cabeza hacia los negocios turísticos colaterales (sea el ejemplo de las tiendas de ‘*merchandising*’ existentes ya en todo museo que se precie y contenga una proyección internacional) y los programas educativos asociados a esas instituciones proponen fijarse en los reflejos de lo que ‘debería de ser visto’ y captado. Lanzar demasiadas preguntas puede ser ahora tan difícil como contraproducente y su respuesta aún más incómoda cuando supera los lindes del binomio ‘negocio productivo’ (el abono de una tarifa de entrada a ciertos ‘templos’ y ‘santuarios’ del arte implica hasta cierto punto un consumo artístico). Algunos espacios innovadores de ese tipo, dedicados mayormente a la educación artística, suelen ser los centros culturales de las ciudades aparte de las redes museísticas (BilbaoArte, Consoni, Tabakalera Kultura

Garaikidearen Nazioarteko Zentroa/ Centro Internacional de Cultura Contemporánea, Uharte, Kalostra; constituyen únicamente algunos ejemplos en nuestro entorno). A menudo utilizan como sedes antiguos edificios restaurados-rehabilitados y otros de nueva construcción, y presentan relaciones determinantes con los medios de comunicación y las tecnologías mediáticas. Dirigidos a artistas jóvenes o no tan jóvenes, dinamizadores culturales, etc.; perduran en principio alejados o al menos no excesivamente conectados a los circuitos académicos y formales de la educación artística reglada, impulsando programas enfocados a talleres diversos de práctica artística (artes plásticas y no plásticas), proporcionando así mismo espacios de cesión y becas de residencia-creación en espacios pseudo-alternativos sujetos a unas intenciones didáctico-pedagógicas a medio camino entre lo que concierne a la praxis artística y a la reflexión más teorizadora.

El entrecruzamiento entre la práctica directa del arte y el sistema educativo se pone en juego con la mediación de las metodologías y los múltiples procesos creativos, más que nada con intervenciones en el ámbito público (pedagogía del espacio público y utilidades que se fomentan en ellos) además de los hilos que entretejen las interferencias desde el sistema educativo hacia ese tipo de centros culturales-artísticos para la profundización en la creación contemporánea. Todo ello facilita en muchas ocasiones pasajes para poder tratar temáticas que se entroncan con el propio espacio arquitectónico, sin olvidar otro tipo de laboratorios (la cinemática, por ejemplo) así como el compromiso con la organización y comisariado expositivo. Suelen ser sesiones dinámicas que requieren una participación activa, posibilitando situaciones instructivas cambiantes; en los límites fronterizos entre el juego, la conversación y entrevista, la investigación y la práctica artística contemporánea en sus varias dimensiones. No obstante, sería conveniente saber definir cuándo esos límites y fronteras no balancean hacia la ‘cultura/espectáculo’. Aspectos que muy habitualmente funcionan tal que ejes de prácticas de mediación y tácticas pro-activas de cuestiones sociopolíticas y/o culturales de manera que suele unirse la conjunción ‘y’ a casi todo lo que implica al arte en mayúsculas (‘arte y cultura’, ‘arte y ecología’, ‘arte y género’, ‘arte y ciencia’, arte y tecnología...’) corriendo el riesgo de que lo así nombrado sea ya escrito en minúsculas, incapaz de justificarse y resolverse en su propia esencia sin la ‘muleta’ de los ‘acompañamientos’. Por contra, casi nunca aparecen los términos compuestos a la inversa (‘economía y arte’, ‘sociedad y arte’, ‘política y arte’...). Esas zonas de interacción y de mutua fricción tensionada por la conjunción copulativa ‘y’ las consideran hábilmente estas

instituciones como herramientas para la activación del pensamiento y el raciocinio, a medida que plantean enseñar al mismo tiempo sus configuraciones ‘interiores’ y ‘exteriores’ en una especie de ‘transparencias’ muy en boga tanto en los nuevos edificios institucionales como en su organización física. Para ello han de tener muy presentes sus moldes de producción y organizativos, mientras que las pedagogías alternativas asumen y revelan aquello cuanto ‘ha quedado’ del arte.

Consideraciones finales. Tentativas para poder dilucidar unas breves reflexiones

Acaso con una inusitada fogosidad mental y exceso de calorías exhaladas, las especulaciones más enjundiosas llegaron cuando la figurada ‘salsa’ educativa de Bolonia prendía su llama más vigorosa. Tal como se ha mencionado anteriormente, los cambios mentales arribaron con las capacidades/competencias dirigidas a lo productivo y los indicativos (siempre relativos) de calidad, de forma que los aspectos de tinte más humanista que perduran en la ‘retaguardia’ de las ciencias de cuño más científico-tecnológico (tecno-ciencia como antesala de la tecnocracia) se convierten inclusive en fundamentos de rentabilidad y justificación (¿social?) de las mismas (Nussbaum, 2010). Los críticos hacia estos sistemas advertían con rotundidad que, si los saberes y conocimientos se ponían únicamente al servicio de las competencias, los elementos conceptuales perderían la potencia impulsora que se les supone ante los procedimientos prácticos. Esa circunstancia de ‘pérdida de espacios’ implica también al arte en general y las artes plásticas en particular, más si cabe a la escultura (de modo extremadamente singularizado). Dado que –y a pesar de que– la escultura es la ‘técnica del espacio’, con mayor frecuencia de la deseada se recurre de manera un tanto dubitativa y titubeante a disciplinas colaterales como la sociología, la política, el urbanismo, la semiología y tantos otros recursos-asideros ardientes en busca de ‘seguridades académicas’ que nos proporcionen un supuesto control del espacio, que en nuestro caso ha de ser estético y proceder desde la propia materialidad de la escultura, con ahínco y sin sonrojo. Entre tanto, sabemos que la limitación del espacio físico puede ser tanto escultórica como arquitectónica, no tanto en su sentido socio-antropológico, sino estético. La técnica y los procedimientos del arte, por el contrario, son del todo prácticos (su base fundamental obra en la praxis), y de ahí difícilmente se establecen los conceptos. Aunque parezca

contradictorio, los nuevos sistemas educativos en las artes plásticas ocultan si no tergiversan esas prácticas-técnicas devenidas del meollo de la praxis artística, más bien por medios textuales que de materialidad ante conceptos categóricos discursivos.

Se ha visto que el proceso de enseñanza-aprendizaje utilizado en la asignatura se sustenta en la primacía de las tareas prácticas; experimentando las nociones teóricas en base a ello. Los objetivos y competencias que se ejercitan, al ser adquiridas mediante metodologías activas que intercalan teoría y práctica, precisan de la implicación y control/seguimiento/acompañamiento tanto individual como colectiva del alumnado. La aplicación de dichas metodologías y su eficacia correrán a cargo de las necesidades y habilidades del profesorado, con el foco puesto sobre todo en la resolución de problemas y ejecución de proyectos¹⁰. El cuerpo conceptual básico se presenta en las sesiones teóricas, mientras que dichos conceptos se enriquecen con los problemas predispuesto para una resolución práctica a la vez que se extraen las características empíricas, integrándolas en el bagaje experiencial y estético-sensible del alumnado.

Antes bien, las denominadas metodologías ‘activas’, es que acaso ¿no han sido casi siempre recurrentes en la enseñanza del arte? Más aún, ¿sería posible realmente una enseñanza artística que careciese de metodologías ‘activas’? Es obvio que lo intrínseco del arte radica en esa ‘problematización’. Por consiguiente, ¿cuáles son las novedades que traen las metodologías activas a la enseñanza del arte? Entre estas interrogantes que podemos plantearnos, cabría igualmente preguntarnos si no actuaría precisamente ‘contra’ la ‘naturaleza’ propia del arte el estímulo excesivo de esas novedosas metodologías activas en la educación artística, en cuanto que todo ha de ser medido porcentualmente. ¿Es posible transmitir de ese modo la esencia del arte, al menos de las artes plásticas? Nos preguntamos todo ello puesto que, si bien el tiempo siempre es un bien preciado, la perspectiva temporal en arte quizás constituye una ‘enseñanza’ aún más relevante para su aprehensión. En una planificación pautada de esa índole resulta verdaderamente dificultoso profundizar en la propia esencia del arte más allá de su epidermis, y más aún la asimilación –más que epidérmica– por parte del alumnado.

Escultura I constituye una materia de iniciación y toma de contacto básica y de cimentación, mientras que *Escultura II* es también fundamental para que el alumnado

¹⁰ Desde esta perspectiva la enseñanza artística de nivel superior siempre ha sido activa, cooperativa y sostenida en acciones materiales resolutorias (levantamiento, articulación...) de ‘problemas’ estéticos.

procedente del primer curso sepa orientar sus pasos; no tanto en el discurso y la crítica sino en las ‘emergencias’ articuladas por obra de la materialidad escultórica. Después unos y otros docentes por la comprensión y las ‘enseñanzas’ extraídas de sus personales experiencias (o siguiendo sus concepciones) escorarán su magisterio hacia uno u otro lado. No se pretende inmiscuirse demasiado en esos mecanismos pero confirmando de algún modo la hipótesis de partida, a la vera del nuevo sistema universitario europeo de las convalidaciones, la globalización y los créditos ECTS (*European Credit Transfer System*) persisten las premisas (e inercias) de las enseñanzas más ‘tradicionales’ (en cuanto recibidas por tradición); y conviene aprovecharlas en su justa medida en tanto adquiridas de los paradigmas de una ‘tradición moderna’ cuya vigencia y licitud (no del todo perdidas ni desterradas) radicaba en parte, en ser ‘metodológicamente activa’. En la asignatura del segundo ciclo *Escultura, Arquitectura y Paisaje Urbano* (Grado en Arte, cuarto curso), adaptada a dicha remodelación metodológica, sin que la práctica de taller pierda viveza o se ofusque, han ganado terreno los aspectos relacionados estrechamente con la mirada crítica hacia el entorno y la reflexión contextual, desde el encuadre con los temas de la asignatura y bajo motor del sistema educativo.

Entre tanto, no hemos de olvidar que el arte proporciona el original material simbólico a los retos de ayer (del pasado), de hoy (del tiempo fugazmente presente) y de mañana (del futuro incierto), en tanto signo imaginario de interrogación ‘corporizado’, ‘materializado’ (aunque a menudo sean interrogantes retóricos); descubriendo nuevos mundos con extraordinaria sensibilidad y sensorialidad pero no para la aceptación pasiva de lo existente, sino para soliviantar más aún la angustia existencial compartida en formas y formatos variables por la humanidad y sus modos civilizatorios-culturales. De ese punto de vista el arte disiente de ser acomodaticio, ni tranquilizador ni curativo en su sentido balsámico o de tratamiento ‘paliativo’ de ‘efectos’ padecidos por el artista.

Referencias bibliográficas

AGIRRE, I. “En la encrucijada”. In: **Cuadernos de Pedagogía**, 2002, n. 311, s/p.

ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*, E.U.D.B.A., Buenos Aires: Alianza, 1962.

BALBASTRE, G. “Feu sur les enseignants”. In: **Le Monde Diplomatique**, n. 679, 2010.

BROWN, T. "Haz lo propio". In: VV. AA. **En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica**, Barcelona: MACBA, Universitat Autònoma, 2011, pp. 87-102.

CAMNITZER, L. Diálogos/Entrevistas: "En cierto modo sí, voy a dejar de hacer arte" (J. J. Santos y R. Castillo). In: **Artishock. Revista de Arte Contemporáneo**, 18/06/2013. <http://www.artishock.cl/2013/06/18/luis-camnitzer>. 2013. Consulta: 30/XI/2015.

DOMINGO, J.; BARÁ, J. & VALERO, M. **Técnicas de Aprendizaje Cooperativo** (cuaderno de taller docente), Donostia-San Sebastián: Universitat Politècnica de Catalunya, 2013.

ECHEVARRÍA, G. "There is plenty of room at the bottom" In: VV. AA. **En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica**, Bellaterra, Barcelona: MACBA, Universitat Autònoma, 2011, pp. 45-58.

GAMARRA, G. "Las ciudades en Euskadi. La urbanización de la CAPV". In: VV. A. **Euskal Hiria: reflexión sobre la ciudad y las ciudades vascas**, Bilbao: exJ-Liburuak, 2012, pp. 65-103.

GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S. **Escritos de arte de vanguardia 1900-1945**, Madrid: Turner, 1979.

HERNÁNDEZ, F. "Repensar la educación de las artes visuales", In: **Cuadernos de Pedagogía**, n. 311, 2002, pp. 52-55.

LEKERIKABEASKOA, A. **Encuentros y desencuentros entre los objetos provenientes de la escultura y del diseño en los espacios limítrofes y territorios híbridos** (tesis doctoral), Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Bilbao (inédita), 2015.

LOWENFELD, V. **Desarrollo de la capacidad intelectual y creativa**, Madrid: Síntesis, 2008.

OTEIZA, J. **Quousque tandem...!** Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

RAMOS, A. "Innovación o competencias contra el saber". In: **Fabrikart. Arte, tecnología, Industria, Sociedad**, 10 (Innovación/ Innovation), 2011-2012, pp. 202-213.

SAURAS, J. **La enseñanza del arte (tradición, academicismo, magisterio y modernidad formativa)**, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza (discurso de entrada), 2006.

TABAKALERA (Centro Internacional de Cultura Contemporánea). **Hezkuntza programa de mediación 2015/2016**. Donostia-San Sebastián: Tabakalera, 2015-2016.

VIVAS, I. "Aprendizaje basado en problemas y aprendizaje cooperativo. Propuesta docente de la asignatura: <<Escultura, arquitectura y paisaje urbano>> (*Cuaderno del*

Docente/Cuaderno del Estudiante)". In: **IKD-BALIABIDEAK**, n. 8. Revista de Innovación Educativa de la Universidad del País Vasco UPV/EHU, 2014, disponible: www.ehu.eus/es/web/ikdbaliabideak/home.

Procedencia de los esquemas: figuras (1-6). LEKERIKABEASKOA, A. *Encuentros y desencuentros entre los objetos provenientes de la escultura y del diseño en los espacios limítrofes y territorios híbridos* (tesis doctoral), Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Bilbao (inédita), 2015. Segunda Parte, pp. II-77 / II-82.

EL PATIMONIO EN EL ORDENAMIENTO TERRITORIAL Y LA MIRADA DESDE EL TEJIDO SOCIAL

Jorge Kulemeyer, Profesor Titular en la Universidad Nacional de Jujuy, Antiguo director del Doctorado en Ciencias Sociales y la Maestría en Teoría y Metodología de las Ciencias Sociales en la misma universidad, Docente de posgrado en distintas universidades de Argentina y el extranjero, Especializado en el análisis de las realidades asociadas al patrimonio y su gestión en el territorio en cuanto a su vinculación con comunidad, política, economía y mundo académico, jorgeak@gmail.com

Resumen: El patrimonio está vinculado estrechamente con lo público, con aquello que es de todos y con el bien común. Muchos elementos destacados del patrimonio cultural como, por ejemplo, un sitio arqueológico o una construcción histórica, y otros del patrimonio natural, el caso de un bosque o de un río, poseen una clara existencia física y constituyen elementos preexistentes al actual ordenamiento territorial y, claro está, también en relación a toda planificación a futuro. Por su presencia física inmueble, su importancia social y las consideraciones que tienen que ver con aspectos que hacen a lo tangible e intangible, resulta que este tipo de patrimonio, deviene en un punto de partida básico a tener presente en el inicio de todo proyecto o actividad de ordenamiento territorial.

Palabras clave: Patrimonio, planificación, imagen urbana, territorio, identidad.

Resumo: O patrimônio está vinculado estritamente com o público, com aquilo que é de todos e com o bem comum. Muitos elementos destacados do patrimônio cultural, como, por exemplo, um sítio arqueológico ou uma construção histórica, e outros do patrimônio natural (como o caso de um bosque ou de um rio) possuem uma clara existência física e constituem elementos preexistentes ao atual ordenamento territorial e, também, com relação a toda planificação do futuro. Por sua presença física imóvel, sua importância social e as considerações que tem relação com aspectos que fazem o tangível e o intangível, esse patrimônio converte-se em um ponto de partida básico a ter presente o início de todo o projeto ou atividade de ordenamento territorial.

Palavras-chaves: Patrimônio, planificação, imagem urbana, território, identidade.

Data de submissão: 2018-03-31
Aprovado em: 2018-04-23
Publicado em: 2018-04-24

*Dale limosna mujer
que no hay en la vida nada
como la pena de ser
ciego en Granada*

Francisco de Asís de Icaza
poeta mejicano, 1863 - 1925

El territorio y el patrimonio

Patrimonio es uno de esos conceptos cuyo significado se ha ampliado enormemente en las últimas décadas al añadir en su definición ideas y acciones impensadas anteriormente. Impulsado por nuevos contextos ideológicos, intereses globales y cambios tecnológicos substantivos, se incorporan, de manera rápida y cada vez en mayor número, nuevos contenidos, nuevas temáticas, nuevos enfoques, nuevos roles, nuevos actores, al tiempo que cambia y se amplía el contexto de referencia. Es una situación común a otros conceptos de la realidad y vocabulario contemporáneos: algunos van perdiendo actualidad, en ciertos casos se generan neologismos y otros van ampliando el alcance del contenido, de su(s) significado(s), como ocurre, por ejemplo, con las nociones de comunicación, escritura, lectura, aprendizaje, cultura, identidad y tantas otras. En el caso particular del patrimonio cultural, toda esta necesidad de adecuación conceptual, refleja un protagonismo pleno de la dinámica asociada a los cambios que caracterizan a nuestros tiempos. Con ello resulta una problemática compleja, un enfoque más amplio, que rebasaba y rebasa el problema técnico y académico de los contenidos referido a las distintas categorías de objetos materiales e inmateriales que deben ser integrados en las políticas sobre el patrimonio (Rubio Díaz, 2002). Las fronteras conceptuales de categorías vigentes y usadas como referencia para el accionar en el campo de la gestión patrimonial se fueron desdibujando hasta perder su razón de ser.

Por presencia u omisión, los componentes destacados del patrimonio de una comarca (de un espacio geográfico que se defina como objeto de planificación integral) constituyen ejes o núcleos fundamentales para el desarrollo de planes de ordenamiento territorial (incluyendo el urbano). Una adecuada planificación en el uso del patrimonio, desde esta perspectiva, significa un valioso soporte a partir del cual resultan múltiples

opciones en favor de la calidad de vida de la población, con incidencia positiva en el desarrollo económico, cultural, educativo y también, en el esparcimiento.

Es mucho lo que depende el devenir de una sociedad del ordenamiento territorial, de sus recursos y de la organización de actividades que éste conlleva. En ese contexto, los bienes culturales son especialmente relevantes. Se debe tener presente que “el vínculo de la cultura con el desarrollo es valorable por su modo de construir ciudadanía. Hay que considerar los derechos culturales de los ciudadanos. En una época de industrialización de la cultura, estos derechos no se limitan a la protección del territorio, la lengua y la educación” (García Canclini, 2005). El patrimonio y su gestión brindan la posibilidad de generar escenarios que, para el conjunto social, resultan relevantes en tanto que la inacción de cara al sustrato cultural del territorio y su población significa una pérdida de oportunidades significativas.

A pesar de ello, muchas veces por desconocimiento, quizás debido a la participación excluyente de profesionales de una determinada formación disciplinar y la prevalencia de determinados intereses sectoriales (de determinados grupos profesionales, empresariales o políticos), se comete el error de no tener en cuenta al patrimonio como un elemento primordial para todo proceso de ordenamiento territorial. A partir de esta mirada restringida resulta un desaprovechamiento de las potencialidades disponibles a lo que se suma el cada vez más frecuente surgimiento de expresiones de sectores sociales que señalan su desacuerdo con este tipo de planteos. En reiteradas oportunidades se observa que se limita la gestión patrimonial a la protección de algún elemento de características muy excepcionales o, a lo sumo, se contempla en la planificación, la inclusión de algunos edificios históricos relevantes, generalmente de propiedad estatal o de alguna institución como, por ejemplo, la iglesia. En la actualidad es objeto de políticas patrimoniales activas la arquitectura de todos los sectores sociales “... el espacio rústico, que ha pasado a ser parte de ese patrimonio social heredado, elemento indisoluble de las áreas urbanas en la constitución y formalización del territorio. Ya no es posible entender el uno sin el otro: se trata de conservar la forma cultural que se configura en la estructura general del asentamiento humano” (Castrillo Romón y San Emeterio, 1998). Este accionar no debe limitarse a un determinado periodo de la historia de los asentamientos humanos caracterizado por edificaciones de carácter monumental (que, generalmente, son producciones de los periodos más recientes de la arquitectura histórica). La gestión del

territorio, no puede concebirse como la protección de determinadas aéreas urbanas, algunos espacios y recursos naturales y la conservación de la biodiversidad en unas determinadas localizaciones, al margen de los procesos generales de transformación del resto del territorio. La selección de las actuaciones de protección de espacios concretos, debe ser el resultado de una comprensión y gestión en el conjunto del territorio con sus diferentes manifestaciones culturales a lo largo del tiempo.

El proceso de patrimonialización implica, según Prats (2005), dos procesos que obedecen a construcciones sociales diferentes pero complementarias y sucesivas: la “sacralización de la externalidad cultural” y “la puesta en valor o activación”. Los bienes patrimoniales puestos a consideración pública son, la mayoría de las veces, repertorios activados de referencias patrimoniales seleccionadas en base a criterios o principios determinados: la naturaleza, la historia (el pasado) y la inspiración creativa o la genialidad; activación que implica la promoción de una versión específica de una identidad particular correspondiente a un contexto de época y de entorno mucho más diverso y complejo. Estos procesos además, dependen fundamentalmente de los poderes políticos, aunque éstos deben negociar con otros poderes fácticos y con la propia sociedad. El fuerte vínculo que, en términos generales, tiene el patrimonio de una sociedad con su concepción y uso en el territorio, presenta muy diversos escenarios, formas de apreciación y expresión.

Importa saber que los conceptos de espacio, territorio y región, son “expresiones de la espacialización del poder y de las relaciones de cooperación o de conflicto que de ella se derivan” (Montañés Gómez y Delgado Mahecha, 1998), por lo tanto, estos conceptos no son neutros y no están privados de contenido. En esta producción de la construcción, distribución y percepción del territorio el patrimonio allí presente tiene un protagonismo destacado. Más allá de estar ligado a subjetividades, visiones convergentes y contrapuestas e intereses, el patrimonio es la evidencia de la historia de vida del y en el territorio que, de una u otra manera, es común a todos los miembros del conjunto social. Espacio territorio y región son formas creadas socialmente, cuya existencia es producida según el devenir de la historia con sus formas de organización social, política, económica, ideológica de cada época y sus formas de vinculación con otros espacios. Es por ello que resulta improcedente su presentación e interpretación como receptáculos o escenarios inmóviles, carentes de subjetividades y de improntas sociopolíticas de alta complejidad. La territorialidad, es la primera forma espacial que adopta el poder en el espacio geográfico al que se le otorga una

serie de destacados componentes comunes que lo diferencian de otros y permitiendo su identificación como tal.

La presencia de distintos tipos de discursos, concepciones y actividades vinculadas al patrimonio, recorre un amplio espectro de la realidad que va, desde su gestión (en el conjunto o en cualquiera de sus principales etapas definibles), hasta su uso como referencia en el discurso político, social, cultural o educativo. Esta situación convive con el hecho de que “el sentido de pertenencia e identidad, el de conciencia regional, al igual que el ejercicio de la ciudadanía y de acción ciudadana, solo adquieren existencia real a partir de su expresión de territorialidad. En un mismo espacio se sobreponen múltiples territorialidades y múltiples lealtades” (Montañés Gómez y Delgado Mahecha, op. cit.). Al considerarse al territorio como una construcción social e histórica, de la que resulta una realidad compleja no homogénea, pasa a tener elementos fundamentales que no solo son comunes a la concepción moderna de patrimonio, sino que también se encuentran íntimamente asociadas.

El territorio desempeña un papel central entre los símbolos que ayudan a estructurar las identidades colectivas. La evolución y cambios registrados en el uso de los conceptos región, territorio y frontera en la tradición geográfica argentina, ha sido examinada con detalle por Benedetti (2005). La producción de una idea de comunidad (el “nosotros” y los “otros”), guarda estrecha relación con las construcciones del lugar, del paisaje, del territorio y nace de los procesos de interpretación que el grupo produce de su medio ambiente y de su medio social como algo particular diferenciado de otros entornos. Los grupos humanos establecen una conexión de doble sentido con los espacios que habitan y apropian: a la vez que transforman el medio se ven transformados por él. Los grupos significan, semantizan y valorizan el espacio convirtiéndolo en territorio, el cual adquiere de este modo la impronta del grupo y desarrolla procesos de diferenciación con respecto a otros grupos (Arcila Estrada, 2006).

Pabón Rojas (2003), coincide en afirmación de que los conceptos de espacio y territorio no son neutros y, por lo tanto, poseen cargas ideológicas que son producto del dominio de un sistema económico y político excluyente que se representa y, al mismo tiempo, representa un único concepto de territorio, cuyo ejemplo más visible lo constituiría la idea del país. En un mismo país la idea de un territorio tiene distintas dimensiones según la perspectiva que se elija que se asocia con la concepción de una sola nación, una sola

identidad, una sola cultura, desde donde los territorios son cartografiados como las “poses naturales” de los individuos que deben pertenecer a ciertos lugares y que se resguardan u ocultan en las construcciones de nuevos espacios, o en los olvidos de las lejanías. Todos los seres humanos transformamos los espacios en los que vivimos en nuestros territorios, pero se presentan diferencias, entre las sociedades, en el cómo se llevan adelante estos procesos. Para algunos el territorio puede significar la vida que allí se desarrolla, mientras que para otros el territorio es solo soberanía (política, económica, militar, cultural, sanitaria, educativa, etc.). Cada sociedad, establece un vínculo de características propias con aquello que reconoce, de manera explícita o implícita, como “su territorio”. Esta relación se va modificando a lo largo del tiempo, no es única, ni permanente, ni homogénea, dado que al interior de la misma, coexisten diferentes lógicas y concepciones; y también los diversos espacios pueden conocer valoraciones cambiantes. En la actualidad se propone la existencia de los territorios imaginados, un concepto que permite comprender mejor la conformación de los espacios públicos y privado con su asociación con determinadas particularidades que definirían su identidad (como, por ejemplo, seguro/inseguro) y la multiplicación de los migrantes culturales que, sin necesidad de haberse desplazado de su lugar geográfico de origen, incorporan versiones más o menos aproximadas y/o certeras sobre otros espacios.

Otros conceptos que vinculan a territorio y patrimonio ofrecen matices cada vez más complejos en cuanto a la interpretación requerida para su desarrollo. Es el caso la localidad entendida no como un hecho dado sino que como una construcción en la que, por acción o inacción, por aporte local, externo o, lo que más frecuente, por la combinación de ambos, va adquiriendo su propia e inestable impronta. Ocurre también, algunos elementos o conjuntos vinculados con el patrimonio, como es el caso de las fiestas o de las obras de arte, suelen ser asociadas a procesos de “desterritorialización” (Rubio Díaz, 1998) en los que diversas formas de comunicación adquieren protagonismo.

La dicotomía en los usos sociales del patrimonio

Desde la perspectiva de la sociedad contemporánea y las formas de uso que presenta el patrimonio, se presentan dos escenarios diferentes: el patrimonio gestionado y el patrimonio como recurso político discursivo. Las actividades de gestión vinculadas con

desarrollos actualizados en los conocimientos académico, tradicional y técnico, conforman la porción del universo de los usos del patrimonio que se puede denominar “patrimonio gestionado”.

Según la Asociación Española de Gestores del Patrimonio Cultural (AEGPC), la gestión del patrimonio se asienta en los espacios que una sociedad destina a conocerse a sí misma y a otros grupos humanos, mediante la combinación elaborada de un conjunto de estudios, pensamientos, imágenes y objetos. Al constituir la gestión del patrimonio una reflexión sobre el pasado y el presente, ésta requiere procurar ubicar en un contexto de referencia a quienes se transmite el conocimiento sobre una determinada situación cultural y natural. No es solo el correcto estudio y comunicación de un escenario particular, anterior o actual, sino que es importante atender con solvencia la posibilidad de que el destinatario de esta labor acceda a la comprensión e interpretación del conocimiento que se desea transmitir. Resulta valioso/eficaz entender cuál es el contexto, cuáles son las herramientas, la concepción y la “identidad tecnológica”, desde y con la cuales, actúa el gestor de patrimonio y también, cuáles son las que percibe su público. Para ello es necesario, con la misma preocupación y atención que se ofrece al patrimonio gestionado, conocer la diversidad del público que, potencialmente, habrá de ser destinatario de la presentación. Las actividades de gestión del patrimonio, demandan contemplar y tener en cuenta sus posibilidades desde su contexto actual, y no solo desde el de los colegas profesionales especializados en la(s) materia(s) específica(s) que intervengan en cada caso de gestión patrimonial (historiador, artista, antropólogo, arquitecto u otro). La calidad de la presentación dependerá, en gran medida, del lograr transmitir adecuada y efectivamente los conocimientos.

También las conceptualizaciones con que se asocian los vocablos tienen su historia (semantización, resemantización y dessemantización), su ciclo de vida y variantes en función de la época, del grupo social, de la coyuntura, de la moda, en suma, del contexto en el que se utilizan. Por lo tanto, suelen requerir de precisiones, incluso aquellos de uso corriente como, por ejemplo, familia, industria, obrero, fiesta, viaje, tiempo y territorio, entre tantos otros. Por otro lado, el uso del patrimonio destinado a la atención de intereses sectoriales o particulares (que generalmente no están ligados a los productos de conocimientos académicos y tecnológicos actualizados) que se manifiesta con frecuencia en el discurso político y en algunas expresiones individuales o sectoriales, constituye el

“patrimonio recurso político discursivo”, donde el patrimonio de una sociedad, de un territorio, solo es concebido como un medio para alcanzar un fin que, muchas veces, poco tiene que ver con los propósitos declamados. Este uso y apropiación del patrimonio es muy frecuente los que, al presente, han sido analizados como categorías diferenciadas, quizás por su complejidad o por tratarse de un uso indiferente al destino físico del bien o los bienes a los que se hace referencia. Es claro que la intencionalidad y la referencia política está presente en todas las versiones de las actividades vinculadas al patrimonio, pero resulta necesario analizar e interpretar el sentido de su presencia en el discurso, como parte de una estrategia política que lo utiliza de manera reiterada y sistemática, pero, paradójicamente, frecuentemente sin mayor compromiso hacia estos recursos pertenecientes al conjunto de la sociedad. Esta apropiación discursiva, implica al menos una arbitrariedad y hasta la ausencia de análisis de las realidades territoriales que han tenido o se han dado en una sociedad y que están indisolublemente asociadas, a los bienes patrimoniales involucrados en el discurso.

La gestión del patrimonio en contexto social

En la actualidad se produce un escenario de convergencia de aspectos fundamentales correspondientes a diversos y destacados elementos de las caracterizaciones de los conceptos de patrimonio y territorio. Se trata de una actualización en un contexto compartido que implica, entre otras cosas, una integración del patrimonio (cultural, natural, tangible e intangible) en las propuestas y procesos de ordenamiento territorial que, a su vez, permiten desarrollar una adecuada gestión que potencia su relevancia y la importancia de los beneficios sociales que pueden resultar del buen manejo de los bienes.

El patrimonio está vinculado con una gran cantidad de aspectos de la vida cotidiana de las sociedades en su conjunto (educación, cultura, turismo, etc), especialmente cuando es, o ha sido, activado mediante actividades que hacen a su gestión. La gestión del patrimonio (desarrollo actual y previsto) tiene una incidencia de carácter transversal para el conjunto de la población, por lo que es necesaria una activa política estatal que genere y articule estrategias y acciones. Desarrollo humano y conservación-gestión del patrimonio, pueden considerarse como términos con resultados convergentes. En estrecha vinculación con este concepto, más allá de que se pueda encontrar respaldada por las mejores

intenciones y que pueda contribuir a la solución de una problemática puntual resulta, en la generalidad de las veces, de consecuencias negativas la adopción de decisiones unilaterales y concurrentes que implican una intervención sobre distintas porciones del espacio público, que no se inscriban en una planificación elaborada, en pos de los intereses del conjunto de la sociedad. No importa si estas intervenciones son realizadas por el Estado, una organización social o un particular, la atención de las necesidades de la población, al menos de las básicas, debe estar prevista y atendida en el marco de una planificación general debidamente fundamentada y organizada.

Los procesos de construcción de identidades, en todos los casos, son producto de un pasado siempre dinámico, de contextos diversos y de su presente circunstancial, en tanto que resulta imposible recuperar una identidad perdida, incluso cuando la pretensión solo alcanza algún aspecto parcial que se quiera vincular con un bien patrimonial determinado. Los esfuerzos de “recuperación” de identidades resultan, en la práctica, de intentos de incorporación de elementos a un grupo, de lo que resulta, en el mejor de los casos, la generación de neo-identidades, tan reales y respetables como las que hubo en el pasado. A los fines del conocimiento, mucho más si se pretende dar pie al desarrollo de actividades que impliquen la intervención en determinado contexto social, importa reconocer las diferencias y los elementos en común de todos los actores intervinientes. Puede, por ejemplo, que los jóvenes entre 18 y 25 años de una sociedad, independientemente de su origen étnico, tengan un enorme bagaje de elementos identitarios en común (comida, lenguaje, tecnología de uso cotidiano, vestimenta, organización social, intereses, actitudes, etc., etc.), que hagan pensar, tal vez, que pretender introducir o profundizar distinciones a partir de una oferta educativa diferenciada en función de su etnicidad (real o presunta), resulte una situación forzada con eventuales consecuencias no deseadas. Finalmente no resulta la mejor vía para reforzar la autoestima del grupo.

Las categorías sociales son históricamente dadas y transformadas. Como señala Boccara (1999) en relación al presente

[...] ese mismo proceso de globalización, al mostrar el carácter histórico, limitado y por consiguiente arbitrario de las entidades nacionales o de los Estados-Naciones que se habían construido en los siglos anteriores sobre la negación de la pluralidad cultural o con un proyecto nacional claramente asimilacionista y homogeneizante, empujaba hacia la re-emergencia de culturas e identidades cuya existencia era hasta aquí negada. Hay que reconocer que los efectos de la globalización tienden a entregar a las minorías étnicas y a las

mayorías nacionales herramientas para contestar al modelo ideológico dominante y elementos para construir identidades híbridas.

Si bien todo lo que se aprende y transmite socialmente pertenece, al menos en sentido amplio, al ámbito cultural, no puede ser considerado más que como una manifestación en estado latente del patrimonio, en la medida que no haya sido aún seleccionada por alguna instancia de la gestión especializada, para su activación. Se requieren una serie de actuaciones concretas sobre cada bien, para que éstos alcancen el estatus de patrimonio activado. Los bienes patrimoniales constituyen una selección de los bienes culturales (Arévalo, 2012), que se realiza de manera más o menos arbitraria, en función de una serie de circunstancias particulares. Cuando la alteridad se expresa mediante un conocimiento adquirido sobre bases académicas, muchas veces coincide con una expresión de algún aspecto vinculado con la gestión del patrimonio y éste, a su vez, siempre tiene incidencia sobre distintas expresiones de alteridades que se observan entre los miembros de una sociedad.

El conocimiento alcanzado mediante la investigación y transmitido en sus diversas formas de comunicación (desde la docencia en el aula hasta, por ejemplo, una exposición museográfica), permite un reconocimiento de las alteridades que coexisten al interior de una sociedad (que puede ser la propia o una extraña). Para sus protagonistas, los miembros del grupo, estas alteridades resultan más o menos evidentes en la vida cotidiana y son el resultado de la interacción con el otro, que en determinadas cuestiones (pocas o muchas, más o menos significativas), es distinto. Un análisis detallado de la humanidad de nuestros días, puede llevar a pensar que, el tantas veces proclamado creciente proceso de homogeneización cultural, en realidad no es tal y que los procesos de diversidad cultural presentan diversas y nuevas manifestaciones. Lo que sí es evidente, es que existe un creciente, y cada vez más veloz, proceso de estandarización tecnológica.

Los desafíos que genera la diversidad cultural al interior de una sociedad, suelen generar dificultades, incluyendo enfrentamientos asociados a discriminación y exclusión social, cuya comprensión, manejo y solución, las más de las veces, constituye necesidades que se afrontan de manera deficiente. Pareciera, en cada caso, que la sociedad no se encuentra preparada para atender y resolver este tipo de situaciones o que no alcanza a sumar la cantidad suficiente de voluntades que inclinen la balanza en sentido positivo. Las dificultades son muy evidentes cuando se trata de encontrar consensos en torno a los

modos de presentación pública de conocimientos e interpretaciones relativas a bienes patrimoniales. Sin embargo la diversidad cultural y la interculturalidad, invariablemente, constituyen ingredientes fundamentales en la construcción de toda sociedad. De allí que el “abordaje de la diversidad cultural emerge como un desafío que ha motivado estudios e investigaciones con distintas perspectivas, tanto en instituciones académicas como en organismos gubernamentales y organizaciones internacionales” (Ameigeiras y Jure, 2006). Las particularidades culturales resultan determinantes, tanto desde la perspectiva individual como colectiva, en las formas de inserción en los sistemas de producción regionales, nacionales, globales de “sujetos económicos desigualmente provistos” (Marcuse, 1985: 3) por lo que su comprensión, adquiere carácter de indispensable en toda propuesta de desarrollo humano.

La gestión del patrimonio es, en algunas ocasiones, una versión de cómo una sociedad (o, al menos, una parte gravitante de ella) se entiende y se quiere mostrar y, también, de cómo se interpreta a sí misma. Es verdad que la tarea de gestión, en todas y cualquiera de sus etapas, suele estar a cargo de un grupo limitado de los miembros de una sociedad, pero no es menos cierto que ese grupo, no es ajeno a ese contexto social del que forma parte.

Otras veces, al mirar y dar a conocer realidades sociales distintas, con las cuales se advierte una distancia cultural, social, económica, tecnológica, paisajística, ambiental y/o temporal, en cierta forma, un grupo también se está describiendo a sí mismo, aun cuando no se lo proponga. Pero también ofrece un valioso interés el “encontrar respuestas (que) nos permitirán construir redes de sentidos que pocas veces se explicitan, fundamentales para la comprensión de la coherencia de las creencias que se expresan, muchas veces deslegitimadas desde la ignorancia” (Rubinelli, 2005: 597).

La necesidad del registro y comprensión de los cambios y la diversidad de toda época y sociedad

La comprensión de los cambios, en sus diversas manifestaciones, es fundamental. Las distancias, las diferencias, la variabilidad, diversidad y también las continuidades y similitudes. En referencia al presente Machuca (1998) señala que

Las transformaciones que se reconocen como parte del fenómeno posmoderno y abarcan el ámbito cultural en todos sus aspectos, están ligadas a cambios en la noción histórica, sociocultural, política, territorial y cognitiva que incluye la propia intuición sobre la objetividad. La cultura se define como un flujo informativo, sus delimitaciones se expanden infinitamente como el internet. Se produce una noción de la cultura que se sitúa en un contexto no solo global, sino diversificado, al que corresponde la conformación de un nuevo tipo de cosmopolitismo desde el cual se impone una redefinición de la propia noción de patrimonio cultural.

Estos cambios pasan a ser parte de la identidad social, del inconsciente colectivo y desplazan a otras cosmovisiones y concepciones que con anterioridad tuvieron vigencia generalizada.

Es importante comprender las características de los distintos ciclos de vida de las tecnologías y conceptualizaciones vinculados a cada objeto y actividad de gestión del patrimonio. Comprender, por ejemplo, qué significaron desde la perspectiva social, económica, ideológica y ambiental de un grupo humano, su entorno y su época, los procesos asociados a la introducción, consolidación y abandono de una determinada tecnología. Así como a lo largo de su ciclo de vida cada tecnología está asociada a cambios vinculados con la aparición de ganadores y perdedores, de ganancias y pérdidas, simultáneamente se registran cambios, incorporaciones y abandonos en otros dispositivos culturales.

Otra perspectiva que ineludiblemente debe ser incluida en todo análisis de las características de un bien o conjunto patrimonial, es el hecho que la diversidad cultural encarna cambios en una sociedad de la cual lo seleccionado forma, o formaba, parte. Cambios que pueden ser más o menos significativos según los casos, que dan cuenta de procesos de aculturación entendida como la modificación de una cultura por contacto con otra. Todas las culturas existen en un estado permanente de aculturación. La transculturación es el cambio de una cultura por otra, con degradación y violencia. Sincretismo, por su parte, es la fusión o reconciliación de diferentes cosmologías o sistemas de creencias donde el resultado será una armonía (Brewer, 2005).

Modelos de identidades nacionales y la imposibilidad de su traslación absoluta

Los procesos de formación de grupos involucran mucho más que una reunión de individuos (Briones, 1998: 15). Cada región, cada país, evoca sus versiones de su propia

historia, con sus peculiaridades en cuanto a las relaciones existentes entre los distintos grupos sociales, la conceptualización de las mismas y sus transformaciones. Así, por ejemplo, difieren mucho las experiencias de los Estados Unidos de Norteamérica, Australia, Argentina, Bolivia. A su modo, cada una de esas experiencias ha tenido etapas en sus políticas y ulteriores transformaciones. En los Estados Unidos, la sociedad se ha organizado (y se organiza) en torno a la concepción de la conveniencia del segregacionismo como elemento social fundante, marcando constantemente la existencia a su interior de distintos grupos (afroamericanos, americanos originarios, italoamericanos, hispanoamericanos, etc), cuya organización segregada es estimulada de manera constante y sistemática desde el Estado y la sociedad civil mediante legislación específica y el accionar de numerosas organizaciones religiosas y civiles. Ello tiene consecuencias decisivas para la vida cotidiana de las personas y en la evolución de las construcciones ideológicas resultantes. Otros países han tenido etapas en las cuales se impulsó la integración de las distintas comunidades, propendiendo (al menos en el discurso), a la disolución progresiva de las diferencias como es el caso de la creación de la argentinidad dominante durante la mayor parte del siglo pasado. Es cierto que los éxitos y fracasos de estos modelos tan diferentes son conocidos y hasta registran algunas similitudes entre si, además de haber sido analizados por numerosos autores en muchas oportunidades. Tampoco es menos cierto que han tenido consecuencias para las formas de organización social, que determinaron sus formas de concepción y que han contribuido a desarrollos ideológicos. No pocos especialistas de las ciencias sociales de otros países, deberían tener en cuenta estos datos de la realidad, cuando proponen adoptar, sin mayor análisis de las realidades locales y nacionales, los modelos teóricos, políticos y económicos elaborados desde los espacios de poder global, constituidos muchas veces por nociones que solo resultan inteligibles si se conoce su génesis, evolución y sentido de uso, en función del contexto de origen, pero que no se pueden aplicar sin más, para la comprensión y explicación de otros escenarios. Y, por supuesto, tampoco resulta propicia la adopción a nivel político de estas concepciones sin, al menos, una elaboración y adecuación previas en función de realidades locales que se pretenden transformar.

A modo de conclusión

El patrimonio está vinculado estrechamente con lo público, con aquello que es de todos y con el bien común (Kulemeyer, 2008). Las limitaciones al uso racional del territorio, desde la perspectiva de los intereses del conjunto de la comunidad, reflejan realidades vinculadas a las formas de organización política local, con el grado de relación de equilibrio y conflictos entre lo público y lo privado.

Por presencia u omisión, los componentes destacados del patrimonio constituyen ejes o núcleos fundamentales para el desarrollo de planes de ordenamiento territorial (incluyendo el urbano). Una adecuada planificación en el uso del patrimonio desde esta perspectiva significa un valioso aporte a favor de la calidad de vida de la población con incidencia favorable en el desarrollo económico, cultural, educativo y el esparcimiento.

Un proyecto de ordenamiento territorial no puede limitarse a planificar la inserción de nuevas construcciones (edificios, servicios públicos, etc), pues ello sólo implica pensar en beneficios económicos inmediatos del sector directamente involucrado en las obras. De las vinculaciones posibles de una comunidad con su territorio (imaginado o real), siempre de características complejas, resultan oportunidades que no pueden ser desperdiciadas. Es necesario pensar el territorio desde los intereses y realidades del conjunto de la sociedad e incorporarlo de forma activa al devenir económico y social.

Las consultas a tiempo, el diseño y la concepción interdisciplinaria, constituyen herramientas insustituibles para la planificación. En torno a esta cuestión, Enrici (2007 :112) señala:

[...] quizás haya que preguntarse cuáles son las implicaciones de este traslado o metáfora de lo público a lo privado porque, en definitiva, lo más preocupante respecto al “asalto a lo público” no es tanto la apropiación personal de lo público (lo cual sería una forma de democratización) sino el vaciamiento y deterioro del espacio social, la desaparición de un conjunto de formas que favorecían la relación social y la vida democrática, y su contracara, el modo en que un conjunto de corporaciones ha ido apropiándose de los espacios sociales y culturales.

Desde otra perspectiva, y en referencia a lo que ocurre en Chile, Ladrón de Guevara González (2004) opina que

[...] el patrimonio no es considerado en la práctica como un bien relevante esencialmente vinculado a su territorio, sino suele vérselo como un objeto valioso que se sitúa en un lugar en el espacio y como tal responde a las señas de una dirección o de una coordenada espacial. Sin embargo, el patrimonio es en esencia mucho más que un mero objeto de valor. Son bienes o sistemas de bienes que la comunidad considera fundamentales para la mantención y pervivencia de su cultura e identidad y que están fuertemente vinculados a la vida de las personas. La acción de “patrimonializar” un elemento es en sí mismo un acto relevante del ordenamiento, puesto que se le está asignando una categoría particular de conservación y/o manejo que impide que se la pueda manipular libremente. Por lo tanto, su conservación es una decisión que debe ser coordinada adecuadamente con otras que confluyen en el mismo territorio.

En suma, se pretende haber planteado una caracterización del desafío permanente que significa la interacción entre territorio, patrimonio y sociedad en el que cada acción o proyecto requieren de ser asumidos con la responsabilidad de una adecuada y calificada gestión patrimonial que, a su vez, debe ser actualizada e innovadora. En todos los casos es necesario tener claridad sobre la variedad de usos e interpretaciones en torno a la terminología de uso académico y popular asociadas a la gestión y la diversidad de versiones que coexisten en torno a la valoración de los bienes objeto de gestión patrimonial y la interpretación del contexto al que pertenecieron y/o pertenecen.

Bibliografía

AMEIGEIRAS, A.; JURE, E. **Diversidad cultural e interculturalidad**. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires, 2006.

ARCILA ESTRADA, M. T. El elogio de la dificultad como narrativa de la identidad regional en Antioquia. En: *Historia crítica*, ISSN 0121-1617, 2006., n°. 32, pags. 39-67.

ARÉVALO, J. El patrimonio como representación colectiva: la intangibilidad de los bienes culturales: En: *Revista Andes*, vol.23 no 2 Salta, 2012.

BOCCARA, G., **Mestizaje, nuevas identidades y pluriethnicidad en América** (siglos xvi - xx). "Etnohistoria" NAYÁ (Noticias de Antropología y Arqueología), en CD y en la Web, 1999.

BREWER, M. Sincretismo y transculturación. La Virgen de la Candelaria y el carnaval. En: **Jujuy: arqueología, historia, economía, sociedad**. Compilador: D. Santamaría, páginas 582: 595, CEIC, Cuadernos del Duende, San Salvador de Jujuy, 2005.

BRIONES, C. **La alteridad del “cuarto mundo”**. Una deconstrucción antropológica de la diferencia. Ediciones del Sol, serie antropológica, 284 páginas, Buenos Aires, 1998.

BENEDETTI, A., 2005. Un territorio andino para un país pampeano. Geografía histórica del Territorio de los Andes (1900-1943). Tesis doctoral Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible em <http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/geo/ptt/tesis.html> Acceso em: 24/08/2014.

CASTRILLO ROMÓN TREMIÑO, M.; SAN EMETERIO, C., **Territorio y patrimonio en la IX Conferencia del Consejo Académico Iberoamericano: ideas y experiencias para una nueva cultura disciplinar.** En: Ciudades: Revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid, 1998, n.º. 4 : 13-2.

ENRICI, A. La ciudad es interior y obscena. En: **An-tropos o el hombre posterior desde la muerte del hombre a una antropología sin hombre.** Editado por el CICNA Gestión social, Desarrollo sustentable y Diversidad Cultural, Cuadernos CICNA, 2007, n.º 3 : 109-122.

GARCÍA CANCLINI, N. Todos tienen cultura: ¿quiénes pueden desarrollarla?. **Conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo, en el Banco Interamericano de Desarrollo,** Washington, 24 de febrero de 2005. Disponible em <http://www.iadb.org/biz/ppt/0202405canclini.pdf> Acceso em: 24/08/2013.

KULEMEYER, J. A. El patrimonio cultural y su (nuestro) “Talón de Aquiles”. En: **XII Jornadas de Filosofía del NOA, Jujuy “Filosofía, cultura y sociedad en el NOA 2006”.** Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales Universidad Nacional de Jujuy, Suplemento Revista Cuadernos, 2008.

LADRÓN DE GUEVARA GONZÁLEZ, B. Patrimonio y territorio: huellas del aprendizaje en tres años del Área de Patrimonio del Sistema Nacional de Información Territorial (SNIT). En: Conserva n.º 8 71-86, **Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración,** Santiago de Chile, 2004.

MACHUCA, J. Percepciones de la cultura en la posmodernidad. **Alteridades,** vol. 8 (número 16): 27-41, Universidad Autónoma Metropolitana, México, , 1998.

MARCUSE, H. **El hombre unidimensional.** Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.

MONTAÑÉZ GÓMEZ, G.; DELGADO MAHECHA, O. **Espacio, territorio y región: conceptos básicos para un proyecto nacional.** Cuadernos de Geografía, Vol. VII, No. 1 -2, 1998.

PABÓN ROJAS, J., 2003. **Los “caminantes del arco iris” o la ilusión de la cinta de Moebius.** Sobre los territorios como espacios o los espacios como territorios: de los vendedores ambulantes ingas de Bogotá. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Disponible en: <http://www.luguiva.net/invitados/detalle1.aspx?id=26&i=4> Acceso el 16/07/14

PRATS, Ll. El Patrimonio como Construcción Social. **En Antropología y Patrimonio.** Editorial Ariel, 2005.

RUBINELLI, M. L. Interculturalidad y vida cotidiana. En: **Jujuy:** arqueología, historia, economía, sociedad. Compilador: D. Santamaría, páginas 596: 608, CEIC, Cuadernos del Duende, San Salvador de Jujuy, , 2005.

RUBIO DÍAZ, A. El patrimonio como laberinto y paradoja. **Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico**, nº 25, 1998. pp. 106-113.

#SOU+CARIOCA: UM ESTUDO DE CASO ACERCA DO CONSUMO DE TOURS ORGANIZADOS PELOS MORADORES DO RIO DE JANEIRO

Caroline Martins de Melo Bottino, Turismóloga pela Universidade Veiga de Almeida, especialista em Gestão de Empreendimentos Turísticos pela Universidade Federal Fluminense e Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais pela Fundação Getúlio Vargas. Atualmente é professora-tutora à distância no curso de Licenciatura em Turismo da UFRRJ/UNIRIO - Consórcio Cederj, caroline_bmello@yahoo.com.br

Amanda Danelli Costa, Mestrado e Doutorado em História Social da Cultura pela PUC-Rio, Professora Adjunta do Departamento de Turismo/IGEOG/UERJ, com pesquisa sobre História do Rio de Janeiro; cultura urbana e sociabilidades; interpretações e representações das cidades; imagens turísticas das cidades, amandadanelli@hotmail.com

Resumo: O presente artigo desperta uma discussão a respeito do conceito de turismo interno na atualidade. Por muito tempo, diferenciamos a prática do lazer da atividade turística tomando por base a premissa do deslocamento do seu entorno habitual. Contudo, o turismo como qualquer fenômeno, vem sofrendo mudanças constantes e se adaptando às novas demandas e expectativas sociais e de mercado. Sendo assim, nos propusemos a refletir, no presente trabalho, a respeito do consumo de tours organizados, pelos habitantes da localidade em que são ofertados. A cidade do Rio de Janeiro, considerada a história de um dos mais reconhecidos destinos da contemporaneidade, enseja um espaço amplo de discussões a respeito da atividade turística, seja pelos atrativos que oferta, pelos eventos que recebe ou pela forma como constrói e promove sua imagem. No contra fluxo das empresas de turismo da cidade do Rio de Janeiro, surgiu a Sou+Carioca para oferecer passeios guiados, pelos atrativos turísticos consagrados, aos seus residentes. Um atestado caso de sucesso que vem ganhando concorrentes e movimentando o mercado, nos levando ao seguinte questionamento: podemos fazer turismo dentro da nossa própria cidade?

Palavras-chave: Turismo, tours guiados, Rio de Janeiro

#Sou+Carioca: a case study about the consumption of organized tours by the residents of Rio de Janeiro

Abstract: This article raises a discussion about the concept of internal tourism nowadays. For a long time, we differentiate the practice of leisure from the tourist activity based on the premise of the displacement of its habitual environs. However, tourism as any phenomenon, has been undergoing constant changes and adapting to the new demands and expectations of the market and social. Therefore, we intend to reflect, in the present work, on the consumption of organized tours, by the inhabitants of the locality in which they are offered. The city of Rio de Janeiro, considered the history of one of the most recognized destinations of contemporary times, provides a wide space of discussions about the tourist activity, either by the attractions that offer, by the events it receives or by the way it builds and promotes its image. In the counter flow of the tourism companies of the city of Rio de Janeiro, Sou + Carioca was born to offer guided tours, for the consecrated tourist attractions, to its residents. A successful case that has been conquering competitors and moving the market, leading us to the following question: can we do tourism within our own city?

Keywords: Tourism, guided tours, Rio de Janeiro.

Data de submissão: 2018-02-04

Aprovado em: 2018-02-17

Pulbicado em: 2018-05-05

1. Introdução

Devemos considerar que a cidade do Rio de Janeiro, enquanto produto turístico internacional, teve a construção da sua imagem como destino ainda no início do século XX, transformada por algumas vezes desde então. É comum que um determinado destino turístico, passe por um processo de construção histórica e cultural, que resulta em uma negociação para a criação de um sistema integrado de significados por meio dos quais a realidade turística dessa localidade é estabelecida. Apesar de hoje parecer natural a relação entre o turismo e a cidade, a “natureza turística” do Rio de Janeiro se deve a um processo que foi sendo consolidado ao longo dos anos e continua em expansão. (CASTRO, 2001)

A imagem turística de um lugar é, portanto, uma construção subjetiva que resulta do diálogo entre os imaginários do turista e da localidade em questão. As expectativas dos turistas com relação aos atrativos de uma localidade vão sendo fomentadas por diversos meios, um exemplo disso é o título de patrimônio mundial da UNESCO que reconheceu a cidade do Rio de Janeiro dentro da categoria paisagem cultural urbana em 2016, enaltecendo o contraste entre montanhas, cidade e mar. Assim, seja através das políticas de marketing que fomentam um destino ou das interpretações sobre a cidade – elaboradas por organizações, entes públicos, intelectuais –, a imagem turística de um lugar é um dos principais responsáveis para a atração de turistas e visitantes, que podem a partir da realização de uma viagem ou bem se contentarem com o estabelecimento de uma relação mais imediata e superficial com o lugar ou aprofundarem seu interesse nas condições que levaram à construção de tal imagem, por exemplo. (COSTA, 2015)

URRY (1996), afirma que a escolha de um destino por parte de um turista está sujeita a fatores externos, entre os quais está a imagem socialmente construída e percebida do destino que atua sobre as preferências e, portanto, na decisão de visitar determinado lugar. Sendo assim, é completamente compreensível que os residentes dessa localidade turística também compartilhem desse imaginário e que isso desperte neles o interesse em olhar para o seu entorno como um turista o faz. Isto posto, o presente artigo se propõe a analisar como uma nova forma de guiamento tem despertado o interesse dos moradores de um destino na sua imagem turística e na melhor compreensão dos significados associados aos atrativos. Se a ciência do turismo tem se limitado a considerar que o turista é apenas aquele que se desloca do seu entorno habitual, neste trabalho, a pesquisa apresenta uma

mudança de paradigma, que estreitou a relação entre atividade de lazer cotidiana com o consumo de produtos turísticos de agências receptoras.

Desde os anos 1930 e ainda hoje, algumas organizações, entre elas a Organização Mundial do Turismo (OMT) julgaram que a definição objetiva do que é ser um turista era fundamental. (BENI, 1997) Isso se explica porque um entendimento padrão sobre o que é um turista implica na possibilidade de levantamento de dados estatísticos que viabilizam uma leitura mais precisa dos valores econômicos envolvidos na atividade turística. Como o turismo é uma atividade que se realiza em território nacional, mas também internacionalmente, foi necessário que se convencionasse o que define o turista a fim de que as empresas turísticas pudessem contabilizar seus custos e lucros, bem como melhor estruturarem seus planejamentos. Não só para as organizações, mas para a projeção e execução de políticas públicas na área também é muito importante que se possa mensurar e analisar como o turista e as atividades que realiza se dão em um tempo-espço. Assim, o turista – indivíduo que se desloca do seu entorno habitual, pernoitando ao menos uma noite no seu destino – se torna uma espécie de medida a partir da qual se podem quantificar os números que a atividade movimenta.

Segundo PACKMAN (2014), o conceito de turismo vem sendo discutido pela Organização Mundial do Turismo e redefinido nos últimos anos. Em 1999, a definição dizia que o turismo acontece quando os indivíduos se deslocam do seu lugar habitual por um período inferior a um ano, para realizarem atividades de diversos motivos sem o exercício de atividade remunerada na localidade visitada. Tal paradigma tem sido muito eficiente para o levantamento de dados e sua análise no âmbito do mercado turístico, mas, a partir de 2008, o antigo conceito passa a conviver com uma nova maneira de pensar o turismo, ampliando fronteiras, uma vez que ele está para além dos limites da lógica do mercado e do capital exclusivamente, como veremos adiante.

O fato de que o turismo seja também uma atividade econômica de mercado não o encerra nesses termos, pelo contrário. Esta é apenas uma das faces do turismo se o observamos como um fenômeno complexo e dinâmico (BARRETO, 2007): complexo na medida em que entrecruza uma série de campos como o social, cultural, intelectual, político, econômico, etc, de modo que é mais bem compreendido na medida em que diversos fatores são observados horizontalmente, sem que um se sobreponha aos demais; e dinâmico porque ao se realizar a partir de tal entrecruzamento, envolvendo diferentes

atores e contextos, pode apresentar distintas apresentações e resultados, variadas as condições que se imponham. Se concordarmos com a concepção fenomenológica do turismo, a definição consensual de “turista” tal como apresentada anteriormente parecerá demasiadamente limitada e limitante, de modo que talvez seja preferível tratar aqueles que fazem turismo – independente de se deslocarem para outra cidade aonde venham pernoitar ou não – como visitantes, expressão mais ampla e fluida.

O turismo entendido como um fenômeno, entretanto, não elimina ou impede que exista uma atividade turística que se desenvolva dentro de uma lógica de mercado. Sublinhamos que a atividade assim praticada é um dos componentes que conformam o turismo como um fenômeno complexo e dinâmico. Para a atividade de mercado, porém, segue sendo importante mensurar dados e valores e para tanto as antigas convenções continuam tendo aplicabilidade. O problema que tem nos confrontado é que pessoas que não seriam classificadas como turistas têm consumido novos produtos de lazer que podem ser identificados com produtos turísticos, uma vez que são planejados, organizados e operacionalizados por pessoas e empresas com formação e competência no mercado turístico. Apesar dessas pessoas não saírem das suas cidades nem pernoitarem em hotéis ou outros meios de hospedagem, elas usufruem um serviço central na atividade turística: os tours guiados.

Nosso estudo de caso se debruça sobre o projeto Sou+Carioca, que surgiu em uma turma do curso de guia de turismo do SENAC ARRJ, com o intuito de promover tours guiados pela cidade do Rio de Janeiro com valores abertos, ficando a contribuição submetida à escolha do visitante ao final do tour. O projeto teve seu início com o objetivo de arrecadar dinheiro para custear as despesas referentes a viagens técnicas obrigatórias que seriam realizadas pelos estudantes durante o curso. Os primeiros tours foram realizados pelo centro da cidade e pela zona norte, no bairro de Madureira. Os alunos se revezavam durante o guiamento e seu público alvo eram os cariocas, moradores da cidade e do Estado como um todo, interessados em conhecer um pouco mais da história dos atrativos turísticos da cidade.

Assim sendo, começamos nossa reflexão acerca do consumo de tours guiados pelos moradores de uma determinada localidade – a cidade do Rio de Janeiro – com o intuito de nos perguntarmos sobre o que podemos considerar turismo interno na atualidade. Se existe uma demanda local e há uma oferta de produtos turísticos organizados destinados a este

público, não podemos considerar estes indivíduos como turistas em suas próprias cidades? A forma como consomem a sua cidade através da intermediação do guia, o tempo que dispensam nos tours que alcança o período inferior a 24 horas (enquadrando-se no perfil de excursionista), o consumo de atrativos turísticos da cidade, todos estes fatores somados nos levam a repensar a ideia de que restringir tal definição sobre a premissa do deslocamento do seu entorno habitual, precisa ser rediscutida.

O turismo se abre a uma nova fase, que vem sendo observada por pesquisadores de diversas áreas, que é a da experimentação, os tours de realidade que suprem o desejo do viajante de vivenciar o cotidiano das localidades visitadas. Essa busca pelo autêntico também desperta nos visitantes locais, como vamos perceber ao longo do presente artigo, um desejo de se descobrir, de vivenciar o seu entorno com os olhos do outro e simultaneamente ampliar as condições para mudarem seus pontos de vista sobre a cidade, experimentando a sua localidade com a orientação de um guia, para realizar mais do que uma atividade de lazer, podendo, enfim, fazer turismo em sua própria cidade.

2. Sou+Carioca: um projeto de sucesso

Criado em julho de 2015, o projeto foi idealizado em sala de aula no curso de guia de turismo do SENAC ARRJ¹, na unidade Santa Luzia, no centro da cidade do Rio de Janeiro. A ideia de Gabriela Palma, 32 anos, natural de Foz do Iguaçu, Paraná, era criar um coletivo de guias, oferecendo tours a pé pela cidade de forma gratuita, onde ao final do passeio, os participantes poderiam escolher contribuir com algum valor ou não, pelo serviço prestado. O objetivo inicial do projeto era angariar fundos para ajudar a cobrir as despesas que os alunos teriam durante as viagens técnicas, que são requisito para a formação dos guias de turismo.

Quando começou, o projeto ofereceu cinco roteiros, que receberam, em sua primeira operação, respectivamente: Pequena África, cinco pessoas; Trilha ao Morro da Urca, sete pessoas; Centro Histórico, oito pessoas; Madureira, cinco pessoas; e Copacabana, duas pessoas. Naquele momento do projeto, todos os alunos da turma participavam e havia um revezamento de guias durante um mesmo tour. Em abril de 2016,

¹ O Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, criado em 10 de janeiro de 1946, tem por objetivo oferecer cursos de capacitação para a formação de profissionais do setor de serviços.

com a conclusão do curso e o registro profissional dos guias junto ao Ministério do Turismo, houve uma reunião onde foram decididas as diretrizes do projeto que teve sua continuidade com apenas 14 guias. A proposta inicial de contribuição voluntária foi alterada para um valor mínimo fixado em dez reais (R\$10,00) por pessoa. Para a manutenção do projeto, 20% do valor arrecadado em cada tour destina-se à Sou+Carioca e os outros 80% ficam com o guia que estiver operando o passeio naquele momento.

Com esta estratégia, foi desenvolvida a logomarca, houve investimentos em divulgação através de mídias digitais e teve início a empresa Sou+Carioca. Em junho de 2016, com a proximidade dos Jogos Olímpicos, a empresa teve seu *boom* no mercado turístico da cidade, com o aumento expressivo no número de pessoas em seus tours. Seu maior sucesso ocorreu durante o roteiro Lendas Urbanas, um tour que conta lendas de terror sobre personagens que frequentavam lugares no centro do Rio de Janeiro, que já chegou a receber cento e quinze pessoas em um único dia. Atualmente, a empresa conta com mais de cinquenta roteiros diferentes e constantemente novos tours são criados, oferecendo sempre opções aos clientes habituais que eles vêm fidelizando.

Segundo Gabriela Palma, o objetivo sempre foi oferecer o Rio para os cariocas, por isso todos os tours são em português e ela garante que 90% do seu público é composto por moradores da cidade e região metropolitana. Na tentativa de expandir o projeto, eles fizeram acordos com *hostels* para divulgar a empresa, mas nunca receberam essas indicações, o que os levou a perceber a importância da internet na divulgação da sua marca, concluindo que seu público é mesmo o local. Com isso, decidiram que a forma principal de se comunicarem com os clientes seria focada nas particularidades dos cariocas, fazendo da empresa uma referência em turismo oferecido para os próprios moradores da cidade. O plano deu tão certo que em 2017 eles ampliaram o projeto e criaram a Sou+Viagens, oferecendo além dos tours pelo Rio de Janeiro, excursões regionais e interestaduais. Eles também fecharam uma parceria com agências de viagem para oferecer pacotes sob medida e atender o seu público em todas as suas necessidades turísticas.

A página do projeto no Facebook hoje conta com mais de 21 mil seguidores, sendo o seu principal meio de divulgação e comercialização de produtos. Ainda na expansão de 2016, eles começaram a investir no segmento de capacitação, oferecendo seu primeiro workshop sobre como abrir uma agência de viagem, convidando uma ex-professora,

especialista nesse segmento, para ministrá-lo. Já em sua primeira edição receberam mais de trinta inscrições e terminaram o evento com lista de espera. O sucesso do projeto foi se espalhando pelos cursos de guia de turismo na cidade e fez com que muitos profissionais em formação buscassem a empresa para aprender e tentar replicar o modelo. Em 2017 eles começaram a fazer parte da incubadora de empresas Rio Criativo², e com isso ganharam um espaço fixo e todo o suporte para investir em novas frentes.

Para Gabriela Palma, a Sou+Carioca, como o nome já diz, é uma empresa comprometida em fazer dos moradores do Rio turistas em sua própria cidade. Toda a teoria que foi adquirida no processo de formação dos guias do projeto é aplicada da mesma forma, portanto ela não vê diferença entre seus clientes e os demais visitantes que transitam pela cidade. Ela aponta que seu público é de classe média baixa e que para muitos é uma oportunidade de aprender mais sobre a cidade em que vivem, uma forma de dar a eles o direito de usufruir daquilo que aquele destino oferece para os turistas em nível de igualdade e de ainda se sentirem “mais cariocas”.

Atualmente, os principais roteiros oferecidos pela Sou+Carioca são: Caminhando pelo Passado (Centro da Cidade); Fortaleza e Morro da Conceição; Cosme Velho e Largo do Boticário; Pequena África; Museu da H.Stern com visita ao Mirante da Paz; Passeio Marítimo; Arquivo Nacional e Campo de Santana; Palácio da Justiça com simulação de um julgamento; Ladeira para lugar nenhum (Centro da Cidade); Lendas Urbanas; Trilha da Pedra Bonita; Pedra da Gávea; Ilha da Gigóia com Feijoada; Floresta da Tijuca; Paquetá de Bicicleta; Cachoeiras do Horto; Parque da Cidade (Gávea); Pedra do Telégrafo; Palácio Itamaraty; Graffitis da Zona Portuária; Santa Teresa; Trilha do Mirante Dona Marta com Feijoada; Pôr do Sol no Morro da Urca; Trilha do Mirante Sacopã; Parque Lage; Castelo da Fiocruz.

São mais de 20 opções de roteiros elaborados e operados por eles que são oferecidos semanalmente, de quarta-feira a domingo, podendo ser ofertados mais de um tour por dia para lugares diferentes, onde cada um recebe em média quinze pessoas. Com o lançamento da Sou+Viagens no segundo semestre de 2017, a empresa passou a oferecer excursões para outros municípios e estados como: Parque Estadual do Ibitipoca em Minas

² Criado em 2008 pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro/SEC-RJ, tem por objetivo capacitar agentes culturais para qualificar as inscrições e a gestão da Rede de Pontos de Cultura RJ e democratizar o uso da Lei de Incentivo de Cultura. A Incubadora é um centro de inovação e colaboração que fortalece redes de empreendedores da Economia Criativa do estado do Rio de Janeiro.

Gerais; Tour Cervejeiro em Nova Friburgo; Natal Imperial em Petrópolis; Capitólio em Minas Gerais; Penedo; Vassouras; São Lourenço e Caxambu em Minas Gerais, etc. No momento eles estão anunciando uma excursão rodoviária ao Beto Carrero com saída prevista para julho, e também tem oferecido pacotes de viagem com passagem aérea feitos sob medida.

No que tange a concorrência, a Sou+Carioca compete diretamente com a *Rio Free Walking Tour*, que apesar de não ser uma empresa focada em atender os cariocas, oferece tours em três idiomas, um deles é o português, e também recebe um público local. Além disso, seus tours contam com uma aderência semelhante, recebendo a mesma média de quinze pessoas por saída, segundo a análise realizada pela Gabriela Palma em seu plano de negócios. O projeto Roteiros Geográficos do Rio, organizado pelo Departamento de Geografia Humana da UERJ, também pode ser considerado um concorrente direto, contudo, eles não são uma empresa de turismo registrada e oferecem, aulas-passeio, já que os mediadores não são guias credenciados. Sendo assim, apesar de realizarem um trabalho parecido, se compararmos os roteiros oferecidos e o formato dos tours, estes possuem objetivos diferentes apesar de atenderem um público semelhante.

Inspirados no projeto da Sou+Carioca, outros ex-alunos do curso de guia de turismo, oferecido pelo Senac ARRJ, também começaram suas empresas como a Encontros Cariocas, Passus Verdes e Revelando o Brasil. Todas elas oferecem tours pela cidade do Rio de Janeiro e região metropolitana, tendo como sua demanda principal os moradores da cidade e região metropolitana. Cada uma possui um portfólio diferente, com tours originais, oferecendo novos olhares dos mesmos atrativos turísticos. A Revelando o Brasil tem como seu produto principal o Tour Literário, já a Encontros Cariocas oferece um tour chamado “Do Bonde Animal ao VLT Espacial” e a Passus Verdes, mais ligada ao ecoturismo, oferta tours pelos atrativos naturais da cidade como o “Jacaré bicho é e Bonsai, o que é? ”.

A principal característica dessas empresas são os tours que fogem do convencional e apresentam um roteiro minuciosamente planejado, no qual os atrativos turísticos compõem uma história a ser desvendada durante o trajeto. Diferente do *city tour* tradicional, que apresenta os principais atrativos de uma cidade, eles baseiam-se em temas, a partir dos quais cada passeio permite a vivência de uma experiência urbana diferente, atribuindo sentido e valores aos lugares visitados, obedecendo à preocupação de apresentar

coerência temporal, geográfica e cultural. Apesar de serem um modelo de sucesso, seus tours ainda não são vendidos pelas principais agências de receptivo da cidade. O sucesso do projeto Sou+Carioca e o surgimento de empresas assemelhadas se deve, em grande medida, à forma divertida de anunciar os tours e apresentar os atrativos turísticos, o que atrai fortemente os cariocas a realizarem passeios guiados em sua própria cidade.

3. Mais Cariocas: uma análise da demanda

Para compreender esse processo do consumo de tours organizados pelos moradores da cidade do Rio de Janeiro e região metropolitana, devemos pensar na composição dessa demanda. Para isso, foi aplicada uma pesquisa que nos permitiu traçar o perfil dos clientes atendidos pela Sou+Carioca. Dos resultados obtidos, observamos que a grande maioria é de mulheres (97%), com idades entre 20 e 60 anos. Quanto ao local de residência, 39% são da Zona Norte, 18% moram em Niterói e adjacências, 15% vivem na Baixada Fluminense, 12% na Zona Sul, 10% na Zona Oeste e apenas 5% são do centro da cidade.

O grau de escolaridade dos participantes é dividido em: ensino médio completo, 41% dos entrevistados; ensino superior, 30%; 13% se declararam como pós-graduados; e apenas 5% possuem somente o ensino fundamental. A forma como conheceram o projeto surpreende: 59% dos entrevistados chegaram até a Sou+Carioca através de pesquisa na internet; 28% receberam indicações de alguém que já havia feito o tour; 10% ouviram falar a respeito do projeto e decidiram conhecê-lo; e apenas 3% viram um grupo em atuação pela cidade e buscou maiores informações. Sendo assim, podemos perceber que a demanda da empresa surgiu através da mediação das ferramentas digitais de divulgação, alcançando aqueles que ou já buscavam esse tipo de serviço ou se viram fisgados pela proposta.

Quando questionados sobre a frequência com que visitavam os atrativos turísticos da cidade antes de conhecerem a Sou+Carioca, 64% dos entrevistados afirmaram que raramente o faziam. Contudo, 31% dos entrevistados declararam que já conheciam mais de dez atrativos e 36% entre cinco e dez atrativos. O que esses números evidenciam de mais valioso para a presente investigação é sobre como o projeto atendeu a uma demanda que estava à espera de uma empresa que compreendesse suas necessidades. Com base na segmentação de mercado, adotada pelo Ministério do Turismo, o nicho mais procurado é o Histórico Cultural, com 72% da preferência dos entrevistados, seguidos do Ecoturismo

com 28%. O interesse na história e na cultura urbana carioca se ampara também no fato de que os cariocas e moradores do Rio de Janeiro saibam que a cidade é um destino turístico reconhecido nacional e internacionalmente. Apesar disso, muitas vezes os próprios moradores não conhecem integralmente os atrativos que fazem a fama mundial da cidade, como ficou confirmado com os dados expostos acima. A possibilidade de participarem de um tour que se preocupa em revelar o Rio para os cariocas viabiliza que esses visitantes conheçam a cidade para além da sua superfície e das explicações rápidas comuns aos *city-tours*. Para a equipe de guias e para os visitantes, de um modo geral, não basta apenas ir e ver o lugar, mas os atrai que sejam construídas narrativas mais complexas sobre o que se vê, quando se está ali.

Apesar de existir a possibilidade de realizar a maioria dos passeios por conta própria, a escolha dos tours da Sou+Carioca, para os entrevistados, se deve justamente pela presença de um guia de turismo, que acompanha e direciona, contando a história do lugar, advertindo sobre os riscos, no caso das trilhas, e ampliando a interação com outras pessoas, por tratar-se de uma atividade em grupo. Muitos relatos apontam a cordialidade e o carisma dos guias, sempre exaltando a importância deles nesse processo, e a sensação de segurança que proporcionam. Alguns citam a possibilidade de conhecer lugares que nem sabiam da existência e de fazer novas amizades.

Quanto à percepção dos entrevistados sobre seu papel nessa dinâmica, 99% (é isso mesmo?) afirmam se sentirem turistas em sua própria localidade quando realizam os tours com a Sou+Carioca. Em um dos relatos, o entrevistado diz que começou a fazer os passeios pois percebeu que viajava para outros lugares, consumia tours guiados, mas nunca havia feito o mesmo em sua própria cidade. Em algumas justificativas, o fato do tour ter a presença de um guia de turismo valida a sensação do sentir-se turista naquele momento.

Outros relatos explicam esse sentimento como resultado do novo olhar empregado sobre os atrativos durante os tours, que é construído a partir do momento em que se conhece mais da história do espaço visitado. É importante destacar a afirmativa de que contratar a Sou+Carioca é consumir um serviço turístico com tudo o que o mesmo acarreta, o que nos leva a refletir que este indivíduo se percebe turista por consumir esse serviço que faz parte do mercado de turismo da cidade do Rio de Janeiro. Para ele, esta experiência ultrapassa o lazer, já que envolve uma mão de obra específica e qualificada no processo de intermediação.

Quando perguntados sobre as mudanças em sua forma de enxergar a cidade após a participação dos tours da Sou+Carioca, os entrevistados, em sua maioria, afirmam que desenvolveram uma nova perspectiva não só sobre os lugares visitados, mas da cidade como um todo. Para eles, conhecer mais a história de lugares que muitas vezes estavam trivializados em seu cotidiano, como o centro da cidade, teve efeito em sua forma de olhar e experimentar a cidade, aprendendo a valorizar mais o seu entorno habitual. Outros, no entanto, responderam que não sentiram diferença já que sempre se interessaram por sua história e já realizavam passeios pela cidade.

Com relação ao consumo de viagens por parte dos entrevistados, 77% deles já viajou para outros estados e 64% já visitou outros países. Sendo assim, trata-se de uma demanda que, em sua maioria, tem o costume de consumir turismo e está acostumada a deslocar-se para outras localidades, e que, por isso mesmo, valoriza a possibilidade de explorar o seu entorno habitual da mesma forma que o faz em outros lugares. Quando perguntados sobre o que mais gostam na Sou+Carioca, “os guias” é a resposta que mais se repete, o que nos serve de indício para refletirmos sobre como os moradores locais conformam uma demanda turística para o lugar que habitam. Na sequência, informam que também se encantam pelas histórias contadas – o que vem ao encontro da hipótese de que se interessam em visitar os atrativos para além da superficialidade – e ainda pela oportunidade de conhecer outras pessoas.

4. Flexibilizando os limites conceituais: novas ofertas para outras demandas?

Antes de qualquer tentativa de definir turismo e analisar sua abrangência, devemos considerar quatro elementos fundamentais nessa dinâmica: o turista, a empresa, o governo e a localidade receptora. O turista é o cliente que busca experiências diversas na realização da viagem. Por sua vez, a empresa prestadora de serviço representa o corpo empresarial que tem o turismo como forma de obtenção de lucro. Já o poder público, em suas esferas executiva e legislativa, encontra na atividade turística a oportunidade de ativar a economia local, com a entrada de receita e através da arrecadação de impostos. Por fim, a localidade receptora percebe, na maioria das vezes, o turismo como oportunidade para geração de emprego e renda.

Com base nesses quatro elementos, GOELDNER, RITCHIE e MCINTOSH (2002, p.23), definem o turismo como: “a soma de fenômenos e relações originados da interação de turistas, empresas, governos locais e comunidades anfitriãs, no processo de atrair e receber turistas ou visitantes”. Isto posto, iniciemos nossa reflexão acerca do projeto Sou+Carioca, que, como é possível observar, reúne os referidos elementos em sua operação e vai além, já que a sua demanda é composta, também, pelos residentes da localidade anfitriã. As constantes inovações digitais trazem ao cenário turístico mundial diversas mudanças de paradigmas, que resultam na emergência de uma reflexão profunda sobre os conceitos e teorias do turismo enquanto ciência. Apesar de não ser possível abarcar todos esses princípios no presente estudo, ensaiamos, ao menos inicialmente, a promoção de uma reflexão acerca do cenário atual e da teoria existente. À medida que observamos o surgimento de uma empresa de turismo receptivo, que tem por objetivo atender a uma demanda local, ou seja, ofertar produtos para os habitantes da localidade turística em que atuam; e ao mesmo tempo temos uma demanda crescente de indivíduos que buscam o turismo organizado como forma de conhecer o seu próprio espaço, observamos então que ao menos do ponto de vista conceitual se coloca um limite.

Se não há deslocamento do seu entorno habitual e tampouco pernoite em um meio de hospedagem, não é possível, em tese, considerar essa dinâmica como atividade turística. Mas, por outro lado, não podemos classificar esta atividade como um simples lazer cotidiano tendo em vista que há uma intermediação realizada por uma empresa de turismo composta por profissionais capacitados e devidamente registrados, que oferecem produtos dentro do formato do que entendemos ser característico de uma agência de receptivo. Desse modo, o presente estudo de caso nos apresenta uma nova dinâmica da atividade turística que, simultaneamente, não conseguimos enquadrar nas convenções pré-existentes, mas que também não podemos ignorar.

Isto nos leva a refletir sobre as pluralidades que não vêm sendo abarcadas na teoria do turismo, como é o caso do surgimento de novas demandas, que acabam gerando outras ofertas. Por não se limitarem às restrições conceituais, a atuação da equipe do Sou+Carioca contribui para a ampliação do entendimento do próprio mercado de turismo. Compreendemos que é necessário estabelecer limites e métricas para controlar a atividade e ser capaz de mensurá-la, mas, diante dos fatos, estamos acompanhando um fenômeno recente, no qual os moradores de uma cidade deixam o seu papel de potenciais anfitriões

para se inserirem no mercado turístico local como consumidores, reivindicando, de uma certa forma, seu direito de usufruir em tom de igualdade daquilo que a sua própria cidade oferece aos demais visitantes.

Considerada apenas a relação entre demanda e oferta, ou seja, a empresa e os seus clientes, a dinâmica observada corresponde à de uma atividade turística que poderia facilmente ser enquadrada no conceito de excursionistas (visitantes que usufruem do serviço de uma localidade no período inferior a 24 horas, sem pernoite na localidade). Assim sendo, podemos no mínimo considerar que estes indivíduos, como excursionistas, estão praticando turismo interno. Eles movimentam o setor, tendo em vista que consomem produtos turísticos ofertados por uma empresa e visitam os atrativos turísticos da localidade, pagando as taxas de acesso como qualquer outro visitante.

A Sou+Carioca traduz em seu nome o objetivo da empresa e atende mais pessoas a cada dia, sempre preocupados em oferecer novas opções, em elaborar roteiros originais e trazer uma nova perspectiva da mesma cidade. Observamos que essa movimentação constante no portfólio da empresa também se diferencia das agências de receptivo locais, que vêm oferecendo os mesmos roteiros ano após ano. Essa atualização constante explora a cidade em todos os seus aspectos e não se restringe aos atrativos turísticos já consagrados mundialmente. Isso proporciona uma maior distribuição de renda, quando rompe os limites do tradicional e insere no mercado turístico outros atrativos da cidade. Dessa forma, a empresa também inova em seu próprio nicho de atuação, destacando-se das demais empresas do trade, porém, sem ainda se expandir para mercados internacionais, deixando de oferecer concorrência direta aos outros atuantes nesse setor.

De acordo com o exposto por Gabriela Palma, o ano de 2016 foi muito positivo para a empresa, que se estruturou e avançou consideravelmente, em especial por causa dos Jogos Olímpicos, sediados pela cidade do Rio de Janeiro. Na sua opinião, esse evento foi um dos responsáveis pelo sucesso do projeto e por sua transformação em empresa, o que nos permite inferir que houve uma forte influência do marketing turístico, nesse período, sobre os moradores da cidade. Ao acompanhar a preparação da cidade e a divulgação dos seus atrativos, o carioca foi instado a usufruir de tudo o que estava disponível, fosse como espectador, força de trabalho ou então como visitante e consumidor dos atrativos e equipamentos tradicionalmente destinados aos turistas.

O marketing turístico responsável por fomentar uma imagem da cidade do Rio de Janeiro se fez presente nos meses e anos antes do início do megaevento. A noção de cidade metonímia do Brasil (NEVES, 2003), apesar de o Rio de Janeiro não ser mais a capital do país desde 1960, voltou a circular nos mais diferentes meios – televisão, rádio, cinema. As belezas naturais, a atmosfera, a cordialidade, o gigante adormecido nas cadeias montanhosas que emolduram a Baía de Guanabara foram imagens as quais os publicitários recorreram incansavelmente com o fito de reanimarem a cidade maravilhosa, fazendo com que ela renascesse nos afetos dos brasileiros, dos estrangeiros e também dos próprios cariocas. Para muitos, a possibilidade de sediar megaeventos como a Copa do Mundo e os Jogos Olímpicos reinseria o futuro como um campo de progresso e desenvolvimento, tantas eram as perspectivas positivas que os setores público e privado apontavam naquele cenário. O clima de festejo e conagração contribuiu para que o carioca se visse a si mesmo com mais interesse, o que se refletiu na maneira como o carioca olhava para a própria cidade. Em um momento em que vários turistas – brasileiros ou estrangeiros – disputavam os atrativos da cidade do Rio de Janeiro, não foi estranho que o carioca percebesse que aquela oferta também lhe dizia respeito.

5. Considerações Finais

Identificamos na Sou+Carioca muitas possibilidades de estudo, mas nos concentramos na sua atuação como empresa de turismo cujo enfoque está nos moradores da cidade onde a empresa atua; e também no surgimento de uma demanda composta por residentes de uma cidade turística, interessados em consumir seus próprios atrativos através de visitas mediadas por profissionais devidamente capacitados e registrados nos órgãos competentes. Isto posto, no que tange à demanda, não podemos deixar de ressaltar a importância do imaginário turístico em sua estruturação. A construção da imagem de um destino fomentada pelas campanhas de marketing deve despertar o desejo de experimentar aqueles atrativos e serviços pelos indivíduos de fora daquela cidade, mas também pode gerar o mesmo efeito nos seus moradores.

A Sou+Carioca e todas as outras empresas aqui citadas surgiram em um momento em que o setor de agenciamento e operações em turismo vem sofrendo uma intensa reformulação desde o advento da internet e sua popularização, o que facilitou o acesso dos

indivíduos aos produtos turísticos em todo o mundo. Surgem novas formas de hospedagem e empresas de economia colaborativa atuando no turismo, tudo isso somado a uma demanda ávida por novas experiências, dando início a uma nova era no turismo – como atividade e campo de produção de conhecimento –, reforçando-o cada vez mais como um fenômeno social.

O turismo é uma atividade dinâmica que acompanha as mudanças do mundo e das subjetividades dos indivíduos, sofrendo influência das inovações tecnológicas e transformações sociais, de modo que se faz necessário compreender as novas formas de fazer turismo, tanto no que tange a vivência do indivíduo quanto às novidades que surgem no mercado. Se os conceitos norteiam as pesquisas e contribuem para o levantamento e interpretação de dados, contribuindo para o desenvolvimento da turismologia e da própria atividade turística, isto não deve amparar a fixação de limites e a manutenção de paradigmas que não colaborem para a ampliação do entendimento sobre o fenômeno turístico, de modo que cabe aos pesquisadores e profissionais da área a constante tarefa de reflexão e atualização do mesmo.

Referências Bibliográficas:

BARRETO, Margarita. *Turismo y Cultura. Relaciones, contradicciones y expectativas.* El Sauzal (Tenerife. Espanha): ACA y PASOS, RTPC, 2007.

BENI, Mario Carlos. *Análise Estrutural do Turismo.* São Paulo: Senac, 1997.

CASTRO, Celso. “A natureza turística do Rio de Janeiro.” Em *Turismo e identidade local: uma visão antropológica*, edição: Margarita BARRETO e Álvaro BANDUCCI JR., 117-125. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

COSTA, Amanda Danelli. “A cidade do Rio de Janeiro: Cultura urbana e imagem turística.” *Revista do Arquivo Nacional* 28 (jan-jun 2015): 186-195.

GOELDNER, Charles R, Brent J. R. RITCHIE, e Robert W. MCINTOSH. *Turismo: princípios, práticas e filosofias.* Porto Alegre: Bookman, 2002.

PACKMAN, Elbio. “Sobre as definições de turismo da OMT: Uma contribuição à história do pensamento turístico.” *Anais do Seminário da ANPTUR*, 2014: 1-20.

NEVES, Margarida de Souza. “Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX.” In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *Brasil Republicano. Vol 1: O Tempo do Liberalismo Excludente: Da Proclamação da República à Revolução de 30.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 446p. p.13-44.

URRY, John. *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas.* . São Paulo: Nobel, 1996.

EXPERIÊNCIA NA CIDADE E LEITURA DA HISTÓRIA: PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DA HISTÓRIA EM MANGUINHOS, UMA FAVELA CARIOCA

Daniel Pinha, Doutor em História Social da Cultura pela PUC-Rio (2012). Atualmente é Professor do Departamento de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e do PROF HISTORIA – Mestrado Profissional em Ensino de História. É pesquisador da COMUM – Comunidade de Estudos em Teoria da História da UERJ e do NUBHES – Núcleo de Estudos sobre Biografia, História, Ensino e Subjetividades UERJ. Coordenou a pesquisa para elaboração da exposição “Manguinhos: território em transe”, como bolsista da Coordenadoria de Cooperação Social da FIOCRUZ, entre os anos de 2011 e 2014, danielpinha@yahoo.com.br

Resumo: O artigo discute os desafios impostos à produção e difusão do conhecimento histórico em narrativas que tematizam a ação de sujeitos que vivenciam a experiência da cidade em uma condição específica, qual seja, a de moradores de favelas. Esta reflexão é impulsionada pela análise de um caso: o preparo e a circulação da exposição itinerante “Manguinhos: território em transe”, sobre a história da ocupação e das disputas sociais ocorridas na favela de Manguinhos, localizada na zona do Rio de Janeiro. Duas questões orientam esta reflexão: em que medida o contexto de experiência na favela, marcado pela condição hegemônica de *negação* a condições mínimas de cidadania afeta as narrativas históricas produzidas sobre territórios dessa natureza? De que modo esta relação com o território e a cidade moldam uma forma peculiar destes leitores compreenderem a história local, tornada pública naquela exposição?

Palavras chave: Manguinhos, Favela, História Local, História Pública.

Experience in city and reading of History: production and circulation of history in Manguinhos, a favela of Rio de Janeiro

Abstract: The article discusses the challenges imposed on the production and dissemination of historical knowledge in narratives about action of subjects who experience the city experience in a specific condition, that is, that of slum dwellers. This reflection is driven by the analysis of a case: the preparation and circulation of the traveling exhibition "Manguinhos: territory in transe", about the history of occupation and the social disputes that took place in the favela of Manguinhos, located in Rio de Janeiro. Two questions conduce to this reflection: to what extent does the context of experience in the favela, marked by the hegemonic condition of denial of minimal conditions of citizenship, affect the historical narratives produced on territories of this nature? How does this relation with the territory and the city construct a peculiar form of these readers to understand the local history, made public in that exhibition?

Key-words: Manguinhos, Favela, Local History, Public History.

Data de submissão: 2018-02-09
Aprovado em: 2018-03-15
Publicado em: 2018-05-05

De modo mais amplo, o artigo discute os desafios impostos à produção e difusão do conhecimento histórico em narrativas que tematizam a ação de sujeitos que vivenciam a experiência da cidade em uma condição específica, qual seja, a de moradores de favelas. Esta reflexão é impulsionada pela análise de um caso: o preparo e a circulação da exposição itinerante “Manguinhos: território em transe”, sobre a história da ocupação e das disputas sociais ocorridas na favela de Manguinhos, localizada na zona do Rio de Janeiro. Trata-se de um público especialmente vulnerável às desigualdades sociais e aos seus meios de reprodução, contando ainda com uma história e um *estigma* que conformam um lugar subalterno diante do restante da cidade. Neste sentido, a afirmação de valores fundamentais ao modelo democrático e cidadão – como o direito à vida digna, liberdades políticas e civis e meios básicos de subsistência material –, tão privilegiados na história ensinada na escola e na produção historiográfica acadêmica, são negados cotidianamente a esses habitantes da cidade e esvaziados de sentido para eles, obrigados que são a interagir com um contexto social de experiência marcado por uma *hegemonia da negação* desses valores. Ou seja, a favela se constitui como um *território de exceção* por manter em suspensão as prerrogativas constitucionais pertinentes não só aos direitos sociais – algo que acontece em diferentes partes do território nacional, tendo em vista a enorme desigualdade social brasileira – mas porque nela há a limitação cotidiana deste e de todos os direitos civis e políticos. Tal contexto de experiência, forjado a partir da relação do morador da favela com a cidade, afeta diretamente o modo como os moradores narram e se apropriam da história local, seja 1. no sentido de reforçar os laços culturais de pertencimento por meio da identidade local e da afirmação de uma subjetividade, seja 2. utilizando a história como instrumento capaz de amparar as lutas políticas do presente pelo direito à cidade e à cidadania. Em torno destes dois eixos que o artigo se desdobra.

Os sujeitos e a cidade

Há um quadro de iniquidades marcantes que caracterizam a história da cidade do Rio de Janeiro e da sociedade brasileira como um todo, relacionados diretamente à configuração espacial de Manguinhos, favela da zona norte do Rio de Janeiro. Trata-se de um território que, pelo menos desde os anos iniciais do século XX, sofreu diferentes

processos de ocupação, formando hoje um Complexo de Favelas que reúne 14 comunidades¹.

Muitos foram os motivos para a ocupação deste local, associados tanto a dinâmica do trabalho quanto ao processo de remoção de outras áreas da cidade: trabalho na construção e operação da atual Fundação Oswaldo Cruz, nos processos de edificações e abertura da Avenida Brasil; remoção de bairros valorizados pela especulação imobiliária da cidade, resultantes de projetos urbanos que associavam ordem urbana à desocupação da população pobre de áreas consideradas nobres; processos de remoção em favelas próximas à região de Manguinhos; dentre outros. A favela do Amorim, por exemplo, originária de princípios do século XX, era formada, principalmente, por trabalhadores da construção civil que ergueram o Castelo da FIOCRUZ e queriam residir perto do trabalho. A expansão da linha férrea também atraiu trabalhadores de outras áreas da cidade. A partir de 1901, moradores removidos do centro da cidade e imigrantes portugueses também ajudaram a ocupar a região (FERNANDES; ROSA, 2009).

De acordo com informações disponibilizadas pelo Instituto Pereira Passos (IPP) da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, a partir de dados do censo 2010 do IBGE, há cerca de quarenta mil habitantes residindo em Manguinhos. Registra-se nesse território, atualmente, o quinto pior Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) do município do Rio de Janeiro. O cotidiano dos habitantes é marcado pela convivência com todo o tipo de violação de direitos: restrições materiais essenciais, violência pública e privada, degradação socioambiental são alguns exemplos.

Manguinhos se caracteriza, nesse sentido, como um território de exceção porque nele não estão em funcionamento princípios de um território de direitos, em consonância com o modelo de cidadania conforme pactuado pela Constituição de 1988. Trata-se de um lugar caracterizado politicamente pela “noção de ausência”, ou seja, por possuir uma configuração social reconhecida “pelo que ela não é ou pelo que ela não tem”, situação derivada da ausência/insuficiência de políticas públicas que alcancem as demandas locais.

¹ São elas: CHP2, Conjunto Habitacional Nelson Mandela, Parque João Goulart, Vila Turismo, Parque Carlos Chagas (Varginha), Mandela de Pedra, Nova Embratel, Samora Machel, Parque Oswaldo Cruz (Amorim) e Conab (Vitória de Manguinhos). Com o Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) do governo federal, áreas que até então eram vistas como próximas a Manguinhos, como CCPL e DSUP (hoje chamada de Predinhos, que abriga a Biblioteca Parque Manguinhos) foram incorporadas como Complexo de Manguinhos, para serem atendidas pelos programas sociais do PAC. O complexo inclui mais quatro comunidades: CCPL, Vila União, Vila São Pedro e Comunidade Agrícola de Higienópolis.

Isto, por sua vez, é também resultado de um sistema sócio econômico que inclui a massa de trabalhadores de maneira subordinada, com restrições econômicas e violação de direitos. Tais territórios estão por vezes sob o controle de grupos armados privados – no contexto do Rio de Janeiro, grupos de traficantes de drogas ou de milicianos – incorporando-se às iniquidades socioeconômicas e ambientais, os estigmas da violência e da criminalização da pobreza em um cenário de cerceamento dos direitos civis e políticos – tais como, o direito de ir e vir, reunião e de associação política, manifestação pública de oposições, dentre outros. Tal exceção e privação de direitos, resultado histórico da formação das favelas no cenário carioca, não nega aos moradores a condição de sujeitos históricos formadores de identidades locais próprias, ao contrário, a potencializa.

O quadro de educação na comunidade é reflexo imediato dessa situação social mais ampla. A comunidade de Manguinhos tem um índice baixo de escolarização e poucas ambiências ligadas a uma cultura construtiva de educação formal. Um indicador importante, nesse sentido, é em relação a escolaridade dos provedores das famílias: de acordo com do IPP, apenas 12% alcançaram o Ensino Médio, enquanto 3% chegaram a cursar o Ensino Superior, sem necessariamente ter concluído o curso. Dados do Censo Escolar 2013 da Secretaria Estadual de Educação indicam, por exemplo, que apenas a metade dos alunos matriculados no ensino médio residentes nas comunidades de Manguinhos tem entre 15 e 18 anos, faixa etária considerada adequada para esse nível de ensino, pondo em evidência, desse modo, a defasagem idade-série correspondente à demanda por ensino médio nesta população.

Associa-se a esse quadro, uma contínua requalificação do estigma histórico do morador de favela, reiterado através de diversos tipos de criminalização da pobreza (VALLADARES, 2005). Esse olhar pejorativo sobre o território favelizado circula nele próprio, mas é exercido com mais violência pela olhar forjado de fora: seja na produção midiática sobre Manguinhos, por vezes sensacionalista e ávida pela espetacularização da violência com fins comerciais; seja no preconceito recorrentemente relatado por moradores em situações cotidianas – como em situações de busca por trabalho ou em corridas de táxi – ou, em casos mais graves, no tratamento diferenciado por parte de policiais. Este conjunto de referências simbólicas relacionadas à cultura urbana hegemonicamente constituída interferem na formação do jovem morador de Manguinhos. Uma formação que põe à disposição destes jovens valores associados ao consumismo, a reafirmação de

hierarquias sociais, à cultura da violência, desvalorização da escola e impossibilidade de mudança do quadro em que vive (BUENO, 2010). Tal estigma histórico do favelado reverbera nos modos pelos quais as violações de direitos são invisibilizadas pelos meios de comunicação de massa – e, conseqüentemente, limitam as possibilidades de conhecimento desse contexto senão pela vivência. Em outras palavras, a ausência do Estado Democrático de Direito é naturalizada em tais territórios, o que os mantém sob a pecha de excepcionalidade em relação aos territórios plenos de cidadania (KOWARICK, 2004). O fato de este ser um cenário não assumido oficialmente pelo Estado produz uma permanente lacuna entre políticas públicas para desenvolvimento social e as urgentes demandas sociais existentes nos territórios de exceção.

A instalação das duas bases de Unidades de Polícia Pacificadoras em Manguinhos aconteceu em janeiro de 2013, entoando um discurso oficial de "resgate do território" para a "entrada das políticas sociais". Porém, a prática cotidiana de violações por parte da Polícia – em relatos que discorrem desde a invasão de casas sem mandatos, truculência na abordagem de jovens, proibição de eventos noturnos, até mortes de jovens geradas por conflitos armados – evidencia que o funcionamento precário das prerrogativas constitucionais nesse território ainda é uma constante.

Subjetividade, política e história pública: usos da história local na cidade

Beatriz Sarlo chamou de *guinada subjetiva* ao movimento da área da história e de outras ciências humanas em direção a história de sujeitos comuns e marginais e de coletividades que não se inserem em um paradigma a partir do Estado e ou da Nação, tal como consagrado por diferentes matrizes da historiografia política oitocentista. Desde pelo menos a década de 1970, impulsionados pelos movimentos sociais oriundos deste contexto, sujeitos marginais, ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método e tendem à escuta sistemática dos “discursos de memória’, diários, cartas, conselhos, orações” (SARLO, 2007). As mudanças nos objetos da história acadêmica se notaram de maneira mais acentuada na história social e cultural, que deslocou seu estudo para as margens das sociedades modernas, modificando a noção de sujeito e a hierarquia dos fatos, além de destacar os pormenores cotidianos com destaque para o detalhe e o concreto. Mudanças que revalorizaram as fontes testemunhais

orais, as operações de memória, o passado mais recente, as trajetórias biográficas e que, por vezes, tem alcance público e extracurricular (SARLO, 12).

Tomando-se em conjunto essas inovações, a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstruir a textura da vida e a verdade abrigada na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. São passos de um programa que se torna explícito porque há condições ideológicas que o sustentam. Contemporânea do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de ‘*guinada linguística*’ ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs-se a *guinada subjetiva*. (Idem, 18)

Os debates em torno da chamada história pública parecem seguir esta mesma tendência, não só na direção de novos sujeitos da história, mas na ampliação dos canais de interlocução visando a incorporação do público leitor/ouvinte à produção historiográfica. Está em jogo, neste sentido, o estabelecimento de interfaces entre a produção historiográfica acadêmica e os modos pelos quais as representações do passado aparecem em âmbito público, isto é, usos e apropriações da história em uma comunidade de leitura formada por um público não especialista em história. Uma discussão que, certamente, não é nova, mas tem adquirido contornos acadêmicos específicos, especialmente nestes debates em torno da história pública. Busca-se, assim, dar conta das relações entre as distintas formas de produção, circulação e usos do conhecimento histórico presentes nos debates públicos sobre a história, na produção editorial, áudio-visual, museológica, meios de comunicação de massa, enfim, acentuando a inserção da história nos debates contemporâneos – levanto em conta a dimensão contemporânea correspondente ao tempo em que os enunciados são produzidos e levados ao público. Nas palavras de Juniele Almeida e Marta Rovai:

A história pública é uma possibilidade não apenas de conservação e divulgação da história, mas de construção de um conhecimento pluridisciplinar atento aos processos sociais, às suas mudanças e tensões. Num esforço colaborativo, ela pode valorizar o passado além da academia; *pode democratizar a história sem perder a seriedade ou o poder de análise*. Nesse sentido, a história pública pode ser definida como um ato de ‘abrir portas e não de construir muros’, nas palavras de Benjamin Filene. [Grifo meu] (ALMEIDA e ROVAI, 7)

As reflexões sobre a história pública põem no centro da análise o lugar ocupado pelos leitores e ouvintes da história, em caminho semelhante à *guinada subjetiva* conforme

caracterizada por Sarlo. Em ambas, ressalta-se o esforço por uma *democratização da história*, sem a perda do rigor analítico e de critérios metodológicos de inteligibilidade. Referenciado pelo auditório, o interesse da investigação envolve aquilo que pode ser considerado de interesse público em um universo mais amplificado de leituras e usos da história, seja para a conformação de identidades coletivas, subjetividades ou formas de intervenção e atuação dos atores políticos envolvidos.

Trata-se de um mundo que se apresenta ao leitor da história de maneira cada vez mais viva e próxima de seu cotidiano. Neste sentido, o crescente movimento em direção à produção de histórias locais – não apenas por meio da escrita, mas também em exposições, produções audiovisuais, identificação patrimonial, dentre outros – revela um desejo de história movido por diferentes orientações, para além da dimensão propriamente acadêmica: desde a afirmação de identidades locais de comunidades até o uso da história local como referência instrumental para ações políticas de movimentos sociais no tempo presente. Diante dessa multiplicação de sentidos de realidade, construídos por meio do conhecimento histórico de uma determinada coletividade – capazes de definir um local como próprio – notabilizam-se na contemporaneidade a existência de múltiplas formas de tematização e difusão pública das histórias locais.

Márcia Gonçalves entende a história local como o conjunto de experiências compartilhadas de sujeitos associadas a espaços sociais delimitados, levando-se em conta as proporções e as escalas. Neste sentido, o local é uma coletividade que produz sentido sobre si, podendo ser uma cidade, um bairro, uma instituição, em função das redes de interdependência e sociabilidade entre determinados atores no lugar escolhido (GONÇALVES, 177). Por sua capacidade de análise das micropolíticas do cotidiano, a análise em escala local permitiria compreender outros efeitos de conhecimento, deslocando hierarquias e especificidades, evidenciando para os leitores exemplos de proximidade das relações entre grupos e indivíduos, em suas redes e jogos de negociação (Idem, 181). Por meio da análise em escala local, seria possível vislumbrar o desenvolvimento de “outra pedagogia da história, em especial, uma historiografia didática que incorpore o *local*, parta dele e nisso *valorize um caminho de sensibilização que configure a consciência histórica*, na sua materialidade historiográfica.” [Grifo meu] (Idem, 183)

É, portanto, levando em conta novos usos do passado e prefigurações da história, e levando em conta 1. as crescentes demandas pela valorização de novos sujeitos da/na

história, 2. a necessidade de ampliação dos canais de interlocução com o público para além do circuito acadêmico de leitores e 3. A priorização da escala local de análise, valorizando um caminho de sensibilização da consciência histórica, três caminhos que, de certo modo, convergem para um esforço mais amplo da produção historiográfica em promover uma *democratização do conhecimento histórico*, é partindo destas questões que analisarei as condições de produção da exposição itinerante “Manguinhos: território em transe”, sobre a história social do território de Manguinhos. Afinal, como as condições específicas dos moradores de Manguinhos enquanto sujeitos na cidade – sujeitos de um território de exceção portadores de um estigma histórico – afetam o olhar específico deles sobre a história do local em que vivem? E como tal olhar moldou a elaboração da exposição “Manguinhos: território em transe”? Eis as duas perguntas que orientam as linhas que se seguem.

História de Manguinhos em exposição e em trânsito: identidade local e lutas sociais do tempo presente

A exposição itinerante “Manguinhos: território em transe” surgiu com dois propósitos bem claros: fortalecer a identidade local dos moradores res-significando o espaço social em que vivem; intensificar lutas coletivas e organizações políticas no tempo presente, capazes de oferecer respostas aos problemas cotidianos vivenciados por eles. No ano de 2005 foi realizado na Rua Leopoldo Bulhões – uma das principais vias que cortam a comunidade e que conta com a alcunha pejorativa de “Faixa de Gaza”, atribuída por jornais de grande circulação, em função de sucessivos acontecimentos violentos naquela região – um grande evento chamado “Caminho da Paz com Garantia de Direitos”, organizado por instituições locais como o Fórum do Movimento Social de Manguinhos, a REDECCAP e a Fundação Oswaldo Cruz. A ideia era mostrar para a cidade uma imagem diferente de Manguinhos, como polo produtor de arte, cultura, organização e resistência política. Havia ali, também, um lugar dedicado à história: dentre as diversas atividades culturais realizadas na rua, alguns moradores reuniram em cartazes e painéis improvisados, fotos antigas da comunidade que davam conta dos percursos da história local. “Nossa, olha como era diferente!”; “Você lembra desse dia?”; “Naquela época que era bom!”, falas deste tipo podiam ser ouvidas naquele dia, despertadas pelas imagens reunidas ali, pelas fotografias que incitavam lembranças comuns e permitiam o elo entre o que estava ali e o

que não estava mais. Desta coleção de histórias surgiu o embrião de uma exposição que pudesse contar a história de Manguinhos, trazendo para o centro a voz de seus moradores. Tal protagonismo, por sua vez, partia necessariamente do tempo presente, da vivência na favela como território de exceção, logo, indagava por uma história que fosse capaz de instrumentalizar as lutas e ações organizadas daquele momento, capaz, portanto, de construir a relação necessária entre paz e garantia de direitos.

Este propósito fica claro na fala de Patrícia Evangelista, moradora de Manguinhos e integrante da Organização Mulheres de Atitude.

Ainda tenho muitas esperanças para Manguinhos, em toda a minha vida nunca pensei em mudar de Manguinhos para a minha vida melhorar, mas sempre desejei mudar Manguinhos para viver uma vida melhor. Sonho com um lugar onde haja saúde, educação, habitação, oportunidade e trabalho, lazer, esporte e cultura para todos (...) Acredito que levar a história de Manguinhos para todas as pessoas possa ajudar neste objetivo.²

A produção de uma consciência histórica se insere, portanto, em um conjunto mais amplo de ações que visem modificar o olhar sobre aquele território, tornando-o resultado concreto da ação daquelas mulheres e homens que o constituíam, não a imagem negativa construída a partir de fora, como se a violência e a pobreza fossem as únicas marcas de identificação daquele espaço. A história, neste sentido, não viria sozinha e desacompanhada de estratégias concretas para a superação daqueles problemas.

Este uso da história não seria inteiramente contemplado se apresentasse como produto um livro que aguardasse até o momento de chegar às mãos de um leitor para produzir algum efeito. Daí a decisão de investir na produção de uma exposição, mais ainda, que ela fosse itinerante. A Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), por meio da sua Coordenadoria de Cooperação Social, catalisou o interesse dos moradores, oferecendo espaço, infraestrutura e expertise para apoiar a realização de uma pesquisa histórica que durou aproximadamente um ano. Havia em curso, sob mediação da organização local REDECCAP – Rede de Empreendimentos Sociais para o Desenvolvimento Socialmente Justo, Integrado e Sustentável – o desenvolvimento de um projeto de ECOMUSEU, no qual uma exposição sobre a história de Manguinhos poderia se inserir.

Em 2011, uma parceria entre FIOCRUZ, REDECCAP e a ONG UADEMA – União Ativista Defensora do Meio Ambiente – iniciou uma pesquisa histórica visando ao

² Entrevista concedida ao autor do artigo em 30 de novembro de 2011.

preparo de uma exposição que contasse a história de Manguinhos³; uma história ancorada pela noção de “território em transe”, isto é, enfatizando as mudanças ambientais e sociais no território ao longo do tempo, a ocupação histórica da favela, lutas sociais e resistências político-sociais que envolveram a chegada e permanência dos moradores ali. Além da utilização de arquivos e bibliotecas públicas – como a Biblioteca Nacional, o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, o acervo da Casa de Oswaldo Cruz, o Instituto Pereira Passos e o arquivo do Museu da Maré – em busca de elos entre Manguinhos e a história da cidade do Rio de Janeiro, a pesquisa lançou mão de entrevistas individuais com moradores antigos e recentes – utilizando a metodologia da história oral – e de reuniões ampliadas em espaços comunitários – como o Fórum Social de Manguinhos – e em atividades na Biblioteca Parque Manguinhos. A pesquisa foi acompanhada, em todas as suas etapas, pela presença de um Conselho Local de Avaliação e Monitoramento do Projeto, formado por moradores antigos, pesquisadores da FIOCRUZ e de outras instituições de pesquisa e ensino, professores de escolas públicas, que se reunia periodicamente para fazer balanços e pensar perspectivas do projeto.

Em maio de 2012 a exposição “Manguinhos: Território em Transe” foi inaugurada nas dependências da FIOCRUZ, na ocasião da comemoração do aniversário da instituição. São ao todo 24 painéis dispostos em estruturas facilmente transportáveis e desmontáveis, que cruzam história da favela, da cidade e do país, desde o período da colonização até os dias atuais, por meio de fotografias, mapas, pinturas e textos curtos em formato de boxes (VER ANEXO). Nos títulos dos módulos temáticos é possível acompanhar o eixo que amarra aquele percurso histórico: “Quando tudo era mangue... primeiras disputas no território”; “Primeiras ocupações urbanas em Manguinhos”; “Pesquisas e políticas sociais em Saúde: a FIOCRUZ”; “Trabalhadores em movimento”; “Onde havia mar e mangues, agora há cada vez mais terra firme!”; “Novas Comunidades em Manguinhos”; “Repressão e Remoção na Ditadura Militar”; “Caminhos e descaminhos da cidadania em Manguinhos”. Intencionalmente, a história de Manguinhos dialoga com referências e chaves de análise disseminadas pelo currículo de história do Brasil ensinada na escola, ampliando, assim, a possibilidade de apropriação por parte de professores.

³ Atuei como coordenador da equipe de pesquisa ao longo do processo de pesquisa e implementação da exposição, como bolsista da Coordenadoria de Cooperação Social da FIOCRUZ.

Neste mesmo ano de 2012, além de constituir uma das ações do ECOMUSEU de Manguinhos/ REDECCAP, ela passou a contar com a parceria e expertise do Museu da Vida/ Casa de Oswaldo Cruz/ FIOCRUZ para a realização de oficinas pedagógicas na itinerância da exposição, integrando a agenda de atividades do Museu. Desde então, a exposição circula por escolas, unidades da FIOCRUZ, cursos de EJA e pré-vestibulares, igrejas, aparelhos públicos e em ruas e praças públicas, dentre outros espaços dentro da favela e para além dela.

As palavras de Monique Cruz, habitante de Manguinhos há trinta e dois anos, isto é, desde que nasceu, são sintomáticas acerca do uso que aquele conhecimento histórico adquiriu para a afirmação de uma identidade na favela, voltada para as lutas políticas contemporâneas:

A narrativa histórica como um todo precisa ser disputada, e essa disputa passa diretamente pela apreensão da História, nesse sentido, considero que o olhar pode ser alterado principalmente, pela possibilidade de reconstrução de uma identidade que possa ser valorizada, ao contrário do que costumamos ver majoritariamente sobre moradores de favelas e comunidades mais pobres.⁴

Para ela, como está na fala de boa parte dos moradores, o olhar de morador da favela forja uma maneira específica de compreender a história local, constituinte do modo pelo qual a história daquele território foi narrada ao longo dos módulos da exposição “Manguinhos: território em transe”. A condição deste sujeito na cidade afeta seu olhar sobre a história na medida em que, nos termos de Monique, “constrói sobre si uma subjetividade submissa e apartada do restante da sociedade”, tendo em vista a lógica excludente de um estado de exceção que se manifesta de maneira permanente em territórios favelizados – especialmente pela “existência de poderes paramilitares até o próprio uso do poder armado estatal”.

Um exemplo que evidencia essa relação está nas memórias e narrativas relacionadas a episódios de remoções. A história da ocupação territorial da favela é marcada por diversas remoções de moradores promovidas pelo poder público ao longo do século XX, realizadas em função de projetos de cidade que desconsideravam a história e a cultura local. O ato de remover, em si, carrega a marca de uma relação assimétrica entre Estado/sociedade, considerando a região e o bairro da cidade como critério de definição da

⁴ Entrevista concedida ao autor em 30 de maio de 2017.

cidadania. Sob esse ponto de vista, o removido é um sujeito que se torna objeto pela ação de outro, mas que não abre mão da sua condição de sujeito no momento em que lembra de episódios de remoção, registrando em diversos momentos a relação de violência contida na ideia de remover. É desse modo que Marina Lopes, moradora da comunidade há cerca de cinquenta anos, relata episódios de remoções ocorridas na comunidade CHP2 na década de 1970:

Pra gente ficou uma coisa chocante porque a gente escutava as pessoas gritando, chorando, como se pegassem você dormindo, e te acordassem, jogassem você fora da cama, e jogassem suas coisas fora da sua casa... Isso aconteceu em Manguinhos, foi muito chocante. Quando houve a construção desse viaduto aqui, de Benfica CCPL eram tiradas feito cachorro. Hoje a legislação protege as pessoas com aluguel social, compra assistida etc... A lei era essa ele [o governo] dava a casa e você tinha que ir pra onde fosse...⁵

A produção de uma exposição como a “Manguinhos: território em Transe” lida intensamente com este diagnóstico de “dessubjetivação”, provocada por tantas histórias de remoções e negação de direitos. Mas, ao mesmo, por meio das narrativas dos moradores, aponta para a necessidade de superação deste estigma, orientada por uma perspectiva de cidadania ancorada no remodelamento da subjetividade e na ressignificação das ações políticas do passado e do presente. O conhecimento histórico se apresenta, neste sentido, como instrumento capaz de contribuir para a definição de uma nova subjetividade – por meio de sua identidade e vínculos de pertencimento –, potente e capaz de intervir politicamente na experiência histórica do tempo presente, por meio da organização coletiva. É desta maneira que o morador Neyson Candeias, trinta e nove anos de idade e de morada em Manguinhos, vê a importância da exposição para a formação de uma consciência histórica coletiva.

Acredito que a exposição seja uma forma muito boa para a criação de uma consciência histórica coletiva (...). Através do conhecimento de sua própria história, a maior identificação com ela, pode trazer perspectivas de mudança sobre sua realidade. (...)Toda a precariedade e falta de condições vivenciada pelos moradores desse território atinge diretamente seu olhar sobre a história porque: imagine o quão difícil é se identificar com o que você nunca teve, como falar de direitos pra quem só conhece deveres?⁶

⁵ Entrevista concedida ao autor em 2 de setembro de 2011.

⁶ Entrevista concedida ao autor em 1 de junho de 2017.

Em suma, o morador constrói uma relação de identidade com a narrativa histórica posta em circulação por meio da exposição, mas uma identidade forjada enquanto projeto, a partir das lacunas da experiência histórica cotidiana, isto é, pela capacidade de projetar-se como sujeito e cidadão de direitos, identificado subjetivamente com o seu local de moradia e agente político de transformação de seu futuro. Um conhecimento histórico que se dispõe a instrumentalizar a recusa da objetificação e da lógica da exceção através da constituição de uma relação subjetiva e voltada às lutas sociais do tempo presente.

Conclusão: experiência na cidade e leitura da história

O que está em jogo, decisivamente, em toda a produção que envolve a exposição “Manguinhos: Território em Transe” – desde o projeto original concebido no “Caminho da Paz com Garantia de Direitos”, passando pela pesquisa e definição da concepção que atravessa os módulos, até a circulação dos painéis por meio da itinerância em espaços comunitários – é o propósito em promover uma *popularização e uma democratização do conhecimento histórico*, trazendo para primeiro plano a perspectiva do leitor/receptor, neste caso, o morador. Estamos diante de um caso de história pública produzida sobre aquele território, referenciada no interesse comunitário manifestado por aquele auditório, sem abrir mão do estatuto de verdade subjacente a qualquer produção historiográfica.

A inserção destes sujeitos na cidade molda o olhar que eles constroem sobre a história: eis uma prerrogativa que atravessou estas linhas. Um olhar forjado a partir de um contexto social de experiência marcado pela *hegemonia da negação* dos valores associados à democracia e à cidadania e da reincidência do estigma histórico produzido acerca do morador da favela, forjado na tentativa de negação da própria condição subjetiva.

O efeito provocado pela exposição “Manguinhos: território em transe” junto aos moradores nos revela uma recusa deles em se auto-objetificar, reivindicando, ao contrário, uma *guinada subjetiva* local, nos termos propostos por Beatriz Sarlo. Afinal, estamos tratando de uma história de pessoas comuns e de coletividades que não se inserem em um paradigma que reverencia o Estado ou a Nação, ao contrário, revela as fissuras e a assimetria nas relações sociais constituídas no seio deste Estado. Se a experiência cotidiana na cidade insiste na tentativa de estigmatizar e objetificar, o conhecimento produzido sobre a história local abre caminho para o reencontro destes moradores com a sua condição

subjetiva e sua história. Como desdobramento, identificamos o potencial político deste instrumento: atravessada pelos interesses do público, o conhecimento histórico se dispõe a ser utilizado como instrumento capaz de amparar as lutas políticas do presente pelo direito à cidade e à cidadania, projetando o novo e a transformação positiva daquela realidade, ainda que a experiência histórica vivida por eles, por vezes, insista em afirmar a constância e a determinação.

Bibliografia

ALMEIDA, Juniele Rabêlo; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Orgs.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

BUENO, Leonardo Brasil. **Território. Participação Popular e Saúde**: Manguinhos em debate. Rio de Janeiro: ENSP/FIOCRUZ, 2010.

FERNANDES, Tania M. ; COSTA, Renato Gama-Rosa . **Histórias de Pessoas e Lugares**: Memórias das comunidades de Manguinhos. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2009.

GONÇALVES, Marcia Almeida. “História local: o reconhecimento da identidade pelo caminho da insignificância.” In: Ana Maria Monteiro; Arlette Medeiros Gasparello; Marcelo de Souza Magalhães. (Org.). **Ensino de história**: sujeitos, saberes e práticas. 1ed. Rio de Janeiro: Mauad X; Faperj, 2007, v. 1, p. 175-185.

PINHA, Daniel. “O lugar do tempo presente na aula de história: limites e possibilidades.” **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 99 - 129. jan./abr. 2017. jan./abr. 2017.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela**: do mito de origem à *favela*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005.

O Corpo Carioca no Imaginário Turístico Do Rio de Janeiro

Isabella Perrotta, Designer, Doutora em História pelo CPDOC-FGV Rio, Coordenadora-Adjunta do Mestrado Profissional em Gestão da Economia Criativa da ESPM-Rio, iperrotta.espm@gmail.com

Resumo: Embora a praia não tenha sido sempre um elemento de territorialização, turistificação ou identificação da cidade do Rio de Janeiro, já há muito tempo que o é. Se no século XIX a cidade era imaginada pelas paisagens e aspectos da natureza reproduzidos pelas tintas dos artistas viajantes, no século XX o carnaval, o futebol e suas praias (não mais como paisagem, mas enquanto espaço de fruição) fizeram sua fama. E também as (supostamente belas) mulheres que frequentam as praias e que, em algum momento, saem delas. Fatos, versões e construções culturais levaram a crer que seus corpos, muito expostos – especialmente o da mulata – estão disponíveis, na praia, no carnaval, nas ruas e na noite da cidade. E, mais recentemente, o corpo masculino – idílico e supostamente esculpido pelos esportes praticados ao ar livre – também passou a fazer parte de um imaginário de experiências turísticas da cidade, para além de suas atrações convencionais. Muito se diz que essa é uma construção imputada pelos agentes estrangeiros. Contudo há, claramente, indícios de aceitação e/ou adoção dessa imagem tanto pelas vozes populares quanto pelos órgãos oficiais. Assim como o Rio é dito como “o lugar mais bonito do mundo”, por cariocas que jamais saíram de sua cidade, há também uma crença nativa de superioridade da beleza da mulher brasileira, embora uma grande parte do povo brasileiro seja fisicamente mal tratada e sem glamour, e a obesidade esteja por volta de 20%. O objetivo desse artigo é visitar alguns momentos dessa construção e alguns exemplos da disputa entre a aceitação e a rejeição dessa imagem.

Palavras-chave: Corpo, Turismo, Rio de Janeiro.

The Carioca's body in the Rio de Janeiro's Tourist Imaginary

Abstract: Although the beach hasn't been always an element of identity of Rio de Janeiro, nowadays it is. Carnival, soccer and beaches help the city to be known worldwide in the 20th Century. But also the women carioca's body (supposed beautiful) present on the beaches and at the “samba”, increased this fame. Recently, men's body – supposedly sculptured by sports played open air – started contributing in the construction of the city's tourist imaginary. On the common sense this is a foreign view, but we can also notice this on the popular speech and on the official tourist's publicity and advertising. The objective of this paper is to visit some moments of this construction and some examples of this dispute between the accept and the reject of this image.

Keywords: Women's and men's bodies, Tourism, Rio de Janeiro.

Data de submissão: 2018-02-04

Aprovado em: 2018-03-13

Publicado em: 2018-05-15

Introdução

Rio de Janeiro, verão 2017/18. Duas jovens caminham no calçadão da praia da Barra da Tijuca, apenas de biquíni: turistas. Duas mulheres caminham no calçadão da praia do Leblon com longas roupas rendadas e transparentes sobre os biquínis: turistas. Embora o carioca (em especial a mulher carioca) tenha o hábito de exibir seu corpo – roupas muito justas, saias e shorts muito curtos e chinelo de dedo – seja na orla, na faculdade, no cinema, na festa ou no restaurante, tudo funciona dentro de um “*dresscode*” muitas vezes difícil de ser decodificado e adotado pelo “estrangeiro” (aqui se incluem os brasileiros de outros estados). As praias cariocas assumiram (e diminuíram) o biquíni, inventaram a tanga e o fio dental, mas não se apropriaram do topless na areia, nem do traje de banho à mostra na calçada. A exposição do corpo existe absolutamente, mas dentro de normas estabelecidas culturalmente, que são de fácil apreensão por um grupo de pessoas, mas difícil para outros, principalmente estrangeiros.

É difícil compreender completamente as nuances de um embate no qual a própria mulher carioca – e brasileira de um modo geral – glorifica sua (suposta) sensualidade, mas se recusa a ser vista enquanto símbolo sexual objetificado. Também é difícil compreender porque em alguns momentos o poder público vendeu o corpo feminino carioca seminu, como atrativo turístico, e outras vezes, se indignou com a má reputação da cidade, na imprensa e no cinema estrangeiro, onde – entre outras imagens pejorativas – aparecia essa mulher erotizada.

Desde o século XIX, quando foi muito grande a produção europeia – literária e iconográfica – sobre o Brasil, o olhar estrangeiro – quase sempre tido como superior – influenciou a maneira como o próprio brasileiro se via. Esse olhar por vezes exaltou o país como um paraíso, e seu povo como hospitaleiro e cordato; por vezes simpatizou o exótico como araras e papagaios sendo vendidos aos gritos no mercado junto ao cais; mas por outras vezes vociferou – e amplificou – a sujeira, as tempestades tropicais, moscas, mosquitos, baratas e outros insetos pestilentos, o comportamento burlesco da elite, a malemolência de escravos, a indolência do povo nas ruas, a barbárie dos indígenas.

Nessa época, o mar era apenas o contorno da paisagem do Rio de Janeiro, e não um lugar de fruição. Um dos principais referências teóricos sobre a invenção da praia, como parte do imaginário ocidental, é Alan Corbin e seu *O território do vazio* (1989). Nesse

trabalho, a praia está dividida em três momentos. Primeiro, a fase anterior à metade do século 18, quando predominava a visão de que o mar era atemorizante e repugnante. Depois, o período de descoberta de seus benefícios e prazeres e, finalmente, a consolidação das praias e do veraneio no imaginário ocidental.

Conta nossa historiografia que quem primeiro usufruiu os benefícios das águas salgadas da orla carioca foi dom João VI. Na década de 1810 ele tomava banho de mar, por recomendação médica, na praia do Caju, onde foi construído um píer para ajudar a sua imersão, e onde ainda existe o imóvel que funcionava como apoio para seus banhos. Em função da demanda de prescrições médicas, as primeiras casas de banho cariocas para uso popular surgiram, na década de 1870, perto à praia de Santa Luzia, no Centro da Cidade, então às margens da baía de Guanabara, não existindo hoje qualquer sinal de existência de mar no local (em frente ao hospital da Santa Casa da Misericórdia). Ali próximo, na rua Santa Luzia, estavam também a sede de vários clubes náuticos que eram agremiações muito populares. Logo, a praia mais famosa já seria a do Boqueirão do Passeio, também no centro da cidade (região próxima ao atual Museu de Arte Moderna). Uma praia com pouca areia, mas com um píer de madeira cheio de equipamentos de segurança para o banho, como cordas e boias amarradas a postes e argolas de ferro (Perrotta, 2004).

Nessa época, as banhistas vestiam-se em roupas de sarja pesada, que mesmo depois de molhadas não deixavam transparecer as formas do corpo. A maioria dos trajes era azul-marinho, enfeitados com galões brancos em referência explícita aos uniformes da Marinha. Eram calças largas, presas nos tornozelos, com blusões por cima. Grandes laçarotes protegiam os seios para que não marcassem sob a blusa depois de molhados. Na cabeça toucas ou chapéus, e nos pés sapatos de lona com sola de corda, amarrados no tornozelo. Paralelamente, vale lembrar aqui as corriqueiras descrições quanto aos decotes exuberantes com que as mulheres da sociedade carioca oitocentista frequentavam teatros e missas (Perrotta, 2004; Perrotta, 2011).

Fosse pela fama terapêutica, fosse pela descoberta do prazer e da brincadeira, os escravos também praticavam o banho de mar, predestinando a praia a ser um espaço democrático. Falava-se que um formigueiro humano chegava ao Boqueirão ainda de madrugada. O Rio era sede da corte portuguesa e capital do império, e começava daí a conviver com a mistura inusitada de metrópole e balneário

Durante a década de 1890 as praias do Centro se transformariam em vazadouros de lixo e esgoto, sendo aterradas na década de 1920 com o produto do desmonte do morro do Castelo. O lazer ia se deslocando para a Zona Sul, enquanto o Centro tornar-se-ia, progressivamente, o lugar do dinheiro e do prestígio. Toda a orla do Flamengo – do Russel ao morro da Viúva – abrigará o banho de mar e os hotéis balneários que também servirão como casas de banho muito mais sofisticadas que as casas do Centro da Cidade (Perrotta, 2011).

O marco de fundação de Copacabana foi a abertura, em 1892, do túnel que ligava a atual rua Real Grandeza à Siqueira Campos com acesso, a princípio, restrito aos bondes de tração, que seguiam até a atual praça Serzedelo Correia. Até então o banho nessa praia era reservado aos moradores da localidade, tais como pescadores, militares das duas fortificações da praia e poucas pessoas que buscavam moradias próximas aos ares salitrados.

Em 1920, a visita oficial do rei Alberto I da Bélgica, acompanhado de sua esposa Elisabeth, à convite do presidente Epitácio Pessoa, mudou definitivamente a percepção da praia por parte dos cariocas. Hospedado no Palácio Guanabara, o casal real foi diariamente a Copacabana tomar banho de mar. Mudou Copacabana que, em 1923 inaugura o hotel e cassino Copacabana Palace. O auge do bairro é a década de 1950, que abrigava a juventude carioca que começava a se desenhar pelo “duas-peças”, pelas lambretas, pelas calças jeans, pelas jaquetas e roupas mais despojadas. Nos anos 1960 e 70 virá Ipanema. Lá surgem o surfe, o biquíni, a tanga, o fio-dental, a canga, as dunas do barato¹, da resistência e dos artistas, o sanduíche natural e inúmeros modismos que se renovam a cada ano, mesmo com o despertar da Barra da Tijuca nos anos 1980 (Perrotta, 2004).

Desde a década de 1960 a praia está, então, completamente incorporada à identidade carioca e ao seu imaginário turístico. Mas os modismos que nela surgem, o bronzado que nela é curtido, e o corpo que nela aparecem deslocam-se para outros espaços. A praia sai da praia.

Os hábitos, a irreverência, a linguagem o imaginário enfim, da praia não são alheios e estranhos à vida cotidiana da cidade; ao contrário, saem dos bairros

¹ Dunas de areia, resultantes da obra de construção de um emissário de esgoto, no verão de 1969/70, que também resultou em ondas perfeitas para a prática de surfe. O pedaço de praia protegido da visão de pedestres e carros que passavam no asfalto tornou-se a praia da contracultura, reunindo artistas, intelectuais e revolucionários que fumavam maconha e discutiam a ditadura militar.

litorâneos e impregnam a cidade toda, numa espécie de contaminação coletiva que faz com que a marca da praia se confunda com a da cidade. Por analogia, depreende-se que também a cidade encontra na praia um escoadouro para suas ansiedades e energias, ocorrendo uma espécie de mutualismo (FREIRES,1997, p.3).

De imediato, e fisicamente, a praia continuou nos bares que foram surgindo à beiramar. Para Castro (1999, p.261), a mágica das ruas de Ipanema era a mistura dos corpos – suados e seminus, vindos da praia – com as cabeças dos intelectuais que ficavam nos bares. Mas o corpo que se expunha na praia foi ganhando outros espaços para se mostrar, e a moda foi se adaptando para revelá-lo cada vez mais.

Nas revistas de moda dos anos 1970, vê-se o bustiê– que na praia era o complemento do biquíni –, compondo com a calça pantalonada um traje de rua. A atriz Sônia Braga eternizou a peça, na novela *Dancing Days* – bustiê, calça modelo *jogging*, sandália alta e meia brilhosa –, enquanto traje noturno. Surgiram as blusas de frente única (costas nuas), a canga inspirou modelos de saias que eram praticamente um pano amarrado na cintura, as sandálias passaram a ter cara de chinelos, e os chinelos de borracha ganharam status de sandália, de todas as cores, passando a combinar com a roupa. Na década de 1980, uma marca cujo slogan era “o jeans de Ipanema”, propagava: “barriguinha pra dentro, bundinha pra cima”. Significava que o corpo não precisava mais estar à mostra pelo bustiê ou a minissaia. Mesmo coberto pelo jeans (justo), estaria exposto.

A praia de Ipanema também personificou mitos. As músicas *Garota de Ipanema*(1962) e *Menino do Rio* (1979) eternizaram pessoas comuns, que viraram símbolos daquilo que as canções pregavam. *Garota de Ipanema*, inspirada em Helô Pinheiro, simbolizava a sensualidade lírica da mulher carioca – “o mundo inteirinho se enche de graça e fica mais lindo por causa do amor”. *Menino do Rio*, inspirada em José Artur Machado, o Petit, simbolizava a sensualidade erótica do homem carioca – “Calor que provoca arrepio”, “Menino vadio, tesão flutuante do Rio”. Mas outras personalidades como a atriz Leila Diniz (que, pela primeira vez, expôs uma barriga de grávida na praia, em 1971) e o jornalista Fernando Gabeira (que pela primeira vez expôs o corpo masculino de forma muito mais explícita que o habitual, ao vestir uma tanga de biquíni feminino na praia, em 1979), tornaram-se símbolos de novas posturas que homens e mulheres tomavam em relação aos seus corpos (Perrotta, 2004).

O Brasil, considerando especialmente suas cidades de praia, e mais especificamente o Rio de Janeiro – que é o principal símbolo do país no exterior – é (ainda) descrito internacionalmente como um paraíso exótico, com muitas possibilidades de “desfrutes naturais” aos olhos do colonizador mais desenvolvido. Nesse cenário, as mulheres nativas (e mais recentemente os homens, especialmente os homens gays) são tidos como atrativos sexuais para o estrangeiro.

Para contextualizar o atual papel do corpo carioca no imaginário turístico da cidade, esse artigo – de cunho essencialmente teórico – faz uma revisão de alguns trabalhos de análise empírica de cientistas sociais, sobre temas correlatos, e pontua alguns marcos históricos ora de aceitação, ora de crítica sobre o uso do corpo na construção da cidade enquanto um destino desejável. Um dos objetivos é comparar as diferentes posturas do discurso oficial em relação à questão.

Desenvolvimento

Conforme já foi introduzido, a construção do imaginário do Rio de Janeiro, no exterior, deveu-se muito ao olhar estrangeiro, mas também ao próprio olhar nativo que se fazia (e se faz) guiar pelas lentes condutoras estrangeiras. De certa forma, o viajante que por aqui passava ensinava o nativo a se ver através das imagens e textos que produziam. Em função dos temas eleitos e dos adjetivos e superlativos utilizados, o estrangeiro conduziu a construção e o entendimento do brasileiro sobre sua própria terra, através de seu filtro cultural.

Ao tratar do processo de constituição do narrador de ficção na prosa brasileira, Sússekind (2006) sugere que este narrador aprendeu com os viajantes e paisagistas a se colocar com um “olhar de fora”, passando “uma sensação de não estar de todo na sua composição” e valendo-se de uma imagem prévia do país, muitas vezes em contradição com o seu cotidiano. “Como se os escritores olhassem para um álbum de curiosidades e vistas, a serem pinçadas e classificadas com mãos de naturalista” (Sússekind, 2006, p.33).

Embora muito se fale sobre a apologia que os viajantes oitocentistas faziam à natureza do Rio de Janeiro – que de fato faziam –, esse olhar de fora também produziu duras críticas ao ambiente físico e ao comportamento social do seu povo, muitas vezes

visto como inadequado. “Sujeira e indolência, ganância e luxúria” eram sempre citados (Leite, 1997, p.53).

Aqueles brasileiros – de uma elite letrada – que puderam ler os relatos dos viajantes, nem sempre eram os que estavam sendo retratados. A esses intelectuais restava a oscilação entre “a admiração diante de membros do mundo civilizado” e o julgo de serem “colonizadores preconceituosos” (LEITE, 1997, p.162). A eles não agradavam as representações que pareciam exageradas da elite em traje de gala, por exemplo, mas aceitavam bem o entusiasmo com que eram descritas as belezas naturais e a cordialidade dos moradores. Muitas vezes, este viajante-escritor foi taxado de “charlatão em busca de exotismo e escândalo” (LEITE, 1997, p.22). E a eles são imputados alguns dos estereótipos incorporados à historiografia brasileira, como a reclusão da mulher (mas também a sua devassidão nos poucos atos sociais a que tinha acesso, como a missa), a indolência do brasileiro, a imoralidade do negro.

A mulher, no ambiente doméstico, foi até considerada desmazelada, como nas observações, de 1822, da pintora e escritora inglesa Maria Graham: “Não vi hoje uma mulher toleravelmente bela. Mas quem poderá resistir à deformação como a que a sujeira e o desleixo exercem sobre uma mulher?” (GRAHAM apud DEL PRIORI in CASTILHO; GALVÃO). Mas prevaleceu sua mitificação como símbolo sexual.

As brasileiras são representações daquilo que se define como *pornô-tropics*, termo criado por McClintock² para designar o espaço geográfico periférico em que o desejo sexual masculino estrangeiro pode desenvolver seus imaginários eróticos (FERNANDES, 2017, p.140).

Hoje, essa representação está associada, na maioria das vezes, à mulata, personificada pela passista da escola de samba. Mas também à Garota de Ipanema que personifica todas as garotas brancas, de todas as praias brasileiras. A mulata virou tema, ou “objeto”, de show para turistas, exportado para o exterior, e é usada pelos meios oficiais de divulgação do Brasil/Rio turístico. A garota da música de Tom Jobim e Vinícius de Moraes era, inicialmente, lírica, quase ingênua no “seu doce balanço a caminho do mar”, mas depois do estrondoso sucesso internacional da música³, hoje faz parte de um imaginário

²McClintock, Anne. *Imperial Leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest*. Nova York: Routledge, 1995.

³ Segundo informações disponíveis na Wikipedia, seria a segunda música pop mais gravada do mundo.

estrangeiro sobre o Brasil, constituído de mulheres pouco vestidas. Junto com a mulata, mitificam sensualidade, erotismo, imoralidade transgressora da mulher brasileira.

Não há dúvidas de que o grande sucesso internacional dessa música contribuiu para a construção da crença nativa em relação a uma superioridade da beleza da mulher brasileira. A música é de 1963, mas antes dela – em 1954, o primeiro certame de Miss Brasil elegeu a baiana Marta Rocha com a missão de defender o país no concurso de Miss Universo. Considerada favorita, ficou em segundo lugar. Talvez com mais fama do que se tivesse obtido a primeira colocação internacional. Tudo por causa de uma história que justificava a perda do título às duas polegadas a mais, nos quadris da brasileira, em relação à americana vencedora. O que hoje se fala ter sido uma narrativa criada num acordo entre os jornalistas brasileiros que cobriam o evento, serviu para enaltecer aquilo que é uma das principais características físicas da mulher brasileira. “Por duas polegadas e logo nos quadris. Tem dó, tem dó, seu juiz!” dizia a marchinha de Pedro Caetano, Alcyr Pires Vermelho e Carlos Renato, na época.

Especialmente o “bumbum” do corpo da mulher carioca virou tema de cartão-postal, forma de chaveirinho e escultura de areia de praia para cenário de foto de turista. Além de ter dado nome (assim mesmo no jargão popular) a uma das lojas de biquíni mais famosas do Rio, responsável, segundo Acioli (2001, p.51), pela criação dos modelos “asa delta” e “fio dental” e por transformar o biquíni num dos souvenirs brasileiros mais comprados por turistas estrangeiros, desde o final da década de 1970.

As temperaturas elevadas e a extensa orla com boa balneabilidade, sem dúvida favorecem a exposição do corpo no Rio de Janeiro. Mas, para além disso, existe uma construção cultural em relação ao corpo carioca e à sua idolatria que já vem há muito tempo interessando às Ciências Sociais. Se a roupa que cobre o corpo é um objeto de significação e diferenciação, o corpo desnudo também significa e transmite valores de diferentes grupos sociais.

A partir de considerações do sociólogo alemão Norbert Elias – que em seu *O processo civilizador*, originalmente publicado em 1939, se utilizou do exemplo dos trajes de banho para defender a tese de que a aparente liberação ocorre em momentos em que alto grau de controle, no que diz respeito às pulsões do indivíduo, é esperado –, Goldenberg completa:

Devido à mais nova moral, a da “boa forma”, a exposição do corpo, em nossos dias, não exige dos indivíduos apenas o controle de suas pulsões, mas, também, o (auto) controle de sua aparência física. O decoro, que antes parecia se limitar a não exposição do corpo nu, se concentra, agora, na observância das regras para sua exposição (GOLDENBERG in CASTILHO; GALVÃO, 2002, p.115).

Em sua primeira estada no Brasil, em 1996, o antropólogo francês Stéphane Malysse observou que a maioria das mulheres cariocas usa roupas justas “e é realmente o corpo que se mostra e dita sua moda e seus costumes nos numerosos espaços balneário-urbanos brasileiros” (MALYSSE, 2002, p.109). Ele registra que, num primeiro momento de sua viagem – em função de sua tese intitulada *Corps à corps: Regardes français dans les coulisses de La corpolâtrie brésilienne*⁴ (defendida em 1999 na École des Hautes Études em Sciences Sociales), ratificou muito do imaginário carioca que trazia da Europa.

Como turista europeu recém-chegado no Brasil, eu já havia recolhido (...) em meio a essa reserva de imagens preconcebidas do Brasil (...) imagens diversas que chegam à Europa filtradas pela mídia. Portanto, foi *sem surpresa* que, uma vez dentro do avião, constatei que essas imagens exóticas estavam antes de mais nada ligadas ao corpo: a cidade do Rio de Janeiro era apresentada pelas fotos dos catálogos e pelos vídeos turísticos como uma grande cidade praiana povoada de corpos bonitos praticamente nus [grifo nosso].

Ao colocar o corpo no centro de sua auto-representação, esses cartões-postais, verdadeiras propagandas do Brasil feitas por brasileiros *para inglês ver*, já anunciavam a autoplastia da aparência e o culto ao corpo que eu descobriria algumas horas mais tardes na Zona Sul carioca (MALYSSE, 2002, p.80).

É verdade que, com outras ideias preconcebidas, ele disse ter se enganado:

(...) o Brasil surgiu diante dos meus olhos no Rio de Janeiro não como uma grande favela, nem como uma grande reserva indígena (...), mas sim como um país moderno, rico, ocidentalizado e, (...) povoad[o] por diferentes grupos sociais cujos modos de vida não são tão diferentes dos nossos, *apesar do exotismo e da estranheza do cenário* [grifo nosso] (MALYSSE, 2002, p.81).

Direcionando seu olhar de turista para o olhar de pesquisador, Malysse logo começou a frequentar o lugar “mais fácil” e “mais acessível”, “onde o corpo é habitualmente exposto” – a praia –, que não era visualmente muito diferente daquilo que vira nos cartões-postais. Contudo, ele se surpreendeu com a “extraordinária atividade” que ali se dava:

⁴Tradução livre: *Corpo a corpo: olhares franceses nos bastidores da corpolatria brasileira.*

Enquanto para mim a praia era um lugar de repouso, de descontração, até mesmo de abstração do resto do mundo, aqui as pessoas corriam, jogavam, caminhavam, ficavam de pé, olhavam-se, seus corpos pareciam tomados por um movimento incessante e ninguém parecia estar ali para relaxar. (...) Os olhares sedutores cruzavam o espaço praiano, e a praia me parecia ser nada mais do que uma grande arena de todos os tipos de desejo (MALYSSE, 2002, p.83).

O pesquisador francês também percebeu que – por mais que a exposição do corpo fosse muito natural no Rio (ele observou que em São Paulo e Belo Horizonte o corpo era menos exposto e a maneira de vestir mais europeia) – a seminudez permanecia culturalmente regulada:

Na esfera pública, o fato de andar sem camisa ou de camiseta ainda é frequentemente interpretado como falta de classe ou estigma social. De fato, são principalmente os negros das favelas e dos subúrbios que tiram a camisa na rua com maior frequência, e essa seminudez continua sendo estritamente controlada e socialmente discriminada (...) (MALYSSE, 2002, p.108).

Ainda sobre a presença do corpo nas propagandas turísticas, Malysse observa:

As imagens que uma sociedade escolhe para se apresentar, para se representar aos olhares estrangeiros, geralmente exibem uma realidade antropológica descrita como “autêntica” e uma visão generalizada do local e de seus habitantes, uma espécie de “consenso visual” (...) (MALYSSE, 2002, p.80).

Um desses “consensos” refere-se à “autenticidade” do corpo da mulata, que costuma ser imaginada da mesma forma que o Dicionário inFormal⁵ a define: “Mulher de pele negra com característica de corpo mais bonito que a maioria das mulheres. Possui geralmente curvas fortes, peitos bonitos, bunda grande e bonita”. Essa mulher não costuma ser imaginada numa roupa formal de trabalho, mas vestindo pouca coisa com muito brilho, em cima de saltos altíssimos e plumagens na cabeça. Na verdade, essas são as “mulatas para exportação”. Geralmente são passistas das escolas de samba que durante todo o resto do ano estrelam os “shows de mulatas” que acontecem em todo o país e no exterior também. Sua forma física, muito além de qualquer “natureza”, é conseguida com treino diário de forte intensidade, e eventuais retoques estéticos mais artificiais.

⁵Site de definições e sinônimos que se auto define como “dicionário de português gratuito para internet, onde as palavras são definidas pelos usuários. Uma iniciativa de documentar on-line a evolução do português.” Disponível em <<http://www.dicionarioinformal.com.br>>.

O show de mulatas, enquanto gênero de entretenimento, foi criado no final da década de 1960⁶, como um divertimento para “gringo ver”. Poderia ter sido chamado de Show de Samba, pois lá estão fantasias de carnaval, passistas masculinos e elementos da bateria de uma escola de samba. Mas é como se tudo isso desenhasse um cenário para a mulata se exhibir e oferecer seu corpo. Com isso, mulata passa ser, definitivamente, um produto – um símbolo – brasileiro, reconhecido no exterior.

A revista *Rio, Samba e Carnaval*, lançada em 1972 com o apoio da Empresa Brasileira de Turismo – Embratur, produzida em grandes tiragens e em diversos idiomas, foi uma das responsáveis por essa exportação. A mesma publicação, em 1982, será mais explícita sobre o Rio que promete vender. “Rio é sol, é cio”, escreve, complementando: “A cidade, como virgem transportada pelo cio, enlouquece, cai no desvario, na alegria, na euforia, no desatino, num voo-mergulho de vertigem, sofrimento, gozo e êxtase” (RIO SAMBA E CARNAVAL apud ALFONSO, 2006, apud CASTRO; FREIRE-MEDEIROS, 2011, p.10). A revista, ainda existente, deu origem também a um enorme camarote no Sambódromo⁷ que, sob a venda de ingressos, oferece acesso a área exterior voltadas para o desfile e *lounge* interior com música, comida e restauração.

Castro e Freire-Medeiros (2011) destacam que, também no início dos anos 1970, a mesma Embratur divulgava, no *Jornal do Brasil*, pesquisa realizada sobre a imagem do país em Nova York. O resultado corroborava os antigos estereótipos já conhecidos, desde os oitocentistas mais exóticos: florestas virgens e animais selvagens; passando pelos mais contemporâneos: café, música (samba e bossa nova), carnaval e futebol; e, claro: mulheres bonitas e sensuais. Percepção reforçada em 1980, quando ainda a empresa oficial do turismo brasileiro decorou seus estandes nos eventos Incentive Travel Show (em Chicago) e Travel&Vacation Show (em Nova York) com uma imagem de mulher em minúsculo biquíni, tendo como cenário a praia de Copacabana (Castro; Freire-Medeiros, 2011, p.10).

Aos poucos, mas cada vez mais, o brasileiro passa a ter vergonha desse tipo de imagem, produzida aqui e replicada nas mais diversas mídias e produtos de entretenimento no exterior, que já não soava mais como algo simpático na categoria do “bom selvagem”,

⁶Foi criado pelo radialista e apresentador de TV carioca, Osvaldo Sargentelli (1924 – 2002), sobrinho de Lamartine Babo. Proibido de trabalhar na televisão, por causa da ditadura, transformou-se em empresário de famosas casas noturnas com shows de samba e mulatas, como Sambão (Copacabana, 1969), Sucata (Lagoa, 1970) e Oba Oba (Ipanema, 1973).

⁷Equipamento urbano em formato de passarela, com arquibancadas e outras áreas de assistência, inclusive camarotes, nos dois lados ao longo de sua extensão. É o local dos desfiles oficiais das escolas de samba do Rio de Janeiro.

mas estava ligada a machismo, preconceito, subdesenvolvimento e violência desenfreada. Até que a voz oficial muda. Em 2002, o secretário municipal de turismo e presidente da Riotur, José Eduardo Guinle, e depois o então presidente Fernando Henrique Cardoso, pronunciam-se publicamente contra um episódio do famoso desenho animado dos Simpsons, passado no Rio, que mostrava não apenas cenas do Corcovado, do Pão de Açúcar, do carnaval e do futebol, mas também de mulheres erotizadas, de dança sexualizada (lambada), de meninos de rua, de favelas infestadas de ratos, de sequestradores e outros temas, sobre a cidade e o país, frequentes no noticiário internacional (Castro; Freire-Medeiros, 2011, p.11).

Seguindo a onda moralizante sobre a imagem do país no exterior e, especialmente a imagem turística da cidade, a deputada estadual Alice Tamborideguy apresentou, em 2005, projeto de lei que proíbe a veiculação, exposição e venda de postais turísticos com fotos de mulheres em trajes sumários que não estejam inseridas numa outra temática principal dos postais. A lei foi inicialmente aprovada pela então governadora Rosinha Garotinho e, depois de sofrer alterações – entre elas a que diz respeito à fiscalização dos locais de venda dos cartões postais, que agora cabe à Secretaria de Turismo do Estado –, foi sancionada pelo então governador Sérgio Cabral e publicada no Diário Oficial do Estado em maio de 2009 (Terra Notícias, 2009).

Apesar de algumas iniciativas que exprimem o desconforto brasileiro em relação a certos estereótipos, imagens como a de povo colonizado, ou a da sensualidade da mulher brasileira, se perpetuam ainda hoje, inclusive em situações onde a voz oficial poderia tentar desconstruí-las, ou, pelo menos, não valorizá-las. Tomemos como exemplo a festa de abertura dos jogos olímpicos Rio 2016, que deveria ter sido, conforme prometido, a representação do “novo Brasil”. Fernandes (2017) demonstra que a visão colonialista foi preservada e que a cerimônia “mostrou um diálogo contínuo com os estereótipos sempre presentes”.

Cidade/país da terra virgem, mas igualmente do bom selvagem, o Rio iniciava a sua cerimônia de abertura com o imaginário cultural inconscientemente partilhado de um povo aberto não só ao abraço do título da música de Gilberto Gil, mas à chegada do estrangeiro (e das delegações internacionais) que vem legitimando historicamente a existência do Brasil (FERNANDES, 2017, p.136).

Fernandes pontua que “um dos momentos mais admirados da cerimônia de abertura” foi a participação da modelo brasileira Gisele Bündchen, internacionalmente conhecida, ao som da música Garota de Ipanema de Tom Jobim. A modelo simplesmente desfilou. Roupa e movimentos sensuais. Foi ovacionada. Fernandes relacionou a participação de Gisele como sendo a exposição de um produto genuinamente brasileiro, fazendo menção a outra modelo brasileira de fama internacional, Mariana Weickert, que tatuou a chancela “*made in Brazil*” na região do seu cóccix (Fernandes, 2017, p.144).

Procurando por uma imagem de Mariana que mostrasse a referida tatuagem, encontramos no site do banco de imagens Alamy Stock Photo a de um torso masculino, de musculatura bem definida, tatuado com a mesma inscrição adornada por algumas estrelinhas. A foto, que não tem nenhum sinal que identifique onde foi clicada, é apresentada com a legenda: “Cropped shot of man pointing to chest tattoo at hotel swimming pool, Rio de Janeiro, Brazil”⁸.

Fato é que o corpo masculino também passou a ser muito representado e explorado em situações de divulgação da cidade enquanto destino turístico. Especialmente, enquanto destino turístico gay. Para pontuar esse processo, devemos considerar dois fatos históricos ocorridos em 1979, já mencionados: a música Menino do Rio, de Caetano Veloso, e a tanga de crochê de Fernando Gabeira. Observa-se que, em 1982, a música Menino do Rio deu nome a um filme que retratou o universo jovem e praieiro do verão carioca que, contudo, não embutia a mesma carga semântica da música.

Relevantes também foram as pioneiríssimas imagens homoeróticas, do corpo masculino, que o fotógrafo Alair Gomes (1921-1992), reconhecido internacionalmente, produziu durante as décadas de 1960 a 1980. Embora também fotografasse nus masculinos no seu estúdio, a parte mais conhecida de suas fotos foi ambientada nas praias do Rio, fossem tiradas da janela de seu apartamento de Ipanema, fossem na própria areia. Na década de 1970 suas fotos retrataram um corpo que ainda não frequentava musculação, mas que

se exercitava na praia, jogando bola, fazendo flexão, nadando, se pendurando em barras – o resultado é o típico corpo masculino dos anos 70: magro, porém

⁸Tradução livre: Detalhe de homem apontando para tatuagem no tórax, em piscina de hotel, Rio de Janeiro, Brasil.

atlético, sem bomba e sem bíceps gigantescos, peitorais inflados e abdômen “tanquinho”, nada disso. Era a síntese da natureza mesmo (Nos2, 2008).

Enquanto as imagens da década de 1980 mostram um corpo mais atlético e, principalmente, mais exposto em função da moda de sungas masculinas bem pequenas (efeito Gabeira, sem dúvida).

O Rio hoje é considerado um dos melhores destinos gays internacionais. Mais recente, o turismo sexual gay foi deliberadamente vendido internacionalmente pela prefeitura da cidade. Embora o turismo sexual nem sempre tenha sido (ou seja) admitido pelas vozes oficiais, ele sempre foi imputado ao Rio de Janeiro.

O turismo sexual é um conceito que pode ser entendido de várias formas, para além da relação de prostituição e turistas. O termo tenta capturar uma grande variedade de formas de lazer em viagens, relacionadas a serviços sexuais que passam sim pela prostituição, mas também pela ligação do global com o local e a produção e consumo de serviços específicos. A grande maioria dos estudos sobre o tema foca a relação do homem como consumidor com a mulher como provedora, enquanto o turismo sexual gay e, principalmente, o consumo de sexo por mulheres turistas é menos estudado (Wonders; Michalowski, 2001).

Se, ao divulgar as fotos de mulatas seminuas, em eventos internacionais, os órgãos oficiais de turismo apenas incitavam a imaginação de potenciais viajantes quanto à sensualidade da mulher brasileira, em especial da carioca, muitas outras vezes negaram a existência de um turismo sexual organizado, ou deturparam a sua prática. Para os pesquisadores Da Silva e Blanchette, no ano de 2005, era comum observar nos discursos dos órgãos do governo brasileiro – para justificar novos dispositivos legais – o uso do conceito de turismo sexual como se fosse sinônimo de abuso de menores, prostituição forçada ou extradição de mulheres. Para eles, o turismo sexual parecia ser definido, no campo legal-jurídico brasileiro, como “violação por estrangeiros das leis brasileiras que regulam o comportamento sexual, mais precisamente, as leis contra pornografia, sedução, estupro, corrupção de menores, atentado violento ao pudor e tráfico de mulheres (Silva e Blanchette, 2005, p.253). No senso comum brasileiro, o termo turista sexual é usado como uma acusação aplicável a qualquer estrangeiro cujo comportamento não esteja de acordo com um padrão velado, estabelecido para gringos. É aquele que busca parceiras seja qual for a qualificação legal ou social das mesmas.

Observa-se que a definição internacional e consensual de turismo sexual é a de viagens que se utilizam das estruturas e redes do setor turístico com a intenção primária de estabelecer contatos sexuais (normalmente de natureza comercial) com os residentes do destino. Ou esse é o motivo principal de pelo menos parte da viagem. Observa-se também que consumir serviços de prostitutas maiores de idade não se constituiu em si um crime.

Os pesquisadores Silva e Blanchette – ela carioca negra, ele estrangeiro “de aparência tipicamente alemã ou americana” – utilizaram-se de uma pesquisa de campo, com oito meses de duração, na extinta Boate Help em Copacabana, para “demonstrar a necessidade de se abandonar a categoria de turista sexual como algo explicável através de grandes categorizações maniqueístas” (SILVA e BLANCHETTE, 2005, p.280). Para eles, as prostitutas são agentes ativas da construção de suas vidas e, “pelo menos no Rio, as interações sexuais entre estrangeiros e brasileiras são mais complexas do que aquelas delineadas nos modelos hegemônicos de turismo sexual” (SILVA e BLANCHETTE, 2005, p.252).

Como qualquer lugar do mundo de grande afluência de turistas, Copacabana absorve um enorme contingente de pessoas oferecendo todo tipo de serviço (e bugigangas) aos forasteiros. Entre eles, prostitutas sempre circularam pela orla. Para elas, sempre existiram os *bas-fonds*. A boate Help, contudo, foi um dos mais famosos pontos de turismo sexual do Rio de Janeiro, e – segundo frequentadores e prostitutas – muito conhecida internacionalmente. Um lugar seguro em relação à violência e à corrupção policial (características também bastante conhecidas da cidade). Funcionou de 1984 a 2010, embora inicialmente tenha sido local de diversão noturna de classe média e alta. Na última noite em que funcionou (6/1/2010), seu fechamento foi visto assim por Selma (codinome de uma das muitas garotas de programa que trabalhavam no local): “Vai ser um ponto turístico a menos. E uma fonte de renda a menos para a cidade. Internacionalmente, a Zona Sul vai parar. O turismo no Rio acabou” (in LIMA, 2010).

É importante ressaltar que o turismo sexual é similar a outras formas de turismo em que as experiências culturais oferecidas pela viagem são consumidas com base em conhecimentos prévios, expectativas e fantasias sobre o local visitado. Em relação ao Rio de Janeiro, Silva e Blanchette (2005) constataram que, de fato, há uma crença estrangeira em relação à performance sexual da mulher carioca, e é grande a expectativa de ter algum tipo de relacionamento com ela. Mas, para alguns de seus depoentes, “sem falar bem o

português ou viver na cidade, pode esquecer namorar uma garota normal (...), a menos que tenha amigos brasileiros que possam apresentá-lo a garotas normais” (SILVA e BLANCHETTE, 2005, p. 259).

“O sexo é entendido como um componente necessário de uma visita bem-sucedida à cidade”, algo como uma “lembrança típica do Rio”, mas como não é fácil estabelecer relacionamentos com as “garotas normais”, esses turistas acabam apelando para as garotas de programa. Essa categoria, que os pesquisadores chamaram de “turistas sexuais acidentais” eram, então os mais frequentes na Help (Silva e Blanchette, 2005, p.262-263).

A segunda categoria de frequentadores da casa era a dos turistas sexuais assumidos, que se auto-rotulam “*mongers*”⁹, que gasta enormes cifras e muito tempo à procura de novas experiências sexuais e preocupa-se com os códigos legais locais – não por causa das consequências sociais de seus atos, mas para evitar vulnerabilidade. Consideram sua atividade sexual como um *hobby* ou passatempo que, como qualquer outro, congrega grupos de aficionados, possui sites e promove seus próprios códigos. Sentem orgulho, pois só é um *monger* quem pode. Os pesquisadores destacam que os *mongers* justificam suas atividades da mesma maneira que os estrangeiros que frequentam os *tours* de favela do Rio de Janeiro: salientam que estão “conhecendo algo ‘típico’ da cidade e que o dinheiro que gastam ‘vai para os necessitados’ ” (SILVA e BLANCHETTE, 2005, p.266).

A terceira categoria de turistas encontrados na Help foi a dos “turistas de amor” (e não do sexo), de acordo com a autodenominação de três de seus informantes. Esse grupo acredita que mulheres não prostitutas frequentavam a Help a procura de namorado, por isso a boate seria um excelente local para se buscar uma namorada ou futura esposa. Sobre essa questão, algumas prostitutas declararam manipular a ilusão de amor para fins lucrativos, e os pesquisadores fizeram referência a O’Connell Davidson¹⁰ que salienta que uma nova forma crescente de prostituição é a *girl friend experience*, que consiste na contratação de serviços sexuais e da companhia de uma mulher por um tempo prolongado, que pode incluir viagens. Após pagar a quantia negociada, o homem pode ir embora, contudo, muitas vezes o valor não é estipulado e a moça confia que seu “namorado” vai lhe pagar a quantia justa ao final das férias (Silva e Blanchette, 2005, p.277).

⁹ A tradução da palavra é genericamente “comerciante” e, no caso, deve vir de *whoremonger* – aquele que compra ou vende serviços de prostitutas.

¹⁰O’CONNEL DAVIDSON, Julia. *Prostitution, Power and Freedom*. Michigan: An Arbor, University of Michigan Press, 1998.

Muito menos discutido, o turismo gay já faz parte do imaginário turístico do Rio de Janeiro há muito tempo, e muitas boates gay da cidade são frequentadas por estrangeiros. É importante salientar que lugares *gay-friendly* não são necessariamente de turismo sexual gay mas, na prática, a percepção sobre os temas se misturam. Importante também que se diga que, iconograficamente falando, o corpo masculino musculoso, seminu (de sunga) e na praia, é a imagem mais recorrente para ilustrar o Rio como um destino gay.

Em 2011, o então prefeito do Rio, Eduardo Paes, através da Riotur e em parceria com a Coordenadoria Especial da Diversidade Sexual – CEDS, promoveu oficialmente e internacionalmente o turismo gay na cidade. Além de produzir vídeos e sites como o rioofficialguide.com/lgbt (atualmente fora do ar), a publicação *Come to live the Rio sensation* foi editada para ser distribuída em eventos internacionais. Seu texto (em inglês) informa que a diversidade é parte da rotina diária dos habitantes do Rio, que vivem em harmonia independentemente de raça, credo ou orientação sexual. Que a demonstração pública de afeto é apoiada por lei, e caso algum estabelecimento demonstre preconceito contra homossexuais pode ser multado. Que não é difícil entender por que a cidade exibe o título de melhor destino gay e melhor destino de sexo gay do mundo [grifo nosso], de acordo com a MTV, sendo o destino favorito para o turismo LGBT. A praia na Farma de Amoedo (Ipanema) é citada, informando que há bares e restaurantes naquelas vizinhanças, para o pós-praia. Recomenda-se, como uma amável maneira de conhecer a cidade, os passeios de jeep pela floresta e pelas favelas. Para os seguidores do naturalismo, a praia do Abricó, a única praia oficial de nudismo da cidade, é indicada. Entre os eventos, cita-se o *reveillon*, o carnaval e a parada LGBT. Sobre as atrações noturnas, cita-se bares, boates e shows e a seguinte recomendação finaliza o impresso: “*Find a company to enjoy the night!*”¹¹

A atual gestão do prefeito Marcelo Crivella encontrou pouco mais de 500 exemplares dessa publicação no Palácio da Cidade e, segundo foi noticiado pela coluna Gente Boa do jornal *O Globo* em 16 de maio de 2017, o coordenador de Diversidade Sexual informou: “Já abrimos sindicância para saber quanto foi gasto de dinheiro público com esse material e por que estavam todos guardados dentro do cofre do Palácio”. Também segundo a coluna, o coordenador de Diversidade Sexual da gestão anterior alegou que os guias foram feitos exclusivamente para o mercado externo, foram usados na

¹¹ Tradução livre: Encontre uma companhia para aproveitar a noite.

divulgação da cidade em feiras internacionais (o que está de acordo com as informações que recebemos quando tivemos acesso ao impresso), e o que estava no Palácio era apenas uma sobra.

Antes dessa notícia, em fevereiro de 2017, o jornal *O Dia* noticiou que, segundo pesquisa da Fundação Cesgranrio, embora o Rio fosse de fato considerada uma cidade *gay-friendly*, existia um problema quanto a falta de informações para os viajantes LGBT. Por isso, o jornalista Felipe Martins tinha empreitado o desafio de publicar um guia – *Rio gay life* – a ser distribuído gratuitamente em hotéis e outros pontos. Contudo, para os números seguintes precisaria de apoio de estabelecimentos comerciais, o que estava sendo difícil, pois muitos julgavam que esse apoio, em vez de demonstrar inclusão, estaria restringindo sua imagem de negócio (Monerat, 2017).

Sobre a distribuição espacial da economia noturna LGBT no Rio de Janeiro, Jesus (2017) destaca que o Centro e a Zona Sul são regiões “bastante pulsantes no desenvolvimento da economia noturna LGBT”, enquanto as regiões Norte e Oeste da cidade oferecem poucos serviços relacionados a essa economia. Embora, de uma maneira geral, possa se dizer que o jovem LGBT

dispõem de um capital maior para despender em lazer e são atraídos pela promoção de identidades estéticas e culturais, de forma que vieram cada vez mais chamando a atenção de empresários da economia noturna e também de autoridades, que viram a possibilidade de atraí-los em direção à revitalização de áreas urbanas e ao fortalecimento do turismo (JESUS, 2017, p.298).

Vale dizer que no hall de serviços listadas pelo guia *Come to live the Rio sensation*, já mencionado, encontramos nove casas noturnas na zona Sul, quatro no centro da cidade, duas na Zona Oeste (Jacarepaguá e Bangu) uma na Zona Norte (Madureira). Quanto aos bares: Quatro na Zona Sul, dois no Centro e um em Cascadura (Zona Norte); quanto as saunas: onze na Zona Sul (incluindo bairros menos turísticos como Catete), duas no Centro e três na Zona Norte (Praça da Bandeira, Maracanã e Bonsucesso); motéis: três no Centro e um na Zona Sul (Copacabana). Observa-se que no item “Hospedagem” só foram listados hotéis de luxo, sendo seis na Zona Sul e um em Santa Teresa.

No caso brasileiro, as representações estigmatizantes da diversidade sexual ainda vêm permeadas de hierarquias e clivagens sociais relacionadas a questões de raça e/ou classe social (...). Muitos dos usuários da economia noturna LGBT que dispõem de maior renda – quase sempre homens brancos de classes média-alta e

alta – buscam, nos grandes centros urbanos como o Rio de Janeiro, por exemplo, áreas para viver e frequentar em que sintam maior proteção e identificação com outros indivíduos que estão na mesma condição, em especial localidades que possuam melhores serviços de segurança e que sejam supostamente mais receptivas a cidadãos LGBT do que as zonas mais carentes. Em inúmeras áreas mais pobres, há menor segurança e a população se mostra menos receptiva à diversidade sexual devido a uma educação mais conservadora e à falta de informação (JESUS, 2017, p.300-301).

Assim, não à toa, o título do artigo que acolhe a reflexão de Jesus (2017) é “Só para moço do *corpo dourado*_do sol de Ipanema” [grifo nosso].

Considerações Finais

Muitas vezes fascinados pela alteridade, o artista suaviza ou destaca algo que observa. Assim foi exacerbada a sensualidade do negro – especialmente da mulher negra – que vivia no Brasil oitocentista, para além da dura realidade de maus tratos do cativo. Assim nasceu a mulata icônica do carnaval e do turismo sexual. Por vários mecanismos, essa sensualidade foi expandida para a mulher brasileira branca, especialmente a carioca. E, entre as tentativas de justificar essa “natureza” até os hábitos naturalistas dos indígenas são lembrados. Fato é que essa imagem perdura no mundo, e a mulher brasileira mais aceita do que rejeita tal imputação.

Como todo e qualquer sistema histórico de representação coletiva, o imaginário se expressa por discursos e imagens que tomam como referente o real, mas que são capazes de negá-lo, contorná-lo, ultrapassá-lo. Assim, toda construção imaginária do mundo comporta um conteúdo de ficção, que implica em escolhas, seleção, criatividade, negação, mas que qualifica e confere significação à realidade e que se legitima pela credibilidade (PESAVENTO, 2004, p.1).

A imagem que se constrói sobre alguma coisa, não é necessariamente visual, existem imagens mentais que se constroem pelo efeito de todo um conjunto de ideias que temos sobre algo. Contudo, a imagem visual tem preponderância nessas construções e na sua pregnância, principalmente no segmento turístico que trabalha basicamente com veiculação de imagens. Ainda assim, “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de um conjunto de imagens” (Maffesoli, 2001, p.76). Nesse sentido, o imaginário é uma realidade, e as imagens tentam reproduzir, transmitir ou reforçar essa “realidade”.

Assim, a imagem de sensualidade – mais que lírica, erótica e disponível – dos corpos feminino e masculino que habitam o Rio de Janeiro é resultado, e motivador, de um imaginário que se replica continuamente. Pelo olhar estrangeiro, pelo nativo e pelas instituições e mecanismos responsáveis pela promoção da imagem da cidade enquanto destino turístico. Imagens gerando imaginário, imaginário gerando mais e mais imagens...

Referências

CASTRO, R. **Ela é carioca**: Uma enciclopédia de Ipanema, Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

COME TO LIVE THE RIO SENSATION (Impresso publicitário). Rio de Janeiro: Prefeitura, Riotur, CEDS. s/d.

FERNANDES, V. D. Rio 2016: um mundo (sempre) novo? Nacionalismo, gênero e erotismo na abertura dos Jogos Olímpicos do Brasil. In FIGUEIREDO, J.L.; JESUS, D. S. V. (org.) **Cidades Criativas**: aspectos sensoriais e territoriais. Rio de Janeiro: ESPM-Rio / E-papers. 2017.

FREIRES, L. P. **A Invenção da praia no Rio de Janeiro** (Monografia –Especialização em Sociologia Urbana). Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 1997.

JESUS, D. S. V. Só para o moço do corpo dourado do sol de Ipanema: Distribuição espacial da economia noturna LGBT na cidade do Rio de Janeiro. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos**. Recife, v.19, n.2, p.288-309, maio-ago. 2017

LEITE, M. L. M. **Livros de viagem: 1803/1900**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LIMA, F. **A última noite da boate Help**. O Globo, 7/1/2010. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/rio/a-ultima-noite-da-boate-help-3072459#ixzz551McEtWH>>.

MALYSSE, S. Em busca dos (H)alteres-ego: Olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca. In GOLDENBERG, M. (org.) **Nu & Vestido**: Dez antropólogos

revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. In **Revista Famecos**, Porto Alegre, n.15, ago. 2001.

MONERAT, A. **Guia de turismo apresenta a visitantes o rio gay-friendly**. O Dia, 22/2/2017. Disponível em <https://odia.ig.com.br/_conteudo/rio-de-janeiro/2017-02-22/guia-de-turismo-apresenta-a-visitantes-o-rio-gay-friendly.html>.

NOS2 Notícias. 28/7/2015. Disponível em <<http://www.nos2.co/2015/07/na-era-dos-nudes-descubra-alair-gomes-o-pioneiro-da-fotografia-homoerotica-brasileira/>>.

PERROTTA, I. **Da Garota de Ipanema ao Menino do Rio**: um estudo de signos visuais cariocas (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Departamento de Artes e Design, PUC-Rio. 2004.

_____. **Desenhando um paraíso tropical**: a construção do Rio de Janeiro como um destino turístico (tese de doutorado). Rio de Janeiro: CPDOC – FGV-Rio. 2001.

PESAVENTO, S. J. A invenção do Brasil: o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro. In **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. I ano I, 2004.

RODRIGUES, I.; ACIOLI, P. **30 estilistas à moda do Rio**. Rio de Janeiro: Senac Rio de Janeiro. 2001.

SILVA, A. P.; BLANCHETTE, T. Nossa Senhora da Help: sexo, turismo e deslocamento transacional em Copacabana. In **Cadernos Pagu** n.25, julho-dezembro 2005.

SÜSSEKIND, F. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TERRA. **Entra em vigor no Rio lei que proíbe mulheres de biquíni em postais**. Terra Notícias, 30/5/2009. Disponível em <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/cidades/entra-em-vigor-no-rio-lei-que-proibe-mulheres-de-biquini-em-postais,104c68f40d94b310VgnCLD2000000bbcceb0aRCRD.html>>.

WONDERS, N. A.; MICHALOWSKI, R. Bodies, borders, and sex tourism in a globalized world. In **Social Problems**. v.48, No. 4 (November 2001), pp. 545-571

[Oxford University Press / Society for the Study of Social Problems. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/sp.2001.48.4.545>>.](#)

Sociedade da transparência de Byung-Chul Han: a pornografia enquanto conceito filosófico

Pâmela Bueno Costa, Licenciada em Filosofia pela UNESPAR, Professora de Filosofia na Educação Básica da rede pública (SEED/PR), Professora do Colégio Santos Anjos (Porto União, SC), Mestranda do PROF-FILO, Mestrado Profissional em Filosofia (UNESPAR), bolsista Capes, costapamela58@gmail.com

Samon Noyama, Doutor em Filosofia (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), Professor Adjunto do curso de Filosofia (UNESPAR, campus de União da Vitória) e Professor Permanente do PROF-FILO, Mestrado Profissional em Filosofia (UNESPAR), snoyama@gmail.com

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Tradução de Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

Sociedade da transparência foi publicado na Alemanha em 2012, dois anos depois do livro mais conhecido e, por assim dizer, midiático, de Byung-Chul Han: *Sociedade do cansaço*. A semelhança dos títulos sugere a proximidade entre as abordagens e os conteúdos, algo que se percebe sem dificuldade alguma após a leitura do livro. Aliás, não apenas a proximidade, mas certa continuidade das preocupações do filósofo sul-coreano. São nove pequenos capítulos que apresentam elementos diferentes e complementares que nos guiam no sentido de compreender alguns desdobramentos da sociedade caracterizada no livro de 2010. Logo no início do livro Han parece justificar o tema do livro alegando a presença indiscutível do tema da transparência nos discursos públicos contemporâneos, que revela a transição de uma sociedade da negatividade para a positividade. Transparência e positividade, então, aparecem como sinônimos em um mundo cada vez mais inclinado a dissimular as diferenças e a alteridade. Este processo, esteticamente caracterizado pela relação imediata entre imagem e olho, possível através das superfícies sensíveis ao toque e da transformação mágica decorrente dessa tecnologia, permite Han dizer que estamos vivendo numa sociedade determinada pela tirania de uma beleza que cada vez mais se aproxima de uma estética da superfície.



A aura da obra de arte, tema caro a Walter Benjamin, desaparece por completo na contemporaneidade em função da supervalorização dos objetos a partir da sua exposição. As coisas, as pessoas, as obras de arte, enfim, qualquer coisa pode ser julgada e valorizada de acordo com a sua capacidade de exposição e de visualização. O suposto valor do culto, portanto, dá lugar ao valor de exposição. A cultura nos tempos de domínio das redes sociais aponta para uma substituição do rosto humano pela face, que é plana e rasa, características que sugerem a ausência da aura e a imanência do igual. É partir deste ponto que Han vai analisar a fotografia atual como ápice de uma cultura sem negatividade e, já que cada um é responsável pela exposição da própria imagem, são os próprios indivíduos que sustentam uma lógica da performance.

Não há mais condições de existência ou de habitação, apenas de exposição, de *performance*. Segundo Han, essa transformação conduz nossa visão de mundo a confundir beleza aparente com prazer, e isso tem efeitos devastadores na nossa sexualidade, na saúde física e mental e, no tocante à questão filosófica-estética por excelência, na nossa sensibilidade. É nesse sentido que ele afirma que a “absolutização do valor expositivo se expressa como tirania da visibilidade” (2017, p.35). O privilégio absoluto da visão atrofia os demais sentidos e, para fazer uma referência ao processo denunciado em *Agonia de Eros*, contribui para a eliminação das diferenças e das distâncias.

Aliás, esse tema discutido alhures é retomado no terceiro capítulo. O fetiche a fantasia enquanto categorias filosóficas são imprescindíveis para se pensar as exigências econômicas que o sistema capitalista no impõe. O jogo, a oscilação, o binômio revelar-ocultar, enfim, os mais conhecidos sinônimos de movimento e deslocamento são colocados em cheque por uma cultura que, hoje, nos oferece de forma inegociável a lógica da transparência como substituta da sedução: o declínio de Eros dá lugar à pornografia como elemento que caracteriza o cidadão contemporâneo duplamente: na sua esfera desejante e na sua atuação política.

No quarto capítulo Han permanece discutindo na perspectiva benjaminiana em torno da fotografia enquanto paradigma e convida mais um pensador para conversar sobre a questão: é a partir da noção de nudez, construída por Giorgio Agamben em livro homônimo que o filósofo coreano passa a tratar a sociedade pornográfica. E aqui, até mais do que em outros momentos, ele sugere que podemos pensar a pornografia a partir de questões legítimas da filosofia. Contudo, não concorda com a perspectiva em que o filósofo italiano, de certa forma, cria uma expectativa interessante e quase criadora da nudez. Mesmo que se esforce para desviar-se do fulcro teológico da sua reflexão, Agamben não enfrenta o que parece ser, para o coreano, o maior delito da noção de nudez, qual seja, o fato de que toda exposição já é necessariamente pornográfica, intensificada pelo capitalismo. Para Han, Agamben não observa a diferença essencial que há entre o erótico e o pornográfico. Diferença esta que, em sua concepção, é fundamental para definir a pornografia como a exposição exacerbada, a busca obsessiva pela transparência e pelo suposto prazer que ela pode oferecer.

Ao comparar as ciências exatas e as humanas, mais precisamente o cálculo e o pensamento, Han aponta para mais um elemento constitutivo dos excessos da vida contemporânea que aumentam a complexidade da condição atual da vida humana: a aceleração. A igualdade promovida pelo cálculo, vulgarmente falando, permite que a velocidade se apresente como um fator decisivo para debater a questão da temporalidade, dos movimentos e da construção das narrativas possíveis a partir das condições estabelecidas nesses termos. Ele parece bastante pessimista quanto à possibilidade de movimentos revolucionários e a elaboração de narrativas que resgatem a memória, a história, os significados, os rastros e marcações. Isso tudo conduz a um vazio perturbador.

No capítulo sexto, ele apresenta a ideia de que o valor do culto é substituído pelo valor da exposição, assim como a sociedade da transparência, onde o capitalismo neoliberal transformou tudo em mercadorias – *commodities*, a sociedade da intimidade – um palco onde os sujeitos são narcisistas, a intimidade vira também mercadoria, ou seja, pornografia. A intimidade transparece em si mesmo. A distância é anulada, tudo está desnudado e desvelado, pois, tudo está próximo, facilitado, com simples deslizar de dedo na tela do aparelho celular, por exemplo, tem acesso a uma transferência bancária ou o pagamento da conta de luz. O século XVIII é marcado, em suas palavras, por “*um theatrum mundi*”, como se tudo tivesse se tornado um grande palco cênico. Isso possibilita a distância cênica, portanto, a um impedimento, isto é, do contato imediato entre os corpos e alma, renunciando à distância teatral em favor da intimidade.

Han utiliza-se da concepção filosófica de Richard Sennet, segundo a tese que a modernidade não é mero teatro de representação, mas, sim, um mercado, uma vitrine onde se expõe, se vende e se consome intimidades, isto é, vivemos em uma sociedade de exposição, e essa exposição é pornográfica. Nos espaços sociais, principalmente nas redes de relacionamentos, constroem-se espaços de proximidade, onde se elimina o fora, o outro, aniquilação da alteridade. Podemos citar a música de Caetano “*Sampa*” quando afirma em uma frase: Narciso acha feio o que não é espelho, ou seja, o que não reflete o igual é anulado. Nas redes sociais podemos observar que há um desejo por reflexo, e esse reflexo é de si mesmo, o outro, o negativo, não é desejo do sujeito narcísico. Podemos dizer que a intimidade, como afirma o filósofo coreano, psicologiza e personaliza tudo, desde os espaços públicos, e principalmente os políticos. As figuras políticas não são avaliadas por suas ações, mas, sim pela sua imagem, ou seja, pela pessoa pública que expõe em suas redes de relacionamento. Cabe destacar, que *peessoa* vem do latim, *personare*, “soar através” e significa máscara, assim, o autor desenvolve sua tese afirmando que a sociedade da transparência, é revelação e desnudamento, portanto, trabalha contra qualquer forma de máscara e toda aparência. Os véus e as máscaras se desvelam e a verdade está revelada.

Não existem mais rituais. E o que temos nesta sociedade desritualizada é uma transparência pornográfica que anula a distância. Sennet afirma que: “o narcisista não está propenso a fazer experiências, mas quer vivenciar; em tudo que lhe vem ao encontro ele busca vivenciar a si mesmo” (HAN, 2017, p. 84). E, assim, o ser narcisista tornado depressivo, engole a si mesmo em sua intimidade ilimitada. Ainda, nesse modelo de sociedade, a informação também virou mercadoria, e há uma dificuldade de transformá-la em conhecimento, pois, está privada de toda a negatividade. Com isso não padece apenas de verdade, mas ainda com a falta de aparência.

No decorrer do texto, o filósofo recupera a *alegoria da caverna* de Platão, para pensar a sociedade da transparência, afirmando que pode ser compreendida como um grande palco de teatro. Os prisioneiros da caverna estão presos como espectadores de teatro diante do palco, nesse horizonte de reflexão, afirma a falta de luz divina (sol), pois, o transparente é opaco e não transcende a *aletheia* (HAN, 2017, p. 87.). No mundo “construído” por Platão todas as coisas estão encadeadas. As representações miméticas são aniquiladas, pois a sociedade da transparência é uma sociedade sem poetas, sem sedução e sem metamorfose (HAN, 2017, p. 91). Tendo a opacidade como uma de suas características, pois, é o poeta que produz ilusões cênicas, aparência e rituais, a lógica muda para deixar tudo homogeneizado e positivado, de modo operacionalizante, portanto, a massa de informação é apenas um enchimento, não traz luz à escuridão. Apenas informação, e o acúmulo de informação que torna a sociedade positiva, aniquilando a alteridade, isto é, o outro.

Partindo de análises sobre o século XVIII, Han coloca em questão as concepções de Rousseau na sua obra *As confissões*. Grosso modo, Rousseau aborda a problematização sobre verdade e confissão, partindo de uma premissa do mito do *bom selvagem* e o coração de cristal, ou seja, “seu coração transparente como um cristal, não pode esconder nada do que nele passa” (HAN, 2017, p. 98), portanto, exige-se uma abertura do coração, que pode ser entendida como uma ditadura do coração, exigindo transparência. Ainda no século das luzes, a sociedade é entendida por Han como um teatro repleto de cenas, máscaras e figuras, nem as vestimentas eram separadas dos palcos, faziam parte do convívio diário as vestimentas teatrais, como também as máscaras e os penteados. Rousseau é contrário à arte teatral, pois acredita que em palco a dissimulação da aparência e da sedução, elimina a transparência dos sujeitos, pois não se pode ter apenas uma pose ou cena, mas, sim a transparência do coração, pois isso é contrário a arte mimética. Assim como Platão, afirmava a proibição da mimética e da arte teatral no seu ideal de Estado. À favor da transparência, afirma que uma moralidade exposta deve ser o ideal para uma sociedade, onde todos possam vigiar uns aos outros, transformando assim em uma sociedade de controle e vigilância total; e, por isso, preferia cidades menores. Um exemplo é ter como modelo os romanos que edificam casa ‘transparentes’ e podem ser observados por todos, mantendo uma doutrina de costumes.

O que fica evidente na sociedade transparente é que o *vento digital* da era da comunicação e informação não têm um imperativo moral, e ainda de certa maneira, é desprovida de coração, pois, o seu propósito não é acentuar uma moral do coração como desejava Rousseau, mas sim maximizar os lucros e ainda chamar a atenção. Vivemos em uma sociedade do controle? Muito mais que controle é uma sociedade do cansaço e desempenho, no entanto, segundo Han, não vivemos o fim do panóptico, desenvolvido por Jeremy Bentham, mas, sim, uma nova forma, chamada por ele de *aperspectivístico*, isto é, a vigilância, nesse modelo não é realizada por um centro, mas por todos. Não há um olho central que vigia tudo, como nos presídios, hospitais e escolas. O problema do aperspectivismo consiste em os indivíduos acreditar que são livres. Todavia, não há um bloqueio de comunicação entre os sujeitos, pelo contrário, eles estão de forma ininterrupta conectados com uma hipercomunicação. E exibem-se em vitrines por livre vontade, expondo-se ao mercado do panóptico, onde todos controlam todos, senhores e escravos de si mesmo.

Há ainda que destacar que a autoexploração se torna mais eficiente. E em todas as esferas da sociedade não existe mais o culto e o mistério, apenas a exposição. Uma sociedade onde impera a desconfiança, tudo é instável e não duradouro, imperando dessa forma, a suspeita (*verdacht*). Portanto, não há apenas uma central que vigia, mas, sim, o globo como um todo se torna o único vigilante, isto é, o panóptico. As redes sociais, como o *facebook*, *instagram* e o próprio *google*, adotam medidas panópticas, que estimulam a exposição livremente, o que permite Han falar em uma dialética da liberdade que se apresenta como controle. Por fim, podemos afirmar que as reflexões do pensador coreano são fundamentais para entender as mazelas do século XXI, seja no campo filosófico, político ou sociológico, pois nos coloca numa desconfortável situação de precisar se reconhecer nesse contexto como colaborador de um sistema pernicioso, de subjugação do homem, de um sem número de artimanhas que se desdobram em ofertas sedutoras e atraentes com o intuito de submeter todos nós a um regime que se mostra, em todas as suas esferas, lamentável e desolador, numa palavra, antifilosófico.

Referências:

Ensino & Pesquisa, União da Vitória, v.16, n.2, supl., 148-152, abr./jun, 2018.

- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- HAN, Byung-Chul. **A agonia de Eros**. Tradução de Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.
- _____. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.
- _____. **Sociedade da transparência**. Tradução de Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.