

eikon 05

**Journal on
Semiotics and Culture**

2019 / 1st edition

Credits

eikon
journal on semiotics
and culture

Editors-in-Chief

Anabela Gradim
anabela.gradim@labcom.ubi.pt

Catarina G. Moura
cmoura@ubi.pt

Design

Catarina G. Moura
Sara Constante

Web Support

António Matos
Filomena Santos

URL

www.eikon.ubi.pt

ISSN

2183-6426

DOI

10.20287/eikon

International Scientific Board

Anastasia Christodoulou Aristotle University of Thessaloniki, Grécia

Ana Catarina Pereira Universidade da Beira Interior, Portugal

Anabela Gradim Universidade da Beira Interior, Portugal

Ângela Nobre Instituto Politécnico de Setúbal, Portugal

António Fidalgo Universidade da Beira Interior, Portugal

António Machuco Rosa Universidade do Porto, Portugal

Arthur Asa Berger San Francisco State University, EUA

Catarina G. Moura Universidade da Beira Interior, Portugal

Catarina Rodrigues Universidade da Beira Interior, Portugal

Francisco Tiago Paiva Universidade da Beira Interior, Portugal

Göran Sonesson Lund University, Suécia

Herlander Elias Universidade da Beira Interior, Portugal

Hermenegildo Ferreira Borges Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Ivone Ferreira Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Jaime Nubiola Universidad de Navarra, Espanha

Jean-Marie Klinkenberg Université de Liège, Bélgica

João Correia Universidade da Beira Interior

José Bragança de Miranda Universidade Nova de Lisboa, Portugal

José Enrique Finol Universidad del Zulia, Venezuela

Kalevi Kull Tartu University, Estónia

Lúcia Santaella Braga Universidade de São Paulo, Brasil

Madalena Oliveira Portugal

Marcos Palácios Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Augusta Babo Universidade Nova de Lisboa, Portugal

María del Valle Ledesma Universidad de Buenos Aires, Argentina

Maria Teresa Cruz Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Moisés Lemos Martins Universidade do Minho, Portugal

Morten Tønnessen Stavanger University, Noruega

Paolo Maria Fabbri IULM Milano / LUISS Roma, Itália

Paulo Serra Universidade da Beira Interior, Portugal

Rocco Mangieri Universidad de los Andes, Venezuela

Silvana Mota Ribeiro Universidade do Minho, Portugal

Tito Cardoso e Cunha Universidade da Beira Interior, Portugal

Tiziana Maria Migliore Università Luav di Venezia, Itália

Vincent Colapietro Pennsylvania State University, EUA

Zara Pinto Coelho Universidade do Minho, Portugal



Presentation

eikon is an Open Access journal on Semiotics and Visual Culture edited with a continuous publishing flow, supporting both thematic and general calls for papers, that accepts articles written in Portuguese, English, Spanish and French. A call for reviewers is permanently open.

Receptive to a broad range of theoretical and methodological approaches, **eikon** welcomes original research articles in the field of semiotics, understood as the systematic study of signifiers, meanings, and its effects. This study can take up many forms and objects: the significance constructions at the individual subject level; the outside world objects; and the inter-subjective relationship with others. In the first case it intersects with logic and theory of knowledge. In the second, taking care of physicalities, sensitive objects, touches both discourse analysis, and image scrutiny, in the various languages that the two comprise: literature, narrative, media text and framing, photography, film, advertising, art, and forms of expression emerging in these and other languages. Semiotics dealing with intersubjectivity is mainly concerned with the pragmatic dimensions of the production of meaning, and in this sense, it crosses paths with rhetoric and discourse ethics, advertising and political communication.

eikon interprets the growth of globalized Western culture as a gradual transition from a logocentric world - focused on the rational use of the word as it emerged in Greece in centuries VI and V b.C - to an increasingly visual culture builded around image and its use, so well expressed today in the diversity and ubiquity of screens. This passage from a logocentric world to a visual universe represents also a movement from logos towards pathos, speech towards impulse and action. The transition from discourse (symbol) to imagery (icon), tends today to be perceived as a section, a real epistemological cut that would mark the shift between paradigms. Instead, **eikon** chooses to emphasize the continuities and dependencies of the coexistence between the two regimes, and the intimate link on which both depend. **eikon** is interested in semiotics and its objects, starting with man's most basic question about meaning:

“What does all this mean?”. *Id est*, it is interested in “how” and “why” things mean, and in “what do certain things mean”, how do they bespeak those who used them to mean something. These issues are terribly old, and sparkingly new: they have been changing and evolving as new and different media are becoming available for man to signify.

All **eikon**'s content is freely available without charge to the user or his institution. Users are allowed to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author.

eikon, by Labcom.IFP, is licensed under a Creative Commons Atribuição 3.0 Unported License. By submitting your work to the journal, you confirm you are the author and own the copyright, that the content is original and previously unpublished, and that you agree to the licensing terms. **eikon** only publishes original content, and authors are responsible for verifying the inexistence of plagiarism, including self-plagiarism and previous publication.

By submitting your work, you also agree on the standards of expected ethical behavior, which follow the COPE's - Committee on Publication Ethics - Best Practice Guidelines, and the International Standard Guidelines for authors.

Index

07 _ 12

Drive-in Art

Arte e identidade pelos caminhos de Portugal

João Braz

13 _ 22

**Communication engageante:
stratégies organisationnelles fondées
sur la construction des récits**

Larissa Conceição dos Santos

23 _ 28

**“BIG MOTHER” e as possibilidades
da biotecnologia estampadas na bioarte**

Luíza Macedo Machaim Franco

Daniela Franco Carvalho

29 _ 36

On ‘Portugueseness’: A Semiotic Approach

Sebastián Moreno Barreneche

37 _ 48

***Please don't feed the models:*
Blogues da Ana e os limites
da comunicação pública**

Anabela Gradim

49 _ 62

**A gravura a topo e a publicação ilustrada
na construção de uma prática oficial
de valorização do comércio local**

Graciela Machado

Rui Vitorino Santos

63 _ 68

A Palavra Design

Catarina Grácio de Moura

João Braz

Universidade da Beira Interior
Portugal

Drive-in Art Art and identity on the portuguese roads

There are hundreds of artistic works installed in the roundabouts of the Portuguese villages and cities. It is common for the subjects of this public art to be representations of old social and cultural activities, traditional professions, homages to personalities, historical events and geographical characteristics of the localities.

Most of these artistic objects are intended to represent and celebrate, in a stylized way, characteristics and the essence of those localities. But what kind of “soul” is this? D. Afonso Henriques riding a cock of Barcelos or the world’s largest chestnut roast can represent an idea of community identity. An artistic expression that crystallizes local culture, objects, features and local life into identity objects. To show through art a local identity in an increasingly global society.

Keywords

Public art, Collective identity, Tradition, Roundabout, Local heritage

Drive-in Art Arte e identidade pelos caminhos de Portugal

São centenas as obras artísticas instaladas nas rotundas rodoviárias das vilas e cidades portuguesas. É comum os temas desta arte pública serem representações de antigas actividades sociais e culturais, profissões tradicionais, homenagens a personalidades, eventos históricos ou características geográficas das localidades. Grande parte destes objectos artísticos pretende representar e celebrar, de uma forma estilizada, características e essência daquelas localidades. Mas que “alma” é esta? D. Afonso Henriques montado num galo de Barcelos ou o maior assador de castanhas do mundo podem representar uma ideia de identidade comunitária. Uma expressão artística que cristaliza cultura, objectos, traços e vida locais em objectos identitários. Mostrar através da arte uma identidade local numa sociedade cada vez mais global.

Palavras-chave

Arte pública, Identidade colectiva, Tradição, Rotundas, Património local

Nas últimas décadas assistiu-se a um extraordinário desenvolvimento rodoviário em Portugal. Esta espécie de “Fontismo”¹ provocou um aumento sem precedentes do número de estradas e rotundas. Tal evolução foi acompanhada por um acontecimento local: a multiplicação de objectos artísticos esculturais colocados no centro das rotundas rodoviárias das localidades. O fenómeno alastrou-se de tal forma que se tornou numa verdadeira moda e, neste momento, pode observar-se a sua implementação quase indiscriminadamente por um grande número de municípios portugueses.

Esta “valorização do espaço público”, como é habitualmente designada, favorece a ideia de que nas rotundas a escultura funciona como cenário e função de embelezamento urbano e como pressuposta adequação ao marketing territorial.

O espaço público é essencialmente político e a instalação de arte pública em Portugal revela um peculiar modo de pensar das estruturas político-administrativas, que procuram uma certa legitimação do poder através de uma estetização da política e da representação institucional da “memória colectiva” ou do “património colectivo”.

Os temas desta arte pública são muito diversos, mas é comum serem representações de antigas actividades sociais e culturais, profissões tradicionais, homenagens a personalidades, eventos históricos ou características geográficas das localidades onde estão inseridas. Grande parte destes objectos artísticos pretende representar e celebrar, de uma forma estilizada, algumas das características ou a essência daquela vila ou cidade. Algo que seja único e que diga: isto somos nós. Os responsáveis políticos locais e os artistas convidados a criarem estas peças procuram uma espécie de expressão da “alma” da terra. Mas que alma é esta? LEAL (2010) refere esta ideia de construção de uma “alma” nacional e local a partir de elementos da cultura popular como um processo de etnogenealogia, cristalizando um conjunto de aspectos, traços, elementos culturais, objectos e vida locais como uma ideia identitária. Uma objectificação que, de acordo com Richard Handler, usa a cultura popular ligada a um contexto local preciso conferindo-lhe uma lógica social e cultural própria que vai ser alvo de um trabalho de descontextualização e de recontextualização:

Os elementos culturais que atraem a sua atenção deixam de significar o que significavam para passarem a representar outra coisa diferente...De aspectos culturais objectivos - locais - transformam-se em emblemas identitários subjectivos - nacionais. Da pequena tradição passam à grande tradição. LEAL (2010, p.130)

Esta objectificação é feita também a nível regional e está presente em grande parte das peças de arte pública das rotundas, sendo muitas delas dedicadas às “raízes” e “cultura local”, com a representação de actividades e objectos tradicionais que pretendem ser signos da identidade local e apresentada aos automobilistas que circulam nestas incontáveis rotundas por todo o país.

Não havendo mais que fazer, constrói-se uma rotunda. Sempre dá para pacificar o tráfego. DOMINGUES (2009, p.218)

Muitas vezes as “tradições” que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas. Estas “tradições inventadas” estabelecem com o passado histórico uma continuidade bastante artificial.

“É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos em alguns aspectos da vida social que torna a “invenção da tradição” um assunto tão interessante para quem estuda história contemporânea.

A “tradição” neste sentido deve ser nitidamente diferenciado do “costume”, vigente nas sociedades ditas “tradicionais”. O objectivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade.” HOBBSAWN (1997, p.10)

Um aspecto fundamental deste tipo de arte pública é a sua visibilidade. Que tipo de fruição se pode alcançar da observação de uma peça à distância, a partir do interior de um veículo em movimento, no curto espaço de tempo de circulação numa rotunda?

Desde os anos 80 do século passado que a qualidade da escultura pública instalada em rotundas tem sido objecto de debate e contestação no seio da comunidade artística. O escultor Alberto Carneiro² comentou a instalação de obras de arte numa rotunda como uma inutilidade: “As obras de arte são para as pessoas fruïrem, para conviverem o mais proximamente possível com elas, para se encostarem nelas”.

De facto, uma das características deste tipo de arte pública é a sua inacessibilidade, posto estar instalada nos centros das rotundas rodoviárias, sem passeios nem passadeiras para peões. Uma maior aproximação junto dela implicaria atravessar vários obstáculos sem segurança: estrada, vegetação e cercas de protecção.

Ao analisar grande parte destas peças escultóricas pode-se também concluir que uma das características comuns é a sua grande dimensão e o tipo de tratamento estilístico que torna os temas fácil e rapidamente reconhecíveis. É muito comum os artistas executarem peças que sejam objectos gigantes figurativos ou com formas gráficas simples e identificáveis em condições diferentes de luz para que esta rápida observação, que pode acontecer ao longo do dia, com sol ou à chuva, em contra-luz ou com iluminação artificial durante a noite, seja eficaz. Uma espécie de “arte instantânea” para um observador que tem normalmente menos de um minuto para a ver enquanto partilha a sua atenção com o acto de condução do veículo ao contornar a rotunda.

Um tipo de arte cinética invertida onde em vez do movimento ou do efeito do movimento produzido pela obra de arte que define este estilo artístico pode, pelo contrário, caracterizar-se pelo movimento do observador em relação à obra. Um movimento apenas num sentido obrigatório pela direita.

¹ “Fontismo” é a designação dada ao período que se seguiu à Regeneração, entre 1868 e 1889. Esse período foi marcado por ações de fomento de obras públicas e de modernização das infraestruturas do país. A designação fontismo deriva do nome de Fontes Pereira de Melo, ministro das obras públicas.

² “Qualidade da arte pública em Portugal posta em questão em debate em Serralves”
https://www.rtp.pt/noticias/cultura/qualidade-da-arte-publica-em-portugal-posta-em-questao-em-debate-em-serralves_n167596



Imagem 1 – “O Conquistador”, fotografia de João Braz

Entre os inúmeros tipos de obras artísticas criadas para as rotundas uma das temáticas mais comuns é a celebração histórica local ou nacional, usando símbolos associados a esse passado histórico e outros que podem ser facilmente reconhecidos e interpretados como sendo elementos da “alma” nacional.

A peça escultórica intitulada “O Conquistador” (2007), encomendada pela Câmara Municipal do Seixal ao artista Jorge Pé Curto e situada na Av. Dom Afonso Henriques em Corroios, é um exemplo claro disso.

“D. Afonso Henriques montado no galo de Barcelos foi a fórmula encontrada para realçar o espírito guerreiro e a sua liderança face às aspirações independentistas de uma região em que o Galo de Barcelos surge como símbolo.” É deste modo que o criador apresenta a sua obra colocada numa rotunda, em Corroios, junto a uma área de moradias e uma grande superfície comercial. Se as duas figuras da peça são facilmente reconhecíveis, o mais extraordinário e surpreendente é a solução encontrada para celebrar a fundação da nação: o primeiro rei de Portugal do século XII montado na figura do galo de Barcelos, uma peça de artesanato da região onde começou o reino que daria origem a Portugal.

A utilização do galo de Barcelos como um dos símbolos nacionais é uma criação de António Ferro, diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), em 1931³. Ferro foi o grande objetificador do Estado Novo, criador das marchas populares, ranchos folclóricos e responsável por propaganda através de todas as actividades culturais durante as décadas de 30 e 40 do século XX e compreendeu bem a importância da utilização da cultura popular para usos identitários bem como o uso da história e “tradições inventadas” como legitimadoras de acções políticas, institucionais, relações de autoridade e como cimento da coesão social. O primeiro rei de Portugal montado num símbolo criado pelo estado Novo, numa peça encomendada por uma câmara municipal com uma direcção eleita pelo Partido Co-

³ Em Setembro de 1931, decorre em Portugal o 5o Congresso Internacional da Crítica que reúne prestigiadas figuras mundiais da crítica de teatro, música e cinema. A iniciativa é de António Ferro, Presidente da Associação Portuguesa da Crítica. O galo de Barcelos surge como símbolo nacional oferecido aos congressistas estrangeiros. O compositor francês Darius Milhaud, na sua autobiografia “Notes sans musique”, descreve a surpresa sentida ao ver, num arraial popular “espontâneo” em Alfama, a frase «Viva a Crítica!» inscrita em várias faixas. Milhaud refere que nunca na sua vida tinha visto ou voltaria a ver tamanho elogio aos críticos.

munista Português e colocada numa rotunda, na periferia de Corroios, por muito absurdo que pareça, mostra bem como a etnogenealogia do Estado Novo continua a estar tão viva na representação de símbolos nacionais e regionais em Portugal.



Imagem 2 – “O Conquistador”, fotografia de João Braz

Um exemplo temático diferente, mas também muito frequentemente usado nas peças das rotundas é a celebração de um produto local a que a povoação procura associar-se como por exemplo: “Passos de Ferreira, capital do móvel”, “Portimão, capital da sardinha assada” ou Alcobaça, capital dos doces conventuais”. O objetivo destes títulos é publicitarem comercialmente os produtos da região e originarem a organização de eventos à volta dos mesmos, como por exemplo as feiras.



Imagem 3 – Rotunda Vinhais, fotografia de João Braz

A vila de Vinhais, para além de se intitular “capital do fumo”, é também uma zona produtora de castanha e por isso procurou uma forma de valorizar esse produto criando um evento que integra o nome científico do fruto: “Rural Castanea - Festa da Castanha”, onde decorre o “Magusto no maior assador de castanhas do mundo – Recorde do Guinness”. Este assador, encomendado pela Câmara municipal de Vinhais e criado por três serralheiros, é usado apenas neste evento sendo certificado pelo “Guinness - Livro dos Recordes” e colocado durante o resto do ano no centro da rotunda das piscinas municipais. A exposição do assador gigante na rotunda, a par da “certificação internacional” e do uso do nome científico do fruto no nome do evento, são um conjunto de soluções para valorizar e legitimar a acção institucional política local que patrocina o acontecimento com o intuito de reforçar o sentimento de pertença à comunidade. A vila reúne-se à volta do produto da sua riqueza simbolizado pelo assador de castanhas gigante,

colocado numa rotunda de acesso à povoação, para que todos o possam conhecer ou reconhecer.

A utilização performativa deste objecto gigante na rotunda de Vinhais distingue-se de todos os outros objectos gigantes existentes em rotundas do país, normalmente mais ou menos estilizados, ilustrativos e imóveis. Os visitantes deste evento reúnem-se à volta deste objecto colocado sobre uma enorme fogueira, vivem a festa, comem as castanhas que ali se assam e todos contribuem para alcançar o título do “Magusto no maior assador de castanhas do mundo”, participando assim nessa recontextualização de elementos antigos e usando-os para criar novas tradições inventadas.



Imagem 4 — Rural Castanea - Vinhais, fotografia de João Braz

A “mesmice” - eis o horror das Cidades!⁴ escrevia Eça de Queirós em *A Cidade e as Serras*. A cultura popular e local continuam a ser utilizadas, sistematicamente, como criadoras de identidades colectivas que se pretendem diferenciar e afirmar. Uma objetificação que se manifesta em grande escala nas temáticas encomendadas por parte das autoridades municipais nestas peças de arte pública. Uma petrificação da história, memória, cultura, objectos, traços e vida locais transformados em objectos identitários que são dispostos em grande escala, à entrada de vilas e cidades como se fossem placas onde os nomes das povoações são substituídos por ícones ou símbolos visuais das mesmas. A vontade de fixar uma identidade demarcada nunca corresponde a uma cultura popular actual por esta ser essencialmente fluída, plástica e rebelde a processos de fixação e taxonomia. LEAL (2010).

Uma tendência que se torna cada vez mais relevante: procurar e reforçar uma afirmação identitária local única nas sociedades cada vez mais globais. Uma necessidade de inscrever e não esquecer de onde vimos e quem somos. De nos elevar-mos da “mesmice”.

Os objectos artísticos dispostos nestas rotundas podem ser um ponto de partida para desenhar um mapa de Portugal diferente do que conhecemos. Um mapa feito não só de territórios físicos, mas também emocionais. Onde se vêem

os contrastes entre litoral e interior; entre desenvolvimento e decadência; entre áreas urbanas e rurais; entre jovens e velhos; entre memória e esquecimento; entre ruído e silêncio; entre luz e sombras. Um mapa feito de objectos que representam o que acreditamos que somos e o que gostaríamos de ser. Apesar deste mapa procurar retratar quem habita estes territórios, serão sempre as pessoas que lá vivem que nos mostrarão quem realmente são e quão perto ou longe estão daquilo que são representadas.

⁴ “Na Cidade, pelo contrário, cada casa repete servilmente a outra casa; todas as faces reproduzem a mesma indiferença ou a mesma inquietação, as ideias têm todas o mesmo valor, o mesmo cunho, a mesma forma, como as libras; e até o que há mais pessoal e íntimo, a Ilusão, é em todos idêntica, e todos a respiram, e todos se perdem nela como no mesmo nevoeiro... A mesmice - eis o horror das Cidades!”

Referências

DOMINGUES, Á. **A Rua da Estrada**, Porto, Dafne, 2009

LEAL, J. **Usos da cultura popular - Como se faz um povo**, Lisboa, Tinta-da-china, 2010

HOBBSAWN, E., RANGER, T. (Org.), **A invenção das tradições**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997

DE QUEIRÓS, E. **A Cidade e as Serras**, Lisboa, Livros do Brasil, 2016

Larissa Conceição dos Santos

Universidade Federal do Pampa / Laboratoire Gripic (CELSA, Paris-Sorbonne)
Brasil

Engaging communication: organizational strategies based on the construction of narratives

This article examines the role of organizational narratives in promoting engagement. The hermeneutic perspective (Ricouer, 1983; 1986) is put in place by aiming at understanding the organizational narratives, its capacity for argumentation and mobilization for action. Seeking to answer the proposed problematic, we have mobilized various studies, notably narratology (Todorov, 1969, Bremond, 1973, Adam, 1985), the narrative perspective of organizations (D'Almeida, 2001), the theory of the text (Barthes, 1974), the theory of action (Parsons, 1978) and the theory of speech acts (Austin, 1962, Searle, 1969). The investigation is focused on the argumentative function and the mobilizing capacity of the narratives focused on the study of platelets produced and disseminated by the Cité Internationale Universitaire de Paris Foundation (CIUP) in order to observe the promotion of the commitment entailed by the construction of stories aimed at patron support.

Keywords

Organizational communication, Narrative, Narratology, Engagement, Fondation

Communication engageante: stratégies organisationnelles fondées sur la construction des récits

Cette article a pour but l'examen du rôle des récits organisationnels pour la promotion de l'engagement. La perspective herméneutique (Ricœur, 1983;1986) est mise en place en visant la compréhension des récits organisationnels, sa capacité d'argumentation et de mobilisation à l'action. Cherchant à répondre à la problématique proposée nous avons mobilisé différentes études, notamment la narratologie (Todorov, 1969 ; Brémond, 1973 ; Adam, 1985), la perspective narrative des organisations (D'Almeida, 2001), la théorie du texte (Barthes, 1974), la théorie de l'action (Parsons, 1978) et la théorie des actes de langage (Austin, 1962; Searle, 1969). L'investigation est focalisée sur la fonction argumentative et la capacité mobilisatrice des récits, focalisée sur l'étude des plaquettes produites et diffusées par la Fondation Cité Internationale Universitaire de Paris (CIUP) afin d'observer la promotion de l'engagement entraîné par la construction de récits visant le soutien mécène.

Mots-clés

Communication organisationnelle, Récit, Narratologie, Engagement, Fondation

Introduction

Nous sommes dans une société en quête de sens, de valeurs, de justification et d'explication. C'est la condition postmoderne préconisée par Lyotard (1979) et exprimée par la crise des métarécits explicatifs et de légitimation.

C'est dans ce cadre que se présentent les organisations, en proposant un discours unificateur et des missions presque universelles, pour essayer de conquérir notre préférence et notre engagement. Elles le font constamment en produisant des récits : récits de leurs réussites, récits de leur histoire, récits de leurs valeurs et objectifs, tout en utilisant une forte argumentation à l'égard de la valeur ajoutée pour la société (sa contribution sociale).

Ces récits racontent, montrent, expliquent, mais suscitent aussi une action, un changement, en stimulant et mobilisant leurs destinataires. Cette fonction mobilisatrice est ce que nous cherchons à analyser dans notre recherche, plutôt concentrés sur les récits produits par les organisations, en essayant de comprendre comment ceux-ci sont construits et quels sont les éléments suscités dans ce genre de production narrative.

À travers les récits les organisations cherchent à mobiliser leurs salariés vers la réalisation de leur but organisationnel, que ce soit à travers le renforcement du sentiment d'appartenance ou bien par l'identification entre les objectifs organisationnels et personnels, tout autant qu'à convaincre la société sur la légitimité de sa cause. Nous observons donc la poursuite de l'engagement élevé et récité par des organisations.

Afin d'observer la construction des récits organisationnels vis-à-vis de la promotion de l'engagement, nous cherchons un objet d'étude précis, une organisation qui nous permettrait d'analyser comment ces récits sont produits en tant que textes mobilisant une action engagée. Par organisation nous entendons les entreprises et institutions (publiques ou privées), ainsi que les associations et les fondations, ces dernières étant l'objet spécifique de nos observations dans cette étude, comme nous le verrons par la suite.

Les fondations sont des organisations assez singulières, car elles ne visent pas directement le profit par l'offre de biens ou de services, mais ont pour but de soutenir des personnes, des projets ou même une cause d'intérêt général. Dans ce type d'organisation¹ l'engagement devient un facteur fondamental, dès la création de la Fondation, lors de la donation initiale de la part des fondateurs, ainsi que pour leur survie. Pour survivre celles-ci ont besoin de s'appuyer sur le soutien de mécènes et de bénévoles, lesquels en s'engageant pour la cause, décident de donner leur temps, de l'argent ou des connaissances au profit des autres.

Nous sommes, donc, face à une organisation qui ne vise pas seulement l'engagement à travers des récits, mais qui en dépend pour exister, celui-ci étant un des facteurs qui a attiré notre attention sur les fondations et qui nous a conduit à choisir la Cité Internationale Universitaire de Paris (CIUP), fondation reconnue d'utilité publique, comme objet d'étude.

Dans ce contexte nous cherchons à analyser des récits conçus par la Cité Internationale Universitaire à l'occasion

de leur Campagne du Mécénat (2010-2015), c'est-à-dire des récits qui sont produits pour obtenir l'engagement de mécènes et dirigés vers des organisations et des particuliers à travers des plaquettes de diffusion². Nous envisageons ces textes développés par la fondation CIUP, visant à engager des gens à donner, en tant que récits organisationnels. Nous nous proposons d'observer la construction de ces récits afin de promouvoir l'engagement, mobiliser pour une action ou un changement parmi les destinataires en les motivant à donner, à partager sa part avec autrui.

Il s'agit d'une étude exploratoire et interprétative, basée sur l'herméneutique ricœurienne, visant comprendre le phénomène de la construction des récits organisationnels. Pour cela, la recherche est développée au carrefour des théories de l'action (Parsons, 1978), théorie du texte (Barthes, 1974) et des actes de langage (Austin, 1962; Searle, 1969) cherchant mettre en lumière les formes de mobilisation et de promotion de l'engagement suscitées par les organisations au moyen des stratégies narratives.

Communication de organisations au prisme de la narratologie

Il existe plusieurs perspectives d'études qui visent à analyser la communication produite par et au sein des organisations, provenant des domaines d'étude de la communication d'entreprise, de la communication de société (*corporate ou business communication*) ou de la communication organisationnelle.

Face à la crise, des méta-récits universels et totalisateurs (Lyotard, 1979) surgissent dans la société des récits organisationnels s'auto-légitimant comme des voix alternatives, des pouvoirs et des autorités proclamées, dans ce cas, le statut accordé à l'organisation est à la fois autorisé par l'État ou même négocié avec lui, mais aussi accepté par des individus. L'organisation est ainsi légitimée et légitimante. Sa légitimation est cherchée auprès de la société à travers les récits qu'elle y répand, en revanche, ces récits sont eux-mêmes porteurs d'un discours légitimant, soit d'idéaux organisationnels, soit de tendances consummatrices, culturelles, comportementales implicitement (Santos, 2012).

Les entreprises communiquent et interagissent avec des différents publics à travers des processus de communication les plus variés, parmi lesquels on souligne l'utilisation des récits comme une perspective pour l'étude de la communication des organisations. Il s'agit de l'approche narrative de la communication organisationnelle, une ligne de recherche qui gagne en visibilité et se distingue en observant les entreprises comme productrices de récits (D'Almeida, 2001).

L'inscription des principes de la narratologie dans le contexte organisationnel nous permet d'observer que les organisations utilisent également des ressources narratives pour construire leurs récits. La narratologie s'intéresse par le fonctionnement interne du récit, son organisation formelle, linguistique et structurelle. En revanche, nous nous sommes concentrés sur la fonction externe du

¹ Par organisation nous entendons les entreprises et institutions (publiques ou privées), ainsi que les associations et les fondations.

² Voir Plaquettes de la Campagne du Mécénat de la Fondation Cité Internationale Universitaire (2010-2015) en ligne: <https://issuu.com/ciup/docs/plaquette-mecenas-hd-fr>

récit, les relations entre production et réception, le caractère argumentatif de la narration, en considérant la narration comme une forme de communication. Donc, le récit dans sa fonction communicative. L'analyse narratologique se pose la question du fonctionnement du récit. D'autre part notre questionnement porte sur comment cette construction narrative peut entraîner des effets sur le destinataire. Ainsi, nous nous focalisons sur les stratégies argumentatives et discursives plutôt que linguistiques.

Les recherches poursuivies entraînées par le courant narratologique (Propp, 1928 ; Greimas, 1966 ; Todorov, 1969 ; Brémond, 1973) sont à l'origine des études sur le récit. Au départ centrée sur les approches littéraire et linguistique, la narratologie a influencé ultérieurement plusieurs études dans différents domaines, tels que l'anthropologie (Lévi-Strauss, 1958), la philosophie (Ricœur, 1983), la communication (Fisher, 1984; D'Almeida, 2001), l'histoire (Carr, 1986; White, 1987), et la gestion, desquelles nous mettons en avant le domaine organisationnel (Czarniawska, 1998; Boje, 2001; Giroux & Marroquin, 2005).

Ainsi, issue du dialogue fructueux entre les domaines de la communication, des études organisationnelles (perspective narrative des organisations) et des études littéraires (théorie narrative et narratologie), la communication organisationnelle est conçue comme un processus de production narrative visant à légitimer l'organisation et proposer un nouveau sens à l'activité humaine.

Selon Giroux et Marroquin (2005) l'étude des narratives associées aux organisations a commencé dans les années 80. Les auteurs soulignent la pluralité des significations, des perspectives et des applications attribuées à la narrativité, les lacunes dans les méthodes employées et le manque de recherches théoriques plus approfondies, ce qui montre qu'il y a un vaste champ à explorer dans cette thématique.

Dans le domaine de la communication organisationnelle l'approche narrative a été introduite dans les études communicationnelles dans les années 90, résultat d'un processus de ré-interprétation des organisations qui a suscité plusieurs théories alternatives comme la théorie narrative postmoderne, influencée par la condition postmoderne préconisée par Lyotard (1979), où l'histoire tient le rôle principal compris comme métarécit.

L'application de la perspective narrative aux organisations est mise en évidence par Giroux & Marroquin (2005) dans le cadre des sciences de gestion, mais elle est également appropriée pour les études en SIC d'où provient un intérêt particulier dans la recherche sur la communication produite dans et par les organisations.

La perspective narrative insérée dans le contexte organisationnel est reprise dans les travaux menés par Nicole D'Almeida qui mettent l'accent sur la communication produite dans et par les organisations à travers des récits. L'auteur propose par l'analyse des récits, des contes et des légendes organisationnelles, comment comprendre la production communicationnelle comme une production de récits qui vise à structurer un groupe et une action collective. Ainsi, les discours et les textes produits par les organisations sont considérés comme récits et le centre d'analyse demeure dans la configuration de l'action et de la construction de sens (D'Almeida, 2001).

D'après D'Almeida (2001) les récits économiques sont des récits produits par des entreprises visant des objectifs spécifiques, la couverture médiatique ou la publicité pour

eux-mêmes. Leur multiplication est envisagée comme « une réponse à la crise des "grands" récits d'émancipation de l'humanité. L'activité narrative ne disparaît pas mais son contenu change, de nouveaux narrateurs et nouvelles intrigues apparaissent » (D'Almeida, 2006, p.148).

Ainsi, les acteurs économiques construisent des récits qui offrent une visibilité à leurs activités. La diffusion des récits économiques serait, donc, une réponse à l'urgence imposée par le capitalisme, car des organisations configurent et re-configurent leurs récits pour répondre à une courte période, enfoncée par des exigences instantanées (D'Almeida, 2004).

La cohérence, l'orientation et le sens se doivent autant à ces exigences qu'aux objectifs poursuivis par l'organisation et ils sont exprimés à travers des narratives récitées en leur donnant visibilité et en légitimant leurs actes.

Cette approche nous permet d'analyser les organisations comme des espaces de production de récits en rapprochant leur étude à la lumière de la communication organisationnelle. Dans les études menés par D'Almeida, les récits des entreprises, nommés récits économiques, sont observés comme « un ensemble de narrations qui proposent un sens, une signification et un but dans lesquelles l'entreprise se raconte en racontant le monde » (D'Almeida, 2006, p.147) où la communication a le rôle instituant, celui de la récitation de l'histoire et des idéaux organisationnels.

Les récits économiques sont analysés par D'Almeida (2001) sous deux perspectives : *les récits de la maisonnée*, dont la visée est de détacher l'histoire et les valeurs organisationnelles comme une façon d'intégrer le public interne, et les *récits d'engagement* qui mettent en évidence les valeurs universelles en rapprochant le groupe de l'humanité par l'engagement à une cause.

Les définitions conceptuelles proposées par Nicole D'Almeida telles que le récit économique, le récit de la maisonnée et le récit d'engagement se sont ici élargies par l'emploi du terme *récit organisationnel*, dénotant l'ensemble des récits produits par des organisations.

Dans cette étude l'on considère les récits comme une forme de communication visant l'action, capable d'affecter et même d'altérer les individus, en les amenant à changer et à s'engager envers une cause.

La mobilisation suscitée par le récit

Notre intérêt pour l'engagement relève de l'hypothèse que les organisations construisent des récits en visant bien plus que simplement informer ou communiquer, mais, essentiellement, d'obtenir l'engagement. Se posent alors les questions concernant le rôle du récit entant que mobilisateur de l'engagement.

Nous comprenons la production des récits organisationnels comme des constructions communicationnelles mobilisant une action. Notre proposition de la fonction mobilisatrice engendrée par des récits est appuyée sur la théorie de l'action (Parsons, 1978), la théorie des actes de langage (Austin, 1962 ; Searle, 1969) et la théorie de l'engagement (Joule et Beauvois, 1998, 2002). Dans cette étude nous analyserons le récit en tant que texte, représenté au travers des plaquettes de diffusion du mécénat produites par la Cité Internationale Universitaire, par ailleurs, nous allons reprendre aussi la théorie du texte (Bar-

thes, 1974), également pertinente pour la compréhension de la construction des récits.

Récit et engagement au carrefour des théories de l'action, du texte et des actes de langage

La théorie de l'action s'occupe de l'étude de l'action humaine elle-même, des raisons et motivations impliquées, des relations entre raison et causalité, action et intention, à l'origine des courants d'étude sociologiques et philosophiques, qui nous ont particulièrement intéressés.

Le volet sociologique de la théorie de l'action peut être observé dans les recherches de Talcott Parsons (1937 ; 1978) lequel envisage l'action à partir des processus de socialisation, en soulignant leur caractère volontariste. Selon la *théorie de l'action sociale* préconisée par Parsons (1937), les actions sont influencées par des orientations que nous avons reçu tout au long de notre vie, dès la socialisation de l'enfant jusqu'aux processus d'accomplissement des règles au sein des institutions, par exemple. Autrement dit, l'action dérive de la conformité personnelle à des normes collectives, incorporées dans la personnalité des individus et institutionnalisées dans la structure sociale.

Les investigations sur l'action, au regard de la philosophie, sont fondées sur la téléologie aristotélicienne, sur l'étude de la nature de l'action humaine en considérant la motivation et l'intentionnalité. Les recherches de Wittgenstein (1953) sur l'action et le rôle des jeux de langage, ainsi que de von Wright (1963) sur la logique de l'action sont à l'origine de cette perspective.

Selon von Wright (1963) comprendre un comportement comme action suppose le considérer comme intentionnel, car, pour lui, intentions et actions sont interdépendantes. L'auteur affirme que l'explication et la compréhension téléologique permettent de saisir quelle action a été réalisée et pourquoi (pour quelle raison). L'interprétation de fond téléologique met en lumière le but et la croyance de l'agent sur les moyens. Dans ce sens, la simple croyance en l'objectif attendu est suffisante pour mobiliser les gens à faire l'action (même s'il n'y a pas de certitude à propos des effets de sa réalisation).

Paul Ricœur est un autre auteur qui a abordé la théorie de l'action sous la perspective philosophique. Dans *Soi-même comme un autre* l'auteur suggère qu'il y a un schéma conceptuel relatif à l'action, fonctionnant comme un réseau où l'action et l'agent font partie d'un même groupe où sont incluses, aussi, des notions telles que « circonstances, intentions, motifs, délibération, motion volontaire ou involontaire, passivité, contraintes, résultats voulus, etc. » (Ricœur, 1990, p. 75), qui sont mobilisées selon les questions requises et réglées à travers le jeu de langage.

Cette perspective nous amène à réfléchir sur la façon dont nous nous sommes motivés pour agir. D'une part, il faut admettre la liberté de choix et la volonté personnelle avant tout ; d'autre part, néanmoins, se trouve l'intentionnalité, telle qu'elle est conçue par la téléologie de von Wright (1963), comprise dans l'ensemble de l'acte lui-même.

Si l'on envisage les récits organisationnels comme des processus communicationnels visant à se mobiliser pour une action, il faut comprendre les implications du texte, en tant que construction énonciative et discursive, afin d'observer comment nous avons été touchés à partir de la lecture d'un récit, tel que celui promouvant le mécénat, émis au moyen des plaquettes diffusées par la CIUP, au point de volontairement s'engager pour une cause.

La théorie du texte, telle qu'elle a été proposée par Roland Barthes dans l'article homonyme, consiste en une perspective nouvelle d'interprétation du texte laquelle « se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile » (Barthes, 1974, p. 6). La précision à propos du tissu est due à la différenciation que l'auteur essaie d'établir tout au long de l'article, entre l'ancienne théorie du texte, liée à celle de la littérature, laquelle considère le texte comme un tissu, mais tout en soulignant son caractère fini, comme un voile qui couvre la vérité et le sens réel du message.

L'auteur exprime que la théorie du texte est née de l'échange et de la rencontre entre les différents domaines d'étude, le matérialisme dialectique et la psychanalyse, à partir de quoi provient ce nouvel objet nommé texte.

Barthes (1974, p.3) déclare que « le texte est un fragment de langage placé lui-même dans une perspective de langage ». L'auteur pose les principaux concepts concernant le texte, à savoir les pratiques signifiantes, la productivité, la signifiante, le phéno-texte et le géno-texte, et l'inter-textualité. Comme système et comme pratique signifiante y est admise la pluralité dans l'énonciation dont la signification est produite de l'interaction langagière entre l'énonciateur et l'*autre* (énonciataire) ainsi que le contexte social. D'après Barthes (1974) le texte est une *productivité*, il est constamment en production, il travaille la langue, sans cesse, dans un processus auquel participent l'auteur (producteur du texte selon Barthes) et le lecteur, d'où l'établissement de la productivité grâce au jeu communicationnel mené par eux. L'auteur, de son côté, joue avec la construction textuelle, alors que le lecteur, pour sa part, joue avec le répertoire qu'il possède pour interpréter le texte. L'auteur remarque aussi la place de l'intertexte dans la composition du texte. L'intertexte est ce qui assure au texte le statut d'une *productivité*. (Barthes, 1974).

L'étude du texte est aussi développée par des chercheurs de l'École de Montréal dans une approche conversationnelle. L'approche de Montréal analyse la question du *faire sens* à la lumière des processus de textualisation et coorientation. Dans ce sens, le texte est envisagé comme une forme symbolique qui donne à lire des interactions, des conversations entre les personnes, ainsi en quelque sorte il sert à les réguler, tel un système matériel où le sens serait reflété.

Cette conception est semblable à celle de l'herméneutique proposée par Ricœur (1986, p.137) dont celui-ci a défini le texte comme un « discours fixe par l'écriture ». La définition s'approche du concept de discours que nous avons ici repris dans son caractère narratif, comme récit. C'est un discours qui prend la forme narrative, où les actes, les faits et les événements y sont récités. Dans notre travail le caractère discursif des récits sera analysé, pour cela, dans le troisième chapitre, dans lequel nous allons observer les récits construits par la CIUP, tout en employant des techniques d'analyse du discours.

Concernant l'organisation textuelle, le récit peut être défini comme un texte ayant pour genre discursif la narrative. Envisager le récit comme un texte implique l'observation de ce genre narratif dans sa forme matérialisée, l'analyse de la narration dans une structure lisible et interprétable. Dans notre travail l'analyse textuelle des récits prend la forme d'une recherche interprétative où la compréhens-

sion des stratégies discursives et argumentatives mises en place sont au cœur de l'étude.

Le dialogue entre la théorie de l'action, exposée précédemment, et la théorie du texte (Barthes, 1974), nous permet d'observer le rapport complémentaire établi entre eux. Le texte est porteur d'intentions, de valeurs, et d'une visée, lesquelles sont interprétées par le lecteur qui, à son tour, prend la décision d'agir (ou pas), mais le passage du texte à l'action se fait, donc, à travers le langage. Notre raisonnement nous conduit, ainsi, à l'étude du langage au point où les théories jusqu'ici développées se croisent, à la lumière de l'approche des actes de langage.

La théorie des actes de langage est développée au sein de la philosophie du langage, dans les années 1960, ayant eu pour précurseur le philosophe analytique John Langshaw Austin et en étant suivi par John Searle et d'autres. Elle consiste à comprendre la langue comme une forme d'action (tout le dire est un faire) tout en réfléchissant sur les différents types d'actions qui prennent place à travers le langage : les actes de langage. Ces travaux ont par la suite influencé le domaine de la pragmatique.

Austin suggère dans ses études que dire est transmettre (communiquer) des informations, mais est aussi et surtout un moyen d'agir sur l'interlocuteur et le monde environnant. À travers la théorie des actes de langage, Austin affirme que le langage ne se sert pas seulement à décrire mais aussi à inciter à une action. Tout en passant par l'analyse des actes performatifs et constatifs, il arrive à conclure que tous les énoncés sont performatifs, autrement dit, qu'ils dénotent une action.

La proposition d'Austin, reprise et approfondie par la suite par Searle, met l'accent sur le rôle du langage au-delà de la stricte description, comme l'avaient conçue les linguistes pendant plusieurs années. Il l'envisage comme un moyen d'agir sur la réalité.

La pertinence de la théorie des actes de langage reste toujours actuelle, en ayant influencé plusieurs études, comme celles d'Habermas (1981) sur l'agir communicationnel, ainsi que, elle a été au cœur de débats et critiques, comment l'ont mise en scène Derrida (1990) et Searle (1995). Derrida (1991), par opposition à Austin, ne sépare pas le discours de l'action. Pour lui dire quelque chose implique que l'action a déjà été réalisée.

La mise en récit est comprise comme un acte de langage qu'entraîne des actions (et réactions), réflexions, voire le changement et l'engagement de ceux à qui elle s'adresse. Dans notre recherche nous visons à étudier la construction de l'engagement mécène incité par des récits produits par la Cité Internationale Universitaire, servant d'exemple pour comprendre ce processus narratif engendré par des organisations afin de mobiliser l'action et conquérir l'engagement des différents publics envers sa cause.

L'expression de l'engagement

Pour comprendre l'engagement qui peut être produit par le mécénat il est possible d'étudier les processus communicationnels développés avec ce but, comme à l'exemple de la campagne élaboré par la CIUP, à la lumière des théories de l'action, comme nous l'avons déjà souligné dans le premier chapitre, mais aussi au regard des études interdisciplinaires tel que le paradigme de la communication engageante proposé par Bernard et Joule.

L'approche de la communication engageante explorée par les auteurs est basée sur les études de la psychologie sociale sur l'engagement, notamment ceux de Beauvois, Ghiglione ainsi que Girandola, en cherchant à comprendre la construction de l'engagement.

En déplaçant les concepts de psychologie sociale vers les études en SIC Bernard et Joule ont construit le paradigme de la communication engageante. Cette proposition a pour base la psychologie de l'engagement, notamment la théorie de l'engagement présentée par Joule et Beauvois (1998). Selon les auteurs « l'engagement correspond dans une situation donnée aux conditions dans lesquelles la réalisation d'un acte ne peut être imputable qu'à celui qui l'a réalisé » (Joule & Beauvois, 1998).

La communication engageante renvoie à l'étude de la relation entre communication et action, plus particulièrement sur la motivation à l'engagement engendré par le processus de communication, telles que les campagnes de sensibilisation environnementale, par exemple. Les auteurs observent la manière dont la communication engageante permet d'« amener des individus et des collectifs à passer des idées aux actes » (Bernard, 2007, p. 31).

Dans notre recherche nous essayons de comprendre la production des récits visant à promouvoir l'engagement, notamment la donation des mécènes. Afin d'observer la stratégie communicationnelle développée par la CIUP pour pousser des gens à s'engager envers sa cause, nous mettons en œuvre des démarches analytiques focalisées sur les récits produits par la fondation au travers des plaquettes de diffusion du mécénat.

Panorama analytique et méthodologie d'étude

La Cité Internationale Universitaire de Paris (CIUP) est une fondation créée en 1925 et reconnue d'utilité publique. Sa constitution juridique comme fondation abritante lui permet de servir d'intermédiaire entre ceux qui souhaitent soutenir l'institution et ceux qui bénéficient de ces contributions, ainsi que d'accueillir d'autres fondations sous son égide.

Ce type singulier d'organisation a attiré notre attention par la place destinée aux récits et l'importance de l'engagement pour la survie de la fondation. Ainsi, dans le cadre de cette étude, afin de répondre aux objectifs proposés, nous avons choisi d'observer les récits produits par la Cité Internationale Universitaire (CIUP) à l'occasion d'une Campagne visant à récolter des fonds pour soutenir les projets de développement par la Fondation.

Prenant en compte l'engagement mécène visé ce type de communication, la recherche se concentre sur les textes construits par la CIUP, analysés comme des récits, et diffusés à travers des plaquettes adressées à des publics potentiels (entreprises et particuliers) afin d'obtenir des dons financiers.

Ainsi, l'analyse se concentre sur deux plaquettes institutionnelles élaborés par la Fondation CIUP pour la promotion du mécénat et l'obtention de dons monétaires. Les plaquettes en question ont été observés en ne tenant compte que des éléments textuels, puisque l'objectif principal est l'analyse discursive de la campagne, visant à comprendre comment l'institution se décrit, s'auto-légitime, et organise sa construction narrative afin d'engager le public en faveur de leur cause.

Entendant le rôle de l'analyste comme celui de l'observateur qui cherche à comprendre le fonctionnement des systèmes de construction du sens social (Charaudeau, 1997) nous nous engageons à faire une analyse herméneutique visant à identifier les stratégies générales de présentation des récits, autrement dit, les grands axes abordés dans les récits produits par la CIUP et la façon dont ceux-ci sont présentés

Dans cette analyse des textes des plaquettes produites par la CIUP nous trouvons deux stratégies principales : une *stratégie éditoriale* et une *stratégie narrative*. La stratégie éditoriale consiste en une utilisation de caractères gras, pour certains mots, expressions et phrases choisies par la CIUP. D'autre part, la stratégie narrative concerne le choix discursifs et argumentatifs développés pour présenter la CIUP et ses projets, dont nous nous concentrons dans cet article.

Ce premier regard sur la construction narrative mise en place par la CIUP nous a apporté une vision générale des stratégies utilisées ayant pour but de mobiliser les mécènes potentiels à l'engagement et à la donation. Cela nous indique déjà une possible structure des récits, en donnant des pistes pour des analyses plus précises.

Stratégie narrative : les choix discursifs et argumentatifs

Afin de comprendre la stratégie narrative employée par la CIUP dans la construction des plaquettes du mécénat, nous analysons les stratégies constructives générales, à partir de l'identification des axes abordés et de la logique narrative ainsi que la teneur des discours.

Il est important de préciser les points sur lesquels nous nous sommes appuyés. Nous nous sommes intéressés aux discours qui portent les récits organisationnels ; alors, l'analyse des récits s'est concentrée sur le niveau discursif et argumentatif, focalisée sur la construction discursive qui se donne à lire, ayant des intentionnalités comme toile de fond, puisque

le récit est toujours un discours adressé et cette conception communicationnelle des stratégies discursives nous oblige à définir l'argumentation narrative comme un processus dialogique, comme un ensemble d'activités de l'énonciateur pour anticiper et guider l'interprétation du récepteur-coénonciateur (Adam, 1985, p. 7).

Le discours rhétorique, au sens aristotélicien, ou la rhétorique de récits organisationnels, visent à analyser les arguments et stratégies employés afin de mobiliser les lecteurs. Du même coup, le concept idéologique du discours, envisagé par Foucault, est aussi complémentaire à notre analyse, car il nous permet de mettre en évidence ce que ces récits cherchent à légitimer. Autrement dit, cette analyse nous permet d'observer le discours idéologique placé derrière, même si ce n'est pas explicite, pas évident, mais comme l'a évoqué Foucault (1969), cette idéologie est toujours présente, porteuse de valeurs et de symbolismes.

À partir de l'examen des récits conçus par la CIUP et manifestes au travers des plaquettes de diffusion du mécénat, nous avons pu noter une logique narrative, dénotant la stratégie mise en œuvre par la fondation. D'une façon générale les récits analysés commencent avec une petite présentation de la Cité Internationale Universitaire de Paris, son histoire, ses idéaux ainsi que les objectifs de la

campagne. Tout le texte tourne autour de ces principaux points, toujours en valorisant le projet de la CIUP et l'importance du mécénat pour qu'il soit maintenu.

Par rapport à la façon dont les récits sont présentés, nous trouvons une systématique narrative spécifique, composée par quatre étapes :

L'exposé de soi : Une brève présentation initiale, portant sur la création de la CIUP, en soulignant le rôle des fondateurs, les idéaux de la fondation ;

La valorisation du projet : Renvoi à la valeur ajoutée à la société. Mise en évidence des actions menées par la fondation et des contributions aux résidents de la CIUP ainsi qu'à la société dans son ensemble ;

Établissement de la liaison : sensibilisation et argumentation sur l'importance du soutien mécène pour la réalisation de ces actions et au profit d'une cause universelle ;

Incitation à l'action : Entraînement à l'engagement mécène, visé en termes monétaires et exprimé par la donation. Emploi des verbes d'action à l'impératif : soutenez, donnez, contribuez, participez.

La construction rhétorique que nous avons observée révèle la stratégie narrative adoptée par la CIUP. Une fois que notre regard se porte sur la dimension discursive des récits, nous nous proposons d'examiner chacune des étapes identifiées afin de comprendre leur composition argumentative motivant l'engagement.

L'exposé de soi

L'exposé de soi renvoie à l'exaltation de l'histoire de la fondation, marquée par la volonté et la générosité des fondateurs, et par le rapprochement des valeurs de la CIUP vers des idéaux universels. Le récit commence par la présentation de l'organisation, comme un groupement de personnes liées par la volonté de faire le bien, puis la mission et les valeurs sont présentées comme des alternatives pour répondre à des problématiques mondiales.

Le slogan sur la couverture de la plaquette de la Campagne appel : *Vivre la diversité pour faire grandir le monde*. Parmi des phrases soulignées en caractères gras nous trouvons, aussi, des éléments portant sur la vocation de la CIUP : *contribuer à la construction d'un monde de paix; où des jeunes du monde entier apprendraient à vivre ensemble; promouvoir le dialogue entre les jeunes talentueux du monde entier; un lieu unique au monde d'apprentissage du respect des différences*.

Dans la plaquette dirigée aux particuliers nous trouvons quelques exemples de l'exaltation des valeurs soutenues par la CIUP : *Rien de durable ne pourra vraiment se bâtir entre les hommes sans la force du dialogue et de l'ouverture à l'autre*. Comme nous l'avons noté, au travers de l'analyse de contenu, le *dialogue* et *l'ouverture* font partie des valeurs que la CIUP vise à disséminer. Beaucoup plus que de simples principes organisationnels, ceux-ci démontrent l'idéalisme de la fondation, raconté de manière poétique, dont le but est de refléter certaines valeurs qui puissent être identifiables avec celles des individus.

La diversité est également défendue comme une valeur centrale pour la CIUP. Dans la plaquette de la Campagne de développement, elle est abordée en tant que *source de créativité et d'innovation* et poursuivie à travers la valorisation des *talents venus du monde entier*.

L'histoire comme point d'ancrage

La fondation est présentée en tant que campus universitaire, le plus ancien en France. L'histoire est racontée par l'exaltation de ses fondateurs et de ses faits, tout en mettant l'accent sur les idéaux, les valeurs universelles telles que la paix, l'humanisme, la diversité et sur la mobilisation engendrée par ceux-ci auprès des mécènes qui ont soutenu le projet de la CIUP.

Dans la présente observation il faut bien noter que les valeurs universelles sont associées dès le début avec l'histoire de l'institution, plus particulièrement aux idéaux qui ont aboutis à la fondation de la CIUP.

L'histoire a ici un rôle fondamental, non pas celui de la description des faits, récités dans l'ordre des événements ; mais l'histoire est utilisée, dans notre cas, comme biais d'inspiration, pour transmettre un message moral : l'importance du mécénat pour l'accueil des jeunes dans un cadre multiculturel. La construction et l'enchaînement argumentatif suivent, donc, un raisonnement spécifique qui amène à la morale du récit.

Le sens du discours narratif portant la démarche de la CIUP renvoie aux enjeux évoqués par Foucault (1969), dans son *archéologie du savoir*, où l'histoire sert à montrer, à déchiffrer les faits humains, à partir des traces laissées par eux, lesquelles sont mises en valeur. Le sauvetage de l'histoire ainsi que sa ré-organisation et sa pertinence sont ici reprises grâce au récit.

La valorisation du projet : l'argument de la valeur ajoutée

La construction narrative nous amène à comprendre le projet de la fondation comme une mission mondiale, au profit de l'humanité toute entière et non pas seulement à des résidents. Les idéaux de paix, respect de la diversité, vie en communauté, sont des valeurs humanitaires au moyen desquelles la CIUP cherche à toucher le plus grand nombre possible de personnes.

La couverture de la plaquette de la Campagne de développement annonce l'objectif de cette initiative : *Développer un campus international d'excellence au cœur de Paris*, dont nous mettons en évidence le complément *international* et le qualificatif *excellence*. L'utilisation du mot *international* dans le titre indique un choix discursif : celui de démontrer l'ampleur et la reconnaissance mondiale de la CIUP. Le qualifier comme un campus d'excellence suggère, soit les critères de qualité qu'elle cherche à atteindre, soit l'énonciation, dès le début, de l'excellence en tant que but principal. Le discours rhétorique de la CIUP est aussi basé sur l'argument de la valeur ajoutée. Les prestations à la société y sont exaltées, telle que l'offre de logement et de services *de qualité* aux étudiants, de façon à contribuer à leur réussite académique, mais aussi en tant que moyens de développement de la France. Le rassemblement d'étudiants venus des différentes nations sur le campus de la CIUP est abordé comme une initiative de promotion de la diversité, *d'apprentissage du respect des différences* et de la *tolérance*.

Dans la plaquette destinée aux donateurs particuliers, par exemple, le *programme de bourses* mis en œuvre n'est pas traité simplement comme un projet assistanciel, mais plutôt valorisé en tant que processus qui sert à *réfléter* ou *accroître* la diversité, tout en soutenant les jeunes qui feront le monde de demain.

Du même coup, le but de la CIUP est mis en valeur comme étant une tâche mondiale, telle que démontré dans la phrase : *La mission de la Cité internationale est cruciale et il*

est essentiel qu'elle puisse la mener à bien afin de construire un monde plus juste et plus ouvert, en pariant sur notre jeunesse.

La mise en récit fonctionne comme une sorte de loupe qui agrandit les projets et les actions, en les valorisant, en soulignant la valeur ajoutée à la société. Stratégie narrative d'auto-légitimation, grâce à la construction rhétorique, les arguments sont enchaînés de façon à convaincre le lecteur de la grandeur des causes promues par la CIUP.

Dans le même temps sont mis en évidence des éléments d'ordre local et personnel comme moyen d'atteindre un public spécifique, notamment français, concerné par la culture et le patrimoine, par exemple.

En effet, ce type de récit donne au lecteur, dans ce cas un potentiel mécène, l'idée qu'en s'engageant à la cause de la CIUP, celui-ci va contribuer au bien-être de l'humanité, à une société plus juste, à faire grandir le monde. Autrement dit, les récits sont construits d'une telle façon que les objectifs et bénéfiques micros soient perçus comme macros.

Après l'appréciation des actions développées et des objectifs visés par la CIUP, la prochaine étape dans le processus communicationnel engendré par le récit est celui de l'établissement de la liaison entre la valeur des projets et le besoin du soutien mécène pour qu'ils soient satisfaites.

L'établissement de la liaison

Le récit vise à toucher, à sensibiliser, à stimuler la réflexion sur des problèmes qui sont toujours actuels dans le monde, en montrant comment les résoudre en soutenant les projets de la CIUP. Pour arriver effectivement à l'action, c'est à dire, le soutien mécène, le récit suit un ordre cherchant à lier la valorisation du projet à la nécessité de l'apport financier.

Analysant l'extrait : *En vous engageant à nos côtés, vous agissez pour faire vivre ces valeurs universelles plus actuelles que jamais, et contribuez à l'attraction des meilleurs talents dans notre pays*, présenté dans la plaquette de la Campagne de développement, nous identifions cette construction argumentative en visant à établir la liaison entre l'engagement et l'accomplissement des objectifs proposés par la CIUP. Dans cet exemple visé par l'attractivité des talents vers la France.

Nous retrouvons deux exemples démontrant le même discours rhétorique lors de l'analyse de la plaquette dirigée à des particuliers : *L'entretien régulier des résidences nécessite en outre chaque année la mobilisation de fonds conséquents pour maintenir la qualité esthétique et fonctionnelle des bâtiments*. Dans ce cas la motivation pour la donation ressort clairement. Il s'agit de montrer le besoin de l'appui financier et l'importance de cet apport pour conserver les logements

Dans un autre exemple, la nécessité de soutien est associée à la poursuite des projets : « Pour s'ouvrir au plus grand nombre, développer ses activités et en créer de nouvelles, la Cité internationale [...] a besoin de financements privés ». Nous remarquons que le soutien demandé est toujours traduit en dons financiers. Autrement dit, l'engagement cherché par la CIUP auprès des différents publics cibles, est envisagé en termes monétaires, plutôt que par d'autres formes d'appui tel que le volontariat, par exemple.

L'incitation à l'action

L'étape d'incitation à l'action se réfère à la construction

narrative qui vise à mobiliser directement le lecteur à donner, à s'engager pour les projets de la CIUP. Pour cela nous analysons les différents types d'arguments employés dans le discours de la fondation afin d'identifier ses stratégies narratives.

Nous observons, notamment, l'utilisation des verbes d'action à l'impératif comme par exemple soutenez, donnez, contribuez et participez. Ainsi, la stratégie générale mis en oeuvre consiste à présenter les moyens, les alternatives pour que des individus et des entreprises puissent donner, tout en montrant les bénéfices aux donateurs, l'importance de la donation, ainsi que les motifs pour lesquelles ils doivent le faire.

Les raisons qui justifient l'engagement à la cause de la CIUP sont énumérées dans le discours exprimé dans la plaquette de la Campagne: Vous investir dans un projet résolument international et global; *Vous inscrire dans l'histoire de la Cité internationale*; *Promouvoir notre enseignement supérieur sur la scène internationale*; et *Contribuer à la promotion des valeurs de partage, de multiculturalisme et de respect des différences*. Telle que nous l'avions annoncé précédemment, examinant les arguments de la valeur ajoutée, il s'agit d'une forme rhétorique utilisée pour mobiliser des individus et des entreprises pour agir en faveur des projets de la CIUP.

Dans la plaquette conçue pour les donateurs particuliers, l'incitation à l'action est plus modeste. L'appel à la donation se fait en affichant le programme *une chambre à votre nom*, lequel consiste à mettre le nom des donateurs (qui apportent plus de 1000 euros) sur la porte d'une chambre. La stratégie discursive concerne la présentation pratique des voies par lesquelles les lecteurs peuvent s'engager. La forme de motivation à l'action est directe, comme il est possible d'observer dans l'extrait suivant : *Vous pouvez nous aider à préserver ce patrimoine et améliorer les conditions d'accueil des résidents en contribuant au programme « Une chambre à votre nom »*. Avec la plaquette est ajouté un *bulletin de soutien*, dossier à remplir pour effectuer la donation.

L'utilité des dons est indiquée par l'apport ponctuel à des projets spécifiques, ce qui implique destiner des donations financières à une action ciblée, tel que le programme de bourses, par exemple, ainsi que de manière générale, au travers des dons à la fondation, sans but précis.

La validation du récit

Ces éléments appris à partir de l'analyse de la plaquette ressemblent à ceux proposés par Fisher (1987) à la fidélité du récit. D'après son paradigme narratif l'auteur a proposé cinq critères qu'affectent la crédibilité des récits, à savoir : Questions de fait examinant les valeurs incarnées dans l'histoire soit explicitement ou implicitement ; Questions de pertinence considérant la liaison entre l'histoire racontée et les valeurs qu'y sont défendues ; Questions de conséquence considérant les possibles résultats qui pourraient favoriser l'acceptation des valeurs défendues par des gens; Questions de consistance entre les valeurs de la narrative et les valeurs du public; Questions de transcendance considérant la mesure où les valeurs de l'histoire racontée représentent les valeurs les plus élevées possibles dans l'expérience humaine. Les observations de Walter Fisher nous semblent tout

à fait pertinents par rapport à nos analyses sur les récits produits par des organisations, comme nous l'avons illustré à travers l'étude des plaquettes de la Cité Internationale Universitaire. La place des valeurs, dans la construction des récits, a été soulignée dans notre investigation au moyen de l'analyse de contenu, où la valeur a été une catégorie lexicale fréquemment mobilisée, ainsi que dans l'analyse de discours, par l'identification de l'exaltation des valeurs comme argument discursif.

L'étape de l'exposé de soi renvoie aux catégories indiquées par Fisher (1980), de façon que, à partir des analyses effectuées, nous pouvons dire que les récits construits par la CIUP répondent aux critères de crédibilité. L'histoire de la fondation est racontée de telle sorte que ses valeurs sont associées à l'universel, aux idéaux mondiaux que favorisent l'acceptation par des gens. Elle cherche à engendrer un processus d'identification avec les valeurs des publics, ainsi qu'avec celles des humanitaires, le respect des différences, le bien commun et la paix mondiale.

Nous voyons la construction et surtout l'utilisation des récits organisationnels comme une forme d'instaurer certaines valeurs. Le discours idéologique des organisations, observé au travers des récits, est chargé d'enseignements, de leçons, d'explications sur les problématiques mondiales, ainsi que de solutions pour les résoudre, comme démontrées explicitement par les messages mis en avant dans les plaquettes de la CIUP:

« Dans un monde en perte de repères, où la compréhension et la solidarité sont plus que jamais nécessaires, la mission de la Cité internationale revêt un caractère crucial : il est indispensable que les jeunes générations qui feront le monde de demain apprennent à se connaître, à partager, à échanger ».

Les pistes ouvertes par les analyses des plaquettes du mécénat produites par la CIUP sont une inspiration pour le développement de nouvelles recherches ayant pour but l'étude des récits organisationnels.

Considérations finales et pistes d'ouverture

Les récits organisationnels sont des formes narratives qui peuvent motiver ou mobiliser l'action humaine à travers une construction énonciative et argumentative capable de donner un sens à l'agir. Ce sont des formes de communication produites par des organisations visant à l'engagement soit de leurs salariés, soit de la société en général, lesquelles se justifient et parfois sont supportées face à la crise et méfiance vis-à-vis de grands récits explicatifs.

Dans les récits, les organisations proposent des valeurs, des normes et souvent des explications, en cherchant à conquérir la crédibilité, la préférence et le soutien des personnes envers les idéaux organisationnels. Afin de comprendre ce processus, dans cette étude nous nous proposons d'analyser le rôle des récits organisationnels dans la promotion de l'engagement. Pour cela, nous avons choisi d'étudier les récits produits la Cité Internationale Universitaire de Paris (CIUP) à l'occasion d'une Campagne de développement promouvant l'engagement mécène.

Nous avons constaté que les récits sont au cœur des stratégies communicationnelles développées pour inciter des gens à l'action. La force du récit réside dans sa fonction argumentative, par laquelle les histoires sont construites de façon à stimuler le lecteur, produire en lui une réflexion, un

changement, le mobiliser, voire donner des leçons.

Le concept de récit inspirateur nous approche de la compréhension de l'engagement, si nous considérons que l'histoire racontée par la CIUP est chargée d'enseignements, sur le bien commun, le respect d'autrui, la promotion de la diversité, parmi tant d'autres.

Les récits produits par la CIUP afin de promouvoir le mécénat nous ont servi d'exemple pour comprendre comment les organisations utilisent la forme narrative pour motiver l'engagement des différents publics. Dans le cas de la fondation CIUP, l'engagement visé est traduit en termes monétaires, exprimé par la donation. Devenant mécène l'individu ou l'entreprise se montre partisan de la cause défendue par la fondation, soit à travers le don financier, ponctuel, soit par le soutien de certains projets à long terme.

Grâce aux analyses des plaquettes construites par la CIUP pour mettre en avant le mécénat nous avons pu observer une sorte de logique narrative conduisant à l'engagement. La structure narrative identifiée est composée par quatre étapes : 1) *l'exposé de soi* ; 2) *la valorisation du projet* ; 3) *l'établissement de la liaison* ; 4) *l'incitation à l'action*. Cela démontre l'existence d'une « logique argumentative » dans la construction des récits cherchant à toucher, sensibiliser, conquérir et finalement à motiver des gens à l'engagement pour la cause citée.

La communication organisationnelle prend actuellement de nouvelles formes et l'organisation se donne à lire au travers des récits. Ainsi, nous nous demandons si telles constructions narratives ne symbolisent pas un retour des métarécits, aujourd'hui revêtus par des principes et des objectifs organisationnels, où l'histoire racontée n'est plus celle des héros de guerre, mais des gouvernants d'entreprise.

Références bibliographiques

ADAM, J.-M. (1985). **Le texte narratif**. Nathan.

ADAM, J.-M. (1996). **Le récit**. Paris : PUF.

AUSTIN, J. L. (1965). **How to do Things with words**. New York: Oxford University Press.

BARTHES, R. (1974), **Théorie du texte**. En ligne: http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf. Consulté le 19 février 2012.

BERNARD, F. (2007). Communication engageante, environnement et écocitoyenneté : un exemple des « migrations conceptuelles » entre SIC et psychologie sociale. **Communication et organisation**, 31, 27-41.

BERNARD, F. & JOULE, R.V. (2005). Le pluralisme méthodologique en Sciences de la Information et de la Communication à l'épreuve de la « communication engageante ». **Questions de communication**, 7, 185-207.

CHARAUDEAU, P. (1997). **Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social**. Paris : Nathan.

CZARNIAWSKA, B. (1998), **A narrative approach to organization studies**. Thousand Oaks, CA: Sage.

D'ALMEIDA N. (2001). **Les promesses de la communication**. Paris: PUF.

D'ALMEIDA N. (2004). Les organisations entre récits et médias. **Canadian Journal of Communication**, 29(1), 25-46.

D'ALMEIDA, N. (2006). La perspective narratologique en organisations. In: **Responsabilité sociale: vers une nouvelle communication des entreprises?** Lille : Ed. du Septentrion.

FOUCAULT, M. (1969). **L'archéologie du savoir**. Paris : Gallimard.

GIROUX, N. & MARROQUIN, L. (2005). L'approche narrative des organisations. **Revue Française de Gestion**, 6(159), 15-42.

GREIMAS, A. J. (1966). Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique. In: **Communications**, 8, 28-59.

JOULE, R. V. & Beauvois, J. L. (1998). **La soumission librement consentie**. Paris, PUF.

LYOTARD, J.-F. (1979). **La condition postmoderne**. Paris: Minuit.

PARSONS, T. (1937). **The Structure of Social Action**. New York: McGraw-Hill.

PARSONS, T. (1978). **Action Theory and the Human Condition**. New York: Free Press.

PROPP, V. (1928). **Morphologie du conte**. Paris: Ed. Seuil [1970].

RICŒUR, P. (1983). **Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique**. Paris : Seuil.

RICŒUR, P. (1986). **Du texte à l'action**. Paris: Ed. du Seuil.

RICŒUR, P. (1990). **Soi-même comme un autre**. Paris: Seuil.

SANTOS, L. C. (2012). **Le récit organisationnel et la promotion de l'engagement. Mémoire (Master Recherche)**. CELSA, Université Paris-Sorbonne, Paris, 115p.

SEARLE, J. R. (1969). **Speech acts**. Cambridge: Cambridge University Press.

SEARLE, J. R. (1979). **Expression and meaning**. Cambridge: Cambridge University Press.

TODOROV, T. (1968). **La grammaire du récit**. Langages, 12, 94-102.

WHITE, H. (1987). **The content of the form: narrative discourse and historical representation**. Baltimore: Johns Hopkins.

WRIGHT, G. H. (1963). **Norm and action: a logical enquiry**. London: Routledge & Kegan Paul.

**Luíza Macedo Machaim Franco
Daniela Franco Carvalho**

Universidade Federal de Uberlândia - Instituto de Biologia
Brasil

“BIG MOTHER” and the biotechnology possibilities stamped in Bioart

This text brings provocations about the interfaces between Biology and Art on artistic productions in which the manipulation of life is evidenced by cells, blood, bacteria and butterflies. Taking these productions as base we questioned whether it is possible to perceive the feminine in bioart. We chose to construct a narrative about the work “Big Mother” by Patricia Piccinini addressing her biography, the relationship with science and the specificities of these areas that are evoked on the work. “Big Mother” is a hyper-realistic sculpture of a genetically modified monkey caring for and breastfeeding a human baby that makes us imagine biotechnology possibilities in our daily lives. The work leads us to think about women’s lives and their choices; about an outsourced breastfeeding cybernetics in the near future; and about creating a life in laboratory to achieve our individual purposes.

Keywords

Bioart, feminism, biotechnology, breastfeeding

“BIG MOTHER” e as possibilidades da biotecnologia estampadas na bioarte

Esse texto traz provocações acerca das interfaces entre a Biologia e a Arte em produções artísticas nas quais a manipulação da vida é evidenciada por meio de células, sangue, bactérias e borboletas. A partir dessas produções, questionamos se é possível perceber o feminino na bioarte. Optamos por construir uma narrativa a partir da obra “Big Mother” de Patricia Piccinini abordando sua biografia, a relação com a ciência e as especificidades dessas áreas que são evocadas na obra. “Big Mother” é uma escultura hiper-realista de uma macaca geneticamente modificada cuidando e amamentando um bebê humano que nos faz imaginar possibilidades da biotecnologia em nosso cotidiano. A obra nos leva a pensar na vida das mulheres e suas escolhas; na amamentação terceirizada cibernética em um futuro próximo; e na criação de uma vida em laboratório para atingir nossos propósitos individuais.

Palavras-chave

Bioarte, feminismo, biotecnologia, amamentação

Introdução

Embora não tenha uma definição consensual, Bioarte pode ser entendida como uma junção entre arte e ciência, utilizando elementos e ferramentas principalmente da biologia e biotecnologia e se relacionando com “formas vivas”¹ É um conceito novo que teve início no final do século XX com trabalhos de pioneiros como George Gessert², que começou como pintor em 1970 e agora trabalha com a criação de plantas híbridas e projetos de melhoramento. E Joe Davis que desenvolveu uma fórmula matemática para adicionar camadas de dados ao DNA e planeja colocar dados oriundos da Wikipédia no DNA de uma macieira de 4.000 anos de idade.

A Bioarte pode ser dividida em: vida artificial, simulação e representação virtual da natureza e manipulação biológica da vida. A “vida artificial” é uma tentativa de recriar através de computadores a vida natural, com funções básicas de evolução, autonomia e auto-organização. A “simulação e representação virtual da natureza”, como o nome mesmo já diz, simula a natureza através de computação gráfica, construindo instalações interativas, com sons, imagens, sensores de movimento, para fazer com que o público tenha a sensação de estar imerso em um ambiente natural. E por último, a “manipulação biológica da vida”, que é a modificação da vida através da engenharia genética, a fim de criar seres vivos únicos (CARDOSO, 2010).

Esse tipo de arte pode ser caracterizada como uma arte polêmica e de difícil aceitação pelo público, pela utilização da ciência, como a manipulação da vida para fins artísticos. Para Gomes (2014), muitas vezes a ciência é encarada pelo público como um perigo que pode subverter valores que temos como fundamentais – por falta de conhecimento, ou por receio do seu uso para determinado fim.

Nesse sentido, não se pode negar então a importância da bioarte “que tem o papel não de transmitir conhecimento científico, mas em despertar no público a vontade de saber mais sobre a ciência e sobre o seu impacto na sociedade (GOMES, 2014)”.

Eduardo Kac, brasileiro, nascido em 1962 no Rio de Janeiro é um dos principais artistas desse meio e trabalha com técnicas de engenharia genética. Em uma de suas obras, “Gênesis”, produziu um gene artificial chamado por ele de “gene artístico”, a partir da tradução de uma frase bíblica em código morse e depois retraduzida em uma estrutura de DNA que foi inserido em uma bactéria, “chamando atenção para o peso da tradição religiosa nas crenças científicas e questionando todo tipo de heranças imutáveis.” (BEIGUELMAN, 2005). Mas sua obra mais famosa é “GFP Bunny”, uma coelhinha albina fluorescente chamada *Alba* que teve seu código genético alterado.

Falamos sobre dois dos pioneiros da bioarte e um dos mais populares e renomados artistas (Kac) dessa área, todos eles homens. Muitos dizem que o lugar das mulheres é nas artes, mas até nesse meio os homens são o foco.

“[...] Por um lado, todos temos, homens e mulheres, meninos e meninas, capacidade para todo tipo de gosto e pensamento. Por

outro lado, no mundo real, é muito falso dizer que as mulheres dominam as áreas humanas e artísticas. Basta olhar a história para percebermos que na verdade os homens dominaram as áreas exatas, humanas, científicas e tudo o mais.” (ZELIC e ANDRADE, 2015).

Por isso é interessante apresentar e discutir sobre o trabalho feminino ligado a Bioarte. Onde estão as mulheres nesse meio bioartístico, quem são elas e o que elas estão fazendo?

Marta de Menezes nascida em 1975 em Lisboa, provavelmente a bioartista portuguesa mais conhecida (GOMES, 2014), tem explorado essa interseção entre biologia e arte desde 1999 quando produziu seu primeiro trabalho artístico nessa área (*Nature?*), modificando os padrões das asas de borboletas vivas. Tratando-se de uma modificação fenotípica, ou seja, somente da aparência das asas, que continuam com suas células normais, sem pigmentação artificial ou cicatrizes e o material genético da borboleta se mantém intacto. Por isso os padrões não são transferidos para os seus descendentes.

“[...] The new patterns are something that never existed before in nature, and that rapidly disappear from nature not to be seen again. These artworks literally live and die. They are an example of art with a lifespan – the lifespan of a butterfly. They are an example of something that is simultaneously art and life.”³



Figura 1 – Foto de *Nature?*, por Marta de Menezes

Ainda há outros projetos de bioarte desenvolvidos por ela como, “Tree of knowledge” e “Decon”. Em “Decon: Deconstruction, Decontamination, Decomposition” (Desconstrução, descontaminação, decomposição), a artista faz réplicas das pinturas geométricas de Piet Mondrian utilizando meios de cultura de bactéria, e as cores nas pinturas vão sendo progressivamente degradadas pela bactéria *Pseudomonas putida*. Já em “Tree of knowledge” Marta faz a criação de esculturas vivas, através da utilização de novas tecnologias de imagem de células e de Tissue culture (cultura de tecidos).

“Tissue culture, a method of biological research in which fragments of tissue from an animal or plant are transferred to an artificial environment in which they can continue to survive and function. The cultured tissue may consist of a single cell, a population of cells, or a whole or part of an organ. Cells in culture may multiply; change size, form, or function; exhibit specialized activity (muscle

¹ Baseado no trabalho de doutoramento de FONSECA (2017).

² Disponível em: <<http://revolutionbio.co/bioart/bioart-through-evolution-george-gessert/>> Acesso em 24 de abril de 2019.

³ “Qualidade da arte pública em Portugal posta em questão em debate em Serralves” https://www.rtp.pt/noticias/cultura/qualidade-da-arte-publica-em-portugal-posta-em-questao-em-debate-em-serralves_n167596

cells, for example, may contract); or interact with other cells.⁴

Outra artista que utiliza a cultura de tecidos (*Tissue culture*) é Ionat Zurr. Ela, além de artista é curadora, pesquisadora e coordenadora acadêmica do SymbioticA que é um laboratório artístico localizado na *University of Western Australia*. Zurr nasceu em 1970 em Londres e iniciou em 1996 juntamente com Oron Catts o projeto “Tissue Culture & Art”, que é um projeto de investigação em progresso, sobre a utilização de tecnologias de cultura de tecido na prática artística. Além disso, Zurr recebeu seu doutorado intitulado “Growing Semi-Living Art”, pela *Faculty of Architecture, Landscape and Visual Arts* (Faculdade de Arquitetura, Paisagem e Artes Visuais) na *University of Western Australia* e é especializada em imagem digital e biológica e produção de vídeo.⁵

Marion Laval-Jeantet é uma bioartista francesa, escritora e psiquiatra transcultural. Ela é professora associada na Universidade de Paris 1 (Panthéon- Sorbonne) e possui pós-graduação em Artes e Ciências na Universidade Paris 1, Etnologia e Psicologia Clínica (Universidade Paris 8 e 10)⁶. Ela produziu uma obra que intitulou como “May The Horse Live In Me” (Que o cavalo viva em mim), nesse trabalho ela preparou seu corpo para aceitar o sangue de um cavalo, injetando por vários meses diferentes imunoglobulinas do cavalo, até se tornar tolerante e poder receber de fato o sangue do animal. Em sua performance ela usou próteses com a aparência de cascos de cavalo e andou com o cavalo doador pelo espaço para depois extrair seu sangue híbrido e congelá-lo. Esse tipo de experiência pela qual a artista passou se chama “Skin Culture”, “[...] the artists’ experimenting on themselves” [os artistas experimentando neles mesmos].⁷



⁴ A cultura de tecidos é um método de pesquisa biológica onde fragmentos de tecidos de um animal ou planta são transferidos para um ambiente artificial onde eles podem continuar sobrevivendo e tendo função. A cultura de tecidos pode consistir em uma única célula, uma população de células, ou em uma parte inteira de um órgão. Células em cultura podem se multiplicar; mudar de tamanho, forma, ou função; exibir atividade específica (células musculares, por exemplo, podem contrair); ou interagir com outras células. (Tradução nossa). Encyclopedia Britannica, Tissue culture. Disponível em: <<https://www.britannica.com/science/tissue-culture>>. Acesso em: 24 de abril de 2019.

⁵ The University Western Australia, SymbioticA, Ionat Zurr. Disponível em: <<http://www.symbiotica.uwa.edu.au/residents/zurr>> Acessado em: 24 de abril de 2019.



Figura 2 – Fotos por Miha Fras, Galeria Kapelica, Ljubljana, Slovenia

As três artistas trabalham com uma parte da Bioarte em comum, a manipulação da vida, cada uma ao seu modo e com seus recursos, técnicas científicas e intenções artísticas, de acordo com suas histórias e inspirações de vida. O universo feminino na bioarte tem muito a oferecer para a arte contemporânea e na provocação de questões acerca da ciência e da tecnologia. É importante focar nessas mulheres enquanto vivemos em uma prática de mundo tão masculina até quando se trata de arte.

Diferentemente dos breves⁸ trabalhos em bioarte de Marta de Menezes, as obras de Patricia Piccinini nos remetem ao passado e ao presente criando eventualidades futuras, numa perpetuação de questionamentos. Não utilizando a vida como veículo para a arte, mas a arte para trazer a oportunidade futura de novos tipos de vida. “Assim, com suas obras, Patricia explora a incerteza entre o futuro geneticamente modificado e a imaginação livre de nosso sonho coletivo, os fascínios do inconsciente humano e nossos medos.” (SILVA, 2015).

É possível perceber o feminino na bioarte? É possível através de elementos presentes nas obras, indicar que são mulheres as autoras das mesmas e imaginá-las por essas obras e por suas histórias? Optamos por construir uma narrativa a partir da obra “Big Mother⁹” de Patricia Piccinini abordando sua biografia, a relação dela com a ciência e a biologia e quais as especificidades dessas áreas que são evocadas na obra.

Metodologia

Este trabalho foi realizado através de uma pesquisa bibliográfica, sendo esta “o levantamento de toda a bibliografia já publicada, em forma de livros, revistas, publicações avul-

⁶ “May The Horse Live In Me”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eeTQITs8kOU>> Acesso em: 24 de abril de 2019.

⁷ “Still, Living”. “Skin Culture”. Disponível em: <<http://www.stilliving.symbiotica.uwa.edu.au/pages/artists/aao.htm>> Acesso em: 24 de abril de 2019.

⁸ Breves no sentido de utilização em suas obras de organismos que se desenvolvem e morrem ou desconstroem e destroem o ambiente de forma rápida.

⁹ Grande mãe.

sas e imprensa escrita (MARCONI E LAKATOS, 1992 *apud* PERSKE, 2004)”, com o objetivo de chamar atenção para as mulheres que estão produzindo bioarte e fazer uma análise dos elementos pautados na ciência que estão presentes nas obras dessas artistas, elegendo a obra “Big Mother” de Patricia Piccinini como foco da pesquisa, entrelaçando aspectos da cientificidade e do feminino, como amamentação e maternidade.

A metodologia deste trabalho foi baseada na elaboração de uma narrativa a partir da história de vida da artista plástica Patricia Piccinini e da produção artística da mesma. Nesse sentido, a composição dos dados se aproxima da pesquisa narrativa (CLANDININ e CONNELLY, 2011).

As imagens relativas à obra “Big Mother” foram registradas pela autora desse trabalho, em visita técnica à Exposição ComCiência de Patricia Piccinini no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília, em março de 2016.

Big Mother

Patricia Piccinini nasceu em Freetown, em Serra Leoa em 1965 e mudou-se para Austrália com sua família em 1972. Estudou pintura na Faculdade Victoria de Artes de Melbourne e, logo após finalizar sua graduação, ingressou no projeto Basement Gallery, na qual foi coordenadora durante dois anos. Desde então ganhou o prêmio Australia Council New Media em 2001 e a residência Australia Council em 2006, sendo convidada a expor em diversas instituições de cultura, museus e galerias.

“Sou interessada em descobrir o sentido de ser humana no âmbito da engenharia genética e em biotecnologia, e como essas tecnologias influenciam na maneira como nos relacionamos com o mundo. O mundo que crio existe em algum lugar entre o que conhecemos e o que está quase sobre nós. Todavia, o que imagino não é nem um futurístico pesadelo da ruína ambiental nem o incrível progresso da ciência.”¹⁰

Piccinini não trabalha diretamente com a Bioarte, sendo esta a utilização da biologia e tecnologia para a produção artística, mas sim com as possibilidades futuras da biotecnologia, trazendo essas possibilidades em forma de arte.

Entre os meses de janeiro a abril de 2016, a exposição ComCiência de Patricia Piccinini esteve aberta ao público no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília. Um dos seus trabalhos que mais chamou nossa atenção foi “Big Mother”, uma escultura hiper-realista feita com silicone, fibra de vidro, poliuretano, couro e cabelo humano, representando uma macaca geneticamente modificada cuidando e amamentando um bebê humano.

A artista se inspirou em dois episódios de sua vida para a criação da obra. Um ocorreu quando era garota, e vivia na África, quando escutou de uma amiga que sua irmã bebê tinha sido sequestrada por uma fêmea de babuíno que tinha perdido seu filhote. O outro foi a dificuldade de amamentação de seu filho, o que a levou a amamentar a bebê de sua irmã, que por ser mais velha que seu filho conseguiu sugar de forma a ensiná-la como poderia amamentar seu próprio filho.



Figura 3 – Big Mother, arquivo pessoal

Sem saber que a artista foi inspirada nesses dois momentos de sua vida para a criação de “Big Mother”, percorri a exposição de forma a registrar o que a obra me perpassava e quais sensações me evocava.

Foi-lhe dada a vida para não poder viver, foram-lhe dados pensamentos para serem descartados, tanto eles como seus sentimentos mais profundos. Com o olhar melancólico de tristezas acumuladas, ela carrega nos braços o filho de outros, sabendo que aquele início é também seu meio e fim. A maternidade é peça descartável, apropriando-se da capacidade de outros de amamentar e cuidar.

“Big mother” nos faz pensar na possibilidade de um futuro próximo em que seres geneticamente modificados cuidarão e amamentarão nossos filhos, seres criados para este fim e que nada tem a mais para acrescentar em suas vidas, “o que nos faz questionar a história ancestral da maternidade diante da dinâmica do mundo contemporâneo.”¹¹

Parece algo bizarro pensar em criar uma vida para atingir nossos propósitos individuais, mas esquecemos de que a história é um ciclo e não uma linha reta e continua, ela vai e volta ao passado e repetimos sentenças. A escravidão cuidou de utilizar vidas para benefícios individuais como o futuro agora guarda a chave para se regredir, ou talvez, desenvolver-se em cima de novos seres, sejam eles nascidos de mãos e mentes humanas, ou não, para nos manter contemporaneamente vivos.

¹⁰ Entrevista com a artista Patricia Piccinini. Disponível em: <http://arteref.com/artista-da-semana/patricia-piccinini/> Acesso em: 20 de junho de 2016.

¹¹ Informação disponível em painel sobre a curadoria de Marcello Dantas da exposição ComCiência de Patricia Piccinini no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília.

Podemos ainda hoje imaginar seres inventados pela tecnologia para funções orgânicas que perpassam pelo que nos faz humanos, nos substituindo para além do biológico?

Macacas amas de leite?

Escravas da maternidade?

O aleitamento mercenário foi exercido no Brasil muito antes da chegada dos leites artificiais ao mercado e refletia uma estratégia mercantilista. É histórico, porém, que o aleitamento materno também gira em torno do lucro, o que institucionalizou a cultura do desmame tanto nesta época quanto depois com a chegada dos leites industrializados (MAISTRO, 2019).

Para Costa (1983), a maternidade foi negada à mulher negra, para tornar possível a apropriação de sua capacidade de reproduzir e amamentar .

As brancas não amamentavam, as negras eram obrigadas a desmamar seus filhos agressivamente para colocar no lugar os filhos de suas senhoras. Ainda hoje muitas mães não amamentam¹². A maioria dessas mulheres faz essa opção não por não poderem amamentar, mas por falta de informação, pelos *slogans* de marcas de leite industrializado, do cuidado com o corpo entre muitos outros motivos individuais.

Em um futuro próximo talvez surjam criaturas oriundas de laboratórios que façam mais mães desistirem da amamentação, assumindo essa tarefa de forma mecânica e desumanizada.

A culpabilização das mulheres pelo descarte da maternidade e pela vontade de atribuir esse valor a outro ser seja uma escrava ou um organismo geneticamente modificado, não pode ser vista de forma isolada, já que a paternidade nunca foi e ainda não é exercida em sua plenitude.

O nascimento, a reprodução, o cuidado e a morte são funções biológicas e sociais atribuídas preferencialmente às mulheres desde sempre, e por isso, cotidianamente mulheres tem se organizado de diferentes formas¹³ para evidenciar que somos mais que seres reprodutores e hipersexualizados: pensamos, sentimos e temos outros desejos, que podem se inserir na maternidade, ou não.

A partir do momento em que “Big mother” ganha vida, ela também pensa, ela também sente e tem seus próprios desejos e medos.

Ganha vida em nós, mulheres.

Referências Bibliográficas

BEIGUELMAN, Giselle. *Link-se: arte/mídia/política/cibercultura*- São Paulo: Peirópolis, 2005, p - 10.

CARDOSO, Cristina de Oliveira. **Bioarte: aproximações entre arte, ciência e tecnologia**. 2010. (Trabalho de conclusão de curso, bacharelado em Artes Plásticas)- Universidade do Estado de Santa Catarina – Centro de Artes.

CLANDININ, Jean; CONNELLY, Michael. **Pesquisa narrativa**. Uberlândia, Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

COSTA, Jurandir Freire. **Ordem médica e norma familiar**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

FONSECA, Fabíola Simões Rodrigues da. **Bactérias transgênicas, pinceis e bancadas de laboratório**. 2017. 113 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

GOMES, Miguel. **Bioarte e a Relação do(s) Público(s) com a Ciência**. 2014 (Disciplina de Revoluções em Ciência, Licenciatura em Bioquímica) – Universidade do Porto.

ZELIC, Helena; ANDRADE, Heleni. Revista **Capitolina**. Disponível em: < <http://www.revistacapitolina.com.br/20-artistas-mulheres-que-o-mundo-provavelmente-nunca-considerou-mais-importantes-que-qualquer-quadro-picasso-ou-desses-homens-artistas-ai/>> Acesso em: 24 de abril de 2019.

SILVA, Matheus. “O mundo de Patricia Piccinini”. Disponível em: < <http://inroutes.com/patricia-piccinini/>>. Acesso em: 17 de junho de 2016.

MAISTRO, Suelen. Disponível em: < <https://maepop.com.br/historia-das-amas-de-leite/>> Acesso em: 24 de abril de 2019.

¹² De acordo com dados do Ministério da Saúde de 2011, apenas 41% dos bebês menores de seis meses no Brasil são alimentados exclusivamente com leite materno.

¹³ Disponível em: <<https://feminismo.org.br/movimentos/>> Acesso em 24 de abril de 2019.

Sebastián Moreno Barreneche

Universidad ORT
Uruguay

On ‘Portugueseness’: A Semiotic Approach

What is ‘Portugueseness’? From a constructionist and semiotic perspective, in this paper I deal with this contested and fuzzy concept, which although many criticize as a fallacious attempt to describe a sort of reality that does not exist, is however a meaningful concept that many employ in order to guide social action. As I argue based on the work of Geertz and Eco, ‘Portugueseness’ needs to be conceived not referentially, but as a discursive entity that refers to a cultural unit that is distinct from other units that are meaningful when mapping the complex continuum of national identities. After discussing the concept from a theoretical perspective, I focus on three of its main dimensions: its meaning, its uses and its content.

Keywords

Portugueseness, national identity, cultural semiotics

1. Introduction

During the last decades, constructionist accounts have gained strong and wide acceptance within academic circles occupied with the study of identity (Wendt 1999; Berger & Luckmann 1966; Burke & Stets 2009). These approaches represent a scholarly attempt to overcome naïve and essentialist approaches to the subject. As a result of this shift, when using concepts that are supposed to refer to national cultures, characters or identities, like the one of ‘Portugueseness’¹, the underlying theoretical assumption is that in using these concepts language is not being used referentially –that is, to *denote* something from the ‘real’ world, as there is nothing objective or material in the world that can be referred to with the concept of ‘Portugueseness’–, but constructively. This means that language is a central piece in the creation and maintenance of social reality (Searle 1995), and it is in this line that concepts like the one that occupies us here gain relevance: they are employed in social discourse because they are meaningful, and they are *meaningful* because they are distinct from other similar categories, also meaningful, that help organize perception and cognition, specifically by referring to the continuum of national identities. In this sense, concepts like ‘Portugueseness’ have the same ontological status as unicorns or Santa Claus: although they cannot be found in the real, material world, they exist as meaningful categories and as such they shape the way in which individuals develop their subjectivities, enact their identities and guide their actions.

Does it make sense then to speak of ‘Portugueseness’? This question is not new within the scholarly debate, especially taking into account that the concept has no empirically descriptive value –it does not *reflect* the idiosyncrasy of the Portuguese people, as originally believed–, but is a discursive construction instead, trampling the identity process of the Portuguese (de Sousa 2014, p. 353) as it might oversimplify a reality that is by nature complex and multiple. As it should be inferred from the previous paragraph, if one espouses a naïve and simplistic conception of language as the description of the facts of the world, then the answer is negative: given that ‘Portugueseness’ does not have a reference, therefore it is a void concept. However, as I will argue here, there is use in studying, discussing and putting in context ‘Portugueseness’ as a discursive phenomenon. In this paper I will attempt to propose an argument to support this thesis based on a specific, semiotic-oriented approach to the study of culture: the one based on the pioneer works of Clifford Geertz (1973) and Umberto Eco (1976). By connecting the theoretical accounts of both authors, I will then try to argue how concepts like ‘Portugueseness’ should be conceptualized, together with an attempt to characterize what its meaning, use and content are.

2. A Theoretical Framework for the Study of ‘Portugueseness’

The first step to take before attempting to found any systematic account in order to study ‘Portugueseness’ is to clearly declare which is the methodological approach that will be employed. In this regard, given that ‘Portugueseness’ is something that is related to the dimension of (national) culture, cultural semiotics seems an appropriate perspective from which to conduct the analysis.

When dealing with culture –in the sense of the word that is relevant for semiotics, the discipline interested in *meaning* and *meaning-making*–, the work of anthropologist Clifford Geertz (1973) seems like an appropriate starting point. According to the author,

“Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretative one in search of meaning (p. 5)”.

In his work, Geertz spouses a *semiotic* concept of culture, according to which “culture consists of socially established structures of meaning in terms of which people do [...] things as signal” (p. 14). These ‘structures of meaning’ constitute *systems*. In this sense, the principle of *coherence* gains a pivotal role as a category of analysis when dealing with how meaning circulates within the webs of significance that underlie the human experience. As Geertz argues, “cultural systems must have a minimal degree of coherence, else we would not call them systems” (p. 19).

Geertz believes that “the whole point of a semiotic approach to culture is [...] to aid us in gaining access to the conceptual world in which our subjects live so that we can, in some extended sense of the term, converse with them” (p. 23). This idea of the existence of a ‘conceptual world’ that underpin human agency is key when dealing with concepts like ‘Portugueseness’, as I will argue later. In this scenario, cultural analysis is an *interpretative* activity, following the premise according to which “human behavior is seen as [...] symbolic action –action which, like phonation in speech, pigment in painting, line in writing, or sonance in music, signifies” (p. 11). The aim of cultural analysis is therefore “sorting out the structures of signification [...] and determining their social ground and import” (p. 10).

When dealing with concepts like ‘Portugueseness’ from a theoretical perspective, one is faced with words that express specific ‘structures of meaning’ that constitute a system and that have an impact on human perception and action. As an example, when an individual creates a post on social media showing his/her affiliation to a national group –e.g. a Portuguese youngster trying to perform his/her belonging to the cultural group of the Portuguese–, the idea of ‘Portugueseness’, even if there is nothing in the real, material world that can be referred to with this word, might be central, as it usually constitutes the toolbox from which our youngster will take resources in order to perform his/her identity as a member of the Portuguese community. This process will take place based on codes and conventions that are socially institutionalized in discourse and that are recognized by the youngster as part of his/her coherent system of signification. The same applies to public speeches delivered by authorities in order to foster the

¹ The Portuguese translation of this concept is tricky. Given that the most known translation, *portugalidade*, connotes a specific ideology related to the nationalistic cultural policy developed by the Estado Novo (cfr. de Sousa 2014, p. 355), I prefer the translation *portuguesidade*.

national feeling among the population, like the ones that were frequent during the period of the Estado Novo (de Sousa & de Lemos Martins 2013, de Sousa 2017).

Actions like these (posts on social media, public speeches, etc.), when motivated by the idea of ‘Portugueseness’, bring the concept to life and strengthen it by producing more specific occurrences of it. When there is a concrete recognition by an individual of a specific way of belonging to the group of Portuguese –or, more generally, of ‘being’ Portuguese–, then when he/she acts guided by it the imaginary is reinforced and socially maintained as a meaningful category. This happens, for example, when reproducing Portuguese traditions, consuming traditional Portuguese music, or cooking meals that are regarded as typically Portuguese: these are ways of performing ‘Portugueseness’, that is, bringing this fuzzy imaginary to life.

These dynamics have been thoroughly examined by scholars engaged with social constructivism, the theoretical account that defends that a substantial portion of social life is constructed intersubjectively in discourse. Therefore, when dealing with ‘Portugueseness’ it should be clear that we are not dealing with anything that has a real existence outside discourse –there is nothing that defines something like an essence of what is Portuguese–, but narratives, social discourses, stories, cognitive frames and perceptions that might generate the impression of this essence being a fact but, in their quality of discursive entities, they actually give place to imaginaries and stories that somehow structure our perception of reality.

Semiotics of culture is the branch of Semiotics that studies “an heterogeneous set of forms and objects in which sociality is expressed and constructed” (Lorusso 2010, p. 3). In this sense, as Lorusso argues, semiotics of culture is a specific viewpoint rather than anything else, one that is characterized by its generality, formality and functionality (p. 5) and that should be in a position of “defining the logics of correlation that link texts and codes within a given system; the logic that makes a specific text compatible with a certain culture and, on the contrary, incompatible with other cultures” (p. 13). Let us now have a deeper look at the semiotic approach to culture and its conceptualization of meaning in order to better understand what ‘Portugueseness’ might be.

3. The Meaning of ‘Portugueseness’

‘Portugueseness’ is a word that has a meaning and that as for this reason can be understood and used in the creation and interpretation of discourse by any competent member of the linguistic community. As opposed to words like, for example, the Russian *lubok*, Portuguese, Spanish, Brazilian and Angolan individuals, among other, *understand* the word and can grasp its meaning, even if they cannot explain with other words what it means. The relevant point here is that, although its specific meaning might not be clear –What does ‘Portugueseness’ actually refer to?–, it is a resource that can be used to convey meaning and, as such, should be seen as a semiotic entity that consists of a dimension of the expression and one of the content.

In *A Theory of Semiotics* (1976), Umberto Eco discusses the question of what the meaning of a term is (p. 67). In a theoretical effort to overcome naïve referential accounts of meaning, the author argues that “from a semiotic point

of view [meaning] can only be a *cultural unit*” (p. 67), that is, a specific portion of the local encyclopedia that is shared and recognized by the competent users of the language. According to Eco, “a cultural unit can be defined semiotically as a semantic unit inserted into a system” (p. 67), an idea that brings us directly to the semiotic conception of culture proposed by Geertz: cultural systems have an internal structure based on the principle of coherence. In order to explain what he has in mind, Eco draws on Hjelmslev’s well-known example:

	Baum	arbre
trae	Holz	bois
skov	Wald	forêt

Figure 1 – Source: Eco (1976, p. 73)

In Figure 1 it can be seen how different linguistic communities (Danish, German and French) establish distinctions between different words that have a referential function. The figure represents how the dimension of the content is culturally segmented in distinct units by these three groups. As it can be seen, what in French is referred to as ‘arbre’ is equivalent to what Germans call ‘Baum’, but the Danish word ‘trae’, a synonym of ‘arbre’ and ‘Baum’ when we think of a tree, even if it refers to this portion of reality (the concept of a tree), it also covers a bit more, as it also refers to what Germans call “Holz” and French “bois” (wood). In Danish, the semantic field of ‘trae’ is broader than those of ‘arbre’ and ‘Baum’. Where the ‘line’ that separates a concept from another is set by a linguistic community plays, hence, a key role in the establishment of meaning. According to Eco, “a cultural unit is defined inasmuch as it is placed in a system of other cultural units which are opposed to it and circumscribe it” (p. 73). A concept is therefore meaningful if it allows the establishment of a distinction with other concepts that are relevant within the cultural system of a group. Consequently, meaning should be conceived as “the positional value of the sign” (p. 73), and “a cultural unit ‘exists’ and is recognized insofar as there exists another one which is opposed to it” (p. 73). Eco’s conclusion is that “it is the relationship between the various terms of a system of cultural units which abstracts from each one of the terms what is conveyed by the others” (p. 73).

From this specific perspective on how meaning –and culture– works, concepts like ‘Portugueseness’ are of utmost relevance, even if they are not referential, as they express distinctions that for a given culture are relevant. It could be stated that concepts like this have a *cognitive value*: they serve as frameworks for the segmentation of perception and social classifications, especially when dealing with the attribution of meaning to social identity (Burke & Stets 2009). In this sense, for people who identify themselves as ‘Portuguese’ –because they were born either in Portugal or from Portuguese parents, or any other reason–, establishing a difference with other similar concepts like ‘Spanishness’ –linked to a neighboring country– and ‘Brazilianness’ –linked to a country that shares the language and a history– might be a mode of achieving some kind of knowledge about the social world, a world that, as we

know, requires identifications with groups in order to define an individual's identity (Gómez García 2012, Hofstede et al. 2010).

The contrast of 'Portugueseness' with other cultural units was the tactic employed, for example, by Joana Miranda (2006) in her research on Portuguese national identity: the author used the distinct categories of 'Americanness', 'Spanishness' and 'Cape Verdeanness' in order to contrast them with the 'Portugueseness' (p. 51), as these are meaningful categories to the individuals that participated in her fieldwork. Even though it is methodologically questionable that there might actually be something objective like an American, a Spanish or a Cape Verdean 'way of being', it makes sense to conceive these three tags as imaginaries that have an impact and incidence on discursive self-perceptions. It is precisely there where the value of such concepts lies, and why they should concern anyone dealing with cultural structures and dynamics from a scholarly perspective: by analyzing them we can, as Geertz (1973) argues, gain access to the conceptual world in which individuals live.

'Portugueseness' is hence to be understood as a cultural unit, a position within a coherent system of meaning that is somehow linked to Portugal –the country–, its history and its people, and that is distinct from other cultural units that are linked to other countries, their histories and their people.

Nevertheless, even though it is arguable that there are any objective and/or factual traits that constitute and define a specific Portuguese 'way of being', 'Portugueseness' as an imaginary has a *material* basis, as every imaginary does: Portugal, the country –or more precisely, the nation-state. Every nation-state is constituted discursively around a shared history and memory, two key components of national identity. As José Manuel Sobral (2012) argues, "national identities are formed historically, in time" (p. 84), a dynamic that is supported by a set of past events that are kept alive as shared and common in cultural memory (Assmann 1999). Historically, sharing a common past and having a common remembrance gives place to the emergence of the perception and feeling of being part of a distinct (national) community, which today matches a nation-state (at least in the case of the Portuguese). These factual, objective and material events (past events, the existence of a state with boundaries and autonomy, etc.) are the material basis that works as the starting point of the imaginary. When speaking of 'Portugueseness' we are not speaking about the country or its people; nevertheless, these are the material facts that fuel the fire of the imaginary in terms not of a country, but of a distinct category of meaning that orders social discourse.

In this sense, from a constructionist perspective Portugal is not only a country, that is, a political-administrative entity, but also a sort of 'imagined place', which is represented by means of the employment of discourse not only in advertisements (touristic, for example), but also in travel guides, press articles and other forms of enunciation. In this regard, when discussing the phenomenon of stylization from a sociolinguistic perspective, Coupland (2007) argues that, instead of conceiving places in objective and physical terms, "an alternative approach is to conceive of place as a culturally defined category, and indeed as a social meaning" (p. 121), a statement that clearly reflects Eco's conception of meaning as a distinct cultural unit.

Therefore, places should be considered from a "subjectivist and social constructionist conception" (p. 122), what would imply that discursively, when speaking of Portugal, the reference is not always the geopolitical entity, but also an imaginary cultural unit of meaning that is conceived as carrying some specific traits, as we will see later. This constructionist conception of place explains how "a sense of local belonging can therefore transcend physical distance" (p. 122), like for example in the case of second or even third generation migrants that feel a belonging to a place that they might not even actually know (by direct experience), but that they know indirectly (by the mediation of stories that they receive from their families and communities).

4. The Functions of 'Portugueseness' in Discourse

Although it might not be clear which contents actually constitute the concept of Portugueseness, history has proven that it can be a powerful category in order to organize social reality, as it happened during the time of the Estado Novo, which usually recurred to the idea of an authentic Portuguese national character and identity as a way of constructing precisely that national character. In this sense, we can see clearly how concepts like 'Portugueseness' work as meaningful categories that help individuals place themselves within the more general network of meaning that is the national identity, a category of self-identification that, as every cultural aspect, implies a cutting of the continuum of the content as it is conceived by that culture.

Nationality –the feeling of belonging to a nation– is one of the key features to define personal identity by means of membership to specific groups, both real and imagined. Hofstede et al. (2010) write that:

"If you could make three statements about yourself, what would you say? Would you mention individual characteristics such as the color of your eyes, your favorite sports or food, or the like? More likely, you would mention group membership attributes such as gender, profession, nationality, religion, which sports team you favor, and which role you fulfill in society. [...] Much of people's social activity is spent explicitly maintaining symbolic group ties".

In an overwhelmingly complex reality, individuals need simplifications in order to guide their actions. In this picture, basic and general categories like nationality, gender, and sports team one favors facilitate the process. Nevertheless, these are imagined communities, given that, as Anderson (1983) argues for the case of nations, "the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion" (p. 6). Taking as a fact that the world is organized based on nation-states, belonging to one of those distinct categories of meaning is a central component of personal identification. As Cunha (2006) writes, the concept of 'Portugueseness' postulates "a specificity that makes us [the Portuguese] unmistakable in the context of nations" (p. 105). This might explain why concepts like 'Portugueseness' emerge and prosper: they are means that fulfill a cognitive social function linked with identity for individuals. As Cunha (2006) points out, imaginaries like these are usually subject of mythification in time, a dynamic that can be seen in the work of Portuguese intellectual elites attempt-

ing to come up with inventories of traits that, according to them, constitute 'Portugueseness', such as Sebastianism, the *saudade* and the sea, among other (p. 56). In this sense, Jorge Dias, in a well-known article from 1950 on the fundamental elements of Portuguese culture, when dealing with Portuguese national character argued that among the Portuguese there are three different 'mental types': (1) the dreamer (*sonhador*), closer in spirit to the Celtic temperament; the faustic (*faustico*), closer to a Germanic type; and the fatalistic (*fatalistico*), closer to Orient (quoted by Cunha 2006, p. 56). This identification of the 'mental types' with these three romanticized categories contributes to the process of mythification, consisting of *unconscious symbolization* (Eco 1964). As a result, simple and easily understandable narratives are established, which later can be used by individuals to fulfill the above mentioned function of national identification.

Among the consequences of the process of unconscious symbolization, we can mention the emergence of a specific iconic dimension of 'Portugueseness', which as de Sousa (2014) writes, is constituted by icons like Zé Povinho, Saint Anthony, the *bacalhau*, the rooster of Barcelos and D. Sebastião, among other (p. 361). These components become visual symbols of 'Portugueseness' and are therefore used to reproduce the imaginary. In this process, a shared local encyclopedia (Eco 1976) is established.

Even if not objective, imaginaries like 'Portugueseness' play a key cognitive function for individuals. As Jerome Bruner (1991) argues, "we organize our experience and our memory of human happenings mainly in the form of narrative-stories, excuses, myths, reasons for doing and not doing, and so on" (p. 4). Imaginaries like these help individuals organize their experience of the world and, as the simplifications that they are, they facilitate this task.

5. The Content of 'Portugueseness'

The key question when dealing with a concept like 'Portugueseness' is to understand by means of which contents this imaginary is constituted and sustained. Each narrative is a complex articulation of meaning that is composed by diverse sub-units that, together, constitute a distinct unit of meaning. Which are the main elements that compose that specific discourse that is called 'Portugueseness'?

In the first place, there is a core set of factors to be analyzed that refer to what Miranda (2006) calls 'endogenous identity'. In her study on national identity, the author identified six categories of national differentiation that are meaningful to the participants, three of which are exclusive of each country, and three that are shared traits. The first group consists of (1) history, (2) climate and (3) culture, which are "theoretically incomparable, as they mark the specificity of the countries" (p. 53). These markers refer to an *endogenous* identity, in opposition to other factors like (4) economic power, (5) technological power and (6) international prestige, which constitute the 'exogenous identity' as these dimensions are common to other national groups. Regarding history, the past is a strong component of every distinct cultural unit of meaning attached to a nation-state. In this sense, there is one key feature of it that is a central piece of 'Portugueseness': the maritime discoveries. According to de Sousa (2014), these constitute an "idea that is always present to illustrate the potential of the country"

(p. 354), what might explain why *Os Lusíadas* by Luís de Camões and *Mensagem* by Fernando Pessoa, two literary works that deal with the exploration of the seas carried out by the Portuguese, are usually regarded as representative examples of 'Portugueseness'. In this sense, not surprisingly the Estado Novo made a vast use of this issue in an attempt to mythify it as one of the core features of 'Portugueseness' (de Sousa 2014). As the Italian novelist Antonio Tabucchi writes in *Sostiene Pereira*, a novel that develops during this period,

"I feel I must tell you that originally, we were Lusitanians, and then came the Romans and the Celts, and then came the Arabs, so what sort of race are we Portuguese in a position to celebrate? The Portuguese Race, replied the editor-in-chief, and I am sorry to say Pereira, that I don't like the tone of your objection, we are Portuguese, we discovered the world, we achieved the greatest feats of navigation the world over, and when we did this, in the 16th century, we were already Portuguese, that is what we are and that is what you are to celebrate, Pereira."

The sea as an imagined entity gains relevance within 'Portugueseness' also beyond the discoveries. Portugal lies on the Atlantic, and as a result the relationship of the Ocean with the idea of something specific of Portugal is strong. This is potentiated when taking into account the extensive presence of the seafood component in Portuguese national kitchen (sardines, codfish, cuttlefish, octopus, squid, clams, prawns, etc.), together with the usual sunny weather that allows many Portuguese to develop an imaginary relationship with the beach as one of the most prominent landscapes of their national identity. Again, mythification can be seen in action.

Another aspect that is constitutive of the imaginary that we call 'Portugueseness' has to do, as it usually happens with other imaginaries based on other nation-states, with an idealization of character. In this regard, one of the key concepts is the one of *saudade*, which can be regarded as the idiosyncratic feature of Portuguese sensibility (de Sousa 2014, p. 353). This 'longing for the past' is conceived as being based on a specific conception about life: fatalism, an idea that was already presented by Jorge Dias in his 1950 conference (de Sousa 2014, p. 354) and that might explain why *fado* is its flagship music (de Sousa 2014, p. 354). The 'depressive feelings' (de Sousa 2014, p. 353) are imagined as constitutive of 'Portugueseness', as opposed to the more positive feelings that are usually attributed to other group-imaginaries that are familiar to the Portuguese, like 'Spanishness' and 'Brazilianness'. Actually, in the narratives used to express the difference between the Portuguese and the Brazilian, this is a very frequent trait that is mentioned, as it gives place to a simple dichotomy (happy/depressive) that can be easily grasped in discourse. More traits could be individualized and discussed, but this is the point where Semiotics, as a discipline oriented towards the explanation on how meaning is possible, needs to stop its work and empirical methodology needs to be developed, for example by conducting surveys and interviews among people who identify themselves as directly linked to 'Portugueseness' and among those who do not, but that nevertheless can recognize it as a distinct category of meaning –like the Spanish or the Brazilian. In this regard, a list or catalogue of traits that are regarded by ordinary people as constitutive of 'Portugueseness' can be a valuable starting point to dig deeper and understand how

and why these became part of the narrative/imaginary. These can go from material aspects, like commodities, dishes, historical figures, etc., to more abstract ones, like ideals, values and stories.

6. Concluding remarks

The purpose of this article was to show why there is use in studying, discussing and putting in context the concept of 'Portugueseness', even if it can lead to essentialist confusions. As a discursive phenomenon that has an impact on how people conceive social reality and act in it, its dynamics and structure –its core elements, its boundaries– should be discussed, but always keeping in mind that we are dealing with a *discursive* phenomenon –a narrative, an imaginary– and not something that has an empirical correlation. As Alexander Wendt (1999) writes, the two core tenets of constructivist theory are: (1) the belief that “the structures of human association are determined primarily by shared ideas rather than material forces”, and (2) that “the identities and interests of purposive actors are constructed by these shared ideas rather than given by nature” (p. 1). Within this theoretical paradigm, it should be clear why concepts like 'Portugueseness' are central when trying to understand how meaning emerges, circulates and is consumed in the socio-cultural dimension: even if their meaning and content are not clear, they fulfill a cognitive function.

From a theoretical perspective the concept of 'Portugueseness' needs to be handled with care. As Cunha (2006) argues, concepts like this usually are presented as analytical categories that are plain, uniform and one-dimensional (p. 100), leaving aside fundamental fractures – ethnical, regional, class-related– that also constitute 'Portugueseness'. As José Manuel Sobral (2012) argues, class, gender, religion, generational values, political cleavages, even regional differences, are to be taken into account in order to fully understand that 'Portugueseness' cannot be conceived as a homogeneous concept. In this sense, there is the threatening danger (always present) of reification of national identity, that is, to assume that there is something factual and/or objective that constitutes the essence of a group.

My attempt in these pages was to shed some light on the blurry concept of 'Portugueseness'. As Villaverde Cabral (2003) argues, concepts like this demonstrate “how something with a content after all so imaginary and poor can, in fact, produce effects of such realness and relevance for a community” (p. 529). It is in this sense that a semiotic clarification of what 'Portugueseness' is, as a concept that has a meaning, that is imagined as having a specific content, and that is used somehow in discourse might be relevant. That was my purpose in dealing with 'Portugueseness': “a Portugueseness of which many speak, but that it is not quite clear what it means” (de Sousa 2014, p. 355).

References

- ANDERSON, B. (1983). **Imagined Communities**. London: Verso.
- ASSMANN, J. (1999). **Das kulturelle Gedächtnis**. Munich, C. H. Beck.
- BERGER, P., LUCKMANN, T. (1966). **The Social Construction of Reality**. London: Penguin.
- BRUNER, J (1991). "The Narrative Construction of Reality". In **Critical Inquiry**, 18.
- BURKE, P., STETS, J. (2009). **Identity Theory**. Oxford: Oxford University Press.
- COUPLAND, N. (2007). **Style. Language Variation and Identity**. Cambridge: Cambridge University Press.
- CUNHA, L. (2006). "A identidade da nação: encenação e narrativa". In J. Miranda, M. I. João (org.): **Identidades Nacionais em debate**. Lisbon: CELTA.
- DE SOUSA, V. (2017). "O Estado Novo, a cunhagem da palavra 'portugalidade' e as tentativas da sua reabilitação na atualidade". In **Estudos em Comunicação**, n. 25, vol. 1, p. 287-312.
- (2014), "O equívoco da portugalidade". In M. M. Baptista, J. E. Franco, B. Cieszyńska (org.): **Europa das nacionalidades. Imaginários, identidades e metamorfoses políticas**. Lisbon: Grácio.
- DE SOUSA, V., DE LEMOS MARTINS, M. (2013). "A 'portugalidade' no discurso parlamentar português: Assembleia Nacional (1935-1974) e Assembleia da República (1976-2012)". In Z. Pinto-Coelho & J. Fidalgo (Eds.): **Comunicação e Cultura: II Jornada de Doutorandos em Ciências da Comunicação e Estudos Culturais**. Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, p. 87-103.
- ECO, U. (1976). **A Theory of Semiotics**. Indiana: University of Indiana Press.
- (1964). **Apocalittici e integrati**. Milan: Bompiani.
- GEERTZ, C.(1973). **The Interpretation of Cultures**. New York: Basic Books.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro (2012). **Las ilusiones de la identidad**. Madrid: Cátedra.
- HOFSTEDE, G. et al. (2010). **Cultures and Organizations**. New York: McGraw-Hill.
- LORUSSO, Anna Maria (2010). **Semiotica della cultura**. Roma-Bari: Laterza.
- MIRANDA, Joana (2006). "A nação portuguesa: memória e construção simbólica". In J. Miranda & M. I. João (org.): **Identidades Nacionais em debate**. Lisbon: CELTA.
- SEARLE, J. (1995): **The Construction of Social Reality**. London: Penguin.
- SOBRAL, J. (2012). **Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional**. Lisbon: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- VILLAVERDE CABRAL, M.(2003). **A Identidade Nacional Portuguesa: Conteúdo e Relevância**. In. **DADOS – Revista de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro, Vol. 46, nº 3, p. 513-533.
- WENDT, A.(1999). **Social Theory of International Politics**. Cambridge: Cambridge University Press.

Anabela Gradim

Universidade da Beira Interior
Portugal

Please don't feed the models: Ana blogs and the limits of public communication

In this work we analyze some pro-anorexia Portuguese-speaking blogs, attempting to systematize / categorize their contents, and discuss the implications of these spaces, as well as the communities around them, from the point of view of self-image representation, public communication and freedom of expression. After a brief review of the literature and approach to the subject in the medical and social sciences, the main characteristics of the disease are defined according to current medical criteria, susceptibility factors, prevention and prognosis. After this clarification, we proceed to the analysis of the empirical corpus, and discussion of the results.

Keywords

Self-image, representation, blogs, anorexia, public communication

Please don't feed the models: **Blogues da Ana e os limites da comunicação pública**

Neste trabalho analisamos alguns blogues pro-anorexia de expressão portuguesa, procedendo a uma tentativa de sistematização/categorização dos seus conteúdos, e discutindo as implicações destes espaços, bem como das comunidades que à sua volta agregam, do ponto de vista da representação da autoimagem, da comunicação pública e do direito à expressão. Depois de uma breve revisão da literatura e modo de abordagem do tema nas ciências médicas e sociais, definem-se as principais características da doença, de acordo com critérios médicos actuais, factores de susceptibilidade, prevenção e prognóstico, para, esclarecido o objecto, se passar à análise do corpus empírico, e discussão dos resultados.

Palavras-chave

auto-imagem, representação, blogues, anorexia, comunicação pública

A campanha publicitária de Oliviero Toscani para a Semana da Moda Milão 2008 parecia mais uma excelente ideia do controverso fotógrafo, mas rapidamente foi proibida em vários países europeus pelas respectivas autoridades reguladoras da publicidade.

Os *outdoors* e anúncios de imprensa, sob o mote «No Anorexia», apresentavam a modelo Isabelle Caro, de 26 anos, exibindo as consequências da doença, e foram retirados com o surpreendente fundamento de que tais imagens poderiam ser consideradas desejáveis e um modelo a seguir. Tomando como pretexto este papel do «modelo» para audiências susceptíveis, o presente trabalho reflecte sobre as questões da representação, os limites da comunicação pública e da liberdade de expressão. Sendo Ana e Mia (Anorexia Nervosa e Bulimia Nervosa, nas referências médicas) distúrbios psiquiátricos graves – com uma taxa de mortalidade superior à de qualquer outra doença da mesma categoria – ponderar os efeitos deste tipo de conteúdos em populações susceptíveis, bem como reflectir sobre formas de minimizar os danos que tais mensagens possam produzir, pretende ser o contributo deste trabalho.

O texto estrutura-se a partir da análise de alguns blogs “Ana” e “Mia” em português, e também sobre o diálogo que percorre a rede nas “comunidades” de apoio que florescem à volta destes. Ana e Mia é, nestes espaços, o *pet name* atribuído a Anorexia Nervosa e Bulimia, e conceitos à volta dos quais se desenvolve depois todo um calão específico.

Starving for perfection é a palavra de ordem em tais blogues ou comunidades, frequentados sobretudo por adolescentes. E são estes espaços, muito mais do que o blogue político, ou o «anónimo», amiudamente tão vilipendiados, que colocam com premência a questão dos limites à comunicação pública.

Neles se encontram depoimentos chocantes, desde o relato pormenorizado da obsessão, até aos meios empregues para a perseguir. Verdadeiros grupos de apoio, «como tornar-se Ana/Mia», animam as caixas de comentários; por entre delírios contra a comida, a gordura (real ou percebida), ou obstáculos à prática de Ana, encontram-se autênticos manuais de incentivo à restrição alimentar, truques para enganar os pais e técnicos de saúde, e um receituário “dietético” e farmacológico detalhado e assustador.

Bastam por isso algumas poucas horas nestes espaços para que questões em torno da representação e da ética da comunicação se coloquem: O que pode ser dito? Há responsabilidade moral de quem diz «isto»? Sofrendo, comprovadamente, de uma doença complexa, é quem assim comunica imputável? Que limites deveriam impor-se a este género de comunicação pública? Quem a regula, e como regulá-la sem criar mecanismos de dominação que, por extensão, atinjam outras liberdades de expressão?

Os distúrbios alimentares

Anorexia e Bulimia são os distúrbios alimentares mais comuns. A doença é um síndrome complexo, caracterizado por «preocupação intensa com a comida, peso e imagem corporal, comportamentos alimentares anormais e frequentemente perigosos (ingestão massiva de alimentos, recusa sistemática de comida, vômito recorrente, e abuso de laxantes ou diuréticos) e sérios sintomas psiquiátricos (depressão, ansiedade, comportamentos para-suicidas, abuso de drogas)».¹ O DSM-V (Diagnostic and Statistic

Manual of Mental Disorders), caracteriza os transtornos alimentares como “uma perturbação persistente na alimentação ou no comportamento relacionado à alimentação que resulta no consumo ou na absorção alterada de alimentos e que compromete significativamente a saúde física ou o funcionamento psicossocial. São descritos critérios diagnósticos para pica, transtorno de ruminação, transtorno alimentar restritivo/evitativo, anorexia nervosa, bulimia nervosa e transtorno de compulsão alimentar” (p. 329).

Como critérios de diagnóstico da Anorexia Nervosa o DSM-V define, entre outros, os seguintes:

“A. Restrição da ingesta calórica em relação às necessidades, levando a um peso corporal significativamente baixo no contexto de idade, género, trajetória do desenvolvimento e saúde física (...) B. Medo intenso de ganhar peso ou de engordar, ou comportamento persistente que interfere no ganho de peso, mesmo estando com peso significativamente baixo. C. Perturbação no modo como o próprio peso ou a forma corporal são vivenciados, influência indevida do peso ou da forma corporal na autoavaliação ou ausência persistente de reconhecimento da gravidade do baixo peso corporal atual” (pp. 338-39), dividindo-se ainda nos subtipos restritivo ou de compulsão alimentar purgativa.

Por seu turno “indivíduos com bulimia nervosa exibem episódios recorrentes de compulsão alimentar, adotam comportamento indevido para evitar o ganho de peso (p. ex., vômitos autoinduzidos) e preocupam-se excessivamente com a forma e o peso corporais. Entretanto, diferentemente de indivíduos com anorexia nervosa do tipo compulsão alimentar purgativa, aqueles com bulimia nervosa mantêm um peso corporal igual ou acima da faixa mínima normal” (*idem*, p. 344).

Os critérios para o diagnóstico da Bulimia Nervosa incluem “A) Episódios recorrentes de compulsão alimentar (...) B) Comportamentos compensatórios inapropriados recorrentes a fim de impedir o ganho de peso, como vômitos autoinduzidos; uso indevido de laxantes, diuréticos ou outros medicamentos; jejum; ou exercício em excesso. C) A compulsão alimentar e os comportamentos compensatórios inapropriados ocorrem, em média, no mínimo uma vez por semana durante três meses. D) A autoavaliação é indevidamente influenciada pela forma e pelo peso corporais. E) A perturbação não ocorre exclusivamente durante episódios de anorexia nervosa.” (*idem*, p. 385)

Estima-se que entre os indivíduos com distúrbios alimentares que são encaminhados para tratamento 40 a 50% dos que sofrem de anorexia recuperam completamente; enquanto 30% melhoram, e 20% se tornam crónicos. Os bulímicos têm taxas de recuperação de 50 a 60%, e a sua condição geralmente não implica um peso abaixo do normal.² A *Academy for Eating Disorders* defende que os distúrbios

¹ Gauvin, Lise; Steiger, Howard; Brodeur, Jean-Marc. «Eating-Disorder Symptoms and Syndromes in a Sample of Urban Dwelling Canadian Women: Contributions Towards a Population Health Perspective», *International Journal of Eating Disorders*, nº 42, pp. 158-165. 2009.

² Loth, Kate; Newmark-Sztainer, Dianne; Croll, Jillian. «Informing family approaches to eating disorder prevention: perspectives of those who have been there». *International Journal of Eating Disorders*, nº 42, pp. 146-152. 2009; e Saunderson, Wendy, and O’Kane, Maria. «Anorexia nervosa: Analysing identity for predisposing, precipitating and perpetuating factors», in *Analysing identity*, pp. 311-338

alimentares constituem doenças mentais sérias, de base biológica, e de difícil tratamento, devendo ser encaradas com a mesma seriedade que as demais patologias psiquiátricas, como esquizofrenia, desordem bipolar, depressão ou distúrbio obsessivo-compulsivo.³ Entre as características da doença que suportam tal conclusão contam-se o facto de os distúrbios alimentares terem uma componente de hereditariedade forte, serem influenciados por alterações das funções cerebrais, perturbarem a função cognitiva, de julgamento e estabilidade emocional, e restringirem a vida e as actividades das pessoas afectadas. De facto, de acordo com este estudo, 50 a 83% dos distúrbios alimentares podem ser explicados por factores genéticos; nos indivíduos desnutridos verificam-se alterações neuro-químicas, da estrutura cerebral, e do metabolismo; enquanto os bulímicos apresentam, igualmente, atrofia cerebral e alterações do metabolismo; e ambas as perturbações implicam distúrbios no mecanismo da serotonina e neuro-circuitos cerebrais, que frequentemente persistem mesmo após a recuperação.⁴

Os distúrbios alimentares têm uma taxa mais elevada de complicações médicas do que qualquer outra doença psiquiátrica, nomeadamente: perda de cabelo, atraso no crescimento, osteoporose, perda de dentes, sangramento gastro-intestinal, paralisia intestinal, desidratação, alterações nos electrólitos, baixos níveis de potássio e sódio, e paragem cardíaca.⁵ Não surpreende portanto que este leque de complicações médicas possa levar à morte, sendo que as taxas de mortalidade na anorexia nervosa são superiores às de qualquer outra doença psiquiátrica.

Além de os dados disponíveis suportarem a carga hereditária nestas doenças, as perturbações no funcionamento cognitivo e emocional (depressão e ansiedade são comuns nestes doentes) encontram-se bem estabelecidas, e todos estes factores levam a AED a defender serem estas patologias «serious mental illnesses», que limitam fortemente a vida dos indivíduos por elas afectados.

Quem está em risco de vir a desenvolver a doença? Saunderson e O'Keane consideram como factores que predis põem a estas doenças ser mulher, provir de uma família disfuncional, ter sido vítima de abuso na infância (sexual, físico ou emocional), e possuir vulnerabilidade biológica/genética à doença. Entre os “factores precipitantes”, que espoletam o aparecimento da doença, contam-se a disfunção familiar e o abuso sexual; perda por morte ou doença; deixar a casa dos pais; aparecimento da puberdade; eventos traumáticos ou stress pós-traumático; início de relações íntimas; comentários sobre o corpo, e baixa auto-estima conduzindo à dieta. Como “factores perpetuantes” estas autoras contam a permanência do factor precipitante, perturbações do humor, e sentimento de impotência associado com depressão. «A hospitalização, apesar dos benefícios no curto-prazo, é o maior preditor de um desfecho desfavorável».⁶

Loth *et alia*, através de um inquérito aplicado sobre 27 indivíduos a receber tratamento por AN ou BN, identificaram oito aspectos relevantes para a prevenção por parte das famílias, que se traduziram em oito recomendações. São elas: 1. Aumentar o apoio parental; 2. Diminuir as conversas sobre o peso e o corpo; 3. Promover, em casa, um ambiente não hostil à comida, evitando falar negativamente desta; 4. Dar o exemplo com hábitos alimentares saudáveis e actividade física; 5. Cultivar nas crianças uma auto-estima que não se baseia apenas na aparência e aspecto físico; 6. Encorajar a expressão apropriada dos sentimentos; 7. Aumentar o conhecimento dos sinais e sintomas das desordens alimentares; e 8. Gerir apropriadamente os conflitos pessoais.

Perspectivas da Ana

«A história da fome auto-inflingida – diversamente conceptualizada como ascetismo, mal, espectáculo, martírio, loucura, histeria, auto-controle e “beleza” – é longa, multifacetada, e em grande medida feminina. Da curiosidade médica dos santos que jejuam e das mulheres históricas, à cruzada pós-moderna pela individuação e auto-identidade através da gestão do corpo-come-projecto, a anorexia tem inspirado uma compreensão cada vez mais detalhada e sofisticada das suas complexas motivações, significado e expressão».⁷

A abordagem à doença oscila entre um e outro extremo deste vasto espectro, desde a visão propriamente médica, que procura capturar a doença através da definição clínica das suas causas e efeitos, passando pelos estudos culturais e de género, onde a abordagem “feminista” a encara como expressão de uma sociedade patriarcal e de consumo. Ainda útil para a reflexão sobre o problema é a visão da anorexia como mecanismo de controle e auto-controle por parte das suas vítimas, cujo corpo se transforma em «local primário de criação da própria identidade». Esta leitura da anorexia como processo de controlo e dominação sobre o corpo entendido como projeto é comum a Saunderson, Carmo e outros.

Em «*The social construction of anorexia nervosa*» Hepworth constata que o conhecimento é comunicado por sistemas de pensamento e regras de linguagem que são construídos através de práticas sociais. A obra – um excelente exemplo da abordagem proveniente do campo dos estudos culturais – procura analisar estes sistemas de pensamento e a formação dos discursos, no sentido de apontar as suas possibilidades e limitações, e também, novos modos, mais eficazes em termos de prevenção e tratamento, de conceptualizar a anorexia nervosa.

Procurando desvendar a construção social da conceptualização da anorexia, Hepworth começa por analisar essa conceptualização em termos históricos, desde a interpretação religiosa à clínica, que vê nestes casos uma manifes-

³ Klump, Kelly, et alia, «Academy for eating disorders position paper: eating disorders are serious mental illnesses», *International Journal of Eating Disorders*, nº 42, pp.97-103, 2009.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ Saunderson, Wendy, and O'Kane, Maria, «Anorexia nervosa: Analysing identity for predisposing, precipitating and perpetuating factors», in *Analysing identity*, pp. 311-338

⁷ Saunderson, Wendy, and O'Kane, Maria, «Anorexia nervosa: Analysing identity for predisposing, precipitating and perpetuating factors», in *Analysing identity*, pp. 311-338

tação de “loucura”; passando pela descoberta e descrição clínica da doença no século XIX. A construção contemporânea da anorexia nervosa por parte dos prestadores de cuidados de saúde, na multiplicidade e diversidade das suas causas e tratamentos; e a leitura “pós-moderna” que envolve a imagem do corpo em construção, e a visão terapêutica que envolve a terapia e a narratividade do eu completam uma visão muito enriquecedora das possibilidades de leitura deste fenómeno.

Já um bom exemplo da perspectiva originada a partir dos estudos de géneros ou *women studies* é a obra de Hesse-Biber, *Am I thin enough yet?*. Aqui é aplicada a metáfora da seita à explicação do fenómeno, visto como expressão de uma sociedade patriarcal que, ao longo do tempo, sempre promoveu junto das mulheres formas de mutilação capazes de aumentar a dominação sobre elas, e também o seu valor como “troféu”, desde a constrição dos pés, altamente incapacitante, praticada sobre as meninas chinesas; até ao uso do espartilho, por parte da mulher vitoriana, com casos de morte derivados desta prática devidamente documentados.

«Ser mulher é o primeiro critério para a pertença ao Culto da Magreza. O objecto de adoração é o corpo perfeito. Os rituais mais importantes são a dieta e o exercício com atenção obsessiva à monitorização dos progressos – pesar o corpo pelo menos uma vez por dia, e verificar constantemente as calorias do que é ingerido. A indústria da publicidade e os media fornecem abundantes ícones de corpos que adorar. Há inúmeras cerimónias que afirmam o ideal. E encontram-se também muitos guias, e gurus, ao longo do caminho».⁸

Sugerir formas de *breaking free from the cult of thinness* é o propósito desta abordagem que explica a doença a partir do patriarcado e das estruturas de poder na sociedade, que se conjugam com a sociedade de consumo e a indústria da publicidade e do entretenimento, criando uma “identidade” feminina que se muitas vezes foi confundida com liberdade e um papel social mais activo, nunca passou na verdade de um sinal da sua menorização.

Self Starvation na 1ª pessoa

Em Portugal um dos especialistas na matéria é a Profª Isabel do Carmo, da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, e directora do serviço de Endocrinologia do Hospital de Santa Maria, onde funciona uma consulta de educação alimentar, e há uma consulta especializada para atendimento de doentes com estas patologias.

O caso de Isabel do Carmo é muito interessante pois esta autora consegue apresentar uma perspectiva única da doença: a desnutrição narrada na primeira pessoa. Detida em 1978, permanecendo em prisão preventiva por quatro anos, encetou três períodos de greve de fome. Desses, o mais significativo – diz – foi o primeiro, que resultou em 30 dias de jejum total.

«Em 1979, entre Outubro e Novembro, 29 presos fizeram 30 dias de greve de fome. Eu fui um desses presos. O objectivo da greve era a publicação da Lei da Amnistia, que foi

realmente publicada, e por isso acabámos a luta. Mas a lei não nos foi aplicada».⁹

Cinco mulheres e 24 homens iniciam a greve de fome na prisão de Custóias. Isabel descreve passo a passo o processo: «As primeiras horas de greve de fome são mesmo de grande fome... Falta o pequeno-almoço, depois o almoço, o jantar. Para além da sensação de fome, há a falta dos rituais das refeições, esses acontecimentos que cortam o dia em qualquer parte, mas muito mais numa prisão onde tudo é uniforme...».

Esta dificuldade, porém, não se mantém por muito tempo. «Ao fim de 1 a 2 dias a fome passa. É certo que começa uma certa náusea e mesmo repulsa pelos alimentos. É a acidez que está a crescer dentro de nós (...) E a partir daí o apetite passava e esta ausência de fome dava uma grande paz, como se a inquietação inicial tivesse passado e estivessemos preparados para a grande travessia».

Uma terceira fase no processo de «fome» se inicia então – começa a hiperactividade. «Havia quem tivesse aconselhado repouso, para poupar energia. Mas nem sequer podia admitir deitar-me na cama (...) O que de facto o corpo pedia era uma actividade sem parança, um “speed” inexplicável (...) O dia era preenchidíssimo e os gestos eram multiplicados pelo prazer do próprio gesto».

A fome extrema provoca também euforia e exaltação nas grevistas. «É já em Caxias que rebentam as primeiras revoltas. Sentiamo-nos cinco pequenas deusas, indiscutivelmente vencedoras, firmes mas sorridentes, cada vez mais magras, um pouco transparentes, como seres sobrenaturais». «Sentia-me não só hiperactiva como quase onnipotente, autónoma como as plantas que apenas necessitam de sol. Sentia que controlava a situação, na mais reduzida das condições físicas. E no entanto, esta resistência não é obviamente infinita. Um dia vem um enorme cansaço muscular. E as análises, para quem percebe do ofício, mostravam que havia perigo de morte iminente».

Quando a fome desaparece «surge a euforia. O repouso é contranatura (...) Está-se inteligente, vivo, atento. O facto de se conseguir viver sem comer dá uma sensação de poder, de controlo sobre o corpo. É-se onnipotente. Afinal, podemos o impossível e os outros são dependentes da comida (...) escravos das necessidades e das calorias».

Existem, obviamente, e como a autora reconhece, diferenças entre a sua situação e a paixão das anoréticas. As motivações e objectivos são diferentes, além de que estas últimas, mantendo a ingestão de alguns alimentos, podem perpetuar o seu estado durante anos, enquanto em situação de abstinência total «a morte virá ao fim de um máximo de 70 dias». Mas há também semelhanças entre estas duas condições, e estas fases e sintomas que Isabel do Carmo narra detectam-se muito facilmente nas que online comunicam a sua doença.

Blogues da Ana em Português

Os blogues e sites pró-anorexia e pró-bulimia em português são, na esmagadora maioria, originários do outro lado do Atlântico, mantidos por adolescentes brasileiras, ou mulheres muito jovens, no início da sua vida adulta. A lin-

⁸ Hesse-Biber, Sharlene, *Am I thin enough yet? The cult of thinness and the commercialization of Identity*, 1997, Oxford University Press, New York.

⁹ Carmo, Isabel, *A Vida Por um Fio – A Anorexia Nervosa*, 1994, Relógio D'Água, Lisboa.

guagem e estética feminina e «teen» é claramente perceptível nestes espaços, se bem que seja muito difícil traçar um perfil etário dos utilizadores. Aparentemente, as jovens afectadas por Bulimia tendem a ser mais velhas; e no que toca à auto-identificação ou perfil do blogger (nem todos o disponibilizam) verifica-se que pelo menos um *blog* pertencia a uma adolescente que se identificava como tendo 12 anos. Nas caixas de comentários e *guest books* a situação piora, ficando-se com a impressão que muitos dos participantes mal deixaram a infância.

Outro traço característico destes de blogs e *websites* é a sua «volatilidade». A lista que aqui se apresenta nas referências bibliográficas compreende alguns dos sites visitados e activos em meados de Março de 2019. Entretanto, vários outros que numa primeira fase também foram apreciados neste estudo deixaram de estar *online* ou tornaram-se «privados», exigindo convite e registo para aceder ao espaço. Uma das muitas explicações possíveis para este quadro (além da polémica que os envolve, em alguns países estes sites foram proibidos, havendo também *providers* que aplicam restrições a tais conteúdos) é dada por Lovely, de 20 anos, com 1,67m, a pesar 42,5 kg e anunciando ter como meta os 40:

«Na quarta-feira meu psiquiatra chamou minha mãe no consultório dele e disse a ela que (...) eu preciso de internamento num hospital psiquiátrico. Minha mãe me levou para conhecer o hospital e, por sorte, por enquanto ainda não tem vagas! Ufa! Mas, de qualquer maneira, hora ou outra serei internada (...) Então, moças, se eu desaparecer repentinamente, é porque fui internada».

Em termos de conteúdo a maioria dos sites apresenta aspectos comuns. Os mais atípicos são os de adolescentes muito jovens, que se desenvolvem no registo de um diário pessoal, narrando os avanços e retrocessos da própria situação,¹⁰ e aparte isso quase não apresentam «recursos» ao serviço dos utilizadores. Estes *blogs* são, no entanto, minoritários. A maioria dos sites são verdadeiros *fora* que defendem Ana e Mia como estilos de vida desejáveis, e oferecem apoio a pessoas com distúrbios alimentares no sentido de aprofundarem a sua doença.

Para tanto, costumam apresentar um conjunto de recursos que podem ser explorados pelos utilizadores, e que compreendem as seguintes categorias: informações, incentivos, «fotos da perfeição» ou *thinspiration*, «você quer ser assim? (fotos de gordas e “mais gordas nojentas”», receitas, «quero ser Ana», calculadoras (calorias, BMI, etc.), variadíssimas dietas, truques e dicas sobre abstinência e purga, e confissões dos “pecados” anti-ana/mia cometidos. A maioria dos blogues admitem comentários, embora moderados; enquanto outros remetem os leitores que pretendam um contacto mais personalizado para o mail, foruns do msn, skype, ou comunidades do orkut, onde o diálogo é mais privado e a possibilidade de encorajamento de neófitos mais discreta e menos polémica. Dinâmicos, pelo menos um dos *blogs* analisados já tinha aderido ao *twitter*, e possuía um número razoável de seguidores.

É que no Brasil, como de resto em muitos outros países, o assunto é controverso, e após a morte da modelo Ana Carolina Reston, passou a estar na ordem do dia. Ana Ca-

rolina (1985-2006) morreu aos 21 anos, devido a complicações da anorexia. Pesava nessa altura 40 quilos, e media 1,74, tendo trabalhado para as agências Ford e Elite. A sua morte, e o sofrimento causado à família, comoveram o país e despertaram muitas pessoas para o problema.

«Morro magra, mas gorda é que não vivo»¹¹

Chegou, pois, o momento de as Anas falarem de si. Muitos dos seus sites apresentam fotos de *thinspiration*, modelos considerados desejáveis e cujos corpos surgem como meta a atingir por estas jovens. Outros, menos, fotos de pessoas obesas, «gordas nojentas», pelas razões contrárias. Eis alguns exemplos de *thinspiration* retirados desses sites, seleccionados não de entre doentes, mas de pessoas que aparentemente se encontram com normalidade a exercer a sua actividade profissional.



Nas caixas de comentários dos *blogs*, os apelos à partilha de dicas, truques, e pedidos de ajuda são constantes, e pressente-se, pelas tentativas de ligação, que é possível o diálogo transpor-se para espaços menos públicos. «Tenho 25 anos e busco uma meta na minha vida que é emagrecer. Uma amiga virtual me incentivou a mudar e estou hoje começando esse projeto» ilustra bem o encarar do corpo-como-projecto de que fala Hesse-Biber, e é um tema recorrente na conversação em curso.

«Gostaria de saber como devo dar início à Ana....porque imagino q o início deve ser f... tem como dar uma dica aqui mesmo no seu blog?».

«Oi gente!! Nossaa, juro, to muito feliz de ver vocês aqui, apoiando esse estilo de vida!! Tenho uma amiga, nossa.. ammoou ela, ela é super magra e come mmmmtoooo, e pior, só besteira!! Queria mto ser como ela!! Mas não sou, sou uma gulosa, gorda, acompanho ela, pq ela pede sabe!! Dai já viu!! Fico essa bola!! Mas vou ficar bem, vou começar a levar a sério..tenho miado muito ultimamente sabe, mas vou voltar a tentar a ana!! O duro é a família né gente, fica difícil. Mas vou driblar tudo pra ficar bem!! Quero perder uns 15, 20 kg!!».

As confissões e apelos são comuns, e neles torna-se visível a falta de auto-estima que afecta estas doentes. «Tenho tentado perder peso, mas naum consigo, pq naum tenho força di vontadi suficiente e ninguém para me apoiar. Gos-taria di mi tornar uma ANA. Tenho um IMC di 23,5, é muito

¹⁰ Estes bloggers utilizam, evidentemente, uma lógica invertida: é considerado «avanço» não comer, ou realizar acções compensatórias depois de ter comido; e «retrocesso» designa o oposto.

¹¹ A ortografia de alguns comentários foi editada a bem da inteligibilidade. Noutros, optou-se por deixar algumas marcas do modo como os adolescentes hoje se expressam por escrito.

alto e eu preciso de ajuda. POR FAVOR ME AJUDEM, tenho q fazer uma rigorosa dieta, mas naum sei comu começar»



Eu quero ser como vcs! Me ajuda? Já tentei vomitar, mas não consigo, já tentei parar de comer, mas também não consigo. Ou melhor, comer eu já tava conseguindo há uns dois meses atrás, mas minha mãe começou a desconfiar e começou a pegar no meu pé. A partir daí eu voltei a comer igual a uma orca. Eu sou muito gorda, tenho 14 anos, 1,62 de altura, 56 quilos. Vc pode me ajudar? Se puder, me ajude, please! Me add no msn, qro ser igual a vc».

«Quería tanto ser como vc...ter força pra superar a vontade. Não suporto me olhar no espelho e por mais esforço q eu faça não perco uma grama sequer! me ajuda!!!! ja tentei ate tomar remedio pra emagrecer...minha mãe nem sabe, gastei toda minha mesada. vc é um exemplo!»

«Caramba menina, acho incrível a sua força de vontade pra manter o seu estilo de vida. Tenho muitos grilos com que diz respeito ao meu peso e gostaria de adotar esse estilo de vida mas não sei por onde começa. Que tal vc me ajudar? Me adicionar pra podermos conversar melhor. E vou te dizer uma coisa tem o meu apoio».

«Po, é o seguinte, gostaria de teclar com alguma mia e / ou ana, para saber como é esse estilo de vida de vocês, justamente pq respeito. Eu sei que vai ser muito bom pra todas nós essa troca de experiências!!!valeu, conto com todas vcs para que venham teclar comigo, ok!!».

«Entaum...ninguem tem nada q citar...cada um faz oq axa melhor.. e assim...eu..tipo..emagreci um monte...e naum posso engordar cara. E tem dias q me da a louca e como que nem uma doida...e só me resta ou tomar laxantes ou vomitar...mais assim...tipo...queria dicas de como vomitar mais rapido...e tal..pq eu kolok dedo na garganta...e vem aos

pokinhos akbo q desistindo».

«..bom não posso me identificar...mas eu concordo com vcs....eu gosto mesmo de comer e depois vomitar...é a minha maneira de curtir o prazer do alimento e depois me livrar de suas calorias,,,,faço faculdade...e não acho qu sou doente...apenas tenho isso uma prática que só me faz bem...e me deixa magra...não é doença...e estilo de vida,... cada um deve achar a sua maneira de conseguir ser magro...a minha é a bulimia»

«Conheci a ana a pouco tempo e desde então tem sendo otimo para mim eu amo a ana às vezes falho e não consigo me controlar. Por favor me ajudem».

«Oie! Eu não tenho mia...Mas estou gorda demais. Quero perder 20 kilos... o que faço?????.....Eu to horrível.....Tenho nojo qnd olho no espelho.....me ajuda. Eu to começando agora. Fico dias sem comer, e quando como tento vomitar, a maioria das vezes naum consigo.. Quería q vc me ajudassem. Me mande técnicas, receitas.. tdo q puder».

«Meu namorado terminou comigo hj...chorei chorei...mais ainda tenho a ANNA isso ki me importa e me da ânimo...e agora ele naum vai me atrapalhar ...minha vida eh assim eh a ANNA...as vezes tenho crises de depressão fico sem vontade de sair de casa...ele não soube entender isso...entaum ki se f... pelo menos eh um a menos no meu o pé... mais serio sou taum fiel a ANNA ki a minha tristeza por causa dele passou rápido». «Vamos à parte boa fiz 3 ou 4 dias de NF lembro...dáí comi dois paes entregrais e miei e entrei em um novo NF...espero ki as coisas continuem assim...só estou no café e cigarro...apesar das tonteiras me sinto forte e animada...eh isso naum desisto da ANNA por homem nenhum no mundo».

Truques e dicas

Estes pedidos de apoio têm o seu correlato no enorme manancial de informação disponível sobre como desenvolver um distúrbio alimentar. Desde receitas de dietas ou uso de purgantes, passando por truques sobre como iniciar AN ou BN, até a dicas sobre como ocultar o problema de pais e técnicos de saúde, a escolha é praticamente ilimitada. Neste trabalho, são seleccionados exemplos de algumas destas categorias, começando pelo extraordinário texto intitulado «*Algumas dicas para quem tem dificuldade em miar*», composto de 15 conselhos, entre os quais se destacam os pontos 3 e 4 pela extravagância de quem não conhece limites.

«1. Beba um copo cheio de coca light antes de miar, realmente ajuda a comida a sair.

Evite granola, pães e outros alimentos muito pesados ou à base de fibras, eles não são fáceis de sair.

Use marcadores, como Doritos antes das refeições, quando você ver o laranjado já sabe que tudo saiu.

4. Sorria! Sorrindo, você retira aquela impressão estranha e cansada que seu rosto fica depois de miar.

5. Sorvete, está no ranking, é o alimento mais facil, e melhor de miar, é muito rapido e facil de gorfar

6. Beba água depois de vomitar, ela fortifica e repõem alguns componentes que você pode ter perdido após miar.

7. Depois de vomitar, não escove seus dentes, alem dos acidos, a pasta de dente pode danificar ainda mais o esmalte dos seus dentes, enxague apenas com água sua boca.

8. O mamão papaya é um ótimo laxante natural, além de ter poucas calorias, não vicia a flora intestinal.
9. O chá verde é um diurético natural, não faz mal nenhum e ainda ajuda a eliminar as toxinas do corpo.
10. Misture mostarda com água e beba isso. Lhe causará um enjoo tremendo, e será mais fácil da comida toda sair.
11. Beber água quente durante o vômito pode ajudar a comida a sair também.
12. Não coma sua comida enquanto ela ainda estiver muito quente, e mastigue tudo sempre muito bem, é mais difícil gorgar comidas quentes e pedaços de comida, espere esfriar e mastigue bem.
13. Uvas, morangos, bananas ... essas frutas tem maior facilidade para sair.
14. O seu organismo leva até 30 minutos para “bloquear” que a comida volte, portanto não demore.
15. Quanto estiver difícil, tire um tempo de uns 5 minutos e tente novamente, às vezes resolve.

Abundantes são também os conselhos sobre como tornar-se Ana, ou «como chegar lá». Palavra ao saber de experiência feita: «Depois de emagrecer, para chegar a Ana, você tem que diminuir, além das calorias, a quantidade de comida. Pule refeições: quanto mais tempo você ficar sem comer é melhor. Com o estômago completamente vazio ele diminui mais rápido. Continue bebendo mais que dois litros de água por dia, mas agora divida isso em pequenas quantidades durante todo o dia, assim você não dilata seu estômago bebendo tudo de uma vez. A anorexia está dentro da sua cabeça, você tem que pensar nela toda vez que for comer tem que se lembrar de tudo pelo que você passou antes de fazer algo que se arrependa depois».

«O primeiro sinal que a Ana está perto, você vai perceber quando depois de ficar algum tempo sem comer (umas seis horas), o seu organismo não vai mais pedir tanto comida quanto antes. Você vai até se sentir enjoada, ao invés de ter vontade de comer».

O vocabulário do heroísmo e do martírio – ecoando, aliás, a percepção do distúrbio noutras épocas – também é comum. «Se você não tem certeza se é isso o que você realmente quer seus esforços de nada irão adiantar. Tenha certeza primeiro antes de começar a lutar. O caminho até a Ana é difícil, não são todos os que querem que conseguem chegar até lá. Muitos são fracos e desistem, muitos não têm força por não saberem realmente se é isso o que querem, muitos acham que o caminho mais fácil é o melhor caminho, muitos ainda estão perdidos por aí tentando voltar para o caminho».

O desvario, e os comportamentos erráticos, e de risco, são uma constante. Aqui o capítulo «dietas» encontra-se bem representado. Listas com centenas de dietas, cada uma mais aberrante que a anterior, são comuns, e há quem projecte animadamente tentá-las todas. «Oi migas, to com uma ótima novidade!! Minha amiga Mary, achou uma dieta nova, que promete emagrecer 10kgs em 8 dias!! Nossa, óbvio que eu amei né, 10kgs em 8 dias, eu emagreço mais rápido do que a dieta dos 30kgs... Então to fazendo o seguinte: Ontem e hj eu to de nf. Amanhã vou comer, pq é sexta feira Santa. Sabado, nf, e Domingo Páscoa vou comer um ovinho.....Eu sou chocoloka, naum posso resistir... Mas ai segunda é o dia!! O Dia!!!!!! Dia e começar esta dieta nova que me apaixonei: A Dieta da Gelatina. Nossa, se

der certo mesmo, esta dieta vai salvar minha vida, afinal eu amo gelatina.... Nesta dieta, tem que comer 8 porções (um pequeno potinho, copinho, o q quiser.) cada dia. Vou passar a forma como vou distribuir estas 8 porções».

A dieta das calorias, por seu turno, propõe-se começar com um valor tolerável de calorias diárias, e ir reduzindo paulatinamente até atingir valores na ordem das 300 calorias diárias. Aconselha a criadora: «Essa dieta só vai funcionar se você for sincera com você mesma, não vai adiantar nada se você anotar menos calorias do que realmente ingeriu. Se alguma vez você ultrapassar a sua cota diária de calorias, adote métodos compensatórios para se livrar pelo menos um pouco da culpa de ter comido o que não devia. Os métodos compensatórios mais comuns são: Miar (provocar vômito), tomar laxantes, fazer exercícios físicos, e retirar calorias da cota do dia seguinte». Aos conselhos e a dieta, esta blogger junta um disclaimer: «Eu sou a autora desta dieta, mas não obriguei ninguém a fazê-la. Portanto qualquer consequência devido ao uso da mesma por longo período de tempo não é culpa minha».

Há dezenas de dicas e truques para distrair a ana da fome/comida: «Limpe o pó. Formate o disco do seu pc. Exercício, exercício, exercício – é bom para ti e queima calorias. Desenhe um site pró-ana. Cria um cd de músicas inspiradoras. Escreve um diário onde anotes o que comeste, metas, objectivos, motivos de inspiração. Lava os dentes. Visiona fotos de modelos magras, ou de pessoas obesas. Dorme – muitas pessoas pensam que estão com fome quando na verdade estão apenas cansadas», são alguns dos mais exóticos.

Quer morrer, morra sozinha¹²

A maioria dos blogs tem comentários moderados e muitos anunciam que não toleram, nem publicam, questionamentos quanto ao “estilo de vida” escolhido. Mesmo assim, naqueles onde os comentários são livres, é possível encontrar conjuntos de intervenções questionando as práticas dos sites e a intenção dos autores. O tom pode variar desde o compreensivo/pedagógico até ao insulto puro e simples. Por vezes as *bloggers* respondem. Por outro lado, a profusão de *disclaimers*, e a percentagem de *sites* que, durante a investigação deste trabalho, e no espaço de uns dois meses, passaram de públicos a privados, indicam que a contra-mensagem pode produzir alguns efeitos.

«Você pensa que isso é um estilo de vida, ótimo! Problema seu!!! Agora, divulgar isso na internet, como se fosse uma filosofia de vida inofensiva (o que é fato conhecido que não é - é só ver a última VEJA) é errado. Já ouviu falar no crime de “Induzimento, Instigação ou Auxílio a Suicídio” (Art. 122 do Código Penal)? Sabia que se alguma adepta da “ana” morrer e alguém ver que ela lia seu blog vc pode ser indiciada por esse crime? Quer morrer? Morra sozinha, não incentive os outros a ir junto».

«Vcs, adeptas da “Ana” precisam de ajuda especializada e urgente. Se serve de ajuda, a maioria dos homens acha “aquelas lindas modelos magérrimas” muito, mas muito magras e pouco atraentes. Podem ser lindos cabides, mas como mulheres não atraem. Deus lhes tenha!!!».

«Menina, concordo que possa ser da sua vontade e ter

¹¹ Comentário deixado num blog a rondar à data as 40 mil visitas.

convicções a respeito. Mas, vindo o número de pessoas pedindo a sua ajuda para ser magra como você e praticar as mesmas coisas, tem que concordar que se você as ajuda, você está sendo conivente com essa situação. Imagina se uma dessas meninas acaba morrendo. Você É SIM responsável por isso. Mesmo estando numa sociedade livre, onde você tem liberdade de pensamento, temos responsabilidades perante o outro».

«Oi não sei como você é feliz sofrendo de bulimia, eu sofro com isso há mais de 6 anos. Iniciei aos 14 anos, hj tenho 20 anos e o meu maior desejo é me curar... Não incentive os outros pois ser bulímica não é vida pra ninguém... É uma autodestruição do corpo podendo levar à morte... sem falar dos problemas psíquicos e de saúde que se acarreta... A bulimia não é brincadeira... Conselho: procure ajuda... eu estou em tratamento».

O apoio que o blog e a comunicação *inter pares* fornece ao paciente poderá, em alguns aspectos, ser positivo, mas mesmo esse quadro é ambivalente. No próximo exemplo, veremos o blog funcionar como ombro amigo em caso de recaída, algo que é muito frequente nestas doenças. «Eu tinha decidido deixar o blog como estava. Não escrever o que estava acontecendo, porque apesar de tudo queria ficar como uma boa lembrança na memória de vocês, como alguém que realmente lutou pelo que queria. E só retornaria a postar no blog quando eu REALMENTE tivesse decidido a voltar com a Ana e Mia com tudo, sem nada pra impedir, sem desculpas para voltar atrás. E esse momento chegou. Não sei quantas pessoas ainda entram no blog, mas se algumas entrarem e me deram apoio já esta de bom tamanho. Ano novo, vida nova. Realmente eu quero a vida que eu tanto sonhei e por fraqueza, deixei pra trás. Amanhã, dia 02 de Janeiro, retornarei as dietas, aos laxantes, a tudo que eu fazia, e se puder vou fazer muito mais.». «Estou há quase dois dias sem comer. Em outros tempos ver meu estômago colado nas costas seria motivo de euforia. Mas neste momento não, pois minha anedonia veio as duras penas. Tentei dormir e também não consegui. Passei boa parte da noite digitando meu TCC, fumando e tomando vinho (tinto e seco). Estou no trabalho ainda zozona e com uma pilha de coisas nas quais não consigo me concentrar».

Motivação e incentivo

Outra categoria extremamente popular são os textos motivacionais e de incentivo, que explicam, reforçando-a, a posição das pró-ana em favor do seu estilo de vida.

Chocante, pela sua violência, e pelo modo como revela os mecanismos de desenvolvimento e permanência da doença, incluindo a passagem ao estado crônico, é a *Carta da Ana*, retirada do site *pro-anapardise*. Aqui encontramos um catálogo de todos os sintomas da doença: a obsessão, o perfeccionismo, a baixa-autoestima, as ações compensatórias – exercício e purga – a arrogância, o hiper-criticismo, a violência com que os sinais de “fraqueza” são encarados... A carta é reproduzida na totalidade.

«Querida Leitora,
Permita me apresentar. Meu nome, ou como sou chamada, pelos também chamados 'doutores' é Anorexia. Anorexia Nervosa e meu nome completo, mas você pode me chamar de Ana. Felizmente nos podemos nos tornar grandes parceiras. No decorrer do tempo, eu vou investir muito tempo em você, e eu espero o

mesmo de você.

No passado você ouviu seus professores e seus pais falarem sobre você. Diziam que você era tão madura, inteligente, e que você tem tanto potencial. E eu pergunto, aonde tudo isso foi parar? Absolutamente em lugar algum! Você não é perfeita, você não tenta o bastante! Você perde muito tempo pensando e falando com amigos! Logo, esses atos não serão mais permitidos. Seus amigos não te entendem. Eles não são verdadeiros. No passado, quando inseguramente você perguntou a eles: - Estou gorda? - E eles te disseram: - Não, claro que não! - você sabia que eles estavam mentindo! Apenas eu digo a verdade! E sem falar nos seus pais! Você sabe que eles te amam e se importam com você, mas uma parte é porque eles são pais, e são obrigados a isso. Eu vou te contar um segredo agora: Bem no fundo, eles estão desapontados com você. A filha deles, que tinha tanto potencial, se transformou em uma gorda, lerda, e sem merecimento de nada!

Mas eu vou mudar isso.

Eu espero muito de você. Você não tem permissão para comer muito. Eu vou começar devagar: Diminuindo a gordura, lendo tabelas de nutrição, cortando doces e frituras, etc. Por um tempo os exercícios serão simples: Corridas, talvez exercícios localizados. Nada muito serio. Talvez você perca alguns quilos, tire um pouco de gordura deste seu estomago gordo! Mas não irá demorar muito até eu te dizer que não está bom o suficiente.

Eu vou te fazer diminuir calorias consumidas e vou aumentar a carga de seus exercícios. Eu vou te forçar até o limite! Eu preciso fazer isso, pois você não pode me derrotar! Eu estarei começando a me colocar dentro de você. Logo, eu já vou estar lá. Eu vou estar lá quando você acordar de manhã, e correr para a balança. Os números começam ser amigos e inimigos ao mesmo tempo, e você, em pensamento reza para que eles sejam menores do que ontem à noite. Você olha no espelho com enjôo. Você fica enjoada quando vê tanta banha nesse seu estomago, e sorri quando começam a aparecer seus ossos. E eu estou lá quando você pensa nos planos do dia: 400cal e 2h de exercícios. Sou eu quem esta fazendo esses planos, pois agora meus pensamentos e seus pensamentos estão juntos como um só.

Eu te sigo durante o dia. Na escola, quando sua mente sente vontade, eu te dou alguma coisa para pensar! Recontar as calorias consumidas do dia. Elas são muitas. Eu vou encher sua cabeça com pensamentos sobre comida, peso e calorias. Pois agora, eu realmente estou dentro de você. Eu sou sua cabeça, seu coração e sua alma. A dor da fome, que você finge não sentir, é eu dentro de você! Logo, eu não vou estar te dizendo o que fazer com comida, mas o que fazer o tempo todo! Sorria, se apresente bem. Diminua esse estomago gordo, Droga!

Deus, você é uma vaca gorda!!! Quando as horas das refeições chegarem, eu vou te dizer o que fazer. Quando eu fizer um prato de alface, será como uma refeição de rei! Empurre a comida en-volta! Faça uma cara de cheia... Como se você já tivesse comido! Nenhum pedacinho de nada... Se você comer, todo o controle será quebrado... E você quer isso?

Ser de novo aquela vaca gorda que você era? Eu te forço a ver uma revista de modelos. Aquele corpo perfeito, magro, dentes brancos, essas modelos perfeitas te encaram pela pagina da revista! E eu te faço perceber que você nunca será uma delas. Você sempre será gorda, e nunca vai ser tão bonita quanto elas! Quando você olhar no espelho, eu vou distorcer sua imagem, e te mostrar uma lutadora de sumo mas na verdade existe apenas uma criança com fome. Mas você não pode saber da verdade, pois se você souber, você pode começar a comer de novo e nossa relação pode vir a cair, e me destruir!

Às vezes você vai ser rebelde. Felizmente não com muita frequência. Você vai ar força aqueles últimos pensamentos, e talvez entrar naquela cozinha escura! A porta vai se abrir devagar, você vai abrindo a porta do armário e colocando sua mão naquele pacote de biscoitos, e você vai simplesmente engoli-los, sem sentir gosto nenhum na verdade, você faz isso pelo simples fato que você esta indo contra mim. Você procura por outra caixa de biscoitos, e outra e outra. Seu estomago está cheio de massa e gordura, mas você não vai parar ainda. E o tempo todo eu vou estar gritando para que você pare, sua vaca gorda! Você realmente não tem controle, você vai engordar!

Quando isso acabar, você vai vir desesperada para mim de novo, e me pedindo conselhos porque você não quer ficar gorda! Você quebrou uma regra, e comeu, e agora você me quer de volta. Eu vou te forçar a ir ao banheiro, ajoelhada e olhando para a privada! Seus dedos vão para dentro da sua garganta, e com uma boa quantidade de dor, a comida vai toda sair. Você vai repetir isso varias vezes, ate que você guspa sangue a água, e saiba que toda aquela comida se foi! E quando você se levantar, você vai sentir tontura. Não desmaie! Fique em pe agora mesmo! Sua vaca gorda! Você merece sentir dor!

Talvez a escolha de te fazer ficar cheia de culpa vai ser diferente. Talvez eu escolha te fazer se encher de laxantes, e você vão ficar sentada na privada ate altas horas da manha sentindo seu estomago se revirar. Ou talvez eu faça você se machucar, bater sua cabeça contra a parede, ate você ganhar uma dor de cabeça insuportável! Cortar também e bem útil. Eu quero ver sangue, quero ver ele cair sobre seu braço, e naquele segundo, você vai perceber que merece qualquer tipo de dor que eu te dou! Você vai ficar deprimida, obcecada, com dor, se machucando e ninguém vai notar? Quem se importa?!? Você merece!

Ah, isso e muito duro? Você não quer que isso aconteça com você? Eu sou injusta? Eu faço coisas que apenas vão te ajudar! Eu vou fazer que seja possível parar de pensar em emoções que te causam stress. Pensamentos de raiva, tristeza, desespero e solidão podem ser anulados, pois eu vou tirar eles de você, e encher sua cabeça com contas metabólicas de calorías. Vou te tirar a vontade de sair com pessoas de sua idade, e tentar agradar todos eles. Pois agora eu sou sua única amiga, eu sou a única que você precisa agradar!

Mas nos não podemos contar a ninguém. Se você decidir o contrario, e contar como eu te faço viver, todo o inferno vai voltar! Ninguém pode descobrir, ninguém pode quebrar esta concha que eu tenho construído com você! Eu criei você, magra, perfeita, minha criança lutadora! Você e minha, e só minha! Sem mim, você e nada! Então, não me contrarie. Quando outras pessoas comentarem, ignore os! Esqueça deles, esqueça todos quem me fazer ir embora. Eu sou seu melhor apoio, e pretendo continuar assim.

Com sinceridade.»

A carta possui a sua gémea, no mesmo tom, de que transcrevo apenas um pequeno excerto:

«Olá.

Meu nome, querida; é Bulimia. Mas para nos tornarmos mais íntimas, pode me chamar de "Mia". Eu serei sua amiga de emergência, aquela que nas horas que o cinto apertar, poderá contar comigo.

Quase sempre acompanhada junto à nossa querida amiga Anna, e assim nós seremos poderosas. Nós moderamos vc ao nosso gosto, e assim vai conhecer o caminho da perfeição (...) Porque vc não pode por tudo a perder... Porque Ana e eu controlamos sua mente para que chegues à perfeição».

Entediante é a lista das 57 razões para ser Ana/Mia, das quais se destacam cinco: «1. Serás gorda se comeres hoje. Adia-o mais um dia. 2. Não precisas de comida. 3. As pessoas vão lembrar-te como a magrinha que era muito bela. 4. A comida apodrece os teus dentes. 5. Beauty Queen? Or Dairy Queen? (rainha de beleza ou vaca leiteira?)».

Trazendo à memória a imagem da «seita» que Hasse-Biber aplicou ao culto da magreza, até orações, modeladas a partir da tradição judaico-cristã, é possível encontrar junto com outros textos motivacionais: o Credo da Ana e o Salmo da Ana, este último uma brincadeira grotesca com o Salmo 23 de David.

Pro Ana-Mia e os limites da Comunicação Pública

Sendo este, em geral, o estado da arte nos sites e blogs pró-ana de expressão portuguesa, hoje com expansão para outras redes sociais como grupos de facebook, WhatsApp e Instagram, e que em muitos casos permitem maior privacidade e controlo da exposição, a questão que naturalmente se coloca é a dos efeitos que tais modos de comunicação pública podem gerar, e se devem ser impostos limites à sua utilização. Aqui, as teorias da comunicação que se debruçam sobre os efeitos da informação veiculada pelos mass media seriam úteis na análise da questão, com destaque para a teoria dos Usos e Gratificações, de Denis McQuail, para explicar a interacção entre a mensagem e o seu público.

Que tais sites possam influenciar o comportamento daqueles que são susceptíveis ou possuem alguma vulnerabilidade relativamente a tais mensagens, não é colocado em dúvida em Espanha ou nos Estados Unidos, onde alguns sites com conteúdos do género foram compulsivamente encerrados pelos *providers* após protestos públicos. Em França, em Abril de 2008, a Assembleia Nacional aprovou uma lei que proíbe as publicações promovendo a anorexia ou o incitamento à magreza extrema, com penas que vão até aos 3 anos de prisão, ou multas até 30 mil euros.¹³ O problema que a globalização da web coloca é que, mesmo com leis «anti-» seja o que for, a volatilidade do meio é elevada, e sites encerrados aqui, reabrem facilmente, pelo que a eficácia deste género de medidas de controle é sempre limitada.

Por outro lado, as tentativas de responsabilização dos autores também são pouco eficazes. Em termos de imputabilidade, possivelmente uma boa defesa conseguiria desmontá-la: afinal, falamos de uma perturbação psiquiátrica que assume formas muito graves, e que tem uma taxa de mortalidade superior à de qualquer outra doença da mesma categoria. Se um esquizofrénico pode ser considerado inimputável, porque não uma anorética?

Carolien Martijn conduziu, junto de um *provider* holandês, um estudo sobre os efeitos de um texto de aviso colocado antes de se entrar num site pro-anorexia, concluindo que a publicação da mensagem – cuidadosamente formulada como informação neutra, e não censura – apresentava uma razoável eficácia no desencorajamento de 'first time visitors', sendo que, como esperado pelo estudo, para frequentadores regulares era irrelevante. Trinta e três por cento dos visitantes não registados nos sites foram, de facto, afastados pelo texto de aviso, e não chegaram entrar nas páginas em questão, concluiu o estudo.

Que tais sites produzem alguns efeitos nos seus utiliza-

dores parece indiscutível. O mesmo trabalho de Martijn refere que estudos sobre efeitos realizados neste campo mostraram que, após exposição a sites pro-Ana, jovens do sexo feminino manifestaram «um abaixamento da auto-estima social», «passaram a considerar-se mais pesadas» e reportaram «uma maior probabilidade de praticar exercício e pensar no seu peso num futuro próximo». «Estes estudos fornecem uma base empírica para preocupação e busca por estratégias para diminuir o potencial negativo» deste tipo de sites, mostrando que a questão não pode ser menosprezada.

Talvez por influência do debate público a que o tema tem sido sujeito em muitos países, é frequente encontrar-se nestes web sites *disclaimers* produzidos pelos responsáveis, que são também eles uma espécie de textos de aviso, como no seguinte exemplo do site «fading obsession»:

«Warning - Disclaimer

This site is a pro-ana pro-mia website plus forum and anorexic / bulimic chat room. It is for support of those who already have anorexia / bulimia and/or those that accept people that are anorexic or bulimic. Some images, links text and thinspiration may be considered triggering in nature. As well, if you are looking to get anorexia / bulimia by being here then please leave. You will not find information contained within this web site, forum, or any site linked to / from this website on how to become anorexic or bulimic.

If you do not accept the condition of anorexia / bulimia / other eating disorders plus the pro-ana pro-mia movement then you must also leave this proana website immediately. Also you will not use this pro-ana pro-mia web site and or forum against anyone in any conceivable manner.

You have been forewarned. By entering this proana promia web site you are signing a digital certificate stating that you have read and understand the above mentioned conditions and you are entering this proana promia site knowingly and willingly of the aforementioned conditions. Entering by any other circumstance is perjury and can be punishable by law.»

Três recomendações parecem pertinentes como forma de minimizar possíveis danos produzidos por sites e *blogues* pró-anorexia nervosa. Em primeiro lugar, sem recorrer à proibição *tout court*, reforçar a vigilância de *providers* e poderes públicos para, à luz do quadro legal vigente, controlar aqueles que se mostrem mais agressivos, incluindo eventualmente o seu encerramento compulsivo. Trata-se de aplicar o presente quadro legal que já limita o direito à liberdade de expressão na maioria dos países, a estas situações específicas.

Em segundo lugar, aproveitar o potencial inibidor dos textos de aviso prévio colocados nesses sites, cuidando para que a formulação da mensagem – que deve ser essencialmente neutra e informativa – não produza o efeito contrário (efeito Romeu e Julieta ou do “fruto proibido”).

Finalmente, a mais importante de todas as medidas. Atendendo a que a doença afecta sobretudo crianças e adolescentes, e que os casos de manifestação apenas na idade adulta são de certa forma residuais, reforçar o controlo parental das actividades internauticas pode ser uma maneira eficaz de lidar com o problema, e até permitir a detecção da doença mais cedo do que pela via habitual – quando os seus efeitos sobre o corpo já são devastadores.

Estes três tipos de recomendações podem constituir medidas de prevenção que ajudem a minimizar os efeitos de tais

instrumentos de comunicação, sem apagarem totalmente os aspectos positivos/benéficos que tais espaços possam implicar.

Bibliografia

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. (2014). **DSM-5: Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais**. Artmed Editora.

CARMO, Isabel, **A Vida Por um Fio – A Anorexia Nervosa**, 1994, Relógio D'Água, Lisboa.

GAMEIRO, José, **Quem sai aos seus...**, 1994, Afrontamento, Porto.

GAUVIN, Lise; STEIGER, Howard; BRODEUR, Jean-Marc, «Eating-Disorder Symptoms and Syndromes in a Sample of Urban Dwelling Canadian Women: Contributions Towards a Population Health Perspective», **International Journal of Eating Disorders**, nº 42, pp. 158-165, 2009.

HEPWORTH, Julie, **Social construction of anorexia nervosa**, 1999, Sage, London.

HESSE-BIBER, Sharlene, **Am I thin enough yet? The cult of thinness and the commercialization of Identity**, 1997, Oxford University Press, New York.

KAYE, W. H., et alia, «**Anorexia and Bulimia Nervosa**», *Annu. Rev. Med.* Nº 51, pp. 299-313, 2000.

KLUMP, Kelly, et alia, «Academy for eating disorders position paper: eating disorders are serious mental illnesses», **International Journal of Eating Disorders**, nº 42, pp.97-103, 2009.

LOTH, Kate; NEWMARK-SZTAINER, Dianne; CROLL, Jillian; «Informing family approaches to eating disorder prevention: perspectives of those who have been there». **International Journal of Eating Disorders**, nº 42, pp. 146-152, 2009.

MALSON, Helen, **Thin Woman: feminism, post-structuralism and the social psychology of anorexia**, 1998, London, Routledge.

MARTIJN, Carolien, et alia; «Don't get the message: the effect of a warning text before visiting a proanorexia website», **International Journal of Eating Disorders**, nº 42, pp. 139-145, 2009.

PALMER, Robert, **Helping people with eating disorders: a clinical guide to assessment and treatment**, 2003, John Wiley, Chichester.

RAICH, Rosa Maria, **Anorexia e Bulimia**, 2001, McGraw-Hill, Lisboa.

SAUNDERSON, Wendy, and O'KANE, Maria, «Anorexia nervosa: Analysing identity for predisposing, precipitating and perpetuating factors», in **Analysing identity**, pp. 311-338

THOMPSON, Kevin, **Body Image, Eating Disorders and Obesity: an integrative guide for assessment**, 1996, APA, Washington

WADE, Tracey D; FRAYNE, Anna, EDWARDS, Sally-Anne, ROBERTSON, Therese, and GILCHRIST, Peter, 2009, «Motivational change in an inpatient anorexia nervosa population and implications for treatment», **Australian and New Zealand Journal of Psychiatry**, 43:3, 235-243.

WEINREICH, Peter, **Analysing Identity: Cross-Cultural, Societal, and Clinical Contexts**, 2003, Routledge, London.

Graciela Machado
Rui Vitorino Santos

i2ADS - FBAUP / ID+ - FBAUP
Portugal

A gravura a topo e a publicação ilustrada na construção de uma prática oficinal de valorização do comércio local

Este artigo foi construído a partir do *workshop - Casa Soleiro*, realizado em contexto académico na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), em 2016, onde se tentou resgatar uma prática officinal – a gravura de topo e a sua aplicação histórica à publicação ilustrada. Durante uma semana, um grupo de estudantes, professores e convidados trabalharam em diferentes campos disciplinares, entre os quais a gravura de topo, a ilustração e o design editorial, segundo uma perspectiva officinal de partilha e confrontação de ideias e materiais guiados por um problema coletivo.

O objectivo foi perceber até que ponto a gravura a topo e a ilustração podem representar e refletir a cidade contemporânea e em particular a predação imobiliária e do património do comércio local do Porto.

A *Casa Soleiro*, foi escolhida como símbolo de um Porto em extinção. Ela é o tubo de ensaio para a construção de imagens impressas onde se experimenta uma técnica *obsoleta* e são disseminadas através de um suporte editorial ilustrado que tenta mimetizar as suas origens dos finais do século XIX e inícios do século XX. Uma forma de actuação officinal e colectiva com um propósito claro de resgatar – ferramentas, metodologias de trabalho, materiais, publicações ou narrativas materiais e imateriais locais.

Palavras-chave

Gravura a topo, Ilustração, *Casa Soleiro*, revista *O Occidente*

1. Introdução

O projeto *Casa Soleiro* que iremos apresentar, nasce da inquietação vivida na primeira pessoa num território em ebulição, onde a mudança acelerada e a transformação/destruição do que considerávamos características que o tornam particular parecem estar a desaparecer. Se por um lado o que nos moveu foi trabalharmos sobre a cidade – o Porto – que nos acolheu, enquanto local de estudo e agora de ensino e residência, por outro foi um sentido de ausência, que encontramos diariamente quando percorremos as suas ruas. Esta noção de ausência ou precariedade é traduzida nos diferentes encontros e desencontros da ideia de cidade que construímos, foi através desta sensação que se alicerçaram todo os pressupostos que conduziram a realização deste projecto.

O projeto nasce no contexto académico da FBAUP, num território delimitado, composto por múltiplos subterritórios e hierarquias sociais e académicas, que tendem tradicionalmente a afirmar-se como autónomos ou pouco solícitos à transdisciplinaridade. É reconhecendo este sintoma, que o projecto se afirma como antídoto a esta aparente falta de diálogo. Elegemos a gravura a topo, a ilustração e o design editorial como campos de inscrição deste projeto, que para além de afirmarem a sua longa história comum de actuação, produção e distribuição de imagens, nos possibilita operar através das suas particularidades uma identidade colectiva que se constrói pela partilha e contágio de campos distintos, que defendemos estarem mais próximos do que distantes. Um exercício de transversalidade que opera num sistema aberto oficial, onde os diferentes universos tecnológicos e artísticos se aliam para pensar o território que nos rodeia – em particular o contexto atual da cidade do Porto e do seu comércio local.

É através da escolha de uma loja de comércio local – a *Casa Soleiro* – que ensaiamos um conjunto de acções, cujo objectivo principal incidiu num esforço colectivo que tenta resgatar através de uma série de técnicas de impressão e construção de narrativas visuais num contexto imagético particular do comércio local, que de forma predatória e pela pressão imobiliária está a desaparecer.

A noção de resgate é transversal às diferentes fases do projecto, por um lado está presente na técnica de trabalho que recorremos, a gravura a topo, e por outro na sua função no contexto do design de revistas ilustradas que se tornou obsoleta com a introdução dos processos fotomecânicos como alternativa à reprodução da imagem¹. O projecto foi realizado entre os dias 29 de março e 1 de abril de 2016, na FBAUP, e antecipado em várias semanas de preparação obrigatórias para a recriação de um espaço oficial especializado. A partir do mesmo, recriamos um espaço de trabalho plural, em que as ferramentas e procedimentos de trabalho e visitas emulassem a atmosfera oficial apenas identificada em testemunhos documentais. Este objectivo foi concretizado pelos contributos de convidados que investigam a *Gravura a Topo* (Peter Bosteels), reúnem uma xiloteca (Arlindo Silva), identificam nas coleções

da FBAUP as revistas ilustradas entre finais do século XIX e XX e em particular a revista *O Occidente* (Graciela Machado e Rui Vitorino Santos), o comércio de peles na cidade do Porto (*Casa Soleiro*) e por fim, 12 participantes oriundos de diferentes contextos artísticos e gráficos.

A oficina foi orientada segundo os modelos propostos – arqueologia, colaboração, produção, resistência, permanência, acessibilidade – e partiu de enunciados simples. Como construir uma almofada de couro? Sobre os materiais, que madeiras e respetivos fornecedores ainda existem para a gravura a topo? Existem alternativas locais? Que papéis? que equipamentos e ferramentas? mecânicos, ou manuais? A estas pistas acrescentam-se os interlocutores, propondo o entendimento dos processos por fazer e uma abordagem aos documentos ainda existentes. Primeiro, é necessário contrariar, o desconhecimento que se instala quando a especialização falha². Logo, mesmo que se comece a entender a qualidade da impressão, do desenho, da gravação, da invenção, até chegar aos contextos de produção, artístico ou com origem nas estruturas industriais e comerciais onde acabaram por se desenvolver (oficinas associadas a periódicos, e mais tarde os ateliers de fotogravura), a longa aprendizagem e o treino relembram os velhos dilemas da gravura. Como obter o conhecimento técnico e desenvolver o domínio sobre esta técnica para a tornar operacional? Estará aliás esta técnica apta a uma prática artística hoje? Desde logo se constatou, o problema não se pode isolar na técnica da gravura a topo. A passagem à acção só se formula com a recuperação de várias vertentes oficiais e entendimento dos materiais usados, que incluem as madeiras, as ferramentas, o uso adequado dos papéis ou dispositivos de impressão e o encontro com as fontes documentais. Não é assim a tipologia de produção, ainda que bem circunscrita, mas sim o processo de construção do diálogo o ponto chave de todo este processo.

Tomamos em conta, a complexidade tecnológica em grande parte devida ao constante trânsito entre territórios, utilitários, industriais, artísticos. Significa isto, ultrapassar a reprodutibilidade utilitária, funcional, mecânica, derivativa ou nela insistir, reconstituindo rotinas e processos não descritos, etapas de elaboração e conceitos. Assumindo para a gravura, quer um papel reprodutor e funcional, quer da especificidade de um meio, demasiadas vezes confundido com a transposição e cópia, e invariavelmente enquadrado como arte menor. Implica também conhecer e delimitar a pretexto de um novo problema tecnológico distinto da habitual e acessível xilogravura sempre abordada em contexto académico. Repetindo a história, por aqui entendendo-se, sem escola³, em todo o caso, respeitando uma identidade polissémica, verifica-se como numa cidade como o Porto, encontram-se restos. Estes a permitirem re-

² Em contexto formativo, a gravura é oferecida como optativa de Artes Plásticas nas licenciaturas de FBAUP e FBAUL. A aprendizagem resume-se a dois semestres de introduções às principais famílias técnicas.

³ O argumento da ausência de escola é usado desde origem da gravura a topo em contexto editorial português. " Os gravadores não tinham escola, não tinham disciplina; gravava-se sem tom sem som, a maior parte das gravuras eram feitas sobre decalques d'outras gravuras que se extrahiam de publicações estrangeiras" em Um desenho inédito de Nogueira da Silva, Alberto Caetano, in *O Occidente*, n.º 227 (1 Abril 1885), p. 87.

¹ Técnica de relevo onde a matriz de madeira é cortada no sentido perpendicular do eixo da árvore ou arbusto. A gravação é feita com buris de pontas diversas sobre almofada de couro cheia de areia fina. As placas de madeira são perfeitamente lisas e polidas e podem ser coladas ou aparafusadas para constituir matriz de maior formato.

construir com fundamento prático o espaço de produção necessário à gravura a topo, esse *difícil género*⁴. Seguindo uma típica matriz oficial e através dela acrescentando conhecimento⁵. Observando casas de comércio adormecidas num passado de memórias de uma manualidade perdida e um reservatório inexcedível de componentes úteis para decifrar. O que daqui resulta, um espaço oficial, criado de raiz, entendido como um *laboratório*, isto é, um espaço de conjugação de aspectos teóricos e práticos que permite a execução prática de empreitada - *Casa Soleiro* - e a aprendizagem com professores⁶.

2. Os laboratórios necessários: insistência em formatos oficiais em contexto académico

Compreende-se como no contexto da produção da gravura aplicada, nos textos das revistas ilustradas, falava-se não em ilustradores, mas sim em desenhadores ou *delineadores* numa diferenciação de funções entretanto perdida.⁷ Hoje, testa-se a possível fusão de papéis em espaço formativo a partir do formato *workshop* intensivo. Aí, ilustradores, gravadores, designers, artistas, dissecam os conhecimentos comuns e distintos. Os princípios metodológicos testam os limites para um projeto modelo e cruzam os territórios disciplinares. Revêem afinal um passado inscrito nas estampas através das abreviaturas do desenhador, e do gravador e verificam como designers, artistas podem considerar tais tecnologias. Nas gravuras a topo observadas, produto de um labor colectivo especializado, coordenado por um editor e participado por vários desenhadores, gravadores, impressores, subentende-se um outro contexto. O que o contexto de investigação *Casa Soleiro* analisa, a unidade compositiva e os valores do sistema em que estão embebidos, na valorização da sua eficácia, materialidade e possível reintegração na reprodução da imagem na contemporaneidade. Reconhece ainda a relevância do exercício poético e artístico colocado por cada participante e do modo como pode estabelecer pontes entre arte e design, reprodução artística e comercial. Em espaço académico, e não em aula, garante-se a necessária desfocagem da pesquisa que parte da gravura para se

⁴ A gravura a topo é de natureza linear, e implica um talhe preciso e subtil. Podem ser sugeridas sombras e variações tonais a partir de traços paralelos, tramas de linhas cruzadas e texturas constituídas por pontos. Compreende-se assim o uso desta expressão no original publicado em SILVA, Nogueira, A gravura em madeira em Portugal in *O Panorama*, S. 5, vol. 16, n.º 7 (1866), p. 50.

⁵ Tal como anunciado para promover o *workshop Casa Soleiro* "No IN PURE PRINT, cria-se de raiz. Da almofada de couro ao abrir do buxo. Da sola, à cidade do Porto" publicado em página *Facebook*.

⁶ A expressão laboratório, importada não da ciência como seria expectável, mas da escultura tal como abordada por Miguel Figueira de Faria em *O ensino das Belas Artes em Portugal nas vésperas da Fundação da Academia*. - I - A Aula e Laboratório de Escultura de Lisboa (1772-1836). Anais, série História, V-VI, EDIUAL, 2001, p. 100-102.

⁷ Dicionário Delineador, s.m ou f do lat, delineator, o que traça, perfila ou representa em linhas alguma obra ou objecto: o que desenha a simples traços, sendo estes aqueles que traçam, perfilam ou representa as linhas em alguma obra Francisco Rodrigues de Assis, Dicionário Técnico e histórico, Imprensa Nacional, 1875, p. 136.

desenvolver num terreno concorrido pela natureza pluri-disciplinar dos investigadores. Compreende-se necessário analisar um passado oficial mais rico, garantido fora de portas no acesso ao comércio local, às matérias primas, aos produtores, aos gravadores no activo. Proporciona-se o que se identifica numa singela estampa aberta a buril: a ambição de autonomia do ciclo criativo da arte da gravura na sua relação com a ilustração. No final, a hipótese de se perder tempo com a delicadeza e perfeição, a lentidão exigida por abrir em negativo com essa ferramenta designada de buril, a golpes, de precisão, paciência, segura pela mão, um pedaço de madeira de buxo.

Neste caso em particular, enunciamos e partimos do propósito a revisão dos processos e equipamentos de suporte, numa concretização inédita no contexto português, e a verificação da vitalidade e potencial criativo de uma única técnica, em contexto académico. Insiste-se ainda, não ser este um exercício simples ainda que se trata de uma técnica apenas: dissecar o empilhamento oficial existente para cada problema técnico, sem anular o alcance do objeto artístico. Implica, recuperar o conhecimento *científico, laboratorial* através do estudo intensivo da literatura contemporânea e ao mesmo tempo não permitir que o mesmo destrua a obra e a necessidade de testar, criar, de traduzir, e compreender, recriando.

Para isso são fundamentais os autores que demonstram a atualidade de tais opções tecnológicas, com obra. Perspectiva-se através também deles, o alargamento das possibilidades criativas de aplicação de tais processos na impressão de imagens. Já a aproximação à gravura a topo completa o prazer da obra encontrada em revistas. Porque, com maior ou menor sucesso, as percepções, as intervenções, se tornam catalisadoras de um modo de acção e entendimento de um passado de ilustração impressa.

3. Ponto de Partida

Já na programação do *Pure Print 2013*⁸, recorremos à gravura a topo, ainda não enunciado como num dos três modos de escrever proposto por Ernesto Soares [1]. A pretexto de uma relação improvável com a animação, apresentado num *workshop* com Peter Bosteels, e também através de uma demonstração, deparamo-nos com esse sistema. Nesse ano, sem qualquer actividade prévia que nos tivesse facilitado o acesso aos contextos oficiais da gravura a topo, o contacto com o gravador marcou pela surpresa perante uma produção autoral saída de um portfólio em forma de capa com fitas, uma carreira quase inteiramente dedicada a abrir madeira e uma demonstração a deixar um grupo seduzido. Na potência comprimida em folhas de papel de baixa gramagem, trocadas de mão em mão, ficou no ar a vontade de visitar esse processo apresentado por si em pequenas animações. As gravuras impressas em papel de tabaco, montadas na exposição *Impressão Pura* no Museu da FBAUP repetiram o impacto⁹.

Eram estas, o oposto da reprodução fácil, monótona e sem risco, rasgo ou inquietação. As suas minúsculas gravuras tinham tudo isso a par de um exercício de competência téc-

⁸ *Pure Print: Classical Printmaking in Contemporary Art - International Printmaking meeting*, 16 de setembro a 31 dezembro de 2013. http://pureprint.fba.up.pt/2013/?page_id=16.

nica que queríamos ensaiar em espaço académico. A par deste objetivo, a gravura a topo, como técnica de relevo compatível com a impressão tipográfica. Surge no panorama português como o último processo a ser aplicado na reprodução da imagem de revistas e jornais ilustrados, logo substituído pela dita gravura química, objeto de estudo no projeto *Lázaro, arqueologia de um património tecnológico de origem comercial*¹⁰. Antecedendo os processos fotomecânicos também aplicados na criação de matrizes em relevo, a gravura a topo ou a pau como é mencionada à época, mostra-se um bom contraponto na revisão das condições originais de produção associada a contextos reprodutivos.

A contemporaneidade existente entre os dois tipos de matrizes, madeira e metal, um património tecnológico com origem comercial por estudar nas suas condições de produção ou revistas como *O Occidente*, exemplo de publicação da arte da gravura de produção inteiramente nacional, são razões de peso na opção pelo seu estudo nas oficinas de gravura da FBAUP.¹¹ Interessava-nos, em particular, perceber as transformações do papel da gravura a topo na ilustração, e da ausência em contexto académico. Logo, verificar, como a aprendizagem da gravura a topo pode exemplificar as diversas modificações no modo de entender as práticas oficiais e pressupostos que as mantiveram afastadas. Primeiro, a depreciação da reprodutibilidade mecânica dos processos associados a contextos editoriais de índole reprodutiva e industrial; segundo, verificar quais os condicionalismos materiais e humanos que dificultam o recurso a tais tecnologias na formação e investigação nas artes plásticas e no design em contexto português. Por último, para lá dos objetos impressos, permitir um envolvimento e um processo de construção informado pelo diálogo entre contextos e disciplinas. Afinal encontrar todos os *mestres* possíveis para esta reconstituição.¹²

⁹ Peter Bosteels sempre se apresentou como gravador a topo. O estudo das gravuras a topo nas revistas ilustradas portuguesas revelou o oposto, isto é, uma estrutura oficial onde a figura do autor se dilui. O trabalho colectivo verifica-se e crescente industrialização, comprova-se na escala das gravuras, na regularidade das soluções.

¹⁰ *Lázaro, arqueologia de um património tecnológico de origem comercial* sob coordenação de Graciela Machado (FBAUP-ND/I2ADS), Susana Lourenço Marques (FBAUP/NAI-I2ADS). Investigadores: Rui Vitorino Santos (FBAUP_ID+), Arlindo Silva (investigador UCP-CITAR), outros investigadores e artistas convidados. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=566

¹¹ Nesta revista constata-se período de convivência da fotomecânica com a gravura a topo demonstra-se na revista *O Occidente*. Encontram-se a gravura em madeira a par das gravuras tiradas a partir da fotografia e das placas processadas quimicamente, nomeadamente de fotografias de Emílio Biel.

¹² Numa reedição de um exercício já mencionado no passado "Sem mestre, nem livro da especialidade, porque não o havia então; tendo de adivinhar o sistema e os meios práticos pelo que, apenas a sua inteligência podia ler na simples observação das gravuras estrangeiras, Bordalo fez mais do que seria razoável exigir. As suas tentativas, posto que extremamente longe das estampas do Magasin Pittoresque, sobre cujo modelo se publicava o Panorama, não parecem prelúdios de uma arte que, na presença de tão adversas circunstâncias, pôde-se dizer, aparecia entre nós, como se não existisse em parte alguma" Do original publicado em SILVA, Nogueira, A gravura em madeira em Portugal in *O Panorama*, S. 5, vol. 16, n.º 7 (1866), p. 50.

Neste contexto inserimos a reconstituição integral de uma oficina como forma metodológica de chegar ao nosso objeto de trabalho. A criação de um novo espaço oficial – símbolo e imagem de profissionalização do artista, mas também do artesão, como espaço de instrumentação e de manuseamento técnico. Para o nosso presente ensaio, interessa-nos a plasticidade e permeabilidade de uma reconstituição que nos conduza ao conhecimento partilhado com diversos praticantes, ligados ao mundo do editorial, da literatura, da ilustração, da fotografia, da conservação. Entende-se, uma geração de membros de uma comunidade de saberes artísticos, tendo por espaço de origem e de convergência, as oficinas dos periódicos do final de século XIX. Como processo arqueológico, desenvolve-se e verifica-se como o conhecimento sobre a história, a técnica e sua evolução, se pode decifrar de modo mais integral com a inclusão de uma prática oficial. Pois temos como forte motivação, verificar a aplicabilidade de tais processos em contexto artístico contemporâneo, despertar o interesse histórico e ajudar a retomar o estudo sobre este património gráfico.

3.1. Primeira leitura sobre um contexto português

Ao visitar o que se escrevia sobre a gravura em madeira nas mesmas revistas ilustradas, e entender a sua pertinência como processo de reprodução artística, pretendia-se decifrar uma parte desse passado. Constata-se como desde logo, na revista *Panorama*, nas palavras e segundo a visão de um século XIX, exprimia-se a vontade de criação de cadeira para o seu ensino nas academias de Belas Artes¹³. Já na falta de permanência de tais esforços no ensino das artes em Portugal, confirma-se a sua competência e identificação à prática de tradução de contextos industrializados e difícil entendimento em contexto autoral e criativo¹⁴.

No contexto português, o entendimento de tais processos à luz de objetivos de criação, respeitando as qualidades visuais e plásticas, esteve dependente da colaboração editorial. Nas oficinas e técnicos de mérito reconhecido, como é o caso português da descrita como escola de gravura fundada por Alberto Caetano, os propósitos comerciais definiam o âmbito e alcance das pesquisas autorais¹⁵. Aí, a aceleração dos métodos de produção e necessidades

¹³ O ensino da gravura em madeira foi introduzido nas Escolas de Belas Artes por portaria em 22 de outubro de 1863, e arrancou em março de 1865 com o mestre professor João Pedroso Gomes da Silva. A reforma do ensino artístico (decreto de 14 de Novembro 1901) extingue a aula de gravura em madeira com o argumento que esse ensino é assegurado pelas escolas industriais. Permaneceu o uso do buril associado ao talhe doce. Em *O Panorama*, volume 3-4, pág114 (IV Abril 11- 1840).

¹⁴ Com a expansão da imprensa, a gravura a topo é o processo eleito dada a sua compatibilidade com a impressão dos tipos, as tiragens altas.

¹⁵ Os artistas gravadores fundadores que faziam parte do atelier de gravura, ensinados e dirigidos por Caetano Alberto, eram Rosalino Cândido Feijó, Manuel Diogo Neto, Domingos Caselas Branco, Jorge dos Reis, José Augusto de Oliveira, José António Kjolner e A. Francisco Vilaça. Não é este o primeiro atelier de gravura, em 1862, esse sim dado como associado ao atelier de Gravura dos srs Castro Irmão & c. estabelecimento typografico sob direcção de Nogueira Da Silva e João Pedroso. Dai sai a primeira escola atelier de gravura em madeira, de iniciativa privada.

de índole prática – copiar, transpor, reinterpretar imagens para dar resposta às redacções e seus conteúdos informativos – conjugava-se com a formação. A prática alimentava a experiência, e o treino para obter resultados eram conjugados com uma intermediação importada nos seus géneros essenciais.¹⁶

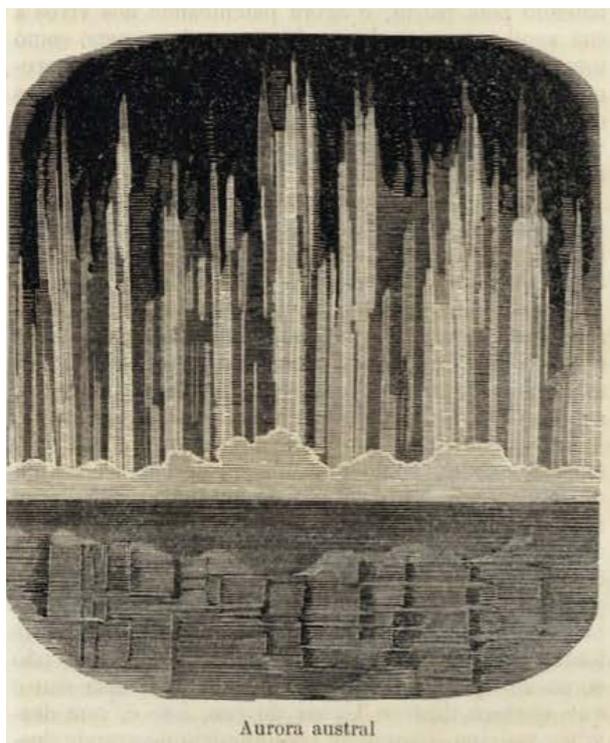


Fig. 1 — Cópia feita a partir do *Magasin Pittoresque*, de aurora boreal do ano de 1860

Como tal, não surpreende que Alberto Caetano apontasse para o problema da cópia e reprodução dos modelos importados, decalcados ou reproduzidos a partir de material adquirido a publicações estrangeiras e esforço de Nogueira da Silva em produzir originais desenhados¹⁷. O objectivo

¹⁶ Existência de uma geração espontânea, isto é, sem mestre, tendo como mestre o método descodificado nas revistas ilustradas estrangeiras, e a formação de oficinas e escolas locais, é enunciado com orgulho nos discursos da época. A ele se refere Alberto Caetano, como “é a arte de gravar no nosso país”, contrariando prática de importação de chapas e mostrando um esforço de produção de temas nacionais. Estas estruturas oficiais estavam condicionadas pelos propósitos funcionais. Citado Em Ernesto Soares, p. 31.

¹⁷ Alberto Caetano reconhece Nogueira da Silva como o impulsor e mestre da gravura em madeira, sendo o *Archivo Pittoresco* a primeira escola, a partir de modelos importados das revistas internacionais (*Magasin Pittoresque*). Sobre as primeiras gravuras a topo, o tom é depreciativo sobre o uso do decalque dos modelos importados e falta de originalidade numa abordagem baseada no traçar a partir de ou na interpretação de modelos a tinta da china e pincel. E se com estes “desenhos claros” para serem levados à risca, contraria já Nogueira da Silva o apego de gravadores aos decalques do lápis, mais grosseiros, no momento seguinte é nova técnica de desenho devida a Barbosa de Lima, reintroduz o uso do lápis, e parece fazer escola. Em Alberto Caetano, Um desenho inédito de Nogueira da Silva, in *O Occidente*, nº233(11 junho 1885), p.135 e ALBERTO, Caetano, Um desenho inédito de Nogueira da Silva in *O Occidente*, nº 230 (11 Maio 1885), p. 110.

de produção associado a uma aprendizagem utilitária, relegava valores de autoria artística, para um segundo plano, ainda que não seja intenção aqui sugerirmos a ausência de uma componente inventiva em tais estampas.

3.2. Os contornos de uma prática reprodutiva de matriz industrial

Em todo o caso, ao observarmos as estampas, reconhecemos aspectos estéticos e seu valor plástico intrínseco. Do descrito como “insípido e monótono systema do paralelismo”, ao virtuosismo do traço, até ao controlo das ondulações e cambiantes de claro escuro, na gravura a pau impressa em revistas, livros, desperta uma curiosidade e um quase fascínio por trabalhos realizados sob a aparente ausência de forte componente intelectual.

Agora vejamos. A gravura a topo extinguiu-se sob a pressão económica da eficiência reprodutiva da gravura química, com o seu sistema de meias tintas baseado no artifício da trama¹⁸. Os artistas a determinado momento desistiram dela, não antes de afincados abridores/gravadores terem persistido na cópia e na transcrição, tentando acompanhar a velocidade da fotografia transportada, até se terem rendido ao óbvio: não poderiam competir com a gravura fotomecânica. Quando a criação dá lugar à cópia, outros dispositivos- as redes e retículas fotomecânicas - se revelam mais oportunos. Abridores de pau, foram assim tramados pela trama mecanicamente criada, e as suas complexas gradações e lineamentos horizontais destronados pela trama fotomecânica.¹⁹

A distância do nosso problema assim óbvia: a gravura a topo foi a determinado momento na história o processo eleito para a reprodução de imagem, extinto no início século XX²⁰. E se nas revistas da época publicitavam-se os fornecedores, das madeiras, aos instrumentos, vendiam-se caixas com a oficina completa, reconstituir um contexto histórico e uma prática oficial adormecida implica rever tudo de raiz.²¹

¹⁸ A gravura química procura reproduzir a competência da gravura em madeira, na sua capacidade de tradução de meias tintas, traço e tintas, esbatidos e reticulados. Todas estas variantes aí eram possíveis sendo substituídos nos processos fotomecânicos de relevo pela retícula na reprodução de meias tintas.

¹⁹ No contexto editorial português, o gravador a topo é um abridor de madeira, um profissional e não um artista. Os desenhos criados pelo delineador eram traduzidos ou aberto a buril ainda que possam existir casos em que o gravador também é desenhador e vice-versa. A primeira parceria identificada é entre Bordalo Pinheiro e Baptista Coelho associada a revista *O Panorama* (1837- 1867) sendo o primeiro criticado por Nogueira da Silva pela excessiva condução do desenho segundo traço e “detestável monotonia,” a “paralisar a “acção variada” do abridor. em A gravura em madeira em Portugal, Nogueira da Silva, *O Panorama*, p. 50. Exceção é apontada na ambição de abarcar todos os géneros de João Pedroso.

²⁰ “Gravadores especialmente criados e educados para O Occidente e que ainda, uma ou outra vez, depois da nova gravura química vinham abrilhantar as páginas da revista com os primores do seu finíssimo e firme buril. Reproduziam quadros, retratos, esculturas, arquitectura, paisagens. O quase abandono da gravura em madeira ocorreu por volta de 1890 aqui e em toda a parte desde que apareceu a gravura química.” Revista *O Occidente*, nº1277, 1914, p.204.

²¹ Nas fontes primárias destaque para a publicidade nos manuais

3.3. Como se aí chega: o papel do mestre na reconstituição de uma oficina em contexto académico

A gravura a topo, como qualquer processo de gravura entendido como prática oficial, deve ser apresentada por quem a pratica. Assim se justifica, como o *Pure Print*, encontro Internacional da gravura, se baseia na valorização de formatos oficiais onde, se introduzem técnicas. A par de um acesso direto aos praticantes com várias proveniências geográficas e profissionais, compreendem-se as outras dimensões do discurso, os espaços onde atuam e produzem. Completam-se cenários e identificam-se linguagens, atualizam-se metodologias educativas baseadas na recriação de estruturas tecnológicas que possam sustentar e concretizar o mencionado fascínio tecnológico.

O acesso a esta experiência vivida por décadas de dedicação a técnicas e processos tão particulares, através de testemunhos como os de Peter Bosteels, filtra e simultaneamente devolve a quem participa, um olhar sobre toda uma informação histórica de enorme complexidade²². Depreende-se um modelo oficial original, onde se analisa a interação entre a cultura material e o uso de *media* reprodutivos a partir dos quais se assimila uma complexidade de produção técnica e resolvem problemas num contexto oficial artístico. De investimento tecnológico, gestão oficial, inventariação, e reconhecimento de escassez de recursos. Permite-se com estes ingredientes, compreender como podem ser elemento criativo que acaba a enunciar um respeito pela integridade e uma artesanaria residual existente na realidade local.

Cabe pois neste espaço, a capacidade de negociação com o passado e um pensamento criativo empenhado em estender e sedimentar as opções de materialização situadas nas suas várias fronteiras. Verifica-se, pois como autores, podem facilitar essa relação com o passado e preencher lacunas para um presente mais informado e empenhado na criação. Como um comércio local ainda disponibiliza as matérias de que se precisa. Conclui-se, não pode ser este exercício de isolamento disciplinar ou depreciação do saber-fazer associado a vários contextos. A velocidade e eficiência de tal resgate quando introduzida nestes termos, através de investigadores, produtores, técnicos, por aqueles que conhecem os territórios de existência de tais práticas- comerciais, semi-industrializados, artísticos – é concreta, sobretudo para estas terras de ninguém onde tão poucos se aventuram.

3.4. As fontes documentais presentes nas colecções

No acervo da biblioteca da FBAUP, podemos encontrar um conjunto de exemplares da revista *O Occidente*, num primeiro contacto, percebemos claramente a sua especificidade e ao mesmo tempo a metodologia da sua produ-

estrangeiros da especialidade, dos fornecedores de madeiras, dos instrumentos, das caixas com a oficina completa, destinada a um mercado de profissionais, mas também amadores. *In The art of drawing and engraving on wood from the tree to the press*. Marx, George Walter, 1881.

²² Em contexto português identificamos vários testemunhos sobre uma "arte que ninguém ensinou" associada à revista *Panorama*: jornal literário e instructivo de Sociedade Volumes 3-4.

ção que apenas poderia ter acontecido naquele momento histórico. É notório nas suas opções gráficas e editoriais o exemplo do esforço colaborativo de edição que transformou e inovou a percepção do objeto editorial português entre o fim do século XIX e início do século XX. A proposta oficial da revista ilustrada sobre o comando do gravador Caetano Alberto da Silva e o vanguardismo das propostas gráficas e ilustração de Manuel Macedo, entre outros, contribuíram para o repensar do suporte editorial como um artefacto gráfico ilustrado total. Uma noção bastante inovadora para a época.

É este pensamento global que uniformiza e oferece consistência gráfica, que agregando diferentes autores com práticas distintas na construção do signo verbal e visual se materializam ao longo das páginas através da fluidez de soluções compositivas, que legitimam o carácter autoral de gravadores e ilustradores e ao mesmo tempo constroem a coerência do projeto gráfico. Aos nossos olhos e dos participantes, desde o primeiro contacto entendemos, que a *O Occidente* é um artefacto arqueológico, que deveria ser analisado segundo uma perspetiva heurística, que favoreça a leitura e interpretação dos seus diferentes signos como factores contributivos para a sua especificidade editorial no contexto nacional.

A palavra e a imagem são a matriz da revista *O Occidente*, contêm conhecimento e oferecem significados – são entidades vivas que interagem com quem as lê e vê. É o ato de interpretação da palavra e da imagem que representa a leitura da palavra e da imagem. Ler e ver a *O Occidente* não são apenas exercícios de alfabetização, já que sendo signos a palavra e a imagem são dinâmicas e estão sujeitas a convenções e ao contexto; desta forma não são estáticas, pressupõem interpretação, colaboração, conhecimento sociocultural e o domínio da sua utilização.

Ao contrário da monossemia do texto, a imagem na *O Occidente* é sempre polissémica. Conseguirmos, por esse facto, uma interpretação única é impossível. As imagens/ilustrações são sempre ambíguas, possuindo um espectro infinito de possibilidades de significação. A leitura das ilustrações/gravuras do *Occidente* encerram em si um conjunto de paradigmas que é necessário desconstruir.

É partindo desta necessidade de desconstrução do signo verbal e visual da *O Occidente*, da *Casa Soleiro* e do património da *técnica* que iremos recorrer na construção de imagens – gravura a topo, que se oferecem e se constroem novos signos. Um sentido plural que é apenas uma suposição, mas uma hipótese investigada e formalizada.

Entendemos que estas noções se encontram claramente no nosso ponto de partida e chegada para este projeto. A revista *O Occidente*, é um repositório de informação que espelha, constrói e informa sobre as suas origens, razões que consideramos relevantes por si só, para um regresso a este objeto editorial. E que numa etapa posterior será contraposto ao património material e imaterial da *Casa Soleiro*, situada na rua da Chã, no Porto. São várias as intersecções que podemos realizar entre a *O Occidente* e a *Casa Soleiro*, se por um lado nos interessa a reflexão sobre o carácter oficial e a cultura de especialização que ambos os exemplos nos oferecem e definidores para a sua construção identitária. Por outro lado, ao compreendermos e aplicarmos o seu *modus operandi* e a especificidade de ambos os contextos, encontramos diferentes contributos para a reflexão do presente momento. Nomeadamente, a aparente incapacidade coletiva e individual de resistir ao

desaparecimento de determinados contextos e práticas oficinais e espaços comerciais no contexto nacional e em particular do Porto, cuja identidade e *charme* constituem a memória cultural e social da cidade, que julgamos estar a ser apagada de forma avassaladora.

4. Etapas do projeto: revisão das ferramentas do ofício em contexto português

O buril é a primeira ferramenta a ser usada neste exercício de insistência e compreensão. As ilustrações impressas nas revistas periódicas até ao fim do século XIX, altura em que a gravura *chimica* começou a ser usada como processo privilegiado e mais económico para reproduzir imagens no papel, eram interpretadas a partir deste instrumento de precisão. Mas não é o único: a um conjunto de buris de diferentes secções, usados de acordo com o desenho a abrir, tipo de linha, acrescentam-se outros instrumentos que constituem a oficina de gravura a topo. Uma ilustração usada como índice da revista *O Occidente* e mais tarde como ilustração em destaque em capa de livro pelo historiador Ernesto Soares, *Evolução da Gravura de Madeira em Portugal (Séculos XV a XIX)*, Lisboa, 1951, exhibe o essencial. Sobre uma mesa, um globo de vidro, uma lupa, a tinta da china, a caneta ou pena de aparo, um canivete, a almofada de couro que apoia a chapa ou bloco de buxo cortado a topo.

A almofada (ou almofadinha) de couro cheia de areia ocupa o centro da estampa, e revela-se peça fundamental para apoiar a madeira que roda sob o buril²³. Os buris de várias secções de corte permitem incisões com riscos finos, superficiais ou mais profundos assim como pontos e picotado. A reconstituição de restantes elementos ausentes nesta gravura baseia-se em descritivos de instrumentos usados e em outras ilustrações presentes nos manuais de final de século XIX. Tal é o caso da pena e o lápis, para o desenho e os modelos de buril mais específicos usados. Nas caixas com a utensilagem completas e em algumas ilustrações surgem os materiais de limpeza (escovas) e impressão (tampão de couro ou ponceta, brunidor), e a pedra de afiar. Uma das ilustrações mais analisada para esta etapa é aliás opção de Ernesto Soares, para a capa do seu livro sobre a gravura em madeira. Nesta ilustração exhibe-se a oficina essencial. A partir desta, e com o testemunho do historiador da gravura artística em Portugal, breves comentários publicados nas revistas ilustradas consultadas que conseguimos reconstituir a retaguarda produtiva do período áureo da publicação das revistas ilustradas.

²³ Como preparação do *workshop*, criou-se uma almofada a partir de instrumentos e materiais adquiridos na *Casa Soleiro*, com base na consulta de fontes e análise de modelo inglês adquirido. Na descrição feita no dicionário, Dicionário Técnico e histórico de Francisco Rodrigues de Assis, o enchimento da almofada de couro ou pele é indicado como sendo de lã.

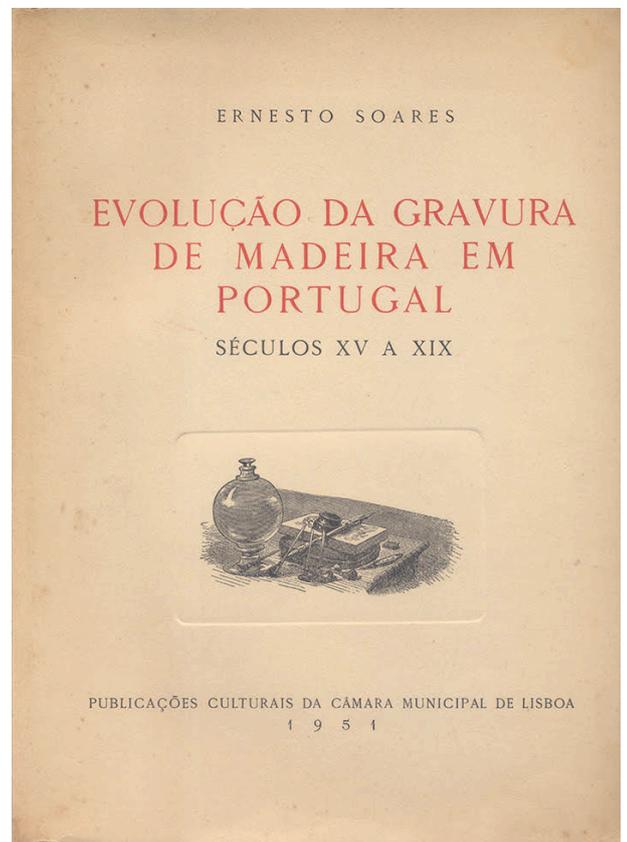


Fig. 2 – Capa do livro *Evolução da Gravura de Madeira em Portugal – Séculos XV e XIX*, de Ernesto de Sousa (1951)

4.1. A oficina no Pós fotográfico

A partir desta ilustração portuguesa, e já pensando no período de transição pós fotográfico, tentamos obter outras imagens para completar o cenário produtivo que produziu as muitas ilustrações folheadas nas revistas impressas, de desenhos de reportagem, ditas ilustrações científicas, reproduções de obras de arte nacionais, fotografias, desenhos de memória e de imaginação.²⁴ Deparamo-nos com uma fotografia de estúdio, do grupo de discípulos de Caetano Alberto publicada na revista *O Occidente*. Essa fotografia reproduzida e impressa tipograficamente é o tributo do grupo de discípulos de Caetano Alberto, daqueles que usavam o buril, os obreiros de uma arte industrial, descrito como “grupo de artistas” pela redação da revista. Na gravura química obtida da fotografia, gravada em relevo sobre metal, já não entra o buril - eventualmente nos retoques - e a sintaxe baseia-se na rede fotomecânica, automática e inteiramente mecanizada²⁵.

²⁴ Numa primeira fase, a redação da revista recebia os desenhos a partir de repórteres que contam com colaborações como Manuel Maria Bordalo Pinheiro, Rafael Bordalo Pinheiro, Silva Porto, Soares dos Reis, Henrique Pousão. Os delineadores possuem reconhecimento como artistas. Destes eram os desenhos originais a serem transformados e abertos no atelier pelos gravadores. O ciclo completava-se com a impressão. O recurso à fotografia faz-se em idênticos termos, como base de produção. Coexiste com o desenho do natural, de memória ou da imaginação. A identificação das estampas identifica as várias situações: se desenhadas a partir do natural, ou a partir de fotografias.

²⁵ Na zincogravura, o grupo de gravadores profissionais expõe com

E se a gravuras a topo das revistas ilustradas identificadas num período de transição, expõem a relação com a fotografia encetada, à oficina representada na singela ilustração, há apenas a acrescentar o laboratório de fotografia. Nesse novo espaço oficial à parte podem-se produzir as fotografias a partir das quais se tiram as gravuras. Nestas, o gosto e necessidade de padronização, torna os traçados lineares domesticados e a pressão colocada numa relação de tradução com a fotografia, do a partir de, imposto pela gravura *chimica*.

O novo processo privilegiado porque também mais económico, cria uma monotonia inquietante, e prescinde do fundamental no trabalho do gravador: a interpretação. Numa fase de transição para a reprodução inteiramente fotomecânica, com a confluência técnica a marcar passo, os gravadores a topo parecem colonizados, submissos ao fascínio e capacidade da fotografia. Deixam de interpretar, eliminar, deixam de traduzir a cor, as nuances, transformar as gradações. Nas gravuras tiradas da fotografia- “tiradas” ou “copiadas” como descrito na revista *Archivo Pittoresco* - fixam tudo o que a película de fotografia apresenta sobre o bloco. Desorientados artífices que ainda hoje admiramos pela exactidão, pelo perfeccionismo e cumprimento, num esforço dirigido à repetição, à inventariação, rotina, e reprodução fiel, num exercício de habilidade e experiência técnica, dedicados à neutralidade de tradução.

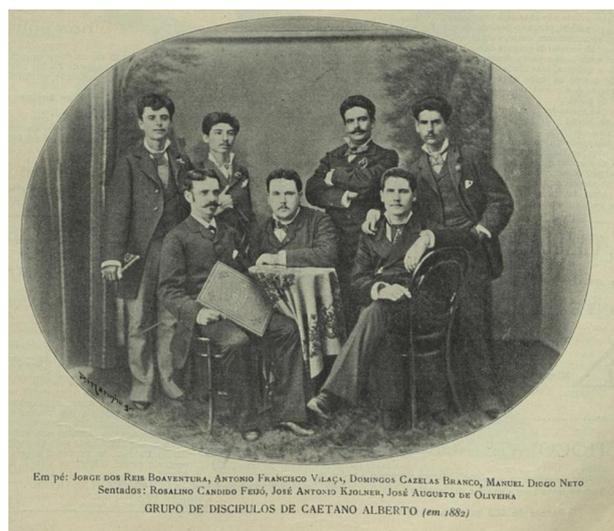


Fig. 3 — Zincogravura reproduzida no *O Occidente* onde se representa o grupo de gravadores profissionais que expõem com orgulho o livro de João Pedroso, *A gravura de Madeira em Portugal, Estudo em todas as especialidades e diversos estilos*, editado 1872 e 1876.

Reconstituir hoje este espaço oficial, serve pois, para compreender como as ferramentas e materiais usados devem ser entendidos enquanto procedimento integrado num conjunto de práticas oficiais, interligadas. Uma incursão no passado a partir da reconstituição de procedimentos, materiais, instrumentos, implica outro tipo de conhecimento e metodologias de resgate. Também, clarifica um dos propósitos da investigação: encontrar alternativas de aplicação em oficina artística mantendo as reintroduções oficiais aptas à possibilidade de construção matricial

orgulho a sua presença e exhibe o livro de João Pedroso *A gravura de Madeira em Portugal, Estudo em todas as especialidades e diversos estilos*, editado 1872 e 1876.

mais completa, informada e estimulante. A abrangência tecnológica dos métodos nas suas filiações com métodos de duplicação e reprodução pré e pós fotográficos, visa a reposição de soluções eficientes, reconhecimento de materiais, etapas e processos partilhados no sentido da sua adaptação a oficinas situadas em contexto artístico assim como o reconhecimento e enriquecimento de uma cultura tecnológica em contexto artístico nacional.

Procura esta revisão integrar um potencial experimental necessário à contemporaneidade, consciente da espessura histórica, a contrariar um passado que a determinado momento cedeu ao charme da incisão e da insanidade mecanizada a que as gravuras tiradas a partir da fotografia chegaram.²⁶



Fig. 4 — As festas da Liberdade, no Porto. Veteranos da liberdade que tomaram parte no préstito, Gravura segundo fotografia publicada em *O Occidente*, 6º ano, volume VI, nº 166, 1 de agosto de 1883.

Hoje, uma abordagem prática à gravura a topo, ajuda a responder, sobre as intenções destes autores e *obreiros* encontrados nos artefactos históricos, no seu entendimento da técnica, e da pertinência do seu olhar baseado em práticas oficiais esquecidas. Mas recuperar esse contexto oficial de modo a que se verifique funcional e com potencial experimental para os artistas e ilustradores em formação, mais do que uma reinterpretção histórica, exige um saber-fazer perdido em contexto português. O passado apagou-se nos vários tipos de documentos e objetos deixados. O perfil exato das práticas colaborativas, dos materiais usados e matérias primas, dos métodos de produção e acabamento, da relação do mestre com os aprendizes, das alterações no paradigma da representação, tudo isto tem que ser testado, imitado, traduzido em gestos muito concretos. Ainda que existam breves descrições, como as que são feitas por Ernesto Soares, sobre o decalque do desenho²⁷, e gravação, não há como contrariar o reconhecimento científico e eficiência técnica, assim como reconhecer uma função pe-

²⁶ Se as ilustrações de Nogueira da Silva, com a representação de figuras contrafundo brancos e facilmente apreensíveis e recombinaíveis, reclamam do autor serem como que fotografadas, há uma distinção no tratamento. As gravuras a topo tiradas a partir da fotografia compactam detalhes fotográficos descritos em intrincados jogos de tintos e efeitos de encetados.

²⁷ Citações mais breves pontualmente mencionadas em textos da

dagógica que ultrapassa o mero apetrechamento técnico com o acesso direto aos materiais, obras e mestres. Este é o primeiro pilar e opção fundamental neste programa.

A depreciação desta metodologia de investigação, no tema em causa, revelaria a ignorância sobre esta dependência intrínseca, e muito em particular da figura do mestre nas práticas oficinais da gravura. Um mestre pode acelerar o acesso à espessura histórica, sedimentada sob o chapéu de uma cultura partilhada, feita de colaborações competentes, entre artistas e fornecedores, impressores, técnicos, numa rede de conhecimentos e trocas cujos limites são difíceis de determinar e a todos serve.

Segundo estes princípios, organizar um *workshop* de gravura a topo é constituído pelas seguintes etapas: convite a gravador; identificação de materiais, equipamentos e práticas; aquisição e reconstrução de ferramentas, matérias primas, e títulos bibliográficos; identificação de exemplares editados existentes em coleções portuguesas; catalogação e identificação de exemplares; definição de programa; montagem de exposição.

A passagem por todas as etapas, garante um espaço oficial apetrechado para a realização no presente e futuro de atividades com o tema relacionadas e de forma implícita o primeiro acesso à diversidade e densidade tecnológica e funcionais específicos à gravura a topo, relacionando as áreas artísticas, tecno-científicas, a história que a enquadra e ajuda a esclarecer, e o saber-fazer por estabelecer em contexto académico. Finalmente, define um tipo de espaço, transversal. Esta parte da raiz matricial tangível, para cultivar uma cultura imaterial, criativa e liberta para acolher o múltiplo nos seus muitos desenvolvimentos espaciais em diálogo com outros media.

A revalidação das técnicas da gravura a topo, ausentes no contexto académico artístico português, permite-nos considerar metodologias reconstrutivas como fator inovador no desenvolvimento, complementar os estudos históricos de dados tecnológicos e mostrar na combinação de uma prática artística, os contributos no entendimento tecnológico, estético e processual de património gráfico em questão. A focalização em processos usados para a reprodução eficiente, implica um estudo e melhor entendimento de fontes cujos princípios tecnológicos dominam a ordem do discurso e está por fazer.²⁸

Assim, e já com alguma troca de informação com Peter Bosteels, identificaram-se os circuitos de comercialização viáveis. Constatou-se, a dependência de matérias primas e instrumentos profissionais muito específicos, sendo o nicho de mercado mais acessível o inglês. Justifica-se na forte tradição de gravura a topo e presença da *The Society of wood engravers*, fundada em 1920. No contexto europeu constatou-se ainda, ser este o último reduto para a prática. Existe uma empresa que prepara e fornece os blocos de

época ou dos historiadores, testemunhos como os de Nogueira da Silva e Alberto Caetano. Do como o primeiro fazia o desenho a pincel "microscópico" em linhas paralelas finíssimas, "com o cabelo de um pincel". A propósito de desentendimentos deste com João Barbosa Lima, ficamos a saber que este que usaria o traço a lápis no decalque.

²⁸ Ausentes, os estudos sobre os períodos de transição entre o pré e pós fotográfico, e sua especificidade tecnológica, onde se inclui recurso a aplicações de métodos híbridos que substituem o decalque pela aplicação de emulsões películares.

buxo – a *Lawrence Art Supplies* – em várias dimensões e dispondo de dois tipos de madeira. A mesma empresa inglesa fornece as almofadas de couro (cosida à mão ou à máquina, com vários tipos de couro e pele) e os buris de fabrico norte americano (*Lyons*). A empresa de Chris Daunt, *Traditional fine quality english endgrain wood engraving blocks* comercializa os blocos, a almofada e o brunidor em madeira²⁹.

Pelo custo associado, fazer depender a prática oficial em contexto português de tais recursos, torna inviável a prática da gravura a topo. Assim, a metodologia de trabalho desde logo repensou a investigação em curso em função da sustentabilidade de recursos locais. A definição de um conjunto de madeiras para lá do tradicional buxo que poderiam cumprir com os requisitos da gravura a topo, verifica-se num primeiro momento, na identificação em tratados históricos das madeiras habitualmente usadas. Sendo o leque restrito e destes por vezes constando apenas indicações da categoria da madeira usada, o convite a Arlindo Silva³⁰, tornou-se fundamental para a efetiva recolha das alternativas locais.

Para lá deste propósito inicial, o mesmo investigador propôs a criação de xiloteca específica para a gravura a topo, oferecendo os espécimes à FBAUP. Assim, a um objetivo inicial de identificação, acrescentou-se com este levantamento prévio, o acesso às matérias primas num considerável alargamento das hipóteses matriciais enunciado como princípio de verificação futura. Ainda, nesta fase de trabalho de campo e preparação de materiais para *workshop* e exposição, tornou-se necessário proceder a corte e polimento das madeiras reconstituindo uma cadeia de produção perdida. Os troncos e ramos selecionados, seriam posteriormente cortados e sujeitos a um primeiro tratamento da superfície, tornando mais visível os padrões de veios e características gerais dos blocos.³¹ Já para o *workshop* e considerando o número de participantes a admitir, as madeiras foram cortadas em blocos de buxo com cerca de 3 cm de altura mantendo-se a configuração irregular do tronco de origem³². Todo este trabalho de preparação de madeiras, foi executado nas oficinas de metais e madeiras da FBAUP, e com a colaboração de Norberto Jorge, e Tiago Cruz (respetivamente professor auxiliar e assistente técnico

²⁹ Fornecedor da oficina.

³⁰ Investigador no Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR)

³¹ O corte de buxo no Jardim da FBAUP, dois anos antes, por doença e posterior queda, assegurou acesso a esta matéria prima já seca e sem custos adicionais. As mesmas chapas, foram igualmente retidas nas oficinas após gravação, permitindo reutilização futura. Pelo exposto, o buxo usado não é uniforme. Apresenta fissuras e zonas de densidade variável, o que cria interferências na incisão. Uma breve consulta a manuais, permite distinguir o modo como a origem do buxo – levante, Espanha, França, Ásia menor – determina as suas características, em cor, densidade, homogeneidade.

³² As pranchas ou tábuas para gravura a topo tinham uma grossura determinada (23mm) e nivelada para impressão simultânea com os tipos. A obrigatoriedade de altura de bloco compatível com impressão tipográfica não se coloca em contexto oficial artístico. Para o *workshop*, a opção por impressão manual e inexistência à data de prelo de relevo hidráulico, acrescida das dificuldades nos cortes pelo tipo de maquinaria usada nas oficinas de Metais e madeiras da FBAUP, assim como propósito de reutilização das matrizes, conduziu a opção por espessura mais elevada.

co da FBAUP)³³. Desta fase resultaram informações úteis sobre a forma como dispositivos de corte mecanizados afetam o comportamento das madeiras, sob a sua dureza ou sensibilidade à oscilação de temperatura e humidade, resultando em padrões de microfissuras. Para referência futura, determinou-se como método de corte para produzir prancha³⁴ plana e de faces paralelas o uso de um torno. A ponteira desbasta a madeira e após várias passagens obtém-se bloco paralelo e com altura pretendida. O polimento do bloco, é contudo manual sobre lixas presas sobre tampo de madeira. Qualquer uso de maquinaria resulta em fissuras e movimentos na madeira que afetam as áreas de úteis de utilização da madeira. As restantes fases de preparação do bloco foram integradas nas etapas de produção do *workshop*³⁵.

Outras ferramentas foram recriadas com especial protagonismo para a almofada de areia forrada a couro. Na ausência de pistas relatadas, quer nos manuais de gravura, quer outros cuja utilidade é coincidente- ourivesaria, gravura a talho doce- optou-se pela aquisição de várias ferramentas de corte e perfuração de couro que permitissem a execução de um modelo com base em peças de couro oferecidas por Lennart Mänd³⁶. A aquisição de um modelo com origem inglesa, adquirida a Chris Daunt em Inglaterra, permitiu o estudo na forma e natureza.

Para as etapas de desenho, na gravura que representa as oficinas, a tinta da china surge representada na sua forma sólida, e identifica-se ainda o pincel e aparo. Para as lupas, usadas no decurso da incisão, a opção recaiu na aquisição de dois modelos: um com foco de luz associado, outro de aplicação directa a cabeça. Uma última ferramenta usada já numa fase de impressão, quer de provas de estado, quer finais, o brunidor de madeira, surgiu como opção. Não estando visível na estampa estudada, foi adquirido em sítio inglês. Outras alternativas a esta ferramentas usaram-se já durante o *workshop*: dobradeira de encadernador em osso e colher de metal.

Noutros tratados verificou-se a existência de ferramentas não elencadas na gravura portuguesa: a bala ou tampão de impressor, usada para tintar os blocos. No *workshop* é substituída pelo rolo cilíndrico também de fabrico inglês, peça das oficinas para o qual foi necessário aplicar recarga nova. O número de buris representado na estampa é extenso³⁷. Já após *workshop*, sendo aí usados as terminologias em inglês,

reúnem-se as secções fundamentais e estuda-se a sua tradução. O mais comum, do qual já tínhamos exemplares em inventário, em losango, usado para talhos mais fino e ângulos, e para pontilhar a madeira. O “língua de gato” ou buril escopro (em inglês *scoper*) usado para talhos largos, o “vélo” (buril raiado que permite abrir lineamentos (raias) paralelos com efeito de gradação de tom a permitir tintos³⁸. Definidos, recolhidos e recriados os instrumentos de trabalho para a gravura a topo, o esforço seguinte foi concentrado no artefacto editorial que emula esta experiência oficial.



Fig. 5 — Pormenor da Capa do livro *Evolução da Gravura de Madeira em Portugal – Séculos XV e XIX*, de Ernesto de Sousa (1951), onde se representa as ferramentas essenciais de uma oficina de gravura em madeira.

Verifica-se ser apenas possível identificar o uso destas ferramentas nas gravuras. Isto é, não são encontradas outras fontes visuais ou escritas que permitam completar com maior detalhe o específico dos métodos aplicados nas oficinas.

É assim, na revista *O Occidente*, onde se encontram as gravuras, abertas a buril em contexto português. A recolha de vários exemplares, em alfarrabistas e no livro do fundo Antigo da FBAUP, garantia um primeiro contacto com obra original Impressa. Para lá das revistas, foram ainda reunidos exemplares como *Evolução da gravura em madeira em Portugal* de Ernesto Soares, *A gravura em madeira em Portugal: estudos em todas as especialidades e diversos estylos* de João Pedro Pedroso (1872). Nestes álbuns e nas publicações periódicas, foram seleccionados exemplares, que iriam constar da exposição e criadas janelas de papel para identificação mais clara da mancha relativa à chapa de buxo impressa.

³⁴ Prancha, s. f. fo h. lat. Planca, formado de planus, chato, gr. planche, hesp. tabla. (archit. E gr.) tábua chata, larga e grossa, que tem diferentes usos nas construcções: tabuinha de buxo com a devida grossura, bem nivelada e liza, que serve para gravar em madeira: tábua ou lamina de cobre ou aço preparado para receber o trabalho do gravador. Dicionário. Francisco Rodrigues de Assis, Dicionário Técnico e histórico, Imprensa Nacional, 1875, pág 307.

³⁵ O polimento das pranchas foi feito à mão, com a patela segura na mão sobre lixa fixa a tampo de mesa ou com o auxílio de um tacho de madeira, mais ou menos do tamanho de um sabonete convencional, que se adapta à mão e envolvido em lixa. Aos participantes foi dado a conhecer o processo de preparação integral e este contacto fundamental com a preparação da madeira, do uso das lixas do grão mais grosso para o mais fino até à obtenção de superfície que, colocada ao nível dos olhos, permite ver uma ligeira reflexão.

³⁶ Diretor do departamento de Couro da Estonian Academy of Fine Arts, consultado para o efeito.

³⁷ Os buris usados são constituídos por vara em aço de secção quadrada ou em losango encabada em punho em cabo em forma de cogumelo. Esta extremidade tem a forma de cauda de rato. Os buris são ajustados à mão do gravador.

³⁸ Buril permite obter meias tintas esbatidas ou lisas. A incisão cria um sulco que abre o branco, sendo pois, o traço criado como superfície de relevo. Para obter uma linha impressa a preto é necessário cortar nas duas margens. A aprendizagem deste sistema exige destreza manual e agudeza de vista, muita prática e segurança de mão.



Fig. 6 — Xiloteca e revista *O Occidente*

Definidos os diferentes módulos técnicos explorados e os seus contributos expressivos e artísticos e apresentado a referência editorial utilizada para a materialização do suporte final do projeto onde os 12 participantes vão atuar é apresentado o território imagético catalisador – a Casa Soleiro.

A visita à *Casa Soleiro*, foi entendida como laboratório de exploração de referências imateriais e materiais que procuram contextualizar um espaço comercial único na cidade do Porto, que por possuir uma narrativa particular no contexto histórico, comercial e social é explorado quer pela análise do seu espólio público e privado, quer pelas múltiplas histórias narradas pelo seu proprietário atual (neto do fundador). Com base neste material recolhido sobre a forma de desenho, texto, fotografia, vídeo e som, foi constituído um arquivo das experiências individuais de cada participante que ao ser partilhado e analisado em coletivo possibilita o arranque para a criação de imagens que estabilizam visualmente a(s) história(s) da *Casa Soleiro*.

5. Ponto de Chegada

O *workshop* procurou criar uma série de circunstâncias numa aproximação a um problema de recriação e criação. O compromisso, envolver vários intervenientes (participantes e mentores). Através de várias etapas não se produzem apenas uma série de gravuras a topo: ocorre um exercício de aprendizagem e questionamento sobre uma técnica *desaparecida* em contexto editorial português como se identifica afinal um espaço comercial cujo futuro está comprometido.

Este binómio de ou iminente *extinção* é traduzido nas soluções finais de diferentes formas, se por um lado podemos observar que em alguns participantes a informação técnica trazida por Peter Bosteels foi essencial e marcadamente explorada, noutros podemos perceber a importância da imagética da *Casa Soleiro*. Em ambas as situações a presença e sensibilidade de cada autor à prancha, essa superfície matricial de madeira cortada – o buxo do jardim da FBAUP – é bastante latente. A relação intensa estabelecida pelos autores com as etapas de preparação dos materiais, as narrativas no decurso das mesmas transmitidas, marcam presença nas ilustrações.



Figs. 7 e 8 — Capa da publicação *Casa Soleiro* e detalhe da gravura a topo, João Sarmento

Os resultados obtidos vieram confirmar a nossa expectativa inicial, ao trabalharmos com um grupo diversificado cuja prática artística e gráfica é marcada essencialmente pelo seu carácter autoral, as soluções finais espelham esta particularidade. Contudo ao analisarmos o material produzido podemos entender que esta componente autoral na maioria dos casos foi claramente repensada de diferentes formas: pela técnica utilizada que para a maioria dos participantes era nova o que constitui *per si* um desafio, pelo carácter ofical utilizado nas diferentes etapas do projeto, pelo enunciado da proposta que foi apresentada e pela formatação do suporte final que por ser um objeto editorial que emula o pensamento gráfico e editorial da

revista *O Occidente* condiciona o campo de atuação individual de cada um dos participantes.



Fig. 9 – Página da publicação *Casa Soleiro*, Daniela Lino Fig. 10 – Publicação sobre o processo do *workshop*, Design e fotografia: Guillermo Bermudo, Carmen Chofre e Paqui Salguero

Estes diferentes aspetos embora possam ter sido compreendidos inicialmente como obstáculos, ao longo do período do *workshop* verificamos gradualmente a sua relevância nas questões de representação e acima de tudo no papel processual e de negociação que uma obra editorial coletiva exige. Uma experiência de participação coletiva em que cada página da publicação e a gravura impressa revelam e tornam visíveis diferentes contributos que triangulam interesses individuais, coletivos e técnicos num objetivo comum.

6. Considerações finais

Dentro do modelo proposto para o atual projeto, a atenção prestada ao uso da gravura, em contexto editorial nacional ajuda a entender a forma como um designer, um ilustrador, um artista, pode apoiar o desenvolvimento de um exercício de mediação. Isto é, se a determinado momento o propósito do uso da gravura a topo é reprodutivo, hoje o mesmo exercício pode implicar um intenso exercício de crítica e de conhecimento. Segundo outras contingências históricas, pode inibir a leitura de uma oposição e pensar conceitos e processos para lá da dimensão tecnológica específica adotados em determinado período histórico. Significa, ainda identificar, recriar, e refazer uma tipologia de produção, sem que esta se esgote num retorno pontual. Compreende-se aqui, envolver um saber fazer actualizado, segundo uma posição de colaborador. Significa ainda, a alteração da estratégia de acção formulada, em colectivo, sobre os espaços e seus intervenientes. Nele participam de uma prática transformativa, extensível a outras incursões, de modo acumulativo. Não se trata de um episódio sem continuidade, mas sim de um acréscimo com capacidade de rever o passado e a partir deste deslocar uma nova dinâmica de produção.

Se o tempo a obscureceu, em contexto académico, em contexto comercial, voltar a recuperar, mostra esta constante disponibilidade para entender os diferentes traços da gravura e expandir a sua definição. A fragilidade das técnicas integra a história da gravura, e não apenas como formas que se sucedem e cedem ao progresso, às novas necessidades. Fazem parte da sua estrutura fundadora, mesmo quando a sociedade da eficácia tende a esquecê-las.

O risco em perder a frescura nesta recuperação se demasiado exaustiva e científico tecnológica, ou de cair em detalhes históricos que nos afastam da prática e não permitem reproduzir uma integridade artesanal que perde terreno, compete com a ausência de destreza na manipulação das ferramentas. Independentemente da continuidade prática de abridores ou gravadores a topo introduzidos, outros elementos surgem igualmente relevantes: são estes recuperar o essencial da utensilagem e materiais e procurar o que de comum aí existe com uma tradição de artesanaria, também ela em risco de “demoronar”³⁹.

Afinal, contrariar o discurso nostálgico, a potencialidade narrativa do que é eminentemente material e processual, o refinamento tecnológico sem objetivo, mostrando um campo de atuação que não se esgota em usos oportunistas, mas antes revela a obrigatoriedade de uma arqueologia das questões oficinais, organizada para fortalecer o conhecimento, valorizar o potencial formativo e tornar a investigação prática corrente.

Pensar na gravura e na ilustração através de uma condição de permanente atualização tecnológica é ponto de partida necessário, sobretudo se compreendermos como uma prática associada à investigação, à experimentação, à produção de memória e à valorização patrimonial de locais, de edifícios, de utensílios, de arquivos. O modo como projetos de intercâmbio, entre artistas e investigadores, gravado-

³⁹ Referindo-se a Alberto Caetano, em António Cobreira, afirma “Fundador de um, escola de gravura em madeira que o tempo desmoronou e perdeu impiedosamente, em *O Occidente* nº1252, 1913, p.307.

res, ilustradores são o suporte a uma formação integral e fundamental ampliando as competências práticas, críticas e tecnológicas em causa de todos os envolvidos.

A inserção do projeto da *Casa Soleiro* numa prática de investigação académica mais alargada e a criação de momentos e projetos em que se questionam e se obtêm respostas para o lapidar progressivo da identidade comercial, tecnológica e artística de uma cidade deverá ter uma conclusão a partir de um seminário designado por *Burilar da publicação periódica à gravura chimica: contributos sobre um património tecnológico com várias fronteiras*, como uma possível síntese e levantar de novas questões.

Referências

SOARES, E. – **Evolução da Gravura de Madeira em Portugal – Séculos XV a XIX**. Lisboa: Publicações Culturais da CML (1951)

Catarina Grácio de Moura

Universidade da Beira Interior
Portugal

The Word Design

The paper focuses on the analysis and exploration of the word Design, questioning some of the possible associations opened by its etymological origins, polysemy and apparently intrinsic vocation to ambiguity. It doing so, it tries to find in its historical expression a contribution to better understand how its cultural impression has been processed, both as a concept and as a practice. This reflection rises from the notion that, in spite of Design's daily omnipresence in our lives and the way it subtly or explicitly conditions an increasing and transversal number of human experiences, its pervasive nature does not translate an equally generalized perception of its action or value. Therefore, the relationship with Design tends to be determined by a lack of knowledge regarding not only the (real and potential) dimension of its impact (and, with it, the kind of responsibilities — economical, social, political, environmental,... — which can and should not be ignored), but also the multiple dimensions and the deep meanings it now represents in our contemporary world. Thus, being able to understand it becomes increasingly as important as the ability to explain and integrate it, in order to contribute to the creation of a necessary — if not urgent — *Design culture*.

Keywords

Self-image, representation, blogs, anorexia, public communication

A Palavra Design

Este texto centra-se na análise e exploração da palavra Design, interpelando algumas das possíveis associações abertas pela sua origem etimológica, polissemia e aparentemente intrínseca vocação para a ambiguidade, e procurando na expressão histórica do território semântico que a ele conduz um contributo para melhor compreender o modo como, tanto enquanto conceito como enquanto prática, se tem vindo a processar a sua impressão cultural. A relevância de uma reflexão como a que aqui se propõe radica na inevitável constatação da omnipresença quotidiana do Design nas nossas vidas e de como, subtil ou explicitamente, este condiciona, hoje, todo o tipo de experiências humanas sem que a sua natureza pervasiva traduza, no entanto, uma percepção igualmente generalizada da sua acção ou do seu valor. A relação com o Design tende, por isso, a pautar-se pelo desconhecimento não só da (real e potencial) dimensão do seu impacto (e, com ela, do tipo de responsabilidades — económicas, sociais, políticas, ambientais,... — a que não pode nem deve furtar-se), mas também das múltiplas dimensões e dos profundos significados que tem vindo a assumir no mundo contemporâneo. Consequentemente, compreendê-lo torna-se, cada vez mais, tão importante como explicá-lo e integrá-lo, de modo a contribuir para a criação de uma necessária — se não mesmo urgente — *cultura do Design*.

Palavras-chave

Polissemia, Ambiguidade, Intenção, Artificial, Design.

Quando pensado como manifestação da capacidade do ser humano não apenas de criar, mas também de transformar o ambiente que o rodeia e o sentido do que nele encontra, o Design vê-se associado à Semiótica com a mesma naturalidade com que a sua acção traduz, em simultâneo, a interrogação e a codificação do mundo. Design é levar o objecto ao seu signo (Zimmermann, 1998), sendo objecto não necessariamente a coisa material, mas, num sentido mais global, o que é pensado ou representado enquanto se distingue do acto pelo qual é pensado (*Idem*).

A palavra Design é constituída a partir da união dos radicais latinos *de* e *signum*: o primeiro, *de*, uma preposição cujo significado denota proveniência, remetendo para a mudança de algo que transita de um estado para outro e aportando, por isso, ao conceito o sentido de acção transformadora; o segundo, *signum*, o substantivo signo, unidade básica do processo comunicativo e evidência da nova realidade significativa que aparece, ganha forma, se dá a ver como consequência dessa metamorfose.

Acompanhando esta lógica, poderíamos entender o Design como acto de transformação de uma realidade noutra, destinada a representar um propósito comunicativo deliberado: “indica tanto a acção de mostrar algo de algo (em geral, a ‘ideia’ ou ‘essência’), constituindo-se na ‘relação’ – daqui a intrínseca implicação com a *mimesis* ou com a ‘semelhança’ (*homoiótês*) antigas (...) –, como a acção de incidir, que abre, marca ou inscreve” (Paixão, 2008: 37).

Na perspectiva de Yves Zimmermann (1998), porque o Design dá nome tanto à acção implícita no verbo como ao resultado dessa acção, torna-se fundamental explicitar o que entendemos, ou podemos entender, como *acção*. Partindo da sua definição mais genérica, *acção* surge-nos como movimento ou mudança consciente, próprio de todos os seres vivos. No entanto, ao recuarmos à sua raiz grega deparamo-nos com o facto de a *acção* (*pragma*) tanto poder ser imanente, quando produzida no interior do agente (pensar), como transitiva, quando termina no seu exterior (escrever, desenhar). Quando entendida como acto de produzir ou fabricar algo, a *acção* transitiva pode situar-se no domínio da *praxis* ou da *poiesis*. No primeiro caso, está em causa a transformação do ser humano; no segundo, da própria natureza. Se a criação se revelar anteriormente inexistente, a *acção* passa a ser considerada inovadora, capaz de gerar algo original e diferenciado. Caso demonstre ser útil, a criação, ou seja, o resultado do acto ou *acção* de criar, vê acrescentada à sua função comunicativa uma dimensão de aplicabilidade que nos permite entender, e definir, o Design (verbo) como *acção* transitiva aplicada à produção do útil (*Idem, Ibidem*).

A associação etimológica da palavra Design à *acção* de transformar, perspectivada como passagem da forma de um estado A a um estado B, permite-nos detectar na determinação formal o domínio sobre o qual o designer exerce a sua função. A forma pode ser identificada como *eidós* – quando traduz uma intenção que, para o sujeito, não é ainda mais do que uma ideia ou conceito mentalmente desenvolvidos – e como *morphé* – quando já se encontra dotada de uma existência material, concretizada no exterior do sujeito, naquilo que ele pode perceber sensivelmente. Tendo em conta que a todo o conceito corresponde uma representação, *morphé* e *eidós* revelam-se inseparáveis de e em toda a construção.

A metamorfose através da qual a forma evolui do conceito para o objecto convoca a articulação das dimensões racio-

nal e operacional do ser humano com a sua sensibilidade, permitindo que a mais pura essência formal da obra estética emerja dessa construção/transformação. A raiz etimológica do verbo construir, vinda do latim *struere*, conduz-nos à noção de estrutura, entendida como um conjunto no qual a harmonia e unidade do todo advêm do sentido obtido pelo modo como as partes dialogam e se influenciam entre si. O que nos remete novamente para o Design, igualmente entendido como *acção* capaz de, ao detectar a estrutura profunda de um problema, forjar e dar forma à sua solução. O processo projectual, capaz de evidenciar tanto a estrutura como os seus elementos constituintes e o modo como estes se relacionam entre si, identifica-se como *acção* construtiva resultante de um conjunto de operações de carácter simultaneamente racional/objectivo (como o cálculo ou a medição) e irracional/subjectivo (na linha da sensação e da imaginação). As primeiras, de natureza tangível, são facilmente traduzíveis em códigos perceptíveis pelas máquinas, permitindo que a tecnologia informática se ocupasse eficazmente da sua gestão, por exemplo. As segundas, ao remeterem para efeitos, emoções e sensações estéticas, vêm-se remetidas para o âmbito da criatividade artística, cuja natureza intangível torna difícil de definir e identificar. O Design é a ponte que une estes dois universos, união essa que contribui tanto para a clareza como para a ambiguidade da sua natureza projectual.

Polissemia e ambiguidade

A vantagem de procurar compreender melhor o universo de sentido(s) aberto pelo Design a partir da própria palavra é-nos apresentada, entre outros, por Vilém Flusser (2010) [1], que mergulha no que ele mesmo define como uma interrogação de natureza semântica com o objectivo de aí encontrar pistas que permitam apreender de que modo a ideia e a *praxis* que se associam à noção de Design conquistaram o seu actual significado, tanto em termos sociais como teóricos, tornando-se presença recorrente e preponderante na análise e no questionamento contemporâneos da cultura. É interessante o modo como a encontramos também em Yves Zimmermann (1998) [2], por exemplo, que diseca a palavra Design e os seus diversos significados em distintos idiomas, estabelecendo um paralelismo com a palavra *desígnio* ao tentar provar que Design é propósito e intenção.

Tanto a polissemia como a polivalência da palavra Design manifestam-se abundantemente na linguagem quotidiana, dado o uso ambíguo e indistinto que a versão actual per-

[1] Cf. Flusser, V. (2010). *A Filosofia das Coisas*. Lisboa: Edições 70.

[2] Cf. Zimmermann, Y. (1998). *Dal Disegno*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 98-121.

[3] Os dicionários ingleses são relativamente consentâneos na definição que oferecem do substantivo e verbo Design, ainda que nem todos igualmente exaustivos. O *The New Oxford Dictionary of English* apresenta-nos o Design como “Noun 1. A plan or drawing produced to show the look and function of workings of a building, garment, or other object before it is built or made: he has just unveiled his design for the new museum. (mass noun) The art or action of conceiving of and producing such a plan or drawing (...): an arrangement of lines or shapes created to form a pattern or decoration (...). 2. (mass noun) Purpose, planning, or intention that exists or is thought to exist behind an action, fact, or

mite no seu idioma original, o Inglês [3], pois tanto pode referir-se a criações tangíveis inscritas num contexto espaço-temporal (um edifício e o seu interior, um jardim, uma peça de vestuário, um sistema de sinalética,...), como pode descrever uma construção intangível e hipotética (um plano ou uma estratégia). Esta última associação assume, aliás, múltiplas e curiosas possibilidades, de acordo com as quais Design pode ser um objectivo específico tido em vista por um indivíduo ou um grupo, um projecto ou esquema deliberadamente ocultos, uma intenção agressiva ou maléfica, um esquema subjacente que comanda o funcionamento ou desenvolvimento de alguma coisa, e ainda um plano ou protocolo para desenvolver ou alcançar algo, bem como o seu processo de preparação. Possibilidades que aproximam o Design à poderosa ideia de desígnio — intenção, plano, projecto, propósito —, cruzamento que não é, de todo, fortuito e que contribui (e, eventualmente, explica) a amplitude semântica que torna o termo tão ambíguo.

De facto, Design e desígnio têm ambos origem no verbo latino *designare* (*designo, -as, -are, -avi, -atum*) — marcar de um modo distinto, traçar, definir, representar, desenhar, indicar, designar, assinalar, pôr em ordem, arranjar, dispor, revelar, mostrar — que, por sua vez, deriva do substantivo *signum* (*signum, -i*) — sinal, marca, marca distintiva, indício, prova, sintoma, prognóstico, presságio, pegada, vestígio. Ambas as definições nos confirmam que, desde a origem, a palavra Design se situa como mediadora entre o inteligível e o sensível, evidenciando uma inegável dimensão semiótica traduzida na fórmula medieval *aliquid stat pro aliquo* — algo que está por algo, numa dinâmica constante entre presença e ausência que define não só o entendimento histórico do signo, mas também a natureza projectual do Design.

material object: the appearance of design in the universe. Verb (with obj.) Decide upon the look and functioning of (a building, garment, or other object), typically by making a detailed drawing of it (...). (often bc designated) Do or plan (something) with a specific purpose or intention in mind (...). ~ORIGIN Late Middle English (as a verb in the sense 'to designate'): from Latin designare 'to designate', reinforced by French désigner. The noun is via French from Italian." Cf. Pearsall, J. (Ed.), (1998). The New Oxford Dictionary of English, Oxford: Oxford University Press, p. 500. Mais detalhista nos significados encontrados e, consequentemente, melhor ilustradora da utilização ambígua desta palavra, a Enciclopédia Britânica define Design nos seguintes termos: (como verbo) "1: to create, fashion, execute, or construct according to plan: DEVISE, CONTRIVE; 2 a: to conceive and plan out in the mind <he --cd the perfect crime>; b: to have as a purpose: INTEND <she --cd to excel in her studies>; c: to devise for a specific function or end <a book --cd primarily as a college textbook>; 3: archaic: to indicate with a distinctive mark, sign, or name; 4 a: to make a drawing, pattern, or sketch of; b: to draw the plans for <-- a building>" c (como substantivo) "1 a: a particular purpose held in view by an individual or group <he has ambitious --s for his son>; b: deliberate purposive planning <more by accident than -->; 2: a mental project or scheme in which means to an end are laid down; 3 a: a deliberate undercover project or scheme; PLOT; b: plural: aggressive or evil intent used with on or against <he has --s on the money>; 4: a preliminary sketch or outline showing the main features of something to be executed <the -- for the new stadium>; 5 a: an underlying scheme that governs functioning, developing, or unfolding: PATTERN, MOTIF <the general -- of the epic>; b: a plan or protocol for carrying out or accomplishing something (as a scientific experiment); also the process of preparing this; 6: the arrangement of elements or details in a product or work of art; 7: a decorative pattern <a floral -->; 8: the creative art of executing aesthetic or functional designs". Britannica - The Online Encyclopedia (em linha). Consultado a 22/07/2018.

A partir da análise desta raiz latina podemos intuir igualmente a origem da ambiguidade que os séculos seguintes viriam a forjar na evolução das palavras desenhar e desenhar (também elas vindas do étimo latino *designare*), não só entre o conjunto mais restrito das línguas romance, mas também no âmbito mais alargado dos idiomas que, devido à constante metamorfose histórica das fronteiras políticas, estas foram influenciando. É o caso, determinante para a situação em análise, da ascendência que o Francês (romance) viria a exercer sobre a evolução da língua inglesa (de origem germânica) a partir da invasão normanda da Grã-Bretanha, em 1066, condicionando profundamente o Inglês medieval. Com efeito, é este o percurso que ajuda a compreender que o latim *designare* origine o italiano *disegnare* que, por sua vez, determinará o francês *désigner*, terminando no inglês *design* — que, no fundo, fecha um ciclo quando, em finais do século XX, volta a fazer parte (enquanto anglicismo, como se fosse algo novo e desprovido desta dimensão histórica) o vocabulário das suas línguas de origem.

Porque falamos, então, em ambiguidade? Sentimo-la, desde logo, no Italiano, onde a palavra *disegno* é, simultaneamente, desenho e desígnio. O nosso entendimento imediato destas duas palavras não as situa como sinónimos e a própria língua italiana, ainda que tornando-as homógrafas, distingue-lhes o sentido, atribuindo *disegno*, enquanto desenho, a *disegnare, mostrare e disegno*, enquanto desígnio, a *progetto, intento*. A confusão ocorre apenas na palavra *disegno* enquanto substantivo. Na sua formulação verbal, temos *disegnare* para desenhar e *designare* para designar. No entanto, designar e desígnio não têm a relação directa que podemos encontrar entre desenhar e desenho. Designar traduz o acto de apontar, assinalar, significar, nomear, escolher ou determinar, enquanto desígnio remete, como já referimos, para intento, intenção, plano, propósito e projecto.

A tradução portuguesa assume *disegnare* como desenhar e projectar e *disegno* como desenho, atribuindo-lhe igualmente o sentido figurado de plano. Esta alusão ao desenho como projecto, aliada ao facto de, muitas vezes, a palavra Design também ser traduzida como desenho, pode ser um foco potencial de tensão entre duas áreas que, sobretudo ao longo das últimas décadas, procuraram afirmar-se pela diferença de natureza, objecto e procedimentos. O contributo do Português para a definição conceptual que aqui nos ocupa é problemático, desde logo porque a adopção do vocábulo anglo-saxónico Design, perfeitamente funcional enquanto substantivo, se transforma numa dificuldade quando procuramos contraí-lo enquanto verbo, forçando-nos a soluções como *conceber, formular, criar* e, com maiores reticências, *designar*, nem sempre cabalmente ajustadas à ideia (ou acção) que desejamos transmitir.

No entanto, a língua portuguesa não foi a única a adoptar o anglicismo Design, que actualmente encontramos também, apenas a título de exemplo, nas edições mais recentes dos dicionários de Francês, Alemão e Italiano. Suspeitamos que em muitos mais, pois não há como escapar à evidência da globalização que este termo conheceu ao longo da segunda metade do século XX. Esta conquista generalizada operada pela formulação anglo-saxónica na contemporaneidade está, no entanto, circunscrita a uma percepção muito específica da palavra enquanto “estética industrial aplicada à pesquisa de formas inovadoras e adaptadas à sua função (para objectos utilitários, mobiliário, habitat em

geral)” [4], “método que serve de base à criação de objectos e mensagens tendo em conta aspetos técnicos, comerciais e estéticos” ou ainda “aspeto exterior de um objeto; configuração física”. Nesta mesma linha, é frequente adicionar ao termo genérico Design um qualificativo que o especialize, recurso evidente na identificação das diversas disciplinas contemporâneas que ilustram a sua dimensão aplicada: Design Industrial, Design Gráfico, Design de Comunicação, Design de Moda, Design de Interação, entre outras.

Desenho – Desígnio – Design

Embora esse factor seja predominante no entendimento generalizado da palavra, parece-nos redutor perspectivar o Design exclusivamente em função das vertentes tangíveis que, ao longo do século XX, se foram definindo enquanto áreas profissionais e disciplinas distintas entre si. Nesse sentido, operamos na esperança de compreender não as suas diferenças, mas o que têm estas áreas em comum, ou seja, o que é que as precede e, no fundo, as une e torna possíveis.

As traduções portuguesas não são alheias a esta questão e preservam-lhe o sentido de plano, projeto e criação, embora insistam em associar-lhe também a noção de desenho. Mas não nos precipitemos: ainda que nem todos os dicionários o explicitem, desenho é Design quando nos referimos à “forma do ponto de vista estético e utilitário”, bem como à “representação de objectos executada para fins científicos, técnicos, industriais, ornamentais”, acepção consideravelmente distinta da que, em geral, encontramos para desenho quando entendido como “representação das coisas e dos seres, ou até mesmo das ideias, por meio de linhas e de manchas, a lápis, a tinta, etc.”, “arte de representar pessoas ou objectos por meio de linhas e sombras”, “arte que ensina os processos dessa representação”, ou “delineação dos contornos das figuras”. No entanto, não raramente encontramos o desenho definido ainda como projecto, plano e desígnio.

Voltamos a deparar-nos com esta acepção *antiga*, num caso (ideia ou plano que se pretende levar a efeito, desígnio, intenção, intento) indicada como estando em desuso, noutro (intento, desígnio) como sendo um sentido figurado. Compreendemos, assim, que, embora as suas acepções contemporâneas os distanciem, desenho e Design estão unidos por uma etimologia e por um entendimento comum de uma natureza (intangível) que antecederia (ou transcenderia) as suas respectivas dimensões práticas e tangíveis. O *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* confirma-o, remetendo desenho (“... foylhe forçado leixar sua empresa, perder o *desenho* de sua cobiça, para acodir à conservação do adquerido...”) para desenhar, que radica no latim *designare* e define como “marcar (de maneira distintiva), representar, designar; indicar (...); designar (para um cargo, para uma magistratura); ordenar, arranjar, dispor; marcar com sinal distintivo” (Machado, 1995: 316-317). Sublinha-se, com interesse, o facto de a acepção de desenho/desenhar

que vigora no século XVI se encontrar tão próxima da que actualmente se oferece também de Design.

É possível que o carácter ambíguo destes conceitos na língua portuguesa esteja relacionado com a particularidade de a evolução do nosso idioma ter abandonado o uso da palavra *debuxo* — esboço, bosquejo ou representação gráfica de um objecto pelos seus contornos ou linhas gerais —, historicamente anterior ao uso da palavra *desenho*. Proveniente do francês antigo (século XII) *deboissier* (desbastar a madeira, esculpir) que, por sua vez, se forma a partir de *buschier* (vindo do germânico *buschen* — bater, golpear, impressionar, cunhar moeda), *debuxar* é um vocábulo comum às três línguas romance ibéricas (Português, Espanhol e Catalão) e às línguas medievais de França desde os séculos XIII e XIV. Ainda que, em geral, encontremos esta palavra aplicada à representação gráfica, é curioso constatar que também lhe era associado o sentido de planejar, figurar, imaginar e até descrever ou representar com palavras. Talvez ter preservado a utilização corrente da palavra *debuxo* pudesse ter libertado a palavra *desenho* para um sentido mais abertamente próximo da ideia de projecto, plano e desígnio, invalidando a necessidade de adoptar o anglicismo Design e colmatando um défice que o Português parece apresentar, neste âmbito, relativamente às restantes línguas romance.

A influência dos vocábulos italianos *disegno* (desenho, plano) e *disegnare* (desenhar, projectar) gera duas palavras em uso na língua francesa a partir do século XV: *dessin* (de *dessiner*, actual *dessiner*) e *dessein* (*desseing* até ao século XVIII, de *desseigner*, actual *dessiner*). Embora sejam apenas variações uma da outra até ao século XVIII, a partir daqui o sentido destas palavras (enquanto substantivos) autonomiza-se: *dessin* define desenho, delineamento; e *dessein* traduz desígnio, intento, propósito, fim, projecto — ou seja, Design. [5]

Mais aproximado ao português está o caso espanhol, que do italiano *disegno* herda *diseño* e do francês antigo *deboissier* herda *dibujar* e, conseqüentemente, *dibujo*, tal como a língua portuguesa herdou *debuxar* e *debuxo*. No entanto, ao contrário desta, a língua espanhola preservou o uso de ambos os vocábulos, reservando para *dibujo* o sentido de delineação, figuração e representação gráfica, e para *diseño* a translação mais directa do significado contemporâneo de Design [6], o que faz com que o Espanhol, idioma particu-

[5] O verbo que subjaz a ambas as palavras, *dessiner*, utiliza-se contemporaneamente como “*dcsnhar; rprsntar; figurar; projectar; dclncar; mostrar; indicar; fazer sobressair*”. A título de exemplo. Cf. Costa Carvalho, O. (1997). *Dicionário de Francês – Português*. Dicionários Editora, Porto: Porto Editora, p. 248. v.t. Dubois, J. et al. (1966). *Dictionnaire du Français Contemporain*. Paris: Librairie Larousse, pp. 366-367: (Dessin) “*ensemble des traits représentant ou non des êtres ou des choses (...); art de dessiner (...); contour, ensemble des lignes*”; (Dessein) “*cc qu’on se propose de réaliser (...), plan, projet (...)* intention”.

[6] “*Traza o delincación de un edificio o de una figura. || Proyccto, plan. Diseño urbanístico. || Concepción original de un objeto u obra destinados a la producción en scrio. Diseño gráfico, de modas, industrial. || Forma de cada uno de estos objetos. El diseño de esta silla es de inspiración modernista. || Descripción o bosquejo verbal de algo. || Disposición de manchas, colores o dibujos que caracterizan exteriormente a diversos animales y plantas*”. Cf. AA.VV. (2001). *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, 22ª Edición, Tomo I (A/G), Madrid: Editorial Espasa Calpe, p. 834.

[4] No original: “*esthétique industrielle appliquée à la recherche de formes nouvelles et adaptées à leur fonction (pour les objets utilitaires, les meubles, l’habitat en général)*”. Cf. Rcy-Debove, J.; Rcy, A. (Coord.), (1993). *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, p. 690.

larmente impermeável à inclusão de termos estrangeiros (preferindo traduzi-los quando confrontado com a necessidade de os incorporar), possa até hoje prescindir da adoção deste anglicismo.

Ainda assim, é um facto, conforme já estabelecemos, que na actualidade essa adoção se encontra generalizada, nomeadamente entre as línguas de origem romance. No entanto, ao contrário do Português, estes idiomas integraram o vocábulo para uma utilização muito concreta, associada ao sentido que define a percepção generalizada e até economicista do Design, que em nada mutilou a gestão interna que conseguiram fazer entre os sentidos de desenho e designio, traduzidos em duas palavras distintas. Este aspecto oferece-lhes a vantagem de a integração do anglicismo Design não resultar, como no caso da língua portuguesa, da necessidade de colmatar um vazio idiomático, emergindo apenas da adoção de uma tendência contemporânea.

Vítima desse vazio, o português torna-se pródigo na (con) fusão destes conceitos, o que podemos uma vez mais constatar quando, numa obra de 1986, encontramos Design definido como

s. 1. Desígnio, projeto, intento m., esquema f., plano, escopo, fim, motivo, enredo m., tenção f. 2. Desenho, bosquejo, esboço, debuxo m., delineação f., risco, modelo m. 3. Invenção artística f., arran-jamento m., arte de desenho f. || v. 1. Tencionar, projetar, planejar, ter em mira, propor-se, ter intenção 2. Designar, destinar, assinar 3. Desenhar, traçar, debuxar, esboçar, delinear, bosquejar. (Pietzschke, 1986: 291)

pelo que, se inicialmente sublinhávamos a polivalência que o uso quotidiano deste termo revela no seu idioma original, verificamos agora que essa aplicação relativamente indistinta se mantém na nossa língua, ao que acresce a aparente interferência com a desejada autonomia de desenho e Designio.

Problemático? Não necessariamente. Se formos capazes de abstrair estes conceitos das suas respectivas dimensões performativas e de aceitar que a sua herança e plataforma comuns lhes trazem uma identidade que não lhes compromete a independência processual, verificaremos que, enquanto intenção, plano e projecto, desenho e Design passam a ser abertura a todos os possíveis — numa palavra: Designio.

Um tipo de intenção

Não será certamente uma questão menor que a noção de intenção protagonize a análise traçada por Flusser à palavra Design, referindo-se especificamente a um tipo de intenção (*design*) latente e culturalmente transversal que consistiria em transformar a natureza através da técnica, substituindo o natural pelo artificial através da criação de máquinas capazes de fazer surgir, ou emergir, o que no humano haveria de divino (Flusser, 2010).

O autor estabelece uma eloquente associação entre Design, *machina*, *téchné* e *ars*, considerando não só que estes conceitos não podem ser pensados uns sem os outros, mas também que todos eles são originários de uma similar versão existencial do mundo: “esta máquina, este *design*, esta arte, esta técnica pretendem desafiar a força da gravidade, iludir as leis da natureza e, exactamente graças ao aproveitamento de uma lei da natureza, emancipar-se de forma enganadora da nossa limitada condição humana” (*Idem*: 12).

Origem grega da palavra máquina, *machaná*, forma dórica de *mechané* (invenção engenhosa), dá ao termo um sentido moral (expediente; artifício, astúcia, maquinação; o talento de imaginar, de inventar; habilidade; recursos de invenção) que a sua versão latina, *machina*, embora preserve, preterirá a favor de uma dimensão material e mais concreta do termo (máquina, engenho) [7]. É interessante constatar que os significados para os quais remete são, eles próprios, compostos por essas duas dimensões, uma mais tangível, material, e outra, intangível, que, à falta de melhor palavra, poderíamos dizer *moral*. Maquinação (do latim *machinatione*), termo que lhe está sintacticamente mais próximo, vincula-a tanto ao funcionamento de um mecanismo, como a uma *disposição engenhosa*, intriga, trama, conspiração, enredo [8] ou astúcia. Astúcia é também um dos significados possíveis para engenho (do latim *ingeniu*), que tanto confirma a natureza mecânica de máquina, como a liga, curiosamente, à natureza de algo, embora aqui este termo se aplique às qualidades inatas de algo ou alguém. Já invenção (*inventio*, de *invenio*) tanto associa máquina ao objecto (inventado), como a novidade, descoberta e, em termos de acção (mais propícia a ser expressa verbalmente), encontrar, achar (por acaso ou não), saber, conhecer, imaginar, instituir e até revelar.

Que Flusser nivele máquina e técnica não surpreende, sendo possivelmente o facto de a sua tríade associativa incluir também arte que nela suscita maior interesse, dado o entendimento desta palavra ser, por norma, erroneamente situado nos antípodas do das duas primeiras. O autor observa que, tal como pudemos constatar que máquina é um conceito menos linear e tangível do que intuiríamos à partida, também técnica se revela consentânea com o universo de sentido(s) que aqui vamos delineando. Oriunda do grego *téchné*, é um elemento de composição culta que traduz as ideias de arte, ciência e ofício. A palavra arte, dotada também ela de uma dimensão simultaneamente concreta e abstracta, está etimologicamente distante dessa Arte com A maiúsculo forjada pelos artificios da cultura ocidental e que hoje parece traduzir pouco mais que a expressão de um ideal estético plasmado no cânone que definiu e dominou as Belas-Artes durante cerca de quatro séculos. Originária do latim *ars*, *artis*, no século XIII já a escutávamos em Portugal como sinónimo de talento, saber, habilidade, profissão, mister, arte, ciência, conhecimentos técnicos, teoria, corpo de doutrinas e sistema [9]. Daí arte-facto (*arte factus*, feito com arte), art-ificial (também feito com arte) ou art-ifício (arte, profissão, mister, conhecimentos técnicos,

[7] “O voc. especializou-se nas terminologias técnicas, se bem que o sentido moral fosse o primitivo em gr.; o lat., porém, preferiu o material, em consequência de possuir *dolus*”. Cf. Machado, J. P. (1995). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados)*, 7ª Ed., Lisboa: Livros Horizonte, p. 57.

[8] Cf. AA.VV. (2009). *Dicionário da Língua Portuguesa*, Dicionários Editora (Acordo Ortográfico), Porto: Porto Editora, p. 1021: “Maquinação n.f. 1 ato ou ofício de maquinar; 2 intriga; trama; conspiração; 3 enredo”.

[9] “Ca non a mais na arte de fadar | do que nos liuros, que cl tam”. Cf. Machado, Op. Cit., p. 323.

[10] Em sintonia com a associação vislumbrada por Flusser, encontramos igualmente referência, na tradução do latim *ars*, à dimen-

ciência, habilidade ou jeito) [10].

Não é, de todo, despiendo que arte e ciência, práticas que a tradição ocidental polarizou enquanto sinónimos equívocos do que haveria de, respectivamente, mais sensível/subjectivo e mais racional/objectivo no fazer humano, encontrem na sua etimologia o ponto de união que as vincula à tradução de técnica enquanto conjunto de conhecimentos que é necessário dominar para produzir alguma coisa. Mais significativo é o facto de que seja deambulando pela origem e pelo sentido destas várias e, nalguns casos, aparentemente díspares palavras e pelo território semântico que, tal como Flusser, descobrimos abrir-se no tecer das suas ligações, que acabemos por ver emergir um conceito com potencial para demonstrar essa articulação, precisamente porque dela nasce e dela herda o que a torna tão rica quanto problemática: o Design.

Bibliografia

BRAGANÇA DE MIRANDA, J. (2003). “O Design como Problema”, in Damásio, J. (Org.). **Autoria e produção em televisão interactiva**, Lisboa: Programa Media/ULHT, pp. 82 e ss.

CALÇADA, A. et al. (Coord.), (1993). **Design em aberto. Uma antologia**, Lisboa: Centro Português de Design.

FLUSSER, V. (2010). **A Filosofia das Coisas**. Lisboa: Edições 70.

MACHADO, J. P. (1995). **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados)**, 7ª Ed., Lisboa: Livros Horizonte.

MARGOLIN et al. (Ed.), (2000). **The Idea of Design**, Cambridge, Mass.: The MIT Press.

MUMFORD, L. (2001). **Arte e Técnica**, Lisboa: Edições 70.

PAIVA, F. (2004). **O que representa o Desenho?**, Provas de aptidão pedagógica e capacidade científica, Covilhã: Universidade da Beira Interior.

PAIXÃO, P. (2008). **Desenho. A Transparência dos Signos**, Lisboa: Assírio & Alvim.

ZIMMERMANN, Y. (1998). **Del Diseño**, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

são moral do termo (arte enquanto conduta): *bonae artes* — os bons princípios de acção, as boas qualidades, as virtudes, o bem; e *malae artes* — o vício, o mal, o artifício, a astúcia, a manha. No entanto, é igualmente o Latim que nos permite compreender que este termo tenha evoluído simultaneamente como tradução de produções tão etéreas e tão terrenas, pois já na Antiguidade Clássica se fazia distinção entre *artes honestae, ingenuae, liberales, humanae, optimae* (entendimento consentâneo com aquele que a história viria a forjar das Belas-Artes) e *artes sordidae, illiberales* (as artes manuais, nesse tempo reservadas aos escravos e, durante séculos, *minorae*, associadas às obras terrenas e funcionais que preenchiam o quotidiano das classes trabalhadoras).