

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

AFTER BABEL

O processo de diálogo enquanto desencadeamento do pensar coletivo
como resposta a uma desorientação pós-cultural

Brenno Kaschner Russo

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Empreendedorismo e Estudos da Cultura – Gestão Cultural

Orientadora:
Doutora Ana Maria Pina, Professora Auxiliar

ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Novembro, 2020

Departamento de História

AFTER BABEL

O processo de diálogo enquanto desencadeamento do pensar coletivo
como resposta a uma desorientação pós-cultural

Brenno Kaschner Russo

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Empreendedorismo e Estudos da Cultura – Gestão Cultural

Orientadora:
Doutora Ana Maria Pina, Professora Auxiliar

ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Novembro, 2020

Dedicatória

à minha companheira Anna, pelos diálogos.

Agradecimentos

Aos meus amigos e colegas de trabalho Pedro Jardim e Irvine Muzuva, com quem colaboro no projeto dialogues.one, pela paciência e flexibilidade em adaptar às necessidades que este trabalho gerou, a minha amiga portuguesa Henriqueta Athayde pelo suporte minucioso com a adaptação do Português do Brasil ao Português Europeu, ao meu amigo e vizinho Guilherme Raj pela calma e suporte no pensar em conjunto sobre a melhor estratégia dum encontro do estudo teórico com o empírico, a Stefannia Russo por topar em facilitar juntamente comigo a Intervenção Dialógica B, assim como ao Beto e a Lea por juntamente documentarem em vídeo esta intervenção, ao Phil Ilic por me dar acesso aos fones de ouvido para essa mesma intervenção, ao Hugo Pedro por me ter re-conectado com a prática do diálogo, ao professor Kazuma Matoba por me ter introduzido à prática de diálogo bohmiano e me ter convidado para colaborar em inúmeros projetos onde o diálogo teve papel nuclear, a minha filha Liv por me fazer perguntas, aos meus pais Charlotte e Edoardo por me fazerem acreditar que podemos fazer uma diferença, a minha tia Cristina Russo por me dar refúgio para escrever, a todos os meus amigos que toparam dizer sim e participar em uma das minhas ideias inusitadas – é na vibração energética da colaboração que me sinto mais criativo, a professora Maria João Vaz pelas conversas e trocas no ISCTE, e finalmente a minha orientadora e professora Ana Pina que ao dar aula incorpora o desencadeamento do pensar e de algum modo através do seu génio singular me inspirou a construir paralelos entre a pós-cultura de George Steiner e o potencial dialógico.

Resumo:

Nos últimos anos, assistimos a um conjunto assustador de desafios, incluindo uma pandemia mundial, alterações climáticas e um aumento global do populismo e nacionalismo, levando a uma segregação crítica com consequências alarmantes. Os meios tradicionais de *social media* não contribuíram para a construção de coesão social, mas sim para um reforço das *câmaras de eco*, da simplificação excessiva e da polarização social. Em vez de pressentirmos o que é, temos estado presos em reagir, distanciando o outro, gerando medo e hostilidade. O *status quo* da humanidade, fundamenta-se hoje na *desorientação* do homem de Gilles Lipovetsky e nos caminhos até a *pós-cultura* de George Steiner. Este trabalho visa observar o caminho da composição cultural até ali, para identificar no processo de *desconfundir* uma oportunidade no problema e no *diálogo* uma solução a nível conceitual e a nível aplicado. A nossa realidade atual está a pedir-nos para repensar os nossos modos comuns, e a escutar coletivamente o que é e o que quer emergir.

Palavras-chave:

Diálogo, pensamento coletivo, pós-cultura, desconfundir, David Bohm, criatividade

Abstract:

Recent years have seen a daunting array of challenges, including a global pandemic, climate change and a global rise in populism and nationalism, leading to critical segregation with alarming consequences. Traditional social media have not contributed to building social cohesion, but rather to a strengthening of echo chambers, excessive simplification and social polarisation. Instead of sensing what it is, we have been stuck in reacting by distancing the other, generating fear and hostility. The status quo of humanity today is based on Gilles Lipovetsky's disorientation of man, and on George Steiner's post-culture paths. This work aims at observing the path of cultural composition up to there, in order to identify in the process of unconfusing an opportunity in the problem and in dialogue a solution on a conceptual and applied level. Our current reality is asking us to rethink our common ways, and to listen collectively to what is and what wants to emerge.

Keywords:

Dialogue, collective thinking, post-culture, un-confuse, David Bohm, creativity

Índice

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: Humanidade <i>Status Quo</i>	5
1.1: O estranho grito por orientação da nova cultura-mundo	5
1.1.A: Ordem de disparo A	6
1.1.A1: Sobre desmistificar a cultura – um ato filosófico	6
1.1.A2: Sobre apropriação da cultura – um ato criminal	8
1.1.B: Ordem de disparo B	9
1.1.B1: Sobre o paradoxo do <i>Zeitgeist</i> da cultura-mundo	9
1.1.B2: Sobre a grande desorientação – uma oportunidade desgovernada	9
1.2: Caminhos até uma pós-cultura	11
1.2.A: Luzes que podem cegar	12
1.2.B: Decomposição cultural	15
CAPÍTULO II: Proposta para Reverter a Decomposição	19
2.1: O poder do coletivo	19
2.1.1: Os públicos da cultura	19
2.1.1A: Os comportamentos coletivos	19
2.1.1B: Massa e público	20
2.1.1C: <i>Les contributions françaises</i>	20
2.1.1D: Metamorfoses culturais	22
2.1.2: A arte do coletivo	24
2.1.2A: O artista	25
2.1.2B: Os artistas	27
2.1.2C: O processo <i>entre</i> artistas	28
2.1.2D: Os novos coletivos	30
2.2: Depois de babel	34
CAPÍTULO III: Sobre o Diálogo	39
3.1: O conceito	39
3.2: Modalidades	41
3.2.1: Sobre David Bohm	43

3.2.2: O Diálogo Bohmiano	45
3.3: O método	47
3.3.1: Estrutura	47
3.3.2: Os três princípios	48
3.3.3: O que é necessário	48
3.3.4: O círculo dialógico	50
3.3.5: Processo	51
 CAPÍTULO IV: Aplicação do Método	 53
4.1: Abordagem de estudo empírico	53
4.2: Intervenções Dialógicas	53
4.2A: Intervenção Dialógica A: Contexto Universitário	53
4.2B: Intervenção Dialógica B: Contexto Artístico	56
4.2C: Intervenção Dialógica C: Contexto Digital	58
4.3: Reflexão: análise SWOT	60
 CONCLUSÃO	 63
 Referências Bibliográficas	 67
Websites	70
 Anexos	 i
Anexo A	i
Anexo B	i
Anexo C	ii
Anexo D	iii
Anexo E	iv
Anexo F	v
Anexo G	v
Anexo H	v
Anexo I	v

Índice de Figuras

Figura 1.1 – Motins, saques e destruição da corte e de centenas de igrejas, Paris, 1789	7
Figura 1.2 – Berlinenses ocidentais a deitar abaixo parte do muro de Berlim enquanto os guardas da Alemanha Oriental observam, Berlim, 11 de Novembro de 1989	10
Figura 2.1 – 13 de maio de 1968 em Paris	22
Figura 2.2 – O homem no centro do mundo - Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci, Gallerie dell’Accademia, Veneza, 1490	26
Figura 2.3 – Pablo Picasso entre colaboradores no pano da frente para o ballet de Léonide Massine “Parade”, <i>Ballets Russes</i> , Paris, 1917	28
Figura 2.4 – Black Mountain College, Carolina do Norte, EUA	29
Figura 2.5 – membros do <i>Assemble</i> durante a construção do “Yardhouse Studios”	30
Figura 2.6 – “Schwarzbank” por <i>geheimagentur</i> , Oberhausen, Alemanha, 2012	32
Figura 2.7 – A Torre de Babel, por Pieter Bruegel the Elder. Movimento sugerido: virar a torre de babel de cabeça para baixo	35
Figura 2.8 – Esquema do diálogo como relações culturais, pelo pesquisador	36
Figura 2.9 – Elusive Transparency, pela artista alemã-venezuelana Gego	37
Figura 3.1 – símbolo de um diálogo	39
Figura 3.2 – discussão x diálogo, pelo pesquisador	40
Figura 3.3 – Krishnamurti e Bohm	44
Figura 3.4 – Representação dum círculo dialógico, pelo pesquisador	48
Figura 3.5 – visualização do círculo dialógico, pelo pesquisador	50
Figura 4.1 – Intervenção Dialógica A, pelo pesquisador	55
Figura 4.2 – Intervenção Dialógica B	57
Figura 4.3 – Poster oficial do evento	59
Figura 4.4 – Exemplo da constelação do Diálogo “Intercultural Philosophy and Global Justice	59
Figura 4.5 – Análise SWOT, pelo pesquisador	60
Figura 4.6 – arquitecto, teórico de sistemas, filósofo, autor, designer, inventor, e futurista Richard Buckminster Fuller	65

Introdução

O surto de COVID-19 trouxe à tona uma experiência coletiva global sem precedentes que está a desafiar a forma como vivemos. A necessidade e exigência de revisitar e reconstruir o nosso *modus operandi* em termos de uma nova economia e sociedade é palpável.

Como podemos assegurar que um cenário pós-COVID-19 possa desencadear o melhor da humanidade e ativar a resiliência para a transição para um mundo onde os seres humanos e a natureza possam prosperar? Como podemos moldar um cenário pós- crise com uma nova narrativa?

Momentos antes do surto, encontrávamo-nos numa realidade onde as inovações tecnológicas nunca haviam sido tão rápidas. O mercado nunca tinha sido tão global, os seres humanos nunca tinham estado tão interligados, e a abundância de informação nunca havia estado tão ao alcance dos nossos dedos. Nunca tínhamos estado tão *híper*. O mundo inteiro nunca tinha estado tão próximo, mas nunca havíamos estado tão estranhamente perdidos, tão desorientados. Já estávamos a ver sinais de que o sistema se estava a decompor - para alguns, as alterações climáticas e a polarização ideológica crescente eram um sintoma de uma sociedade fraturada que se estava a precipitar para o crescimento a qualquer custo.

Em 1971, o filósofo e crítico literário George Steiner informa que já não é adequado falarmos de *cultura* pós-1945, mas sim de uma *pós-cultura*. Steiner constata ter identificado falhas no tecido da cultura ocidental das quais pensava que iria ocorrer uma imensa desumanização com consequências catastróficas. Segundo o filósofo e sociólogo francês Gilles Lipovetsky, "Nunca tivemos tanta informação, nem tanta acessibilidade, e, no entanto, nunca houve tão pouca compreensão do mundo ou entre nós, seres humanos".

Nos últimos anos, assistimos a um conjunto assustador de desafios, incluindo uma pandemia mundial, alterações climáticas e um aumento global do populismo e nacionalismo, levando a uma segregação crítica com consequências alarmantes. Os meios tradicionais de *social media* não contribuíram para a construção de coesão social, mas sim para um reforço das *câmaras de eco*¹, da simplificação excessiva e da polarização social. Em vez de

¹ Uma câmara de eco, também conhecido como câmara de eco ideológica, é uma descrição metafórica de uma situação em que informações, ideias ou crenças são amplificadas ou reforçadas pela comunicação e repetição dentro de um sistema definido. Dentro de uma câmara de eco, as fontes dominantes muitas vezes são inquestionáveis e opiniões diferentes ou concorrentes são censuradas ou desautorizadas. A maioria dos ambientes de câmara de eco dependem de doutrinação e propaganda, a fim de disseminar informação, sutil ou não, de modo a atrair os que estão presos na câmara e a evitar que tenham habilidades de pensamento cético necessárias para desacreditar a desinformação óbvia.

presentirmos o que é, temos estado presos em reagir, distanciando o outro, gerando medo e hostilidade. A nossa realidade atual está a pedir-nos para repensar os nossos modos comuns, e a escutar coletivamente o que é e o que quer emergir.

Com perspetivas de uma era pós-COVID nos questionamos sobre como nos orientar - individual e coletivamente, como nos compreender mutuamente e como construir juntos uma cultura coerente. A relevância de explorar novas formas de um diálogo humano é atual e desafiante.

Numa conversa, ouvimos com a intenção de compreender – ou ouvimos com a intenção de responder?

Precisamos urgentemente de exercer a compreensão, aprender a escutar, suspender o julgamento, transportar-nos para além da atual *babelónia*² em que nos encontramos. Como podemos praticar uma visão radicalmente nova do diálogo? Quão corajosos somos nós para ousar e experimentar com novas formas de compreensão mútua? Quão audaciosos somos, para transformar a cultura, ao ativar pequenos grupos de pessoas dispostos a aprender a escutar? Estaremos prontos a entrar no desconhecido e a avançar coletivamente para além da desorientação, a reverter uma possível decomposição cultural e a iniciar um processo dialógico onde nos *desconfundimos* uns aos outros?

O título deste trabalho tem inspiração no nome duma das obras mais renomadas de George Steiner, intitulada *After Babel: Aspects of Language and Translation*, onde o autor reflete sobre o “problema Babel” das muitas línguas. Segundo Steiner “Compreender é decifrar” e “Ouvir significado é traduzir”, na sua obra ele desafia as teorias convencionais da tradução, sustentando que toda a comunicação humana, dentro e entre línguas, é tradução, para no fim apresentar um novo modelo de tradução. Se na obra de Steiner o foco é a linguística e a tradução, o sentido transmitido neste trabalho é o processo de desconusão coletiva pelo diálogo, e permitir assim um cenário pós-babel.

Informado pela problemática acima elaborada este trabalho visa responder uma pergunta central:

Como o processo de diálogo, enquanto desencadeamento do pensamento coletivo, responde a uma desorientação pós-cultural?

² “Babilónia” em referência ao seu carácter metafórico, a induzir caos, tumulto, confusão.

O trabalho aqui apresentado divide-se em quatro partes. O estudo referencial, de natureza teórica, é estruturado nos três primeiros capítulos, complementado pela sua aplicação direta a nível prático em três intervenções dialógicas (de facto executadas), que são elaboradas e refletidas sobre no quarto capítulo.

Os dois primeiros capítulos visam dar corpo à problemática teórica – o primeiro dá forma ao *status quo* da humanidade, fundamentando-se na *desorientação* do homem de Lipovetsky e nos caminhos até a *pós-cultura* de Steiner; já o segundo reflete esta condição ao observar a composição cultural fundamentada e identifica no *desconfundir* uma oportunidade no problema. O terceiro capítulo incorpora o *diálogo* como solução à problemática proposta, a nível conceitual e noutro momento a nível aplicado, ao elaborar um método dialógico. No quarto capítulo é delineado a *aplicação prática* do método dialógico proposto em três intervenções distintas, seguido de uma reflexão relacional.

Ao aplicar o conteúdo teórico a nível empírico este trabalho tem como objetivo demonstrar uma exploração integral da relação entre o método dialógico e um ensaio aplicado face à problemática identificada.

CAPÍTULO I: Humanidade *Satus Quo*

1.1: O estranho grito por orientação da nova cultura-mundo

As inovações tecnológicas nunca foram tão rápidas, o mercado nunca foi tão global, os seres humanos nunca estiveram tão interligados, a abundância de informação nunca foi tão fluida. Nunca estivemos tão *híper*. O mundo inteiro nunca esteve tão perto. E nós nunca estivemos tão “estranhamente perdidos” (Lipovetsky, 2010:24). Um momento inédito na nossa história. “É o mundo que se transforma em cultura e a cultura em mundo: é uma cultura-mundo” (Lipovetsky: 14).

Gilles Lipovetsky apresenta-nos o desenvolvimento conceptual de um novo fenómeno, movimento, ciclo – um novo regime cultural estritamente relacionado com o tempo em que vivemos. “Uma cultura globalitária que estrutura de maneira radicalmente nova a relação do homem consigo mesmo e com o mundo” (Lipovetsky: 16), o que antes fora oposição poderia agora ser infiltração, o determinante poderia tornar-se supérfluo, o fixo: fluxo, “a circunferência passou a estar em todo lado e o centro em lado nenhum” (Lipovetsky: 12). Um novo fenómeno estruturante (ou desestruturante), “que não é o reflexo do mundo, mas que o constitui, o engendra, o modela, o faz evoluir, e tudo isto de forma planetária” (Lipovetsky: 16).

A cultura descendeu do *céu* para a *matéria*, e enlambuzou-se, para além da sua *norma culta*, com o capitalismo, o individualismo e a tecnociência (Lipovetsky: 15). Para percebermos melhor este *tombo angelical*, Lipovetsky propõe um esquema de evolução histórica, distinguindo três grandes épocas nas relações entre a cultura e o todo social. Uma primeira época é identificada como *momento religioso-tradicional*, no qual as normas coletivas são regidas e legitimadas pelos poderes do invisível (seja este religioso ou mágico), e onde a iniciativa individual não é reconhecida. A partir de meados do século XVIII, de mãos dadas com a Revolução Industrial e os ideais iluministas, surge uma segunda época: o *momento revolucionarista da cultura*, também chamado de *modernidade*; aqui é edificado um mundo racional, de ideal universalista (e com isto um primeiro esboço de uma cultura-mundo), progressista, sem muitas particularidades, liberto dos dogmas religiosos e supersticiosos, cortando laços com a tradição e o passado. Com o fim da Guerra Fria e a diluição das grandes utopias, surge uma terceira época que constitui o *horizonte cultural das sociedades*

contemporâneas na época da globalização, menos reacionária em relação ao passado, é dedicada à revitalização de identidades coletivas, uma cultura-mundo da *hipermodernidade*, remodelada por um consumismo e um individualismo crescentemente intrincados (Lipovetsky: 16).

Ao elaborar a sua tese, Lipovetsky sabia que estava a pisar em território desconhecido, e, portanto, delicado. Já preparado para “ver um revólver pronto a disparar” (Lipovetsky: 1), ele, mesmo assim, revolveu o tema. As pistolas atiraram – se as críticas abateram o seu argumento ou não, irá o tempo nos mostrar. Através da tensão atizada por duas das principais ordens de *disparos* contra a argumentação de Lipovetsky pretende-se aqui desenvolver uma análise crítica em torno das suas ideias, assim como delinear alguns dos pensamentos nucleares por ele apresentados.

Ordem de disparo A:

O ter democratizado o acesso à cultura e às obras de arte, mas simultaneamente ter privado os indivíduos das suas referências culturais, de os ter expropriado da sua cultura pois ao dessacralizar a grande cultura também a dessubstancializou.

1.1.A1: Sobre desmistificar a cultura – um ato filosófico

Quando falamos em “dessubstancializar” algo, salta ao filme da mente um processo químico onde um elemento constituído perde a sua substância. Ao nível cultural não é possível aplicarmos este fenómeno, uma vez que a cultura não é, e nunca foi, uma espécie de objecto, coisa, ou substância, seja física ou metafísica de forma constante. A cultura é um elemento que encontra sua forma no constante movimento – sempre a devir. A sua cristalização significaria uma estagnação da sua energia, o que levaria à perda da sua verdadeira autenticidade – esta disfunção levaria-a, eventualmente, à morte. Já falava o antropólogo indo-americano Arjun Appadurai:

Não vale a pena encarar a cultura como substância, é melhor encará-la como uma dimensão dos fenómenos, uma dimensão que releva da diferença situada e concretizada. Salientar este *dimensionamento* da cultura em vez da sua *substancialidade* permite-nos pensar a cultura não tanto como propriedade de indivíduos e grupos, mas como um instrumento heurístico ao nosso alcance para falarmos de diferença.

(Appadurai, 2004: 26)

Appadurai também sugere usarmos a forma adjetiva, *cultural*, em vez de *cultura* como substantivo, uma vez que a última parece suscitar a associação com uma qualquer substância, uma forma constante de matéria. Já o adjetivo *cultural* reforça as suas dimensões contextual, heurística e comparativa, afastando-se da problemática do *fixo*, transcendendo-a a uma *dimensão da diferença* (Appadurai: 27, 29).

Outros termos a serem desmistificados, utilizados na crítica I, são “dessacralização” e “grande cultura”. Anterior à *dessacralização*, é o *sagrado*, e com ele o não-sagrado, o *profano*. Semelhante ocorre com a *grande cultura* (ou alta cultura) fica aqui implícito a divisão do que não é “grande” na cultura, que se pode denominar como pequena cultura (ou baixa cultura). O sagrado não existe sem o profano, assim como a alta cultura perde a sua altivez sem algo debaixo dos pés. São aqui implícitas oposições que estruturaram a vida social dos seres humanos por muito tempo. Na época da cultura-mundo, desaparecem, portanto, as antigas oposições. O “sagrado/profano” já fora decepado pelas guilhotinas iluministas da Revolução Francesa³, e desde o humanismo clássico que a “cultura culta” vem a descer os seus degraus.

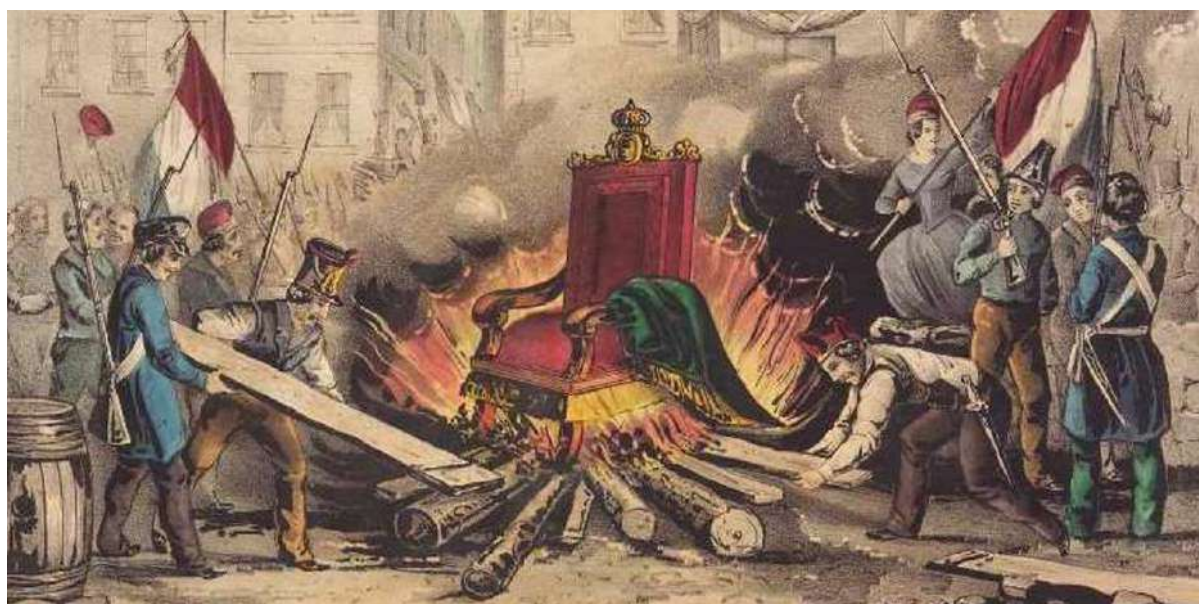


Figura 1.1 - Motins, saques e destruição da corte e de centenas de igrejas, Paris, 1789

³ Outra comparação interessante com a Revolução Francesa é o desejo de retirar o cristianismo e a fé da vida pública. Antes da Revolução, a Igreja Católica desempenhou um grande papel em França e esteve intimamente associada à monarquia francesa. Como o Rei Luís XVI e a sua corte foram afastados do poder, a igreja sofreu o mesmo destino numa "campanha de descristianização", a resultar em motins, saques e destruição de centenas de igrejas em Paris.

Assim como para Marx era a cultura, uma superestrutura *suportada* por uma infraestrutura – a economia; hoje a cultura passou a ser ingrediente essencial em qualquer modelo estrutural. Se as oposições sagrado/profano, grande/pequena cultura já foram evaporadas antes, uma vez que haviam perdido o seu sentido, torna-se ilegítimo combater novos conceitos com termos ultrapassados. Para ficarmos a par da constante transformação que nos rodeia é de extrema importância continuarmos a questionar o óbvio. E não é este o princípio da filosofia? Continuemos a questionar a cultura no seu movimento constante, para a “desmistificar”, “dessacralizar”, “dessubstancializar”, com a intenção de ver o que há por trás da aparência, o que é.

1.1.A2: Sobre apropriação da cultura – um ato criminal

Minha cultura, sua cultura, nossa cultura... falamos do *cultural* como se fossemos crianças de 4 anos a falar da nossa nova bola de futebol. Se agora o debate é entre ser substantivo ou adjetivo, nos primórdios do termo a discussão era entre a sua forma singular e a sua forma plural. Mais precisamente num debate franco-alemão do século XVIII entre “*culture*”, universalista e sinónimo de civilização – de carácter progressista; e “*Kulturen*”, particularista e pluralista – induzindo à uma paixão pelas (diferentes) culturas do mundo (Cuche, 1999: 27-35).

A relação entre cultura e identidade tem muitas dimensões, sejam elas objectivistas – origem comum, língua, religião; ou subjetivistas – sentimento de pertença e identificação com uma comunidade (seja ela real ou imaginária). A ideia da raça e com ela o racismo tornam-se ideias fortes no século XIX, em meio a um crescente interesse na cultura nacional. O mundo estava ali a se transformar, poderíamos falar desse interesse crescente como uma tentativa de agarrar-se a algo fixo em meio ao movimento? Uma referência? Mas já dizia Frederik Barth: “Identidade é sempre uma relação com o outro. Não existe por si”. Semelhante à dimensão cultural, uma relação está sempre a transformar-se. Entender esta identidade cultural como propriedade de um indivíduo ou de um grupo de pessoas é uma tentativa em vão, uma vez que não podemos tomar como nossa uma *dimensão*, sem substância constante e constantemente em transformação.

Ordem de disparo B:

Ao promover a cosmopolitização contemporânea favorece o império da homogeneização de produtos, de consumidores e de culturas sob o reino neototalitário da “coca-colonização” com todos os riscos da uniformização.

1.1.B1: Sobre o paradoxo do *Zeitgeist* da cultura-mundo

Sem dúvida há riscos envolvidos. Onde não os há? Mas se as correntes de homogeneização crescem, não quer dizer que a cultura se tornará homogênea. Há na cultura-mundo da nossa Hipermmodernidade uma nova dinâmica em vigor. Não deveríamos subestimar a inteligência por trás do espírito do tempo em que vivemos – o nosso *Zeitgeist*. Como Lipovetsky nos apresenta no seu texto, a resposta à crescente corrente de normas e imagens comuns no mercado cultural é *paradoxalmente* uma crescente individualização das identidades, e com isto, contrário aos riscos da uniformização: uma maior fragmentação cultural (Lipovetsky: 21-23).

Nesta nova ordem cultural há outras “leis” em vigor. Um exemplo a observar é o sentido de tempo/espço: ao mesmo tempo que “a cultura-mundo é a cultura da compressão do tempo e da diminuição do espaço” (Harvey, 1990, *apud* Lipovetsky 2010, p.22) ela, pelos meios informáticos, *transcende* as barreiras do espaço e do tempo, dando um novo significado a conceitos antes estruturantes. As coisas não são mais o que pareciam ser, e jaz aqui a importância do *relançar* das questões culturais. Como são as novas identidades? Qual o valor das raízes nesta nova ordem cultural? (Selasi, 2014).

1.1.B2: Sobre a grande desorientação – uma oportunidade desgovernada

Se numa primeira época histórica apresentada por Lipovetsky reinava uma ignorância “plena”, esta foi dessacralizada em Paris em 1789. Se já numa segunda época idealizava-se um futuro de progresso, este foi deitado abaixo em Berlim em 1989.

Sem mais pontos de referência coletivos ficamos “estranhamente perdidos numa errância generalizada” (Lipovetsky: 24), numa época hipermóderna da Grande Desorientação. Mas é isto tão mau? Ou estaria a cultura-mundo de Gilles Lipovetsky a enaltecer uma oportunidade em meio à escuridão?



Figura 1.2 - Berlineses ocidentais a deitar abaixo parte do muro de Berlim enquanto os guardas da Alemanha Oriental observam, Berlim, 11 de Novembro de 1989

Nunca tivemos tanta informação, nem tanta acessibilidade, e mesmo assim nunca houve tão pouca compreensão do mundo ou entre nós, os seres humanos (Lipovetsky: 28). Estamos mal-acostumados? Antes o que nos norteava eram estruturas externas, sejam elas religiões ou ideologias. Com a queda destas estruturas ficamos *desestruturados*, não é de assustar que nos sintamos estranhamente perdidos. Nós nunca estivemos tão independentes de ordens organizacionais. Nesta liberdade total perguntamo-nos: “quem quero ser?” (Lipovetsky: 35), com isto temos que criar nós próprios o nosso esqueleto, estruturarmo-nos de dentro para fora. Foi devolvido “aos homens um poder sobre a sua vida que reduz precisamente o poder dos mercados globalizados” (Lipovetsky: 36). Por fim, ficamos *desgovernados*, cabe a nós aprender a lidar com tanta liberdade para nos “re-governar” individual- e coletivamente. Só assim podemos aprimorar, evoluir, ou como um bom francês “civilizar” a cultura-mundo. A liberdade nunca foi tão vasta, o potencial nunca tão grandioso.

Com base no que aconteceu em Paris em 1789 e em Berlim em 1989 poderia se dizer que grandes passos históricos podem ser impulsionados por uma quebra estrutural com o

passado? Logo, que o passado não ilumine mais o futuro, poderá ser talvez, afinal, uma oportunidade no presente?

“The challenge is always new and the response is always old. There is never the new, for you are always meeting the new with the old. The new is absorbed into the old and the old destroys the new. It is only when the mind is free from the old that it meets everything anew, and in that there is joy.”

(Krishnamurti, 1975: 246-248)

1.2: Caminhos até uma pós-cultura

Ao renunciar a uma iluminação do passado, estaria o presente a recusar a herança dos seus antepassados? Poderia a renegação dum património cultural desencadear um salto na evolução cultural? A palavra vem do latim *patrimonium*, sendo *patri* = pai, e *monium* = recebido (Ferreira, 1986). O que normalmente ocorre é que o filho recebe do pai. E se em algum momento o filho se recusa em receber do pai? Qual o processo cultural e histórico que se desencadeia?

Etimologicamente desempenha-se um tom simbólico. Poderia o *pai* neste sentido personificar os antepassados em geral – a ancestralidade, as raízes culturais ou a memória coletiva dum povo? Aquele que veio antes, mas com quem há uma ligação existencial fundamental? Além disso este arquétipo paternal parece ter passado algo adiante, algo de valor temporal – há aqui uma conotação ao passado, e uma ligação deste com o presente.

Sem dúvida patrimónios são conceitos criados ao longo do tempo, e que são “os valores da memória que o património consagra” (Jorge, 2003:15). A História (e o mito) forma(m)-se pela memória (de algo passado) e pelo discurso que a evoca (Jorge, 2003:15). É ao passado e a um determinado momento histórico que o património deve a sua criação. “E, nessa medida, deve ser interpretada sobretudo como representação desse tempo e daquilo que de significativo nele sucedeu” (Jorge, 2003:11). É, porém, primordial entender que a sua presença só pode ganhar uma *expressão* no presente – é na contemporaneidade que a projeção das origens toma a sua forma (Jorge, 2003:11). Sem a sua expressão no presente, ficaria o património preso a

uma lembrança remota de um pretérito perfeito – um conceito passado e inteiramente concluído, sem qualquer relação com outro tempo – e com isso sem expressão na atualidade.

“É, portanto, arriscado conjecturar sobre o que não se conhece. E é por isso crucial registrar o melhor que se puder tudo o que for possível. É urgente o registo das intangibilidades. Quantas mais forem sendo registadas, mais fácil e seguro será indagar sobre o nosso passado, e consequentemente projetar o nosso futuro” (Pinto, 2003:19). “*Indagar sobre o passado para projetar o futuro*” revela Fernando Pinto – há em contexto patrimonial, um cuidado principal a respeito do que (recebido do passado) ficará depois de nós desaparecermos. E com isso evidencia-se talvez a sua maior responsabilidade: não com o passado, nem com o presente, mas a com o *futuro*. A relação com o futuro é talvez a preocupação mais proposital do património. Encontra-se aqui, contida, a sua verdadeira intenção – de *assegurar* às gerações *futuras* os saberes do seu passado. Sem esta visão concreta, a expressão patrimonial no presente possivelmente reduzir-se-ia a um entretenimento efêmero de uma mera nostalgia. O património precisa de tempo – mas do tempo em todas as suas funções: é na intersecção espaço-temporal entre passado, presente e futuro que reside a movimentação patrimonial.

Com isso é aqui proposto um mergulho em dois momentos históricos do nosso *patrimonium* da humanidade para melhor compreender como aqui chegamos culturalmente: o Iluminismo e o pós-Segunda-Guerra-Mundial.

1.2A: Luzes que podem cegar

Vivesse *Candide*⁴ nos dias atuais e lhe fosse desafiada a questão “Que o passado não ilumine mais o futuro, poderá ser talvez, uma oportunidade no presente?”, talvez diria este após observar a sua complexidade:

“Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles”

Com essa filosofia, independente do resultado da sua ação, ele provaria a si mesmo que tudo o que fez teria sido para o melhor dentro do melhor dos mundos possíveis. Teria *Candide* com isto menos peso na sua consciência?

⁴ Personagem na qualidade de um inocente num mundo tumultuoso, do livro com o mesmo nome (*Candide*), um conto filosófico em tom de sátira, escrito por Voltaire em 1759.

O jovem Candide não aprendera esta filosofia otimista em relação à vida sozinho, mas do seu tutor Pangloss, de quem ele absorvera ensinamentos com “sincera simplicidade”. Pangloss, o oráculo residente do castelo do barão von Thunder-ten-Thronckh, em algures na província da Westphalia, que ensina “metafísico-teólogo-cosmolonigologia”, conseguia provar que não havia efeito sem uma causa, e que tudo acontece para o melhor dentro do melhor dos mundos possíveis. Na trama de Voltaire o seu personagem principal, Candide, é expulso a pontapés no traseiro do castelo onde habitava, é recrutado à força por tropas búlgaras, é apanhado pela Inquisição em Lisboa, têm de percorrer a imensidão da América a pé, perde todos os seus carneiros na terra do Eldorado... para sempre reencontrar seu mestre Pangloss que lhe diz que todos os acontecimentos estão devidamente encadeados no melhor dos mundos possíveis (Voltaire, 2001).

Voltaire foi um homem de um Iluminismo escandaloso percebido não somente na teoria, mas também como prática – “*Moi, j'écris pour agir*” e no seu modo de agir ele reflete o espírito do seu tempo (Weischedel, 2009: 152-153). No frontispício da primeira edição de 1759 da sua obra-prima, publicada em Paris, lê-se (Aldridge, 1975: 251-254):

“Candide, ou L’Optimisme, traduit de l’Allemand de Mr. Le Docteur Ralph”

O gênio de Voltaire é já no título identificado. Não só é exposto a rivalidade intelectual da época entre o *francês* e o *alemão* ao adulterar como “traduzido” do alemão (sendo *Ralph* um típico nome alemão) um texto originalmente em francês, como também é relativizado o título da obra: “ou L’Optimisme”. Porém quão otimista era Voltaire realmente?

O Iluminismo tem forma de rebelião: pela razão iluminar o pensamento humano, surge de uma reação (ou uma solução) às trevas dogmáticas da Idade Média. Pangloss, claramente inspirado no filósofo iluminista alemão G.W. Leibniz, que por sua vez via como missão a harmonia entre todas os povos cristãos e acreditava em uma paz mundial (Weischedel, 2009: 143). O optimismo é uma característica do pensamento leibniziano: sendo o universo criado por Deus, nele se torna possível conciliar o máximo de bem e o mínimo de mal; portanto “o melhor dos mundos possíveis”. Voltaire por sua vez critica a filosofia otimista de Leibniz ao integra-la de forma satírica à sua obra. O pensador francês via a História como um banho de sangue, “uma cadeia quase nunca interrompida de aflições”, logo “o mundo não é, como Leibniz quer, o melhor de todos os mundos possíveis; “ele é o pior de todos os globos”” (Weischedel, 2009: 158).

Voltaire é um pensador que critica o *status quo* da sua época, alguém que desafia o sistema por nadar contra a corrente, crítico das instituições francesas do seu tempo, da intolerância e do dogma religioso. Na ideologia das Luzes em França, “cultura” é percebido maioritariamente como um sinónimo de “civilização”, associado às ideias de progresso, de evolução, de educação, de razão (Cuche, 1999: 29-30). A vocação dos povos mais “selvagens” entrarem no mesmo movimento de civilização dos já “civilizados” (como a França), além de serem “ajudados” por estes é amplamente difundida e está ligada a uma concepção *progressista* da história, que visto pela perspetiva dos já “civilizados” é uma ideia *optimista* (Cuche, 1999: 30-31). Como um dos maiores críticos do optimismo, Voltaire sabia que não viviam no melhor dos mundos possíveis, e por isto precisavam *tolerar as diferenças existentes*. “A discórdia é a grande peste do género humano e a tolerância é o seu único remédio” (Voltaire *apud* Weischedel, 2009: 152). Sendo Voltaire (assim como Rousseau) um dos maiores *philosophes* do Iluminismo, na sua essência contra-progressista, e, pela sátira, crítico ao pensamento optimista, seria parcial descrever (ou delimitar) a teoria da cultura enraizada no Iluminismo setecentista primeiramente como optimista.

Se na obra de Voltaire é preciso entender o sarcasmo de um optimismo deslocado para compreender a sua mensagem, na obra de Gotthold Ephraim Lessing, um conterrâneo de Voltaire, do outro lado do debate franco-alemão, o ensinamento é linear e direto, o humanismo puro, palpável. Na sua mais renomada peça “*Nathan, der Weise*” (“Natan, o sábio” em português) as três personagens principais – Natan, Saladino e o cavaleiro templário – representam o judaísmo, o islamismo e o cristianismo. Na cena principal, Saladin chama Natan e pergunta-lhe qual das três religiões monoteístas ele considera a verdadeira. Este responde com uma parábola de um rei, que ama os seus três filhos igualmente, onde as três religiões são equiparadas. A “Ringparabel” (parábola dos três anéis) é considerada um texto-chave do Iluminismo e uma formulação pontuada da ideia de tolerância (Ringparabel). Poderia se dizer, um sonho humanista face à *intolerância* religiosa da época? Com fundamento nos exemplos de Voltaire e Lessing, poderia se constatar a *tolerância* como termo oportuno para descrever ao movimento da contracultura durante o Iluminismo do século XVIII?

1.2B: Decomposição cultural

E se transportássemos *Candide* para a segunda metade do século XX, poderia este continuar com a mesma filosofia de vida após ter passado pelo processo de conscientização dos massacres realizados durante a Segunda Guerra Mundial?

Seja a tolerância mais ou menos do que o optimismo a tração que une os iluministas do século XVIII, o crítico literário franco-americano, ensaísta, filósofo, romancista e educador George Steiner diria talvez, nos dias de hoje, que a ideia de tolerância seja ingénua ou optimista em sua essência, mas provavelmente Steiner atestaria que tolerância por si não foi, nem é e nunca será suficiente.

No capítulo “Uma Temporada no Inferno” do seu livro “No Castelo do Barba Azul – algumas Notas para a Redefinição da Cultura”, George Steiner traça uma ligação entre o “fenómeno de primeira grandeza da barbárie do séc. XX” (o holocausto) a uma (nova) teoria da cultura (Steiner, 1992: 39-40). Seu argumento também surge de uma reação, dessa vez à incapacidade de T.S. Eliot sequer tocar no assunto holocausto ou nas atrocidades da Segunda Guerra Mundial no seu *Notes towards a Definition of Culture* (Steiner: 43). Talvez tenha sido recente demais (Eliot escreve em 1947) ou mesmo assim querido pelo autor americano. Steiner não se conforma com a irresponsabilidade e toma o terror do holocausto como objeto central para a sua redefinição da cultura; para isto ele parece deixar qualquer idealização, optimismo ou ideia irrefletida de lado para por as trevas no eixo da sua redefinição cultural. Como se as trevas tivessem tido um efeito tão grande, tão devastador, tão traumatizante, que sem esta “potencialidade humana” (Steiner: 41) no eixo da reflexão seria irrelevante falarmos de cultura.

Cerca de seis milhões de judeus foram assassinados durante a Segunda Guerra Mundial através de um programa sistemático de extermínio étnico. Dos nove milhões de judeus que residiam na Europa antes do Holocausto, cerca de dois terços foram mortos; mais de um milhão de crianças, dois milhões de mulheres e três milhões de homens judeus morreram no maior genocídio do século XX (Fitzgerald, 2011).

Steiner concorda com Eliot sobre a insistência de um carácter religioso, esboça teorias do porque os judeus (uma delas é que estes formam naturalmente oposição (Steiner: 45), outra é que os judeus foram os que teriam “inventado” Deus (Steiner: 50)), e fala sobre *falhas* no tecido da cultura ocidental (Steiner: 46).

“Uma falha *cultural*”

Segundo Steiner é a partir deste lapso que ocorre uma imensa desumanização com consequências catastróficas. A origem deste “erro” teria diversos fatores: um profundo desequilíbrio no eixo da cultura ocidental (devido a ideais impostas para além do alcance natural) (Steiner: 52), a produção de massa das revoluções industriais (Steiner: 58) e uma análise das relações humanas com base na *teoria da agressão* de Hegel, onde a “identidade própria é definida contra a identidade dos outros” (Steiner: 60), que resulta em uma:

“tendência que visa a pulverização do rival”

Tudo isto tende a um encaminhamento ao domínio da questão, porém não nos conduzem ao seu núcleo. Consoante Steiner, o núcleo da questão está na “vida póstuma do sentimento religioso na cultura ocidental (...), levando em conta as energias malignas libertadas pela decadência das formas religiosas naturais.” (Steiner: 61). A “decadência das formas religiosas naturais” tem sua origem na transformação do politeísmo no monoteísmo. Já dizia Nietzsche que é no politeísmo que reside a liberdade do espírito humano e que o monoteísmo é

*“die ungeheuerlichste aller menschlichen Verirrungen”*⁵

Com isso é concluído que o “holocausto é um reflexo, tanto mais intenso quanto mais demoradamente reprimido, da consciência sensível natural, das reivindicações institucionais de politeísmo e animismo” (Steiner: 51). Do erro do monoteísmo *antinatural* resulta uma *desorientação* do homem seguido de uma *desestruturação* sem Paraíso nem Inferno. “Sós num mundo sem espessura”, rodeados de uma “teologia extinta” é concretizada a “vida póstuma do sentimento religioso na cultura ocidental” (Steiner: 63). Em busca de reestruturação é concretizado o Inferno na Terra (o holocausto), já que este era mais fácil ser recriado do que o Paraíso. Com isso, vivemos hoje uma pós-cultura, onde a ordem suprema e as simetrias fundamentais da civilização ocidental foram abandonadas (Steiner: 64).

Em âmbito filosófico o pessimismo é o “carácter das doutrinas metafísicas ou morais que afirmam a supremacia do mal sobre o bem” (Dicionário Português Aurélio). Ao levar este carácter em consideração é imprescindível não denominar a visão de Steiner como pessimista. Todavia é válido o argumento que não se trata este de um pessimismo sem esperança, uma vez

⁵ “o mais monstruoso de todos os erros humanos” traduzido para o português (Steiner: 48)

que Steiner dá-se ao trabalho de reunir seus pensamentos em texto e publicá-lo para passar sua mensagem adiante. Poderia ter na sua intenção alguma esperança de conscientização – uma fé de reversão da finalidade cultural? A sua visão é crua, precisa e alerta. Em alguns momentos chega a guiar o leitor para como se posicionar, e.g. “devemos manter como algo vital em nós um sentimento de escândalo tão decisivo que afecte todos os aspectos significativos do nosso lugar na história e na sociedade”.

Poderiam os *philosophes* do século XVIII ter no seu mais cândido ideal humanista servido como missionários cegos a favor duma desumanização geral, onde é manifestado um retrato de uma decomposição cultural, uma desestruturação de referências e uma grande desorientação humana? Voltaire acreditava que com o a perda de vigor dos credos religiosos, a tortura e o extermínio de comunidades humanas iriam sessar (Steiner: 56). A distância temporal permite-nos olhar para o passado e ver que não foi este o caso. Conforme Steiner a força por trás do massacre do holocausto foi exatamente a perda da *orientação religiosa* natural ao ser humano. Teria a própria teoria humanista suplantado a si própria, numa derrota radical da humanidade pela humanidade a favor do ideal humanitário?

Sem estrutura ou orientação passamos a viver uma pós-cultura, onde é imprescindível “preservar uma alma terrivelmente espantada” (Steiner: 57).

CAPÍTULO II: Proposta para Reverter a Decomposição

Como podemos, após a identificação duma falha cultural, estrutural para o *status quo* da humanidade, não nos tornarmos na sua vítima, mas nos arquitetos do seu futuro? Como identificar uma oportunidade no núcleo do problema e transformar a problemática num desafio?

Se nos encontramos desorientados numa pós-cultura, qual o caminho para nos reorientar e com isso reverter a decomposição cultural? Este capítulo visa uma observação e reflexão de uma composição cultural fundamentada para através deste processo propor um antídoto à sua deterioração.

2.1: O poder do coletivo

A palavra "cultura" é um conceito extremamente complexo e difícil de ser fixado de modo único. Trata-se afinal de: modos de “cultivar conhecimentos”, formas de “manifestação artística” ou um “conceito de civilização”? Para quem é a cultura? E quem é o seu ator? De uma forma ou de outra, a correlação dos seres humanos como *coletivo* é incontestavelmente central na cultura.

Aqui será refletido numa perspetiva histórica sobre a evolução do *coletivo*, entre a cultura e os seus públicos, assim como, em um segundo momento, sobre a inter-relação do coletivo com a arte.

2.1.1: Os públicos da cultura

2.1.1A: Os comportamentos coletivos

Em finais do século XIX o sociólogo e psicólogo social Gabriel Tarde propôs que o jornal tirasse *multidões* da rua e as transformasse em *públicos*. Para Tarde *públicos* consistiam em indivíduos a ler sobre as questões da época, formando opiniões, unindo-se para discutir e, finalmente, agindo sobre eles, nomeadamente através do voto (Katz e Dayan, 2012:VIII). As

suas ideias influenciaram o pai da psicanálise, Sigmund Freud, com a sua teoria das multidões⁶ e também sociólogos da *Chicago school*, que propuseram distinguir não só entre *multidão* e *público*, mas também entre diferentes tipos de multidão e as *massas* (Blumer, 1939, *apud* Katz e Dayan 2012, VIII). Estes esforços deram origem ao ramo da sociologia conhecido como comportamento coletivo.

2.1.1B: Massa e público

Between World Wars I and II it was widely accepted in intellectual circles that the emerging mass media were spawning an equivalent mass audience, an audience that was unthinking, herd-like, and inherently passive yet easily swayed by skilled political and commercial demagogues (Gans, 1974, *apud* Peterson 1992, p.243).

A refletir, no pós-Guerra, sobre as lições proporcionadas pelo conflito, é identificado por Wright Mills as condições que levaram à manipulação em massa, diferenciando da massa o público. Do lado do público existe reciprocidade, comunicação e expressão pública de opinião. Do lado da massa, déficit de participação na comunicação e dependência em face de determinados centros emissores (Lopes e Aibéo, 2007:8). Mesmo que mais tarde arduamente criticado pelas suas limitações, a distinção entre público e massa, e a introdução do termo “elite” por Mills⁷ foram passos essenciais na delimitação do campo conceptual, suscitando próximos passos na evolução dos públicos.

2.1.1C: *Les contributions françaises*

Em 1959 é criado o primeiro Ministério da Cultura no mundo: o *Ministère des affaires culturelles de la France*, com André Malraux à frente, “(a) representa(r) uma das primeiras experiências de institucionalização da cultura no cenário europeu (...) com uma intervenção estatal sem precedentes” (Lacerda, 2010:2). A estratégia seria a de estimular uma aproximação entre a cultura e as classes populares através da facilitação do acesso.

⁶ Baseado nas ideias de imitação e sugestão de Tarde que Freud foi vir a fundamentar o seu trabalho sobre a teoria da multidão.

⁷ Com “The Power Elite” Mills introduz o termo elite e descreve os relacionamentos e as alianças de classe entre as elites políticas, militares e económicas dos EUA.

O decreto de criação e, mais que ele, as *maisons de la culture*, projeto prioritário de André Malraux⁸ em seus dez anos na direção do Ministério conformaram o modelo de ação cultural, ou melhor de democratização cultural, que tem como alicerces: a preservação, a difusão e o acesso ao patrimônio cultural ocidental e francês canonicamente entronizado como “a” cultura. (Rubim 2009, *apud* Lacerda 2010, p.2)

Com um teor missionário de quem, com uma *a priori* genuína intenção, acaba por causar danos irreparáveis, é aclamado que: os “cultos” têm a missão de “levar cultura” ao “povo” (Lacerda, 2010:5).

Neste caso a *crença cega* fundamentava-se em confiar que uns dos maiores empecilhos para a distância entre a cultura e a classe popular eram a má distribuição ou ausência de espaços culturais, ou até mesmo o elevado valor cobrado por eles. Com isto “a França pode ser responsabilizada pela criação e difusão de um paradigma que propagou tais noções deformadas de cultura e público para as políticas culturais contemporâneas sintetizadas na noção de democratização cultural” (Lacerda, 2010:2).

Se, segundo Lacerda, foi a França responsável por esta noção deformada de cultura e de público, também foi a França responsável pela identificação da imperfeição desta ideia. Em 1964 inicia-se uma pesquisa coordenada pelo sociólogo francês Pierre Bordieu com o objetivo de conhecer melhor em especial os hábitos de frequência aos museus de diferentes países europeus⁹. Uma das conclusões foi que havia uma profunda relação entre o público que frequentava museus e a sua origem socioeconômica, bem como o seu capital cultural. Bourdieu compreende *capital cultural* como o repertório cultural de uma pessoa formado a partir da sua vivência escolar e familiar (Lacerda, 2010:3-4).

Por mais que Malraux e a sua equipa tentassem, as classes populares não passaram a frequentar as suas “casas da cultura”. Era como se todo o esforço “não (fosse) suficiente para transpor o abismo que separa esses dois mundos” (Lacerda, 2010:3). Talvez o passo da democratização da cultura fosse necessário para compreender que a solução para este dilema não era de uma natureza labiríntica ou misteriosa; que Malraux, a sua equipa ou até mesmo a maioria no seu meio envolvente não a podiam ter considerado, não por falta de vontade, mas porque estava simplesmente além do alcance do que o seu ponto de vista era capaz de

⁸ Rubim aponta o fato do autor Philippe Urfalino considerar André Malraux, com suas *maisons de la culture*, o inventor das políticas de democratização da cultura em sua noção contemporânea (Rubim 2009, *apud* Lacerda 2010 p.2).

⁹ Sintetizados na obra “*O amor pela arte. Os museus da arte na Europa e seu público*” de Bordieu.

vislumbrar. A chave para a transformação desta “falsa democratização” (Botelho 2001, *apud* Lacerda 2010, p.3), empurrada aos seus limites por Bourdieu, requisitava a implicação de uma mudança de perspectiva. Só assim seria possível identificar que o conceito de cultura, até então amplamente adotado, se restringia a uma certa cultura cultivada, legitimada pelas elites culturais, ignorando a diversidade cultural; tal como a noção de público como homogêneo desconsidera pluralidades sociais latentes (Lacerda, 2010:4).

A *falha* identificada por Bordieu viria a desprender uma corrente de pensamento até então desconhecida, desencadeando uma mudança de paradigma que provocaria consequências profundas para o desenvolvimento sociocultural na Europa e além. De repente torna-se relevante uma perspectiva que antes não era sequer considerada. Remete-se ao sarcasmo paradoxal do sociólogo Renato Ortiz: “o povo é o personagem principal da trama histórica, mas na realidade se encontra ausente.” (Ortiz 1986, *apud* Garcia 2007, *apud* Lacerda 2010, p.5).

Por este e inúmeros outros motivos era preciso urgentemente ouvir a voz dos que não tinham voz.

2.1.1D: Metamorfoses culturais



Figura 2.1 - 13 de maio de 1968 em Paris

Maio de 1968 em França. A maior greve geral da história. Um sonho, uma revolução em que os operários tomam o poder tal como outrora o povo tomou a Bastilha. (...) O planeta incendiou-se. A acreditarmos que tinha sido dada uma palavra de ordem universal. (...) a calçada e o paralelepípedo tornaram-se os símbolos de uma geração revoltada.

(Cohn-Bendit, 1988:11,63)

1968, qui a eu des effets plus culturels que politiques, a accéléré des changements d'attitudes qui débordent le loisir pour placer une révolution culturelle au cœur de la vie quotidienne de chacun à tous les âges de la vie (...). Ce n'est pas la fin du travail, de l'éducation, de la famille ou de la politique mais leurs métamorphoses.

(Dumazedier, 1988 : contra capa)

No meio dos protestos de estudantes e operários, que abriam espaço para a mudança de paradigma no plano físico, Francis Jeanson se reúne em coletivo nos subúrbios de Lyon, na sede do TNP – *Théâtre National Populaire à Villeurbanne* e lança dali o conceito de público na sua metamorfose mais totalizadora. A sua *Déclaration de Villeurbanne* critica a democratização da cultura por ser uma forma de cultura reservada à elite e impulsiona uma transformação fundamental na evolução da noção de públicos: de um mundo probabilístico, onde se estudava públicos potenciais através do olhar de uma perspectiva única, para um mundo investigável, onde através da pesquisa e aprofundamento se identifica uma diversidade de perspectivas até então invisíveis, vindas dos *sem voz*, dos despercebidos, dos não-públicos – não somente não-participantes, mas incapazes de apreciação de uma cultura que contemplada do seu ponto de vista é desconhecida, até estranha (Jacobi e Luckerhoff, 2012:2).

“A força dos resultados teve um papel fundamental na mudança do paradigma, pois hoje não se fala mais em democratização da cultura, mas sim em democracia cultural, que ao contrário da primeira, tem por princípio favorecer a expressão de subculturas particulares e fornecer aos excluídos da cultura tradicional os meios de desenvolvimento para eles mesmo se cultivarem, segundo suas próprias necessidades e exigências.”

(Botelho 2001, *apud* Lacerda, 2010:6)

Se a França foi responsável pelas deformidades da democratização cultural, também foi ela propulsora da difusão e promoção desse novo paradigma da democracia cultural. Esse segundo modelo “reivindica uma definição mais ampla de cultura, reconhece a diversidade de formatos

expressivos existentes, busca uma maior integração entre cultura e vida quotidiana e assume como política cultural a descentralização das intervenções culturais” (Bolán 2006, *apud* Rubim 2009, *apud* Lacerda, 2010:6).

Em resumo, o que é cultura é alargado e o que é público, pluralizado.

Não há mais um único conceito do que é “a cultura”, e não há somente o entendimento de público como uma audiência homogênea. A complexidade das dimensões culturais e dos públicos é exposta e abre consigo oportunidades de estudo e investigação a descrever todos aqueles que antes haviam sido excluídos. O reconhecimento histórico do valor na diversidade de perspectivas, abre um novo universo de pluralidade no âmbito cultural.

2.1.2: A arte do coletivo

“A arte tem uma história?”

pergunta-se Julian Bell após escrever seu *Nova História da Arte*. Como grande *conosqueur* do tema e da disciplina, Bell convida o leitor, com a pergunta, à um espaço de autorreflexão do propósito do seu próprio trabalho. Sua resposta:

“Somente ao nível das matérias que descrevi. Em certos momentos, como já disse, pareceu-me vislumbrar todas as imagens estáticas reproduzidas nestas páginas, reunidas como facetas de um grandioso verbo único, uma onda em constante mutação da imaginação humana. Mas se a arte é esse verbo então esta não é a sua gramática – apenas um vislumbre de algumas formas gerais com que as circunstâncias sociais moldaram o seu uso. Aquilo que é admirável numa obra de arte, aquilo que muda a vida do espectador, está muito para além do alcance de tal descrição.”

(Bell:466)

Com o seu modesto carácter profissional Bell deixa clara a sua paixão pela arte: a arte posta ao lado da sua história, não nos resta dúvida de quem teria o papel principal. Palavras como “somente” e “apenas”, “grandioso” e “muito para além” criam uma certa hierarquização entre

o nível “das matérias”, da “imagem estática”, do “vislumbre”, das “formas gerais”, da “descrição” e o nível do que é “admirável numa obra de arte”. A base da pirâmide recebe um carácter concreto, material, fixo – o que molda a “onda em constante mutação – aquilo que tem (o poder de mudar) a vida do espectador” de carácter incorpóreo, mutável e fluído do topo da pirâmide. Ao descrever a arte como um “grandioso verbo único” – sempre em movimento, Bell deixa claro que se a arte é o verbo, a história da arte não é a sua gramática, ou seja, não é esta que representa o conjunto de regras que regem o uso da arte (do verbo). Resumindo, o que Bell quer deixar claro é que a arte não é sistematizada pela sua história.

Mas qual é a natureza relacional entre a arte e a sua história? Para além da ideia de valor, teria a arte chegado aonde ela hoje se encontra sem a história da arte? Teriam os movimentos artísticos da Nova Iorque do pós-Guerra ocorrido da mesma maneira sem acesso às reflexões sobre o afluxo artístico parisiense do começo do século XX? Para além das obras de arte: estudos sobre a composição, a influência de contextos culturais, a maneira de como os artistas viviam e trabalhavam entre si... poderiam estas descrições terem influenciado o futuro do que é admirável na arte? Poderia o *mero* descritivo ter tocado de forma irreversível a *essência* artística? Se sim, continua a história da arte a ser considerada como um “apenas” ou passa esta a ter um papel fundamental na evolução artística?

A história da arte é tradicionalmente apresentada como a luta do indivíduo pela autoexpressão, mas nos últimos cinquenta anos, o número de artistas trabalhando em colaboração cresceu exponencialmente (Wachter, 2017: contracapa). Este subcapítulo tem como intenção, através de uma revisão de literatura enquadrada na tensão relacional arte-história, esboçar um traço evolutivo do fenómeno da arte do coletivo. O que acontece quando a arte é criada por muitos? Qual a história da arte dos grupos? O que nos fala a atual corrente crescente de coletivos artísticos sobre o nosso *Zeitgeist*?

2.1.2A: O artista

Se perguntássemos a um grupo de pessoas para pensarem numa obra de arte, é presumível que a maioria pensasse numa pintura, e seria provável que um grande número entre elas pensasse numa obra de Leonardo da Vinci, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Frida Kahlo ou Salvador Dali. Isto deve-se maioritariamente a uma canonização destas referências no decorrer da história, hoje fortemente presentes e difundidas na cultura popular. É curioso observar que na seleção de artistas mencionados, todos ficaram na história com uma *aura sagrada* envolta pela

sua imagem pessoal. O artista como sobre-humano, um “quase-deus”, por vezes até mais reconhecido do que as suas próprias obras. Isto, porém, não foi sempre assim.

Na Europa medieval, as oficinas envolviam artistas e artesãos produzindo trabalhos juntos, geralmente sem peças específicas sendo atribuídas a artesãos individuais. O foco situava-se aqui na técnica e na produção, sendo que o conceito de *obra* criada por um artista não era difundido. É na China, durante o florescimento do budismo no início da Idade Média, que encontramos a primeira evidência de reverência pela *habilidade do artista individual* acima da do artesão. Os artistas foram colocados em pé de igualdade com os poetas, considerados anteriormente o pináculo das atividades criativas. No Ocidente foi somente durante o Renascimento que a singularidade da mão do artista isolado começou a ser valorizada tanto culturalmente quanto financeiramente, passando as obras de arte a ser vistas como verdadeiras *expressões* das qualidades incomparáveis do génio singular (Wachter, 2016: 4). E é neste tempo que aparecem os primeiros *artistas-génios* italianos, pensemos Da Vinci com a *sua* Mona-Lisa ou o *seu* Homem Vitruviano, ou Michelangelo com os *seus* frescos da Capela Sistina. Como se o Antropocentrismo renascentista tivesse sido incorporado por estes “criadores de obras” tornando-os os protagonistas da sua própria história – transportando o homem para o centro do mundo.

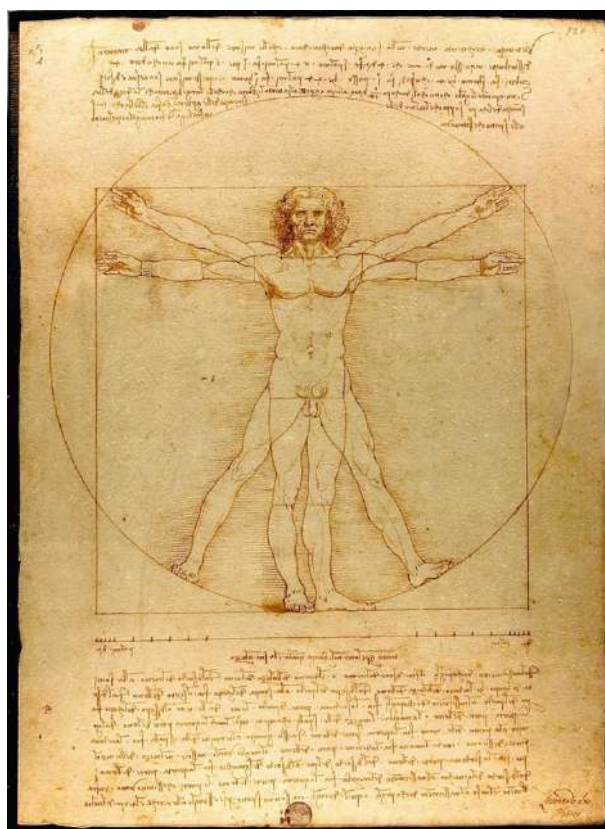


Figura 2.2 - O homem no centro do mundo - Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci, Gallerie dell'Accademia, Veneza, 1490

2.1.2B: Os artistas

Avancemos para Paris no alvorecer do século XX: "É preciso (aqui) ser capaz de pensar a arte *com* o artista" (Schneede: 8, 43) – porque pintou Picasso isto desta maneira? A busca pela justificação da ação do artista pressupõe o interesse pelo estabelecimento de uma ligação do espectador com o próprio artista na sua subjetividade. “A grande revolução do Eu”, como descreveu Chagall, é o que os artistas rumo a Paris aspiravam (Adato).

Se “a revolução do eu” era a força motriz interior, o círculo *boémio* era a força motriz exterior. Sem outros artistas a atravessarem uma revolução semelhante, o artista isolado não teria ido longe no seu propósito. O sentido de comunidade, no qual o desafio era colocado em tom de brincadeira, foi fundamental para a renovação da arte.

"A partir de então, pintor e poeta raramente se separaram. Eles têm seu dialeto particular, seu próprio código de vestuário, seus lugares favoritos. Le Bateau-Lavoir, onde Picasso marcou na sua porta com um giz azul: 'À rendez-vous de poètes'. E todas as noites eles desafiavam uns aos outros e reinventavam a arte, entre grandes gargalhadas."

(Adato)

Os artistas não se sentiam afiliados à sociedade, mas tinham a comunidade boémia em Montmatre na qual podiam trocar ideias, desafiar-se uns aos outros e colaborar para além de língua, nacionalidade e cultura. Há um sentido de comunidade, uma sensação de estar junto, de ser igual. Fazendo o mesmo tipo de trabalho.

A partir de 1910, os boémios mudam-se para Montparnasse, o novo centro da arte em Paris. Em *La Ruche* (a colmeia) havia mais de 70 estúdios onde poetas, escritores, pintores, escultores, artistas gráficos, músicos e fotógrafos de mais de 14 nacionalidades viviam e trabalhavam juntos (Schneede: 12). “Colmeias” internacionais de artistas, como *La Ruche*, eram numerosas em Montparnasse. A atmosfera era ideal para a criatividade do artista individual, assim como para a colaboração interdisciplinar. O *Ballets Russes* foi uma das colaborações mais bem-sucedidas do género. Sergei Diaghilev, fundador dos *Ballets Russes*, viu potencial na forma atual da colónia de artistas e apelou a compositores de vanguarda, coreógrafos, dançarinos e pintores para trabalharem juntos nas suas produções. Apesar de haver aqui uma forte componente colaborativa, as produções continuam a ser de Diaghilev, que *encarregava* os artistas para trabalharem em grupo.

Embora as vanguardas modernistas começassem a explorar a prática coletiva, criavam trabalhos individualmente (ou coletivamente como serviço para um encargo), o que os afastam das recentes práticas coletivas de arte, onde a autoria do trabalho é compartilhada (Wachter, 2016: 3).



Figura 2.3: Pablo Picasso entre colaboradores no pano da frente para o ballet de Léonide Massine “Parade”,
Ballets Russes, Paris, 1917

2.1.2C: O processo *entre* artistas

A onda modernista, “um caminho estrito de reconsiderações formais” (Greenberg *apud* Bell: 437), tem a partir de meados do séc. XX, a sua sede parisiense substituída por Nova Iorque, a nova “capital mundial da arte” (Bell: 413). É na *América*, em simultâneo às pinceladas abstratas dos *génios-individuais* de Pollock e Rothko¹⁰, e sob a desconfiança quanto às abordagens coletivas – reminiscências do espírito comunista do bloco soviético rival –, que se originam “*diálogos criativos* altamente frutuoso” (Bell: 421).

¹⁰ Ambos alimentaram a idolatria do artista-génio girando em torno de questões intrinsecamente formais internas ou em torno de gigantescas torrentes de egocentrismo (Bell: 416).

A nova estética teve origem na década de 50 em trocas de ideias no *Black Mountain College*, na Carolina do Norte, onde a arte era vista como central para a experiência da aprendizagem. Por meio do encorajamento à experimentação e da exposição interdisciplinar nasceram espontaneamente os primeiros *happenings*, ações de rua por grupos de pessoas: poetas, pintores, compositores, bailarinos juntam-se para criar o que se tornou um fenómeno multimidiático, multidisciplinar, globalizador (Bell: 421-422).



Figura 2.4 - Black Mountain College, Carolina do Norte, EUA

A partir daí a arte do coletivo nunca mais foi a mesma. O foco artístico havia mudado, não se tratava mais da expressão do artista individual no grupo, nem da produção por artistas em conjunto, mas do *processo* entre eles. Além do indivíduo, ou da soma dos indivíduos, o que ganhou o palco foi a dinâmica criativa *entre* indivíduos.

Na década de 1960, os coletivos de arte atuavam em cidades fora da Europa e da América do Norte, principalmente no Japão, no Chile e na Argentina, a realizar trabalhos que respondiam à era pós-atômica e à política interna (Wachter, 2016: 3). A força do grupo foi emancipada com as revoltas de '68 e a transformação de conceitos estruturantes da vida cultural impulsionou os coletivos artísticos a adotarem uma “contracultura”, como tática para impacto.

2.1.2D: Os novos coletivos

Os coletivos de arte atualmente recorrem a uma multiplicidade de influências e fontes, o que não é surpreendente, dada a centralidade da internet na vida das pessoas. “A circulação acelerada de imagens e ideias em torno dessa plataforma colaborativa de massa, em grande parte livre, diluiu o conceito de autoria e talvez até mesmo tirou o brilho de seu apelo para os artistas” (Wachter, 2016: 5).

Em 2015 o coletivo *Assemble* ganhou o Prêmio Turner¹¹, pelo seu projeto “Granby Four Streets”, que reabilitou uma área em Liverpool que estava sujeita a um declínio gerenciado desde os anos 90 - um desinvestimento deliberado dos serviços públicos. Foi a primeira vez que o prêmio foi atribuído a um *coletivo*, e não a um indivíduo, legitimando o coletivo ao nível de artistas consagrados.



Figura 2.5 - membros do *Assemble* durante a construção do “Yardhouse Studios”

¹¹ organizado pela *Tate Gallery* em Londres, o *Turner Prize* é considerado mundialmente um dos prêmios mais importantes para as artes.

Assemble começou como um pequeno grupo de estudantes de arquitetura da Universidade de Cambridge. Tendo se expandido para um grupo amorfo de aproximadamente 20 pessoas, o coletivo de design e artesanato mantém anonimato de grupo, recusando-se a publicar uma lista de nomes dos membros. Eles fizeram seu nome com a criação do “The Cineroleum” (2010): a recuperação de um posto de gasolina em desuso na Clerkenwell Road, em Londres, que se tornou um cinema ao ar livre. Esses projetos incorporam o seu espírito comunal, tanto no exterior quanto no interior. Os seus métodos propõem uma abordagem comunitária do exercício criativo para realizar projetos que envolvem a comunidade.

“We were really just having fun and experimenting for ourselves,” explica Assemble. “So to be able to say that you authored something individually would have gone against the way in which the work had come about” (Bew: 3).

geheimagentur (“agência secreta” em alemão) é um coletivo de performance *aberto* criado em 2003 em Hamburgo, cujos projetos, orientados para processos de pesquisa coletiva, procuram escapar às lógicas de escassez e incentivar as lógicas de abundância. Seus paralelos contextuais são as artes, a política, a religião e a economia.

geheimagentur is working anonymously, it is an independent label, an open collective and a practical exercise in the “art of being many”. Everyone who has taken part in two *geheimagentur* projects has the right to pursue their own projects as *geheimagentur*. A new cell is born. *geheimagentur* is one, two, three, many.¹²

O conceito de autoria chega aqui à sua diferenciação mais extrema desde o artista-gênio individual, super-humano, originado no Renascimento, até se evaporar em si mesmo. Não só é o coletivo aberto, anônimo, mas aberto a todos – qualquer pessoa pode vir a fazer parte dele.

Em 2012 com o seu projeto “Schwarzbank” (banco negro), *geheimagentur* instalou em Oberhausen, uma cidade alemã à beira da falência, um novo banco, que iniciou a circulação de uma nova moeda corrente.¹³

¹² <http://www.geheimagentur.net/about/>

¹³ Tive o prazer de em 2012 ser convidado a participar do projeto Schwarzbank em Oberhausen. Clipe do projeto: <https://vimeo.com/39004013>



Figura 2.6 - “Schwarzbank” por *geheimagentur*, Oberhausen, Alemanha, 2012

Em 2014 *geheimagentur* reuniu em Hamburgo artistas, ativistas, pesquisadores e participantes de toda a Europa e além, para uma assembleia: “the art of being many”¹⁴. Compartilhando experiências de movimentos da democracia real e da experimentação artística, o intuito era explorar novas maneiras de se unir: “collective insights into the materiality, the timing, the agenda, the desires and the catastrophes of being many.” Durante o projeto, o artista performático Tommy Noonan fez a seguinte acusação sobre a dinâmica relacional entre o grupo e o indivíduo:

“And so what is the benefit of a group of people who do not agree, have no goal and no idea where they are going? Though we are dealing with the art of the many, the art of the many is still for the benefit of each individual. We as individuals utilize one another as resources for our own needs, and in so doing, we develop a way to support and grow our communities, based on a foundation of sustainable collaboration; the group is not the point, it is the result of a shared principle of individual action”¹⁵

¹⁴ Clípe do projeto “the art of being many”: <https://vimeo.com/84542285>

¹⁵ Tommy Noonan é um artista performático, co-fundador da rede internacional de artistas Sweet and Tender Collaborations. Informação disponível em: http://www.geheimagentur.net/wp-content/uploads/2013/01/taobm_zeitung_25.07.pdf

Aristóteles observou: “O todo é maior do que a soma de suas partes” (Weischedel: 53). É um natural desejo humano de se unir ao serviço de algo maior que o indivíduo, e embora o ato de fazer arte possa ser altamente individual, se os princípios da ação singular forem compartilhados, existe o potencial de serem criadas comunidades sustentáveis, através do coletivo. A individualidade de cada não precisa de ser posta em causa por fazer parte do coletivo.

Há mais de 500 anos haviam comunidades – guildas e oficinas: artistas trabalhando em grupos, apoiando-se uns aos outros e criando de maneira semelhante e interconectada. Esta prática comunitária desapareceu com o advento da ideia do artista como gênio solitário, trabalhando sozinho e tornando-se famoso em (quase sempre) seu próprio direito. O que difere é que as comunidades do passado pré-moderno retinham uma certa homogeneidade que as redes das *novas comunidades* não têm.

Pode se dizer que há atualmente um renascimento da arte do coletivo, nunca tivemos tantos coletivos de arte como agora. O carácter comunitário é, no entanto, distinto ao anterior, a diversidade é a nova norma e o processo artístico acontece entre indivíduos como exercício do *pensar coletivo*.

2.2: Depois de babel

“Nunca tivemos tanta informação, nem tanta acessibilidade, e mesmo assim nunca houve tão pouca compreensão do mundo ou entre nós, os seres humanos” (Lipovetsky, 2010). Dentre as ruínas da nossa civilização surgem questões. É possível reverter a decomposição em que nos encontramos? Como nos orientar individual- e coletivamente? Como começar a nos compreender uns aos outros para construirmos juntos uma cultura coerente?

Antes de tudo é preciso lembrar que a cultura é um elemento que encontra a sua forma no constante movimento. Se nos encontramos, como humanidade, desorientados em meio a uma grande decomposição cultural, é primordial encontrar valor neste processo de deterioração – observar que há vida na fermentação. A crescente dualidade mundial atual entre “globalismo” e “nacionalismo”, de que Yuval Noah Harari tanto fala (TED, 2017), parece mais nos distanciar do que nos aproximar dum espaço para compreendermos uns aos outros.

Como dito anteriormente: “Identidade é sempre uma relação com o outro. Não existe por si”. Semelhante à dimensão cultural, uma relação está sempre a transformar-se. Entender esta identidade cultural como *propriedade* de um indivíduo ou de um grupo de pessoas é uma tentativa ilusória, uma vez que não podemos tomar como nossa uma *dimensão*, sem substância constante e constantemente em transformação. Teríamos pela história construído uma relação equívoca com o cultural, a identidade e até mesmo com o próprio conceito do pensamento?

Com o intuito de observar a composição cultural no seu primórdio, comecemos por um dos símbolos canônicos da cultura: a Torre de Babel.

De acordo com a história, a humanidade era uniforme, falando um único idioma. É iniciada a construção duma cidade e duma torre, alta o suficiente para alcançar o céu. Observando a cidade e a torre, Deus mistura suas vozes para que eles não possam entender uns aos outros e os dispersa por todo o mundo.

Babel significa em hebraico “confundir”. Confundir por sua vez significa “tomar uma coisa por outra”, “pôr em desordem”, “fazer com que não se consiga distinguir”. É relevante aqui considerar que *diversidade cultural* não é sinónimo de *fazer com que não se consiga distinguir*. Antónimos de confundir são, por outro lado, “esclarecer”, “ordenar”, “orientar”. Poderá haver, na intenção de “des-confundir”, uma orientação para virar a torre de cabeça para baixo e sair deste pandemónio?



Figura 2.7— A Torre de Babel, por Pieter Bruegel the Elder.
Movimento sugerido: virar a torre de babel de cabeça para baixo

“We have lost our story” diz Harari sobre a atualidade. “Without a story there is no orientation”. “Politicians can’t tackle the most pressing issues any longer. If our biggest problems are global, the solutions can’t happen in a national level. Because of critical technological threats, we need a human conversation” (Harari, 2017).

Jaz aqui a relevância atual de explorar novas formas de um *diálogo humano*.

No processo de virar o *confundir* (babel) ao avesso, exercitamos um *des-confundir* (un-babel) para chegar a um cenário *pós-decomposição* (after babel).

Como exercitar um processo de desconusão coletiva para reabilitar as nossas relações culturais? Poderá o segredo estar no encontro com *o outro*? Se os sujeitos ativos no processo de desconusão somos nós, os indivíduos da sociedade, o coletivo; o diálogo é o método, a ação, o verbo.

Diferente das relações públicas que passam a informação para o coletivo (percebido como massa) unilateralmente pela propaganda com intuito de convencimento e com efeitos a curto-prazo; nas relações culturais o movimento ocorre bi- ou multilateralmente pelo diálogo exercendo a compreensão, a troca de perspectivas e a aprendizagem a longo-prazo.

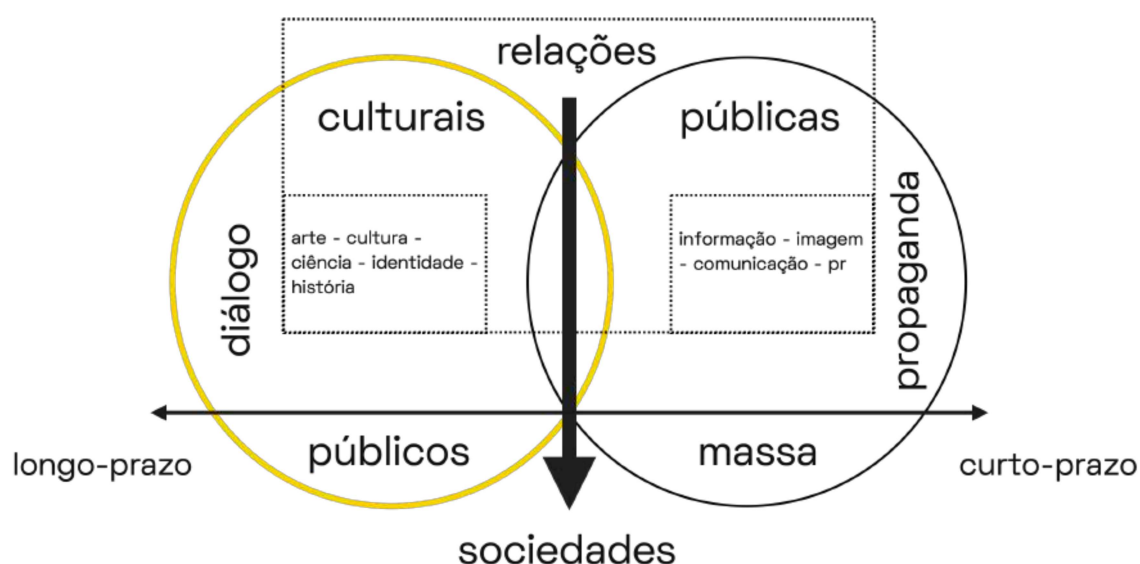


Figura 2.8 – Esquema do diálogo como relações culturais, pelo pesquisador

Neste contexto, impõe-se, portanto, uma questão, que o próximo capítulo pretende abordar, como é o diálogo a ser utilizado para coletivamente avançarmos, além da desorientação, do outro lado da decomposição, para depois de babel?

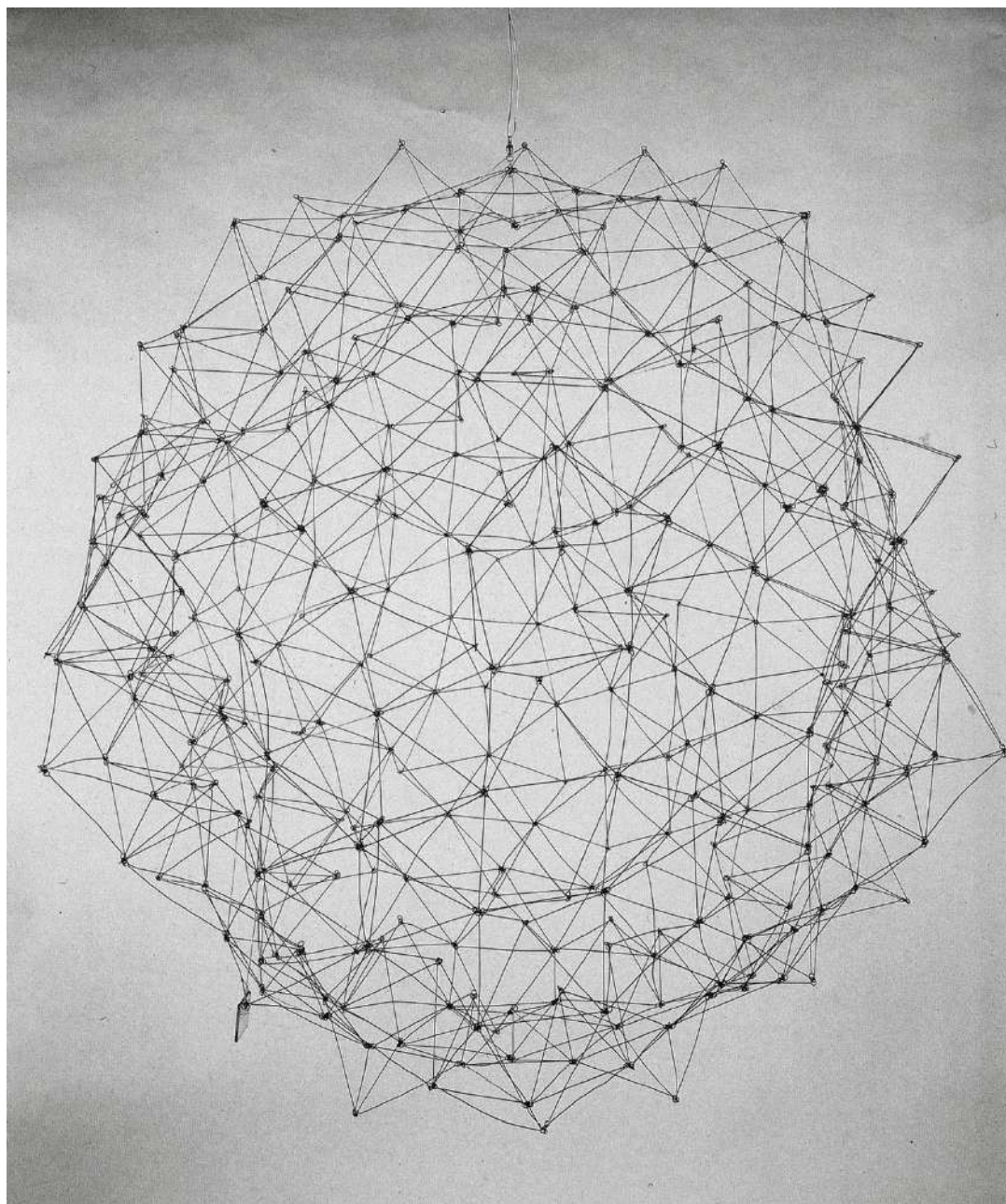


Figura 2.9 – Elusive Transparency, pela artista alemã-venezuelana Gego

Capítulo III: Sobre o Diálogo



Figura 3.1 – símbolo de um diálogo

De acordo com Alan Webber, antigo editor da Harvard Business Review, a conversa é o meio pelo qual as pessoas partilham e muitas vezes criam o que sabem. Portanto, "o trabalho mais importante na nova economia é criar conversas" ("What's So New About the New Economy?", Harvard Business Review Jan.-Fev. 1993).

O diálogo, a disciplina da aprendizagem coletiva e da investigação, é um processo para transformar a qualidade das conversas e o pensamento que está por baixo delas (Isaacs). Questões complexas requerem inteligência para além da de qualquer indivíduo. O diálogo não é apenas uma estratégia para ajudar as pessoas a falar em conjunto. De facto, o diálogo conduz frequentemente a novos níveis de ação coordenada. O diálogo não é baseado em consenso e com isso não requer acordo; pelo contrário, encoraja as pessoas a participar num conjunto de significado partilhado, o que leva a uma ação alinhada, e neste processo exercita a habilidade de “não ser necessário concordar para aceitar”.

Como engajar em uma comunicação construtiva com alguém que tenha uma visão diferente da nossa?

3.1: O conceito

Diálogo não é uma discussão. O que é referido aqui por diálogo tem uma natureza diferente do que frequentemente chamamos diálogo - um debate mecânico e improdutivo entre pessoas que procuram defender os seus pontos de vista (Isaacs). Em vez de impor a nossa

opinião aos outros, convidamos outros a acrescentar novas dimensões àquilo em que estamos a pensar. Para alguns pode ser extremamente desafiante entrar num espaço onde não há agenda nem objetivo à vista, mas e se, for precisamente nesta liberdade que o pensamento flui para o seu potencial coletivo mais elevado?

Diálogo, que vem do grego [διάλογος, dia (pela) – logos (palavra)], significa "através da palavra" - simboliza uma tentativa - de teor unificado - em criar significado coletivo, onde cada contributo é importante, o foco é direcionado para o espaço comum *entre* os indivíduos, onde através duma construção colaborativa o escutar recebe maior importância do que o falar e a necessidade de defender uma opinião é suspensa, logo se alguém ganhar todos ganham.

Em contraste, *discussão* vem do latim [dis (à parte) – quater (para sacudir)], significa “para quebrar as coisas”¹⁶, de teor analítico, onde o intuito é *dividir* em pequenas partes para uma análise detalhada e integral. Mesmo que a discussão permita que diferentes perspetivas sejam expostas, há uma tendência em limitar indivíduos a estes pontos de vista, onde se ouve para contra-argumentar e se defende uma argumentação da melhor maneira possível; com isso tende-se a um jogo de pingue-pongue de argumentos, onde aquele que tiver o melhor argumento final ganha o jogo.

discussão

- dis- (à parte) + quater (para sacudir) / “para quebrar as coisas”
- analítico
- muitos pontos de vista
- foco na contra-argumentação
- pingue-pongue de argumentos
- a defender pontos de vista
- objectivo é ganhar o jogo

diálogo

- dia- (pela) + logos (palavra) / “uma corrente de significado que flui através de nós”
- unificado
- cada contributo é importante
- foco em escutar
- construção colaborativa
- não há a necessidade de defender uma opinião
- se alguém ganhar, todos ganham

Figura 3.2 – discussão x diálogo, pelo pesquisador

¹⁶ palavras como *debate* e *disputa* têm igualmente uma parte separadora das suas origens (battuere: bater; disputar: cortar em pedaços)

No entanto, o diálogo como forma de conversa intensiva e como meio de adquirir conhecimentos é muito mais antigo e ainda hoje é utilizado de muitas maneiras. Um dos resultados da etnologia, que na sua investigação examina as conversas das culturas orais e descobre que alguns dos princípios e intenções do diálogo podem ser encontrados em quase todas as culturas. Em muitas culturas, as pessoas sentam-se em círculo durante as suas reuniões, e a conversa é a forma mais importante de transferência de conhecimentos. O diálogo socrático é conhecido e estabelecido desde os tempos antigos.

São feitas perguntas para iniciar processos de conhecimento.

O que vai em contraste com os sofistas que ensinavam. No diálogo a busca é mais importante do que a descoberta. A independência de pensamento deve ser mais valorizada do que a acumulação de conhecimentos. O diálogo socrático reflete-se no nosso tempo, por exemplo, na "descoberta da aprendizagem", o que significa que "diálogo" não significa qualquer forma arbitrária de conversa, mas uma forma diferente das conversas e discussões quotidianas.

Que qualidades estão presentes em espaços de diálogo? Aqueles que tiverem experiência com estes espaços pensarão logo em grupos de conversas em que todos chegam à palavra, em que todas as contribuições são apreciadas, em que as perspetivas se alargam e se ganham novos conhecimentos, e em que acima de tudo se cria uma atmosfera de respeito e confiança, tornando possível aprender realmente uns com os outros, e não apenas no sentido de comunicar ou receber informação. O verdadeiro aprender uns dos outros é aprender uns *com* os outros, desenvolver-se em conjunto, quer como indivíduos, quer como coletivo.

3.2: Modalidades

William Isaacs descreve o método de diálogo desenvolvido no *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) como um processo de aprendizagem reflexiva. O trabalho de investigação do *The Dialogue Project* do MIT transfere a teoria do diálogo para a prática e visa desenvolvê-la como uma base para a ação. As conclusões no MIT levaram a aplicação deste método tanto no contexto universitário como em projetos independentes de diálogo. A abordagem de diálogo desenvolvida no MIT baseia-se sobretudo em três pensadores - um filósofo, um psicólogo e um físico do século XX:

- O filósofo Martin Buber fundou a sua filosofia de diálogo com a sua publicação "Ich und Du" de 1923. As relações "I-You" e "I-It" são vistas como as duas possibilidades básicas do homem para entrar numa relação com o "outro". A relação "I-You" é uma relação *sujeito - sujeito* em que o outro é percebido no seu ser autêntico e não como um objeto numa função social.

- O psicólogo Patrick de Maré conduziu grupos de diálogo socio-terapêutico. Em grupos de pelo menos 20 pessoas, ele vê a sociedade como uma microcultura. Isto permite aos grupos de diálogo compreender e mudar as fraquezas da nossa cultura em pequena escala.

- O físico David Bohm descreve o pensamento como um fenómeno sistémico que é causado pelos nossos discursos e interações mútuas. A maioria dos pressupostos que representamos foram adquiridos a partir de um reservatório de pressupostos culturalmente aceites. Uma grande parte do nosso pensamento é, portanto, de origem coletiva, onde cada um de nós modifica-a individualmente. Para Bohm, o pensamento não pode ser apropriado por um indivíduo. O que as pessoas consideram ser o seu próprio pensamento pessoal é na realidade um enorme fluxo na história do pensamento coletivo. Bohm assume que o pensamento observado se comporta de forma diferente do pensamento não observado. Só isto já traz mudanças. O diálogo também promove um novo tipo de atenção, um novo tipo de percepção na conversa. Isto refere-se não só ao que acontece fora de nós, mas também a processos internos que acontecem automaticamente. Estes automatismos podem assim ser reconhecidos, sensibilizados e alterados. Bohm volta assim às raízes do nosso pensamento, das nossas convicções e das nossas visões do mundo. Não se trata das nossas opiniões ou pontos de vista em si, mas do que lhes está subjacente (Bohm 1998, como uma breve introdução Bohm et al. 1991).

Para este trabalho optei por aprofundar-me nos pensamentos do físico David Bohm para fundamentar a metodologia dialógica. O que mais me impressiona na sua modalidade é a simplicidade do método, que permite suportar um nível elevado de complexidade. O próximo subcapítulo irá se aprofundar na sua vida e ideias.

3.2.1: Sobre David Bohm

David Bohm foi considerado um dos maiores pensadores do século XX (Peat, 1997), seu livro *Teoria Quântica* foi reputado por Einstein a mais clara exposição sobre o assunto, ele foi o descobridor da *Difusão de Bohm*, caracterizada por um coeficiente de difusão igual a

$$D_{\text{Bohm}} = \frac{1}{16} \frac{k_B T}{eB},$$

onde B é a intensidade do campo magnético, T é a temperatura do gás electrónico, e é a carga elementar, k_B é a constante de Boltzmann.

Bohm prova na Física que um elétron se torna *individual* quando no *coletivo*. Com as suas experiências do *plasma em metais* ele investiga o que acontece com um elétron quando este participa no plasma¹⁷, e observa que este se torna relativamente livre. Baseado nos seus resultados Bohm começa a fazer paralelos entre os movimentos do elétron e a possibilidade de liberdade humana individual, e pergunta-se “até que ponto, se eu for um membro do coletivo, posso ser um indivíduo livre?” Como a inovadora teoria de Bohm sobre o plasma em metais é feito um paralelo com a sua visão da sociedade, onde é fundamentado que, sim, dentro do coletivo (plasma) pode haver liberdade individual.

David Bohm não veio de um campo profissional no qual se espera, por assim dizer, o desenvolvimento de uma nova forma de conversa. Bohm foi físico e viveu de 1917 a 1992, nasceu como filho de um comerciante de mobiliário judeu na Pennsylvania. Quando criança era fascinado pelo mundo das estrelas, o cosmos, a luz, era um leitor fanático da literatura de ficção científica. Mais tarde estudou física, entre outros lugares em Berkeley CA como o último aluno de pós-graduação sob Robert Oppenheimer. Recebeu o seu doutoramento em 1943, ensinou mecânica quântica e teoria das partículas na Universidade de Princeton, manteve diálogos com Einstein, e graças à sua generosa forma de pensar, que também lhe permitiu curiosidade e abertura às ideias comunistas, foi colocado na lista negra sob Mc Carthy.

¹⁷ Plasma é o quarto estado da matéria (o primeiro sendo o gás, seguido pelo líquido, depois o sólido, e afinal plasma). Plasma é descrito como um gás, em que o gás é constituído por partículas carregadas (e.g.: o que acontece à volta do sol).

Recusou-se a trair os seus colegas em frente ao comité, foi preso, despedido e deixou a América – para nunca mais lá ensinar. No Brasil tinha uma cadeira na Universidade de São Paulo (USP), tratava de causalidade, determinismo, acaso e processos não lineares e caóticos. Em 1954 foi para Haifa em Israel, onde conheceu a sua futura esposa Saral. Juntamente com ela foi para Inglaterra, primeiro para Bristol e mais tarde para o Birkbeck College em Londres, onde permaneceu até à sua morte.

Bohm não acreditava nos direitos de propriedade intelectual. Ele concorda neste quesito com o filósofo indiano Jiddu Krishnamurti, que dizia:

“não há nenhum pensador por trás do pensamento, há apenas pensamento”

(Krishnamurti, 1975)

A co-exploração da consciência por Krishnamurti e Bohm teve lugar numa série de mais de 30 diálogos de investigação, a culminar no livro *The Ending of Time – where Philosophy and Physics meet*.



Figura 3.3 – Krishnamurti e Bohm

Segundo Bohm, *pensamento* está para além do indivíduo, num espaço *entre* nós, e este torna-se visível quando entramos em diálogo, sem um objetivo ou agenda, mas para buscar e explorar um pensamento coletivo.

"um livre fluxo de significado que flui entre nós, através de nós e entre nós"

David Bohm sobre o diálogo

3.2.2: O Diálogo Bohmiano

O facto de ser um físico, entre todas as pessoas, que lida com a comunicação, pode, à primeira vista, parecer surpreendente. No entanto, especialmente em física, muitos conhecimentos foram adquiridos através de trocas intensivas entre colegas. Por exemplo, Heisenberg (Heisenberg 2003) escreve: "A ciência baseia-se em experiências; chega aos seus resultados através das conversas dos que nela trabalham, que discutem a interpretação das experiências uns com os outros. Tais conversas constituem o conteúdo principal do livro. O seu objetivo é tornar claro que a ciência é criada através da conversação.

O diálogo explorado por David Bohm envolve de facto uma vontade não só de suspender o intercâmbio defensivo, mas também de investigar as razões que o justificam. Neste sentido, o diálogo é uma estratégia destinada a resolver os problemas que surgem da fragmentação subtil e generalizada do pensamento (Isaacs).

A fragmentação do pensamento é como um vírus que infetou todos os campos do esforço humano. Baseando-nos em parte numa visão do mundo herdada do século XVI (que via o cosmos como uma máquina gigante), dividimos a nossa experiência em pedaços separados e isolados. Esta fragmentação torna-se mais aparente quando os seres humanos procuram comunicar e pensar em conjunto sobre questões difíceis. Em vez de *raciocinarem juntos*, as pessoas defendem a sua "parte", procurando conquistar os outros.

Bohm era um cientista transdisciplinar, um buscador apaixonado, interessado em todas as questões transfronteiriças essenciais, mesmo fora do seu próprio campo. Bohm estava profundamente preocupado com o estado da ciência e do mundo. Prosseguiu inabalavelmente a visão de que as pessoas deveriam colaborar e desenvolver algo em conjunto. A ciência poderia ser tornada acessível a todos e assim tornar-se um instrumento transformador para a mudança da sociedade.

Bohm fez uma analogia entre os processos quânticos e a nossa forma de pensar. O pensamento e a linguagem fascinaram-no durante toda a sua vida; durante algum tempo procurou uma linguagem (e quis ensinar crianças) que consistisse apenas em *verbos*, para que a natureza fixa e semelhante à coisa da nossa linguagem pudesse ser transformada em discurso

de processo. Numa clínica durante uma das suas fases depressivas, que Bohm sofreu de tempos a tempos, ele conheceu o socio terapeuta Patrick de Maré, com quem fez psicoterapia, e foi influenciado pela abordagem de Maré com grupos, que eram diferentes dos grupos de aprendizagem ou formação, ou dos grupos de autoexperiência psicológica que eram comuns na altura. Bohm desenvolveu ainda mais este método e quis utilizá-lo principalmente para fins científicos. A sua sugestão foi, por exemplo, que os congressos não deveriam apresentar os resultados finais bem ordenados e suavizados, mas que os conferencistas deveriam deixar todos os ouvintes participar no processo do seu pensamento, dos seus pressupostos em relação ao tema, do seu caminho para os resultados - este procedimento resultaria num tipo de ciência completamente diferente.

Nos últimos anos da sua vida David Bohm fundou grupos de diálogo com os seus colegas em todo o lado, experimentou-os e escreveu sobre eles. Entretanto, o *Diálogo Bohmiano* tornou-se uma espécie de prática duma visão unificadora a nível mundial. Nele, em vez de impor a nossa opinião sobre os outros, convidamos outras pessoas a adicionar novas dimensões ao que estamos a pensar, para através da palavra “abrir um espaço” para que algo de novo possa surgir.

“Dialogue is really aimed at going into the whole thought process and changing the way the thought process occurs collectively. We haven't really paid much attention to thought as a process. We have engaged in thoughts, but we have only paid attention to the content, not to the process. (...) It is proposed that a form of free dialogue may well be one of the most effective ways of investigating the crisis, which faces society, and indeed the whole of human nature and consciousness today. Moreover, it may turn out that such a form of free exchange of ideas and information is of fundamental relevance for transforming culture and freeing it of destructive misinformation, so that creativity can be liberated.”

(David Bohm, 2014)

3.3: O método

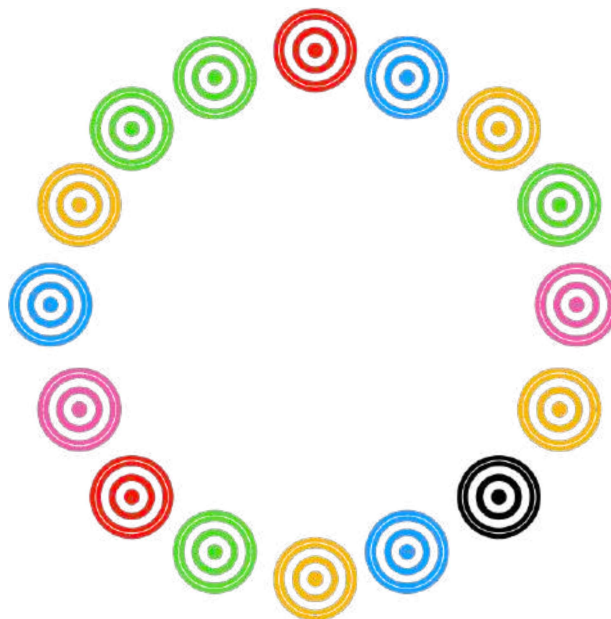


Figura 3.4 – Representação dum círculo dialógico, pelo pesquisador

Círculos dialógicos são grupos organizados de indivíduos que se encontram para compartilhar e engajar em diálogo. Inspirado pelos conceitos e teorias apresentados, o método elaborado encontra sua forma numa fusão de Diálogo Bohmiano com diferentes outras influências. Os seguintes elementos são propostos com vista a incorporar a teoria apresentada.

3.3.1: Estrutura

- I Som de abertura
- II Tema semente
- III Processo de Diálogo
- IV Som de fechamento

3.3.2: Os três princípios

I “Seja breve e preciso”

II “Fale do coração”

III “Escute como gostaria de ser escutado”

3.3.3: O que é necessário



Figura 3.5 – símbolos



O contexto é a relação entre o método e a situação em que ele é aplicado. É o enquadramento que dá base ao cenário.



O método é a ferramenta utilizada para a obtenção do conhecimento, *o caminho a seguir* em

um determinado processo. Este pode ser um método singular ou uma combinação de metodologias.



O local é o espaço físico ou virtual em que o diálogo acontece.



A data é o espaço temporal em que o diálogo acontece.



O facilitador tem o papel *viabilizante*, desempenhado por um ou dois indivíduos que se comprometem em abrir, manter e fechar o espaço de diálogo. É a sua função informar aspetos práticos e conceituais, assim como iluminar os três princípios do diálogo e trazer o tema semente para o centro. É importante que este esteja atento ao fluxo do todo, expandindo a sua capacidade de perceção para incluir todos os participantes. O facilitador não tem a função de liderar o grupo, mas de ver que o grupo está a liderar-se a si próprio. É o seu papel intervir gentilmente no processo se necessário. O facilitador pode participar no processo de diálogo.



O delegado tem o papel *participante*, desempenhado por indivíduos de diferentes áreas que se comprometem em engajar no diálogo, considerando os princípios e a estrutura do mesmo. O diálogo é co-criado através das suas contribuições.



O objeto falante é um objeto que se encontra fisicamente ou hipoteticamente no centro, *entre* todos participantes. Este permite falar àquele que o tiver em mãos.



O tema semente é um tópico, em forma de pergunta ou qualquer outra forma de expressão (poema, imagem, pensamento...) para dar o *arranque* ao diálogo. O tema semente também pode ser *livre*, no caso de não ser indicado nenhum impulso específico para a conversa iniciar-se. Não é o intuito que o diálogo se limite a este tema, mas que este facilite um desencadeamento inicial de interações, onde se vai a partir daí irá ser facilitado pelo fluxo da conversa.

3.3.4: O círculo dialógico

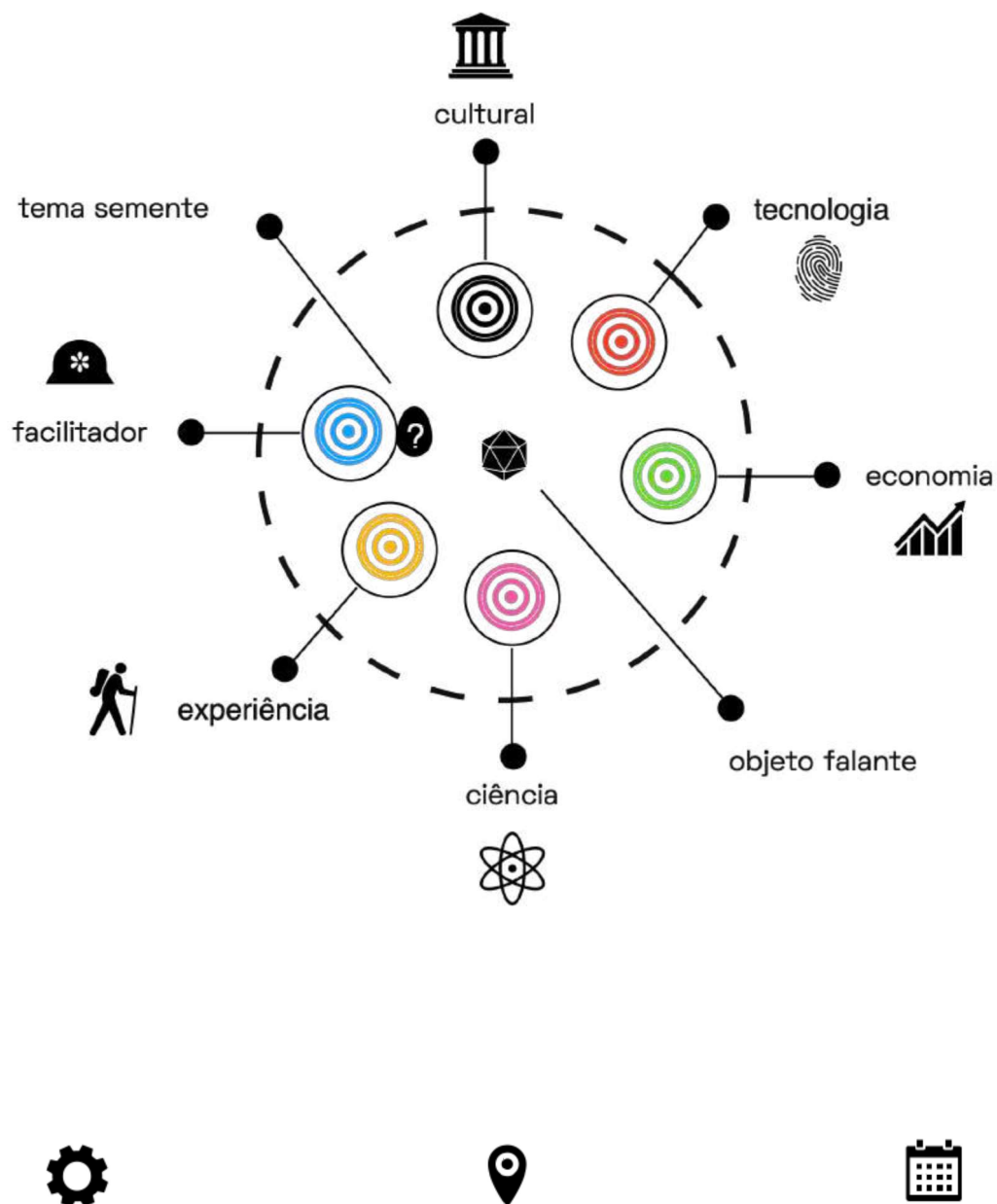


Figura 3.6 – visualização da dinâmica dum círculo dialógico, pelo pesquisador

3.3.5: Processo

O processo ocorre com todos em círculo, ao centro o objeto falante. Quando todos os participantes estiverem presentes o facilitador dá as boas vindas aos delegados com uma curta introdução ao método de diálogo.

Após introdução segue-se um “*check-in*” curto com uma pergunta formulada pelo facilitador, onde o objeto falante passa de mão em mão para dar voz a todos os participantes. Em seguida o tema semente é exposto pelo facilitador, que é seguido de um som de abertura, e oficialmente é iniciada a sessão de diálogo.

Uma vez que o objeto falante esteja no centro, qualquer participante pode pegá-lo a qualquer momento. Sempre que sentir vontade de falar um participante vai ao encontro deste objeto (fisicamente ou virtualmente – ao andar até ao centro ou a mostrar que está “a caminhar ao centro” trazendo a sua mão em direção à câmara). Considerando os três princípios do diálogo fala-se ao segurar a objeto falante - enquanto o grupo escuta ativamente. Quando um participante termina de falar, o objeto é devolvido ao centro.

A corrente de pensamento coletivo é interrompida quando o facilitador faz um som de fecho, oficialmente terminando a sessão. Segue-se um “*check-out*”, onde brevemente cada participante tem a chance de compartilhar como está a sentir-se após o processo.

“a place for people
to come together to talk
without having to solve any problems,
simply to communicate, to share,
to see if they can come to common understanding”

David Bohm

Capítulo IV: O método aplicado

Assim como identificado por David Bohm, o propósito do diálogo acontece na prática. Logo, seria parcial um estudo sobre o diálogo onde a sua aplicação direta não tivesse um papel determinante.

Esta esfera empírica tem como intuito a aplicação do método de diálogo como constante, sendo as variáveis estratégicas: o contexto, o local, a data, o facilitador, o delegado, o objeto falante e o tema semente.

4.1: Abordagem do estudo empírico

Para avaliar como processos de diálogo acontecem na prática é proposto a seguinte abordagem de estudo. Em primeiro lugar serão aqui delineadas 3 intervenções onde o método do diálogo desenvolvido foi aplicado. Desta forma pretende-se situar a aplicação da teoria na vertente analítica entre os universos da ciência, da arte e do digital.

1. Intervenção Dialógica A: contexto universitário
2. Intervenção Dialógica B: contexto artístico
3. Intervenção Dialógica C: contexto digital

Em segundo lugar será em cima destas três intervenções feita uma análise SWOT (ou análise FOFA em português) sobre as forças (strengths), as fraquezas (weaknesses), as oportunidades (opportunities) e as ameaças (threats) envolvidas. Amplamente utilizada para identificar uma vantagem competitiva no mercado, esta ferramenta será aplicada neste caso para realizar uma análise de cenário com base na experiência integrada pelas diferentes intervenções.

4.2: Intervenções Dialógicas

4.2A: Intervenção Dialógica A - Contexto Universitário

Critério	Descrição
Contexto	Universitário
Método	diálogo, história oral
Local	ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Portugal
Data	11 de Janeiro de 2020
Facilitador	1: Brenno Kaschner Russo
Delegado	3
Objeto falante	Macaco dourado
Tema semente	8 perguntas sobre o tema “como é que os estudantes relacionam o termo <i>aprendizagem</i> à sua experiência no ensino superior”

Inspirado pela natureza – por si, coletiva – da memória, assim como pelas convergências e divergências identificadas entre as metodologias da história oral e do diálogo (ambas com base na oralidade), foi investigado, enquadrado na unidade curricular *História Oral* da professora Luísa Tiago de Oliveira, por meio de ambas metodologias, o tema semente de como é que os estudantes relacionam o termo *aprendizagem* com a sua experiência no ensino superior.

O processo de diálogo coletivo facilitado pelo pesquisador ocorreu no dia 11 de Janeiro de 2020 no ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa¹⁸ com a presença de três delegados e oito perguntas como tema semente, sendo a última conectada ao projeto Visual Thoughts¹⁹, com a pergunta: “*As imagens que vos vou passar são recortes de anotações de estudantes do ensino superior em diversos países europeus, Rússia, Mongólia, China e sudoeste Asiático. Depois de as observar, o que diriam é o papel de um caderno de anotações num processo de aprendizagem?*”

¹⁸ O ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa é uma instituição pública de ensino universitário criada em 1972. Os seus objetivos estratégicos são a inovação, a qualidade, a internacionalização e o desenvolvimento de uma cultura empreendedora. <https://www.iscte-iul.pt/conteudos/iscte-iul/quem-somos/8/apresentacao>

¹⁹ Originalmente havia sido programado que esta intervenção ocorreria simultaneamente à exposição “Visual Thoughts” no ISCTE, onde juntamente com a minha pequena família percorri 18.436km do planalto euroasiático por terra entre a Europa Ocidental e o Extremo Oriente, em busca de “pensamentos visuais” dentro dos cadernos de estudantes. Foram fotografados centenas de pensamentos visuais em 9 instituições de ensino - líderes a nível mundial: Universidade Witten/Herdecke (Alemanha), Kaospilot (Dinamarca), YIP (Suécia), Universidade Estadual Lomonosov Moscovo (Rússia), Universidade Nacional da Mongólia (Mongólia), 706 Youth Space Beijing (China), Universidade Yunnan (China), Templo Budista Wat Mano (Laos), Universidade Silpakorn (Tailândia). A curadoria das exposições foi feita especificamente para cada instituição, onde foram facilitados workshops interativos sobre a aprendizagem como processo criativo. Devido ao surto do COVID-19 não foi possível seguir com o plano original.

iscte INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA



55

4.2B: Intervenção dialógica B - Contexto Artístico

Critério	Descrição
Contexto	Artístico
Método	diálogo
Local	Colares, Sintra, Portugal
Data	14 de Novembro de 2020
Facilitador	2: Brenno Kaschner Russo, Stefannia Russo
Delegado	11
Objeto falante	Tigela tibetana
Tema semente	2 perguntas "Que horas são agora, no mundo?" e "O que significa para nós estarmos aqui hoje?" ²⁰

Inspirado pelos primeiros *happenings* no Black Mountain College, onde a experimentação e a interdisciplina eram encorajadas entre artistas, resultando numa mudança de foco, da produção em conjunto, para o processo que ocorre espontaneamente entre eles – a dinâmica criativa *entre* indivíduos em diálogo. Foi assim experimentado pela metodologia do diálogo uma interação livre entre um grupo de pessoas. O processo de diálogo coletivo foi facilitado pelo pesquisador e uma segunda pessoa, ocorreu no dia 14 de Novembro de 2020 em Colares, Sintra, Portugal com a presença de 11 delegados.

Antes da introdução da metodologia, foi facilitado pelo pesquisador um jogo ativo onde os delegados exercitaram a sua capacidade de escuta e os seus reflexos ao ouvirem os comandos do facilitador por fones de ouvido e se movimentarem no espaço. Após uma introdução às ideias de David Bohm foi apresentada a estrutura, os princípios e o procedimento do processo de diálogo. Como tema semente foram levadas ao centro duas perguntas (com um intervalo de 30 minutos): "Que horas são agora, no mundo?" e "O que significa para nós estarmos aqui hoje?".

No anexo E encontra-se uma tabela com os perfis dos delegados participantes. Esta intervenção foi filmada com o objetivo de editar um curto vídeo do processo de diálogo em contexto artístico, que pode ser visto aqui:

<https://vimeo.com/485716590>

²⁰ Originalmente havia sido programado que esta intervenção ocorreria em uma galeria de arte e também em espaço público (e.g. na Praça do Comércio em Lisboa)

AFTER BABEL



Figura 4.2 – Intervenção Dialógica B

4.2C: Intervenção Dialógica C - Contexto Digital

Critério	Descrição
Contexto	Digital
Método	diálogo
Local	45 países – online, pelo zoom
Data	26 e 27 de Junho de 2020
Facilitador	40 (1 por diálogo)
Delegado	270 (4-8 pessoas por diálogo)
Objeto falante	Objetos remotos
Tema semente	40 diferentes temas sementes (40 diálogos) que vão de encontro com a pergunta central: “Como podemos moldar um cenário pós-crise com uma nova narrativa?”

Impulsionado pelas limitações de interação física devido ao surto do COVID-19, e inspirado pelo potencial do método dialógico por vias digitais, foi desenhado e construído uma plataforma online capaz de ativar uma comunidade global pelo diálogo. Em colaboração com o *EIT Climate-KIC* foi ativado o projeto *Moments Matter*, pelo qual foi organizado uma conferência online e ao vivo chamada *Dialogues for Action*. A conferência ocorreu durante dois dias em 26 e 27 de Junho engajando 270 delegados e 40 facilitadores de 45 países diferentes e 91 cidades em 40 diálogos online, cada um com um tema semente diferente em torno da questão: "Como podemos moldar um cenário pós-crise com uma nova narrativa"?

Em pleno caos da pandemia, abriu-se um espaço para constelar indivíduos que antes não se conheciam para exercitar desconusão e dialogar sobre um novo cenário. “Como assegurar que um cenário pós-COVID-19 possa desencadear o melhor da humanidade e ativar a resiliência para a transição para um mundo onde os seres humanos e a natureza possam prosperar?”

Com um feedback extremamente positivo dos facilitadores, delegados e expectadores, pode se avaliar pelo inquérito enviado aos participantes uma satisfação média de 4,4 de 5. Todos os 40 diálogos, assim como os perfis dos participantes, podem ser visualizados pelo site do projeto em: <https://momentsmatter.org/conference/programme>. Em anexo (F, G, H, I) encontram-se: o “Little Guidebook to Dialogue”, elaborado para preparar os participantes para o processo, assim como um vídeo explicativo do guia; uma apresentação do projeto.



Figura 4.3 – Poster oficial do evento



Figura 4.4 – Exemplo da constelação do Diálogo “Intercultural Philosophy and Global Justice”

4.3: Reflexão: análise SWOT

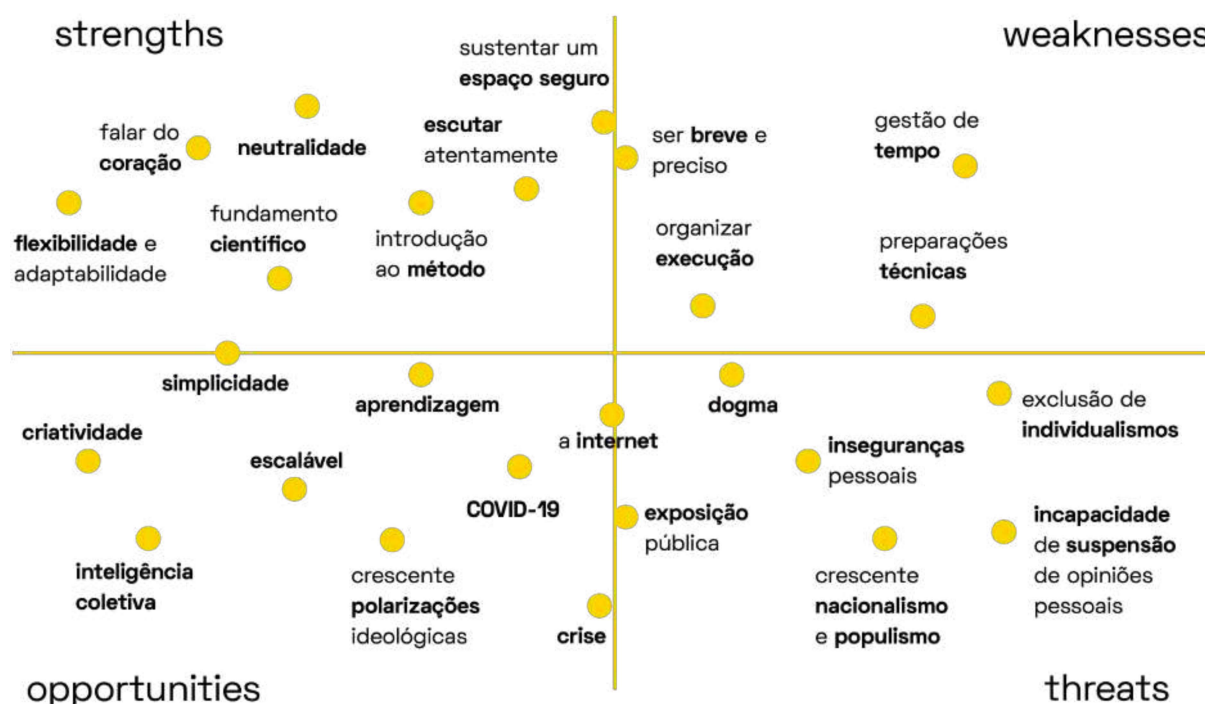


Figura 4.5 – Análise SWOT, pelo pesquisador

As forças constituem-se sobre o que o projeto já é bom em fazer: excelência em “introduzir o método” para acolher todos no processo; ter um “fundamento científico” com nomes de renome como o de David Bohm; oferecer um “espaço neutro”, sem simpatias ou vícios políticas; ser extremamente “flexível e adaptável” em diversas situações; e “falar do coração” como momento de honestidade. No limiar entre as forças e as fraquezas (porém ainda no espaço das forças) encontram-se o “escutar atentamente” e o “sustentar um espaço seguro” - livre de julgamentos, identificados aqui como forças desafiantes.

As fraquezas constituem-se sobre o que o projeto ainda precisa de melhorar: “gestão de tempo” para melhor operacionalização; “preparações técnicas” – essenciais para diálogos que envolvem tecnologias específicas. Relativamente próximo das forças (porém também perto das ameaças) encontra-se “organizar execução”, que precisa de ser aprimorado para processos fluídos e sem atritos; e entre as forças e as fraquezas (porém ainda no campo das fraquezas) encontra-se “ser breve e preciso”, que se mostra para alguns poucos participantes como um grande desafio.

As oportunidades constituem-se sobre os pontos externos pelos quais o projeto poderia beneficiar: no limiar entre as forças e as oportunidades encontram-se a “simplicidade” do

método e o potencial de ver o processo como “aprendizagem”; o potencial imenso de gerar algo novo é mencionado como “criatividade” assim como o seu potencial coletivo em “inteligência coletiva”; “escalável” significa que é facilmente reproduzido; as “crescentes polarizações ideológicas” servem como uma necessidade real de diálogos que criem pontes entre os extremos; COVID-19 foi considerado como oportunidade uma vez que este surto foi o responsável por uma necessidade urgente de algo estruturalmente diferente do que tínhamos antes. Próximo às ameaças (porém ainda mais para as oportunidades) encontram-se “crise” como impulso para o novo, e “a internet” como potenciadora de interações que não requerem compartilhar espaços físicos.

As ameaças são os obstáculos externos que podem potencialmente prejudicar o projeto: o “crescente nacionalismo e populismo” em muitos países europeus e além poderia supostamente impedir uma comunicação e troca aberta e livre entre indivíduos; quanto aos participantes do processo de diálogo o que pode vir a ser uma ameaça são as suas “inseguranças pessoais”, a “incapacidade de suspensão de opiniões pessoais” e o receio de um nivelamento de personalidades numa “exclusão de individualismos”. Próximo às fraquezas encontra-se “dogma”, que poderia ser uma ameaça no caso de tanto facilitadores ou participantes relacionarem o método, os seus princípios e a proposta como um todo dogmático. Já a “exposição pública” encontra-se no limiar entre as ameaças e as oportunidades (porém ainda mais no campo das ameaças), já que por um lado é pela exposição pública de diálogos que se gera mais pessoas a saber da sua existência, e por outro, alguns indivíduos mostram-se sensíveis a serem honestos e a falarem do coração quando expostos publicamente.

CONCLUSÃO

Por fim, *como é que o processo de diálogo, enquanto desencadeamento do pensamento coletivo, responde a uma desorientação pós-cultural?*

Com fundamentação no presente trabalho foram extraídos sete pontos que exemplificam o paralelo qualitativo entre a problemática representada pela *desorientação pós-cultural* e a solução proposta no *processo de diálogo, enquanto desencadeamento do pensamento coletivo*.

Já dizia Lipovetsky que a humanidade se encontra desorientada e sem mais estruturas que guiem o seu caminho. No pós-1989 estaríamos a entrar numa nova época, onde a revitalização de identidades *coletivas* teria um papel nuclear, e o diálogo intende abordar: a *Reorientação individual através do processo coletivo* (1).

Num outro momento ao elaborar as tendências da sua *cultura-mundo*, Lipovetsky menciona que contrário ao que se esperaria, “a resposta à crescente corrente de normas e imagens comuns no mercado cultural é *paradoxalmente* uma crescente individualização das identidades, e com isto, contrário aos riscos da uniformização”. *Uma crescente individualidade ao fazer parte do coletivo* (2) é também a essência da teoria de Bohm sobre o plasma em metais, onde é provado pela física que dentro do coletivo pode haver liberdade individual.

A tendência de Bohm a falar sobre o “pensar” (em movimento) em vez de usar “pensamento” (fixo) converge com a sugestão de Appadurai sobre optar pelo uso da palavra “cultural” em vez de “cultura”, ambos se encontram no conceito da *Desapropriação do pensar* (3).

Voltaire, rebelde ao optimismo iluminista da sua época, sabia que não viviam no melhor dos mundos possíveis, e que a perspetiva francesa não representava o todo, mas uma parte do todo. Que temos que *Tolerar as diferenças existentes* (4) é formulado nas suas palavras “a tolerância é o único remédio para a grande peste do género humano”, que por sua vez vai diretamente de encontro com a prática de suspensão das opiniões pessoais exercida no diálogo.

Ao escrever a sua *Déclaration de Villeurbanne* nos subúrbios de Lyon Francis Jeanson teve um papel fundamental em alargar o que até então era cultura e pluralizar o que até então era público. Esta evolução abriu espaço para uma aceitação duma *Multiplicidade de perspetivas* (5), que é essencial para o processo de diálogo.

Em parte, a problemática deste trabalho fundamenta-se numa falha cultural identificada por George Steiner, que remete a relações humanas com base na teoria da agressão de Hegel,

onde a tendência visa a pulverização do outro (o rival), a prática do diálogo exercita *Relações humanas com base na colaboração* (6), onde toda contribuição é válida e no fim todos ganham.

Se na pós-cultura vivemos uma decomposição cultural, é inspirado nos *happenings* – diálogos criativos espontâneos do Black Mountain College, que temos uma possível reversão do movimento de podridão, onde a aprendizagem e experimentação abrem espaço no palco central para o *Nascimento do novo pela criatividade* (7) através de colaboração e troca de ideias.

Como um todo, o diálogo se mostra extremamente flexível e adaptável a diferentes contextos e sua simplicidade é ideal para ser moldado em diferentes ocasiões e por diferentes participantes com o intuito de gerar algo novo. Se o diálogo em si é livre e moldado por cada situação única, a clareza, simplicidade e estabilidade do seu contendor (o método do diálogo) é determinante. Logo, a função do facilitador como viabilizador do método mostra-se essencial para um bom diálogo, e o seu propósito resume-se numa metáfora onde as margens do rio representam a facilitação do método dialógico e a água o processo de diálogo enquanto desencadeamento do pensar coletivo:

“being the banks of the river so that water can flow”

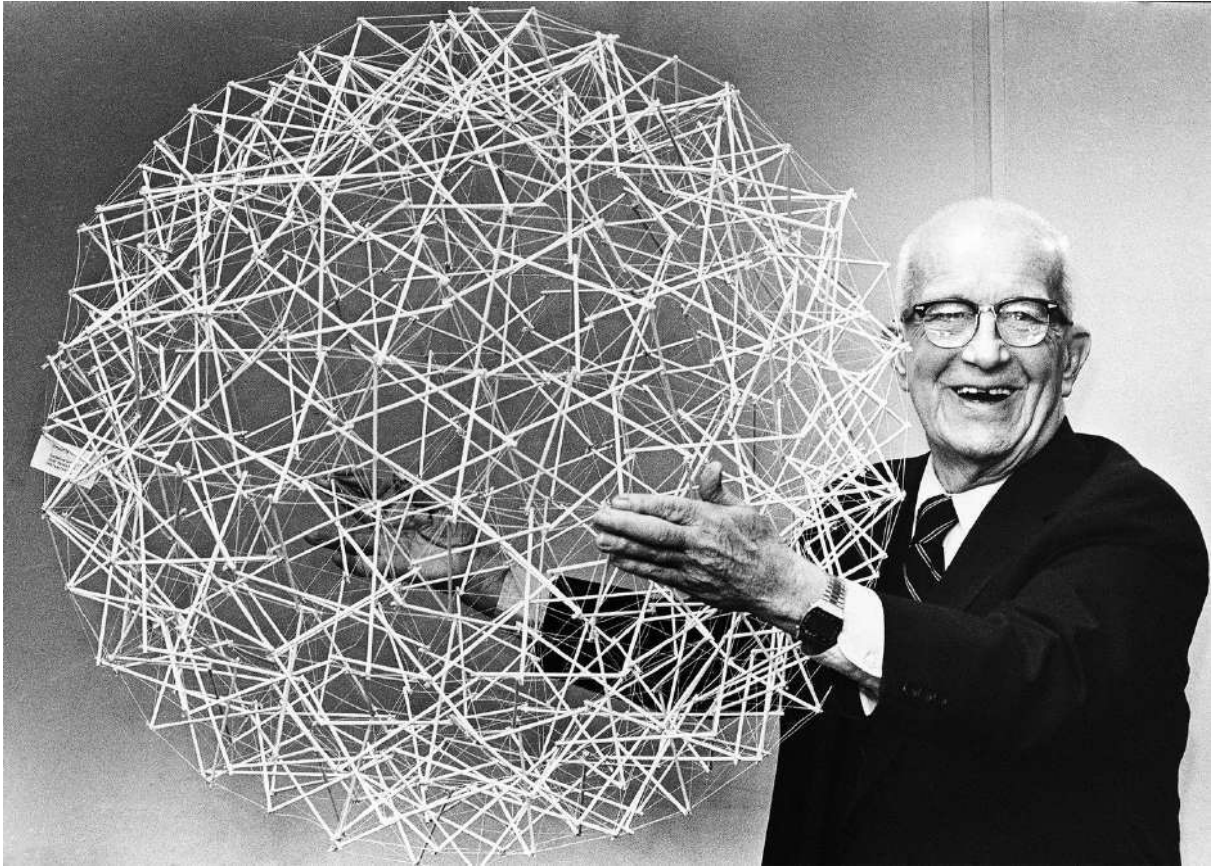


Figura 4.6 - arquiteto, teórico de sistemas, filósofo, autor, designer, inventor, e futurista Richard Buckminster Fuller

“I am convinced that creativity is a priori to the integrity of the universe, that life is regenerative and conformity meaningless. You do not belong to you. You belong to the universe. Nature is a totally efficient, self-regenerating system. If we discover the laws that govern this system and live synergistically within them, sustainability will follow and humankind will be a success. We are called to be architects of the future, not its victims.”

R. Buckminster Fuller

Referência Bibliográfica

- Adato, Perry Miller – Paris The Luminous Years -Towards the making of the modern, New York, 2010
- Aldridge, Alfred Owen (1975), “Voltaire and the Century of Light”, New Jersey, Princeton University Press
- Appadurai, Arjun (2004), “*Aqui e Agora*” (excerto), *Dimensões Culturais da Globalização: A modernidade sem peias*, Lisboa: Teorema, 11-30
- Bell, Julian – Espelho do mundo: uma nova história da arte. Lisboa: Orfeu Negro , 2009
- Bew, Sophie – Five artist collectives on the art of collaboration. *Another* (2017), disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/9805/five-artist-collectives-on-the-art-of-collaboration>
- Blumer, H. (1939). “Collective behavior”, citado por Elihu Katz & Daniel Dayan, (2012) “On publics, non-publics, former publics, future publics, almost publics, and their students and genealogies” *Looking for Non-Publics*, VII-XV
- Bohm, David (2014 [1996]), *On Dialogue*, Routledge, London
- Bohm, David (2004 [1996]), *On Creativity*, Routledge, London
- Bordieu, Pierre (2007), “O amor pela arte. Os museus da arte na Europa e seu público” citado por Alice P. de Lacerda (2010), “Democratização da Cultura X Democracia Cultural: os pontos de cultura enquanto política cultural de formação de público”
- Botelho, Isaura (2001), “As dimensões da cultura e o lugar das políticas culturais”, citado por Alice P. de Lacerda (2010), “Democratização da Cultura X Democracia Cultural: os pontos de cultura enquanto política cultural de formação de público”
- Cohn-Bendit, Daniel (1988), *1968: A Revolução que tanto amámos*, Lisboa, Dom Quixote
- Cuche, Denys (1999), “*A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*”, Lisboa, Fim-de-século, 31-37
- Dicionário Português Aurélio (online: dicionariodoaurelio.com) Consultado em 19.11.2020

- Dumazedier, Joffre – Révolution culturelle du temps libre 1968-1988. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988
- Ferreira, A.B.H. (1986) Novo dicionário da língua portuguesa, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2ª edição
- Fitzgerald, Stephanie (2011). *Children of the Holocaust. Mankato, MN: Compass Point Books*
- Gans, Herbert J., 1974 “Popular culture and high culture”, citado por Richard A. Peterson (1992), “Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore” *Poetics*, 21, pp. 243-258
- Garcia, Miliandre (2007), “Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)”, citado (em *apud*) por Alice P. de Lacerda (2010), “Democratização da Cultura X Democracia Cultural: os pontos de cultura enquanto política cultural de formação de público”
- Habermas, J. (2002[1962]). “Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública” pp. 77, citado por Ana Rosas Mantecón (2009), “O que é o público?” *Poiésis*, 14, pp.175-215
- Harari, Yuval Noah (2017). TED Dialogue “Nationalism vs. Globalism: the new political divide: <https://www.youtube.com/watch?v=szt7f5NmE9E> , acedido em 12.10.2020
- Harvey, David (1990), “The Condition of Postmodernity”, Blackwell, citado por *Lipovetsky, Gilles & Jean Serroy (2010), “Introdução”, A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada, Lisboa: Edições 70, p.22*
- Heisenberg, Werner (2003): Der Teil und das Ganze. Gespräche im Umkreis der Atomphysik. München 2003. (primeira edição 1969)
- Isaacs, William. Dialogue: The Power of Collective Thinking. The System Thinkers (2018), disponível em: <https://thesystemsthinker.com/dialogue-the-power-of-collective-thinking/>
- Jacobi, Daniel e Jason Luckerhoff (eds.) (2012), *Looking for Non-Publics*, Québec, Presses de l’Université du Québec
- Jorge, José Duarte Centeno (2003), “A Matéria do Património” em Ramos, Manuel João (org.), *A matéria do património: memórias e identidades*, Lisboa, Edições Colibri/DepANT-ISCTE, pp. 11-16

- Katz, Elihu e Daniel Dayan (2012), “On publics, non-publics, former publics, future publics, almost publics, and their students and genealogies” em Jacobi, Daniel e Jason Luckerhoff (orgs.), *Looking for Non-Publics*, Québec, Presses de l’Université du Québec, preface VII – XV
- Krishnamurti, J. (1975 [1954]), “The first and last freedom”, Nova Iorque, Harper One
- Lacerda, Alice P. de (2010), *Democratização da Cultura X Democracia Cultural: os pontos de cultura enquanto política cultural de formação de público*, comunicação apresentada no Seminário Internacional de Políticas Culturais; teorias e práticas, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010, Rio de Janeiro. Consultado em 17.01.2019. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2010/09/02-ALICE-PIRES-DE-LACERDA.1.pdf>
- Lipovetsky, Gilles & Jean Serroy (2010), “Introdução”, *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*, Lisboa: Edições 70, 11-37
- Lopes, João Teixeira e Bárbara Aibéo (2007), *Os Públicos da Cultura em Santa Maria da Feira. Relatório de Síntese*, Porto, Edições Afrontamento
- Mantecón, Ana Rosas (2009), “O que é o público?” *Poiésis*, 14, pp.175-215
- Matoba, Kazuma (2011) “*Transformative Dialogue for Third Culture building*”, Budrich Unipress, Opladen
- Peat, F. David (1997). *Infinite Potential: The Life and Times of David Bohm*. Reading, MA: Addison Wesley. p. 316-317.
- Peterson, Richard A. (1992), “Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore” *Poetics*, 21, pp. 243-258
- Pinto, Fernando (2003), “*Ler o Património*” em Ramos, Manuel João (org.), *A matéria do património: memórias e identidades*, Lisboa, Edições Colibri/DepANT-ISCTE, pp. 17-21
- Ringparabel - Nathan, der Weise (vídeo do 2DF theater), consultado online em 19.11.2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GFF6qn3ZHKw&t=1s>
- Rubim, Antonio Albino Canelas (2009), “Políticas culturais e novos desafios”, citado por Alice P. de Lacerda (2010), “Democratização da Cultura X Democracia Cultural: os pontos de cultura enquanto política cultural de formação de público”

Selasi, Taiye – *Don't ask where I'm from, ask where I'm a local* (TED-Talk, 2014),
consultado online em 25.10.2020. Disponível em
https://www.ted.com/talks/taiye_selasi_don_t_ask_where_i_m_from_ask_where_i_m_a_local

Schneede, Uwe M. – Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Munique, 2001

Steiner, George (1992 [1971]), “No Castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição de Cultura”, Lisboa, Relógio d'Água

Voltaire (2001[1759]), “Candide”, Londres, Penguin Books

Wachter, Ellen Mara de – Co-Art: Artists on Creative Collaboration. Phaidon, 2017

Wachter, Ellen Mara de – Two hands good, twelve hands better – the art collectives issue.
Elephant, issue 29 (2016)

Weischedel, Wilhelm (2009 [1975]), “Die philosophische Hintertreppe. Die großen Philosophen in Alltag und Denken”, Munique, Deutscher Taschenbuch Verlag

Websites

https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mara_de_eco

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cultura>

www.momentsmatter.org

<https://www.thedialogueproject.com/>

<https://www.bohmdialogue.org/>

https://www.gfk-institut.ch/wp-content/uploads/2015/07/a_cg_einf-bohm.pdf

<http://www.community-of-knowledge.de/>

<https://laetusinpraesens.org/links/webdial.php>

Anexos

Anexo A: Perfis (4.2A)

Características sociodemográficas

Variáveis pertinentes

Nome (*)	Data de nascimento	Local de nascimento	Formação	Ocupação	Residência	Idade em que iniciou a primeira formação	Idade em que iniciou a última formação	Já copiou em um exame	Abandonou algum curso	Cogita regressar ao ensino superior
A	10/11/1994	Lisboa, Portugal	Design de Equipamento, Curadoria de Arte, Gestão Cultural (MA)	Designer e estudante de Mestrado	Lisboa	17 anos	23 anos	Sim	Não	Para já não, mas não abdica da ideia
B	25/02/1994	Pragal, Portugal	Licenciatura em Cinema	Assistente de realização	Lisboa	18 anos	18 anos	Sim	Não	Sim
C	16/03/1994	Verona, Itália	Licenciatura em Filosofia, Psicologia (inacabado), Sociologia da Educação (MA)	Educadora	Lisboa	20 anos	24 anos	Sim	Sim	Sim

(*) os participantes do diálogo preferiram confidencialidade quanto à sua identidade.

Anexo B: Tema semente (4.2A)

Grelha de perguntas

1. Me contem o que se lembram do momento em que decidiram a direção da vossa formação.
2. Relacionam o termo “aprendizagem” com a sua experiência de ensino superior?
3. Qual a sua relação com avaliações?
4. Fechem os olhos, lembrem de um momento onde sentiram que aprenderam algo – onde estavam, com quem e como se sentiam internamente. Descrevam o processo.

5. Na vossa opinião que forma tem a aprendizagem em sua essência primordial?
6. Pode uma instituição de ensino nos ensinar a pensar?
7. Refletindo sobre a vossa experiência no ensino superior, como tomavam apontamentos?
8. As imagens que vos vou passar são recortes de anotações de estudantes do ensino superior em diversos países europeus, Rússia, Mongólia, China e sudoeste Asiático. Depois de as observar, o que diriam é o papel de um caderno de anotações num processo de aprendizagem?

Anexo C: Transcrição Editada (4.2A)

Neste caso será investigado os primeiros 5 minutos (0”20 - 5”20 do áudio *Diálogo 1*) após a abertura da sessão de diálogo (depois da introdução e do *check-in*).

F = facilitador / A, B, C = participantes

IV.II. Transcrição Editada

F: Me contem o que se lembram do momento em que decidiram a direção da vossa formação.

A: A pergunta é curiosa. Adorava focar na minha formação momentânea. Antes de iniciá-la eu estava completamente convencida de que queria parar de estudar, e só queria viajar, trabalhar e começar a fazer coisas mais práticas. Foi um ano parado, onde percebi que queria continuar a estudar. Nessa altura eu havia tirado uma pós-graduação em Curadoria da Arte (que levou a essa mestrado), e foi precisamente quando estive parada que percebi que precisava de me formar.

B: Desde criança sempre achei que queria ser arquiteto. Tinha essa direção muito definida, provavelmente dum lugar muito mental – duma certa idealização de algo que eu não conhecia propriamente bem. E então agarrei-me a isso, sem questionar muito, e tomei como uma coisa garantida para dar alguma direção. Fiz todo meu processo de formação orientado nesse sentido

– quando fui para a escola artística António Arroio fiz design de produto na expectativa que depois ia para arquitetura. Depois foi curioso porque, no momento que tomei a decisão imprevista de integrar-me num grupo de formação para jovens atores que senti que me encontrei pela primeira vez. Identifiquei-me com as pessoas que estavam a minha volta e houve um processo de descoberta que me fez verdadeiramente aproximar-me um do que era talvez a minha direção essencial. Mais tarde, por outras contingências, eu ainda tentei ir para arquitetura, mas como não queria estudar em Portugal e sim em Inglaterra, fiz um processo de candidatura, mas que não resultou até ao fim – passei em todas as fases, menos na última. Devido a formação para jovens atores comecei a aproximar-me do cinema e da cinemateca, que de alguma forma eu sabia, que em alguma altura da minha vida, eu iria fazer algo com o cinema. Decidi então estudar cinema, na expectativa de que depois ainda me poderia mais tarde voltar a concorrer para arquitetura. Iniciei o curso de cinema e fiquei até o fim, e lá se foi a arquitetura. Então foi curioso, pois no momento que ocorreu algo impensado e imprevisto na minha vida, que me alinhei com algo, que ainda me era mais próximo, exatamente o que precisava para me encarrilhar no sítio certo.

C: Eu também tenho uma experiência parecida com a tua. Eu também havia planeado tornar-me a melhor cientista do mundo e descobrir como mudar a educação. Então comecei a estudar filosofia, seguido pela psicologia. Até que há dois anos vim para Portugal visitar um amigo que mora numa floresta em Viseu, onde ele construiu uma comunidade de aprendizagem criada pelo José Pacheco e lá fiquei. (...)

Anexo D: Feedback de uma delegada (4.2A)

contributo da delegada A durante a intervenção, onde reflete sobre o encontro do método com o tema (1”29”20 - 1”30”00):

“estava agora a pensar e para concluir essa experiência, o que eu aprendo com isso? Eu acho que é mesmo essencial na educação, a participação. Nós estamos aqui, não é uma participação forçada, mas tu fizeste perguntas-chave para podermos participar. E dessa maneira foi quase como uma aula, entre nós, que não foi aborrecida, e foi estimulante. Essa ideia de nós estarmos abertos à participação, se calhar é uma das coisas que falta muito, mesmo no ISCTE.”

Anexo E: Perfis (4.2B)

Nome (*)	Nacionalidade	Ocupação	Idade
1	Brasil/Itália	Empreendedora social	30
2	Dinamarca	Escultor	31
3	República Dominicana	Fotógrafa	30
4	Brasil	Executivo / Marketing Digital	31
5	Áustria	Investidor climático	32
6	Dinamarca	Florista	35
7	Canadá	Empreendedor	52
8	Brasil/Suíça	Investidor	33
9	Polónia	Arquiteta	31
10	Dinamarca	PhD em Biopharma	31
11	Polónia	Cabeleireiro	43

(*) os participantes do diálogo preferiram confidencialidade quanto à sua identidade.

Anexo F: Little Guidebook to Dialogue (4.2C)

Little Guidebook to Dialogue, produzido pelo pesquisador. Aceder link, PDF no fim da página, para ver o vídeo passar mouse em cima da janela do vídeo e clicar em “original”:

<https://www.notion.so/ournewkinco/Dialogues-for-Action-Guidelines-f3d4af5a50f34d7084aaab99e8f9467c>

Anexo G: Arquivo com todos os diálogos (4.2C)

Todos os 40 Diálogos são acessíveis, aceder link e clicar num determinado diálogo para o abrir.

<https://momentsmatter.org/conference/programme>

Anexo H: apresentação dialogues.one (4.2C)

Dialogues.one é a evolução deste projeto. Na apresentação anexada foi resumido o status quo atual do projeto.

Apresentação de dialogues.one – a evolução e o futuro deste projeto:

<https://www.notion.so/ournewkinco/dialogues-one-presentation-78c945525838443dbd716850c03bf45e#260482b595764ed4bbda9ef802cf7d9c>

Anexo I: dialogues.one website (4.2C)

Já se encontra online (porém em fase de construção):

www.dialogues.one