

REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

N.º 9 | 2022

**Dos Muros Para o Ecrã: Arte Urbana, Quotidiano e
Experiência Estética no Museu Virtual da Lusofonia**
From the Walls to the Screen: Street Art, Everyday and
Aesthetic Experience in the Virtual Museum of Lusophony

Elaine Trindade 

<https://doi.org/10.21814/vista.3982>

e022004

Dos Muros Para o Ecrã: Arte Urbana, Quotidiano e Experiência Estética no Museu Virtual da Lusofonia

Elaine Trindade

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal

Nesta pesquisa, propomos analisar as tensões entre a arte do quotidiano, os processos de visibilidade e invisibilidade da arte urbana e a experiência estética em ambiente virtual. Este estudo tem como corpus duas exposições: *As Vozes Silenciosas das Paredes de Coimbra* e *"Não Há Muro em Branco Que Eu Não Possa Pintar"*, ambas em cartaz permanente no Museu Virtual da Lusofonia, na plataforma Google Arts & Culture. Tendo o Museu Virtual da Lusofonia uma composição interativa, imersiva e híbrida, que une fotografias, sons, vídeos e elementos de geolocalização (Google Street View), é objetivo secundário pensar a imagem enquanto lugar de experiência que possui a potencialidade de romper com um regime representativo da arte em prol de um regime estético.

Palavras-chave: Museu Virtual da Lusofonia, arte urbana, arte do quotidiano, experiência estética

From the Walls to the Screen: Street Art, Everyday and Aesthetic Experience in the Virtual Museum of Lusophony

This research focuses on the tensions between everyday art, the processes of visibility and invisibility in street art and the aesthetic experience in the virtual environment. The corpus of this study regards the exhibitions: *The Silent Voices on Coimbra's Walls* and *"There Is No Blank Wall I Cannot Draw"*, both on permanent display in the Virtual Museum of Lusophony on the Google Arts & Culture platform. The Virtual Museum of Lusophony has an interactive, immersive and hybrid structure, merging photographs, sounds, videos and geolocation elements (Google Street View). The secondary goal is to consider the image as a place of experience potentially disruptive of a representative regime of art on behalf of an aesthetic regime.

Keywords: Virtual Museum of Lusophony, street art, everyday art, aesthetic experience

Submetido: 25/03/2022 | Revisto: 18/04/2022 | Aceite: 21/04/2022 | Publicado: 31/05/2022

Introdução

Ao deambular pelas ruas das cidades é comum a observação de inscrições e de desenhos nas paredes e muros que compõem a arquitetura urbana, vozes que reivindicam, denunciam e apontam para acontecimentos do quotidiano. Silenciosas e (in)visíveis, estas narrativas ganham certa visibilidade ao ingressarem no circuito das artes sob a forma de fotografia. Fotografar o banal, o comum, o quotidiano é quase inerente ao fazer fotográfico, o qual desde os primórdios da sua existência esteve empenhado em capturar imagens do dia a dia das cidades, um campo privilegiado de observação de certos fenómenos sociais e comunicacionais.

Para pensar o quotidiano, parte-se da premissa de que este pertenceria à insignificância, àquilo que nos passa despercebido e que está envolto na invisibilidade, como indica Blanchot (1969/2007, p. 237). Acerca da fotografia e da arte do ordinário, do banal, do quotidiano, Carvalho (2013, p. 202)

aponta para a fotografia do ordinário como um espaço de experiências estéticas, estranhamento e resistência aos automatismos do dia a dia, de modo a fazer-nos refletir acerca das práxis relacionadas com a sociedade contemporânea.

Se o quotidiano está envolto na invisibilidade e se a arte do banal tem a potencialidade de tornar visível o invisível, torna-se relevante pensar sobre o processo de visibilidade e invisibilidade na arte do quotidiano. Para analisar tais questões, este estudo apoia-se nas teorias de Merleau-Ponty. Em *O Visível e o Invisível*, Merleau-Ponty (1964/1984) afirma que o ver não estaria em oposição ao não ver, de tal forma que visíveis e invisíveis seriam complementares entre si, pois a partir daquilo que se vê é que se pode pensar no que não se vê (p. 232).

Diante destas premissas, neste artigo, propomos analisar as tensões entre a arte do banal e o quotidiano das cidades através de duas exposições: [As Vozes Silenciosas das Paredes de Coimbra](#) e ["Não Há Muro em Branco Que Eu Não Possa Pintar"](#). As mostras fazem parte do Museu Virtual da Lusofonia, na plataforma Google Arts & Culture¹. O Museu Virtual da Lusofonia tem como missão promover o conhecimento por parte dos países lusófonos das suas inúmeras formas de expressão artística e cultural, reunindo-as, preservando-as e difundindo-as de forma global. De acordo com Martins (2015), "o Museu Virtual da Lusofonia constitui, deste modo, uma experiência mobilizadora de comunicação intercultural, de conhecimento mútuo e de reforço do sentido de comunidade no espaço da Lusofonia" (p. 31).

Para além das imagens fotográficas, as mostras possuem vídeos e mapas de geolocalização por imagens, pertencentes à ferramenta Street View. O Google Street View é um recurso lançado pela Google no ano de 2007 e faz parte das plataformas digitais Google Maps e Google Earth. Disponibiliza uma cartografia² com imagens panorâmicas de 360º na horizontal e 290º na vertical. O mapa é composto por fotografias que são registadas de maneira aleatória e ao nível da rua (daí o termo "street view") por veículos equipados com um dispositivo composto por uma esfera com nove câmaras (*nine-eyes*), sendo a superior uma lente olho de peixe que regista a vista do alto (céu). As câmaras estão integradas num sistema de posicionamento global que indica a geolocalização exata das imagens.

Em *As Vozes Silenciosas das Paredes de Coimbra*, as fotografias e o vídeo de Bruno Dias e de Rafael Vieira, além da cartografia do Google Street View, evidenciam desenhos e frases políticas, reflexivas, reivindicativas e denúncias sociais expostas nas paredes de Coimbra, em Portugal, uma cidade reconhecida como património mundial da humanidade, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Entre fotografias, vídeos e elementos de geolocalização, de que maneira se dá a experiência estética através do ecrã e o que nela poderia diferir sensorialmente do ver as inscrições ao deambular pelas ruas da cidade? As mesmas questões emergem diante da exposição *"Não Há Muro em Branco Que Eu Não Possa Pintar"*, de Lucas Reis. Esta última retrata o trabalho do artista brasileiro Dalai, nas ruas do Porto, em Portugal. É uma intervenção urbana transgressora, assim Dalai define a sua arte, em que desenha uma *tag* nas paredes de ruas consideradas turísticas com a proposta de uma visão descolonizadora da cidade.

As duas exposições escolhidas como corpus para este estudo estão inseridas num contexto de interatividade, imersão e hibridéz mediática, uma vez que unem imagem fixa, imagem móvel e elementos de geolocalização. Sendo assim, é objetivo secundário da pesquisa analisar a imagem enquanto lugar de experiência, que rompe com o "regime representativo" em prol de um "regime estético da arte" (Ranciére, 2000/2005, 2010a, 2003/2011, 2012), em que "a arte é da arte, na mesma medida em que ela é coisa diferente da arte, o contrário da arte. Ela é autônoma na mesma medida em que é heterônoma" (Ranciére, 2003/2011, p. 175). De acordo com Ranciére (2012), a experiência sensível seria independente das questões de hierarquia e do julgamento exercido pelas instâncias de poder (p. 138). Para Carvalho (2009), "cada vez mais, a ênfase no referente, isto é, na adequação entre a imagem e a representação, vem sendo substituída e as imagens se constituem como lugar da experiência" (p. 142).

Dos Muros Para o Ecrã: Arte Urbana, Quotidiano e Visibilidade

A arte urbana, ou *street art*, refere-se à manifestação cultural que tem a cidade como cenário. Instalações, intervenções, *video mapping*, flash mob, graffiti, entre outras práticas culturais, compõem este nicho artístico. Neste estudo, temos como corpus duas exposições fotográficas que trazem para a galeria do Museu Virtual da Lusofonia, no Google Arts & Culture, intervenções visuais urbanas como a pichação e o *stencil* em muros e paredes de ruas tradicionais das cidades de Coimbra e do Porto, em Portugal. Este artigo não tem como objetivo discutir o graffiti ou a pichação enquanto objetos da arte contemporânea e da cultura urbana, tampouco serão analisadas as diferenças conceptuais entre graffiti e pichação. Nesta pesquisa, pretende-se pensar a arte do quotidiano enquanto elemento de resistência, capaz de oferecer uma experiência estética e visibilidade a factos e ações ordinárias.

As inscrições em muros e paredes remontam à época das cavernas, em que a pintura rupestre era utilizada como um modo de comunicação social entre pares (Gitahy, 1999, p. 11). Na idade média, durante a inquisição, os padres utilizavam o betume para inscrever elementos nos muros das instituições e das ordens com as quais não simpatizavam. De modo semelhante, as inscrições demarcavam as casas de pessoas a quem se queria atacar e impingir a má fama. Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), com a comercialização de aerossóis, tintas e vernizes em spray, as pichações popularizaram-se e ganharam um ideal mais voltado para a contestação e para a política, tanto que em maio de 1968, durante a revolta dos estudantes franceses, estes utilizaram a pichação para inscrever as reivindicações da manifestação pelos muros e paredes de Paris (Gitahy, 1999, p. 21). Ilegal, subversiva e transgressora. Estas são características fundamentais da pichação, elemento que se coloca entre o poder, a política, a arte e a experiência estética. Sobre a arte enquanto política, Rancière (2010b) explica que a arte já nasce política antes mesmo de ser artística.

Ela é política antes mesmo de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras de estar junto ou separado, fora ou dentro, face ou a meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação. (Rancière, 2010b, p. 46)

Estando a arte urbana situada no contexto do quotidiano das cidades, mas também da estética, do *sensorium*, em que medida ocorre a visibilidade daquilo que por vezes nos passa despercebido quando deambulamos pelas ruas da cidade? De que forma ao tornar-se uma exposição e fazer parte do sistema formal das artes, as inscrições deixam de estar na invisibilidade para fazer parte de um mundo visível, analisado, fruído e experienciável? Alteram-se as experiências estéticas quando se observam as inscrições nas ruas ou na galeria? Talvez tenhamos mais questões do que respostas concretas, mas tais perguntas permitem-nos analisar a obra de arte do banal, do comum, do quotidiano na contemporaneidade.

O quotidiano sempre foi de interesse social por ser o espaço do comum, do banal, onde a vida acontece. É onde “somos portanto nós mesmos costumeiramente” (Blanchot, 1969/2007, p. 235). Visinário e mordaz crítico da modernidade, Walter Benjamin (1987) analisa, como poucos, a prática social e as alterações de uma época. Em ensaios, cartas e fragmentos, o autor atenta no quotidiano e nas alterações na urbe, que em nada lembra a vida orgânica e pacata das cidades de outrora. O espaço urbano moderno era repleto de estímulos que, por vezes, desorientavam o sujeito. Painéis luminosos, letreiros, publicidade, montras, automóveis, elétricos e uma multidão que ia e vinha a deambular pelas ruas. Todas estas alterações levavam o sujeito moderno a choques físicos e

perceptivos capazes de alterar a práxis social, o que traria perdas na experiência autêntica (*Erfahrung*), que aos poucos estaria a ser substituída pela vivência (*Erlebnis*). Sem a experiência diante dos factos, o homem mergulha no quotidiano cujos elementos lhe passam despercebidos. O quotidiano “não se deixa apanhar. Ele escapa. Ele pertence à insignificância e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é também o lugar onde toda a significação é possível” (Blanchot, 1969/2007, p. 237).

Apesar do pensamento apocalíptico acerca do fim da experiência no quotidiano, este mostra-se um relevante espaço de significação, tanto que o banal, o comum passa a ser fonte de interesse do indivíduo, seja na modernidade ou em tempos contemporâneos, encontrando espaço na fotografia, no teatro, no cinema, no jornalismo, nas artes em geral. Se o quotidiano está para a (in)visibilidade, estes são exemplos de suportes que oferecem visibilidade ao quotidiano. Carvalho (2013) lembra que a fotografia desempenhou um papel fundamental na representação do quotidiano e do sujeito ordinário. Desde os primórdios, a fotografia registrou as alterações da cidade, da arquitetura, das personagens, das práticas sociais, tudo foi registado como o inventário de uma época, mais pelo seu carácter documental do que artístico e estético, já que é apenas na década de 1980 que a fotografia tem seu potencial estético e artístico reconhecido e passa a ser percebida como objeto da arte contemporânea ao instalar-se em museus e galerias (Trindade, 2015, p. 67).

Se o quotidiano é insignificante, despercebido e invisível, ao capturar a “coisa” comum e ao transformá-la em fotografia, em obra de arte, oferece-se ao banal certa visibilidade. A fotografia do quotidiano leva o sujeito ao estranhamento, à possibilidade de experiências estéticas, um espaço de resistência aos automatismos do dia a dia (Carvalho, 2013, p. 202). É este espaço de estranhamento e de resistência perante o quotidiano que vemos nas exposições [As Vozes Silenciosas das Paredes de Coimbra](#), com fotografias e vídeo de Bruno Dias e Rafael Vieira, e [“Não Há Muro em Branco Que Eu Não Possa Pintar”](#) com fotografias das intervenções visuais do artista brasileiro Dalai, nas ruas do Porto, em Portugal. As fotografias são de Lucas Reis, Margarida Andresen e Sofia Quintas. O documentário é de Lucas Reis e Margarida Andresen. As mostras fazem parte do Museu Virtual da Lusofonia e podem ser visitadas de modo permanente no Google Arts & Culture.

Hibridez, Imersão e Interatividade no Museu Virtual da Lusofonia

Tanto [As Vozes Silenciosas das Paredes de Coimbra](#), quanto [“Não Há Muro em Branco que Eu Não Possa Pintar”](#) são exposições que abordam a pichação como elemento artístico e político capaz de gerar um debate comunitário acerca das questões a que se propõem. Ambas as mostras possuem características de montagem semelhantes à utilização da imagem fixa fotográfica enquanto objeto artístico; imagem em movimento, que se dá através de documentários audiovisuais e a possibilidade de acesso aos mapas dos locais onde estão inseridas as intervenções visuais, que são disponibilizadas através do Google Street View. Ao unir estes elementos, tais exposições reiteram a hibridização de formatos, o que, segundo Fatorelli (2013), faz com que as fotografias se expandam e tomem outras configurações, assim como os filmes ganham novos usos e versões próprias ao serem utilizados em galerias e museus. Ao estar no limiar entre fotografia e vídeo, como é o caso do Street View; entre o virtual e o material, como é o próprio Museu Virtual da Lusofonia, as perceções tendem a ser reconfiguradas em prol de uma outra experiência estética.

As Figuras 1, 2 e 3 evidenciam os três formatos de média digitais que são utilizados na exposição [As Vozes Silenciosas das Paredes de Coimbra](#). A primeira corresponde a uma imagem fotográfica de um *stencil*, em referência ao combate do nazismo e do fascismo ([Figura 1](#)).

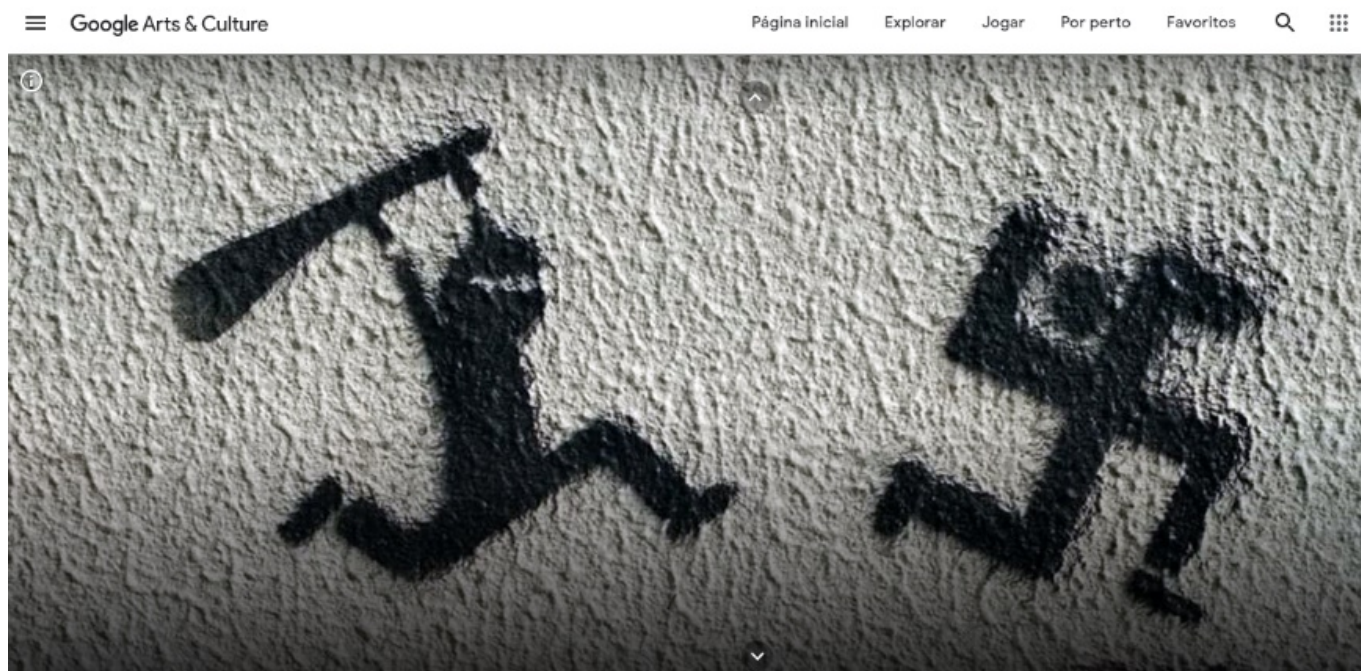


Figura 1. *Ativismo antifascista (2020)* Créditos. Bruno Dias Fonte. [As Vozes Silenciosas das Paredes de Coimbra](#)

Na segunda imagem ([Figura 2](#)) temos uma captura de ecrã do que é apresentado pela cartografia do Google Street View a mostrar a Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra. Através deste mapa de imagens é possível o observador deambular pelos espaços e conhecer virtualmente o local, uma forma de interação e de imersão mediada pela plataforma.

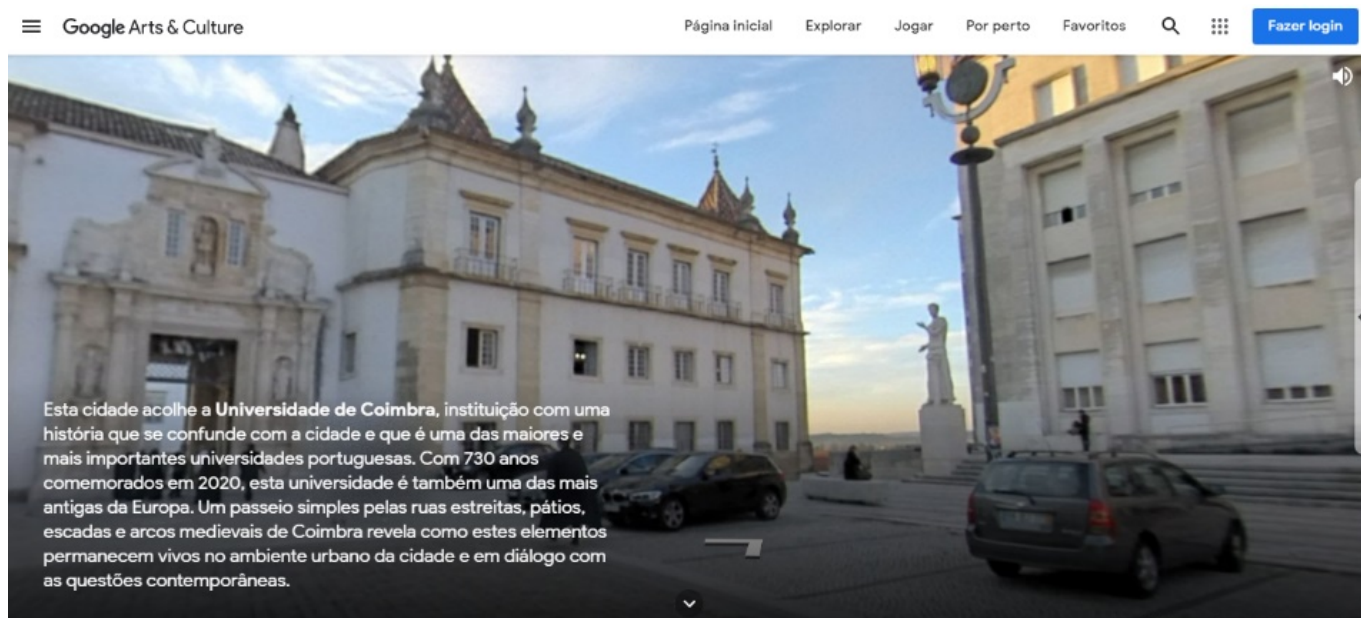


Figura 2. *Cartografia do Google Street View a mostrar a Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra* Fonte. [As Vozes Silenciosas das Paredes de Coimbra](#)

A terceira imagem ([Figura 3](#)) é uma captura de ecrã do início do vídeo *Coimbra Street Art*, em que há uma entrevista ao arquiteto e investigador Rafael Vieira, que estuda o modelo de comunicação das intervenções visuais nas paredes das cidades, sobretudo, em Coimbra. As imagens fotografadas por Rafael Vieira fazem parte da conta Coimbra Street Art, que tem quase 3.000 imagens e mais de 2.000 seguidores no Instagram.

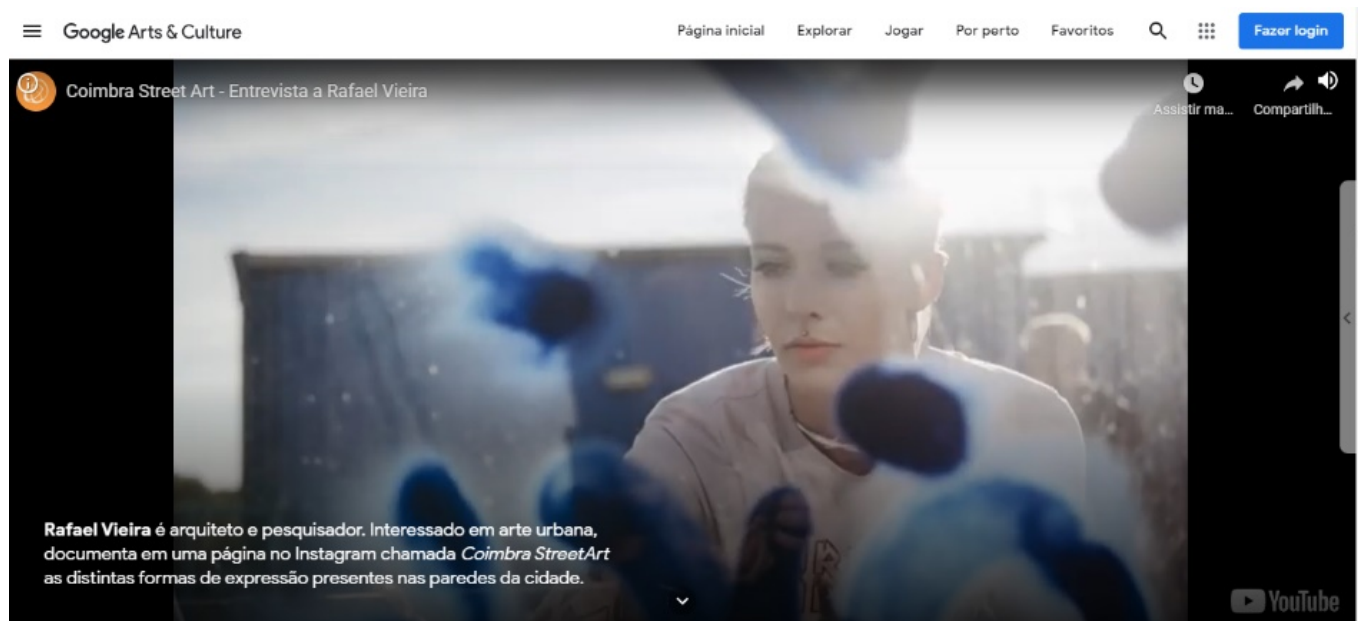


Figura 3. Coimbra Street Art - Entrevista a Rafael Vieira Créditos. Bruno Dias/Museu Virtual da Lusofonia Fonte. [As Vozes Silenciosas das Paredes de Coimbra](#)

Apesar de se aproximarem entre si, a narrativa de *As Vozes Silenciosas das Paredes de Coimbra* distancia-se daquela proporcionada por *“Não Há Muro em Branco Que Eu Não Possa Pintar”*. A primeira, reforça as inscrições por palavras de ordem com temáticas ligadas ao feminismo, ao racismo, à exclusão, ao facismo e a determinadas preocupações sociais momentâneas, como o isolamento social no quadro da pandemia ligada ao novo coronavírus (SARS-CoV-2). Uma das preocupações de Rafael Vieira, na entrevista apresentada, é o caráter transitório das inscrições, que, consideradas como vandalismo, são regularmente apagadas pelas autoridades, mas que, segundo Rafael, vão sempre existir por ser uma forma de protesto social que atravessa o tempo.

Em *“Não Há Muro em Branco Que Eu Não Possa Pintar”*, o artista brasileiro Dalai, que vive no Porto, em Portugal, propõe um diálogo entre pichação, arte, cidade, poder, turismo e gentrificação, ao propor um olhar descolonizante da cidade. O artista não inscreve palavras ou frases de efeito nas paredes ou muros, mas um desenho que funciona como uma *tag* (Figura 4) a ser espalhada massivamente pelas ruas.

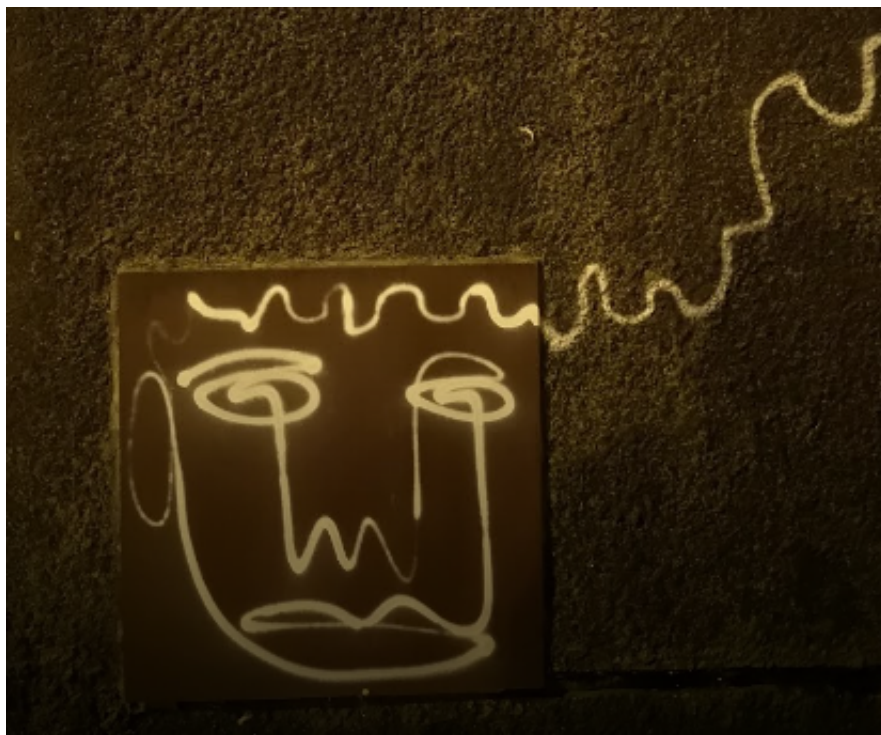


Figura 4. Rua de Raul Dória - Porto Créditos. Sofia Quintas Fonte. "[Não Há Muro em Branco que Eu Não Possa Pintar](#)"

No vídeo, que faz parte da exposição, Dalai explica que o rosto pintado por ele tem inspiração em si próprio e se relaciona com a ideia de se expressar através da imagem de “uma pessoa preta numa cidade europeia” e conclui que a *tag* o “tem ensinado que é muito importante a gente mostrar quem é e de onde a gente veio”. O rosto pintado pelo artista está espalhado pelos principais pontos turísticos do Porto, como a Rua da Infanta Dona Maria, Rua do Pilar, Rua do Mirante, Rua 9 de Julho, Escadas do Codeçal, na Rua do Cabo Simão, nas proximidades da Ponte Dona Maria Pia, entre outras localidades relevantes para a cidade em termos turísticos ou não.

Além das fotografias, a exposição conta com um vídeo documentário ([Figura 5](#)), que tem o mesmo título da mostra, e com mapas onde estão localizadas as imagens de Dalai, disponibilizados através do Google Street View.



Figura 5. Não há muro em branco que eu não possa pintar Créditos. Margarida Andressen e Lucas Reis/Museu Virtual da Lusofonia Fonte. "[Não Há Muro em Branco que Eu Não Possa Pintar](#)"

Ao observarmos a imagem da *tag* do artista na Rua do Pilar, por exemplo, também nos é dada a possibilidade de imergir virtualmente na Rua do Pilar, onde, ao interagir com a exposição através do Street View (Figura 6), é possível ver a intervenção visual de Dalai no local onde esta se encontra.

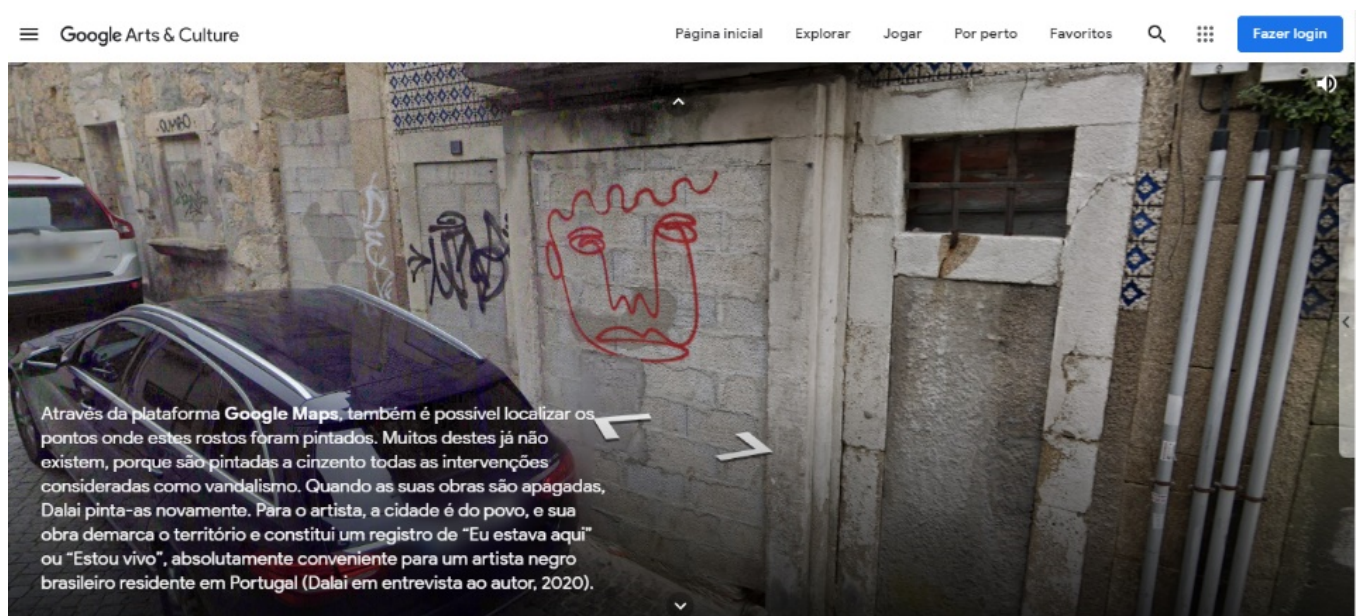


Figura 6. Cartografia do Google Street View a mostrar a Rua do Pilar Fonte. "[Não Há Muro em Branco que Eu Não Possa Pintar](#)"

Em “A Fala Cotidiana”, Blanchot (1969/2007) nos alerta para o facto de que “o homem bem protegido entre os quatro muros de sua existência familiar, deixa vir a si o mundo sem perigo” (p.

239), o que nos permite a reflexão acerca da possibilidade de uma outra experiência estética através do ciberespaço como são os museus virtuais, com destaque para aqueles que fazem parte da plataforma Google Arts & Culture, que prevê a imersão e a interatividade do observador com a obra de arte, museus, galerias, igrejas e outros equipamentos culturais públicos e privados cuja imagem seja capturada digitalmente pela equipa do Street View e disponibilizada ao público através das plataformas do Google (Street View, Maps, Earth, Arts & Culture).

A imersividade e a interatividade no Museu Virtual da Lusofonia não estão somente nas imagens-mapa disponíveis através do Street View, embora seja aqui onde estes elementos são mais facilmente perceptíveis. O próprio conceito de museu virtual já carrega em si a questão da imersividade devido a características como a hipertextualidade (hiperlinks), a hibridez dos média em que são integrados sons, imagens fixas, imagens móveis, áudios, geolocalização, entre outras, com a finalidade de proporcionar ao utilizador uma outra experiência do *sensorium*. A questão dos ambientes imersivos é complexa e “leva em conta o recorrente discurso sobre a dissolução de fronteiras, tanto do ponto de vista físico quanto do ponto de vista do pensamento, característica marcante do contemporâneo” (Carvalho, 2009, p. 141).

O Google Arts & Culture (s.d.) define a imersividade como:

a tecnologia que tenta emular um mundo físico por meio de um mundo digital ou simulado, criando um sentimento sensorial circundante, criando, assim, um sentimento de imersão. A tecnologia imersiva permite realidade mista; que é uma combinação de realidade virtual e realidade aumentada ou uma combinação de físico e digital. Em alguns usos, o termo “computação imersiva” é efetivamente sinônimo de realidade mista como interface do usuário. (para. 1)

Imersividade, interatividade e hibridez mediática são três dos principais pilares que compõem a experiência estética no Museu Virtual da Lusofonia, uma experiência a um outro nível, que vem ampliar o campo da visibilidade e alargar as possibilidades do *sensorium*. Afinal, a própria imagem é lugar da experiência estética, uma experiência que abre a possibilidade para um outro regime estético a que Rancière (2000/2005, 2010a, 2003/2011, 2012) intitula como “regime estético da arte”.

A Imagem Enquanto Lugar Experiência e o Registo Estético da Arte

A palavra “experiência” tem a sua origem no latim *experientia* e é formada por três fragmentos: *ex* (fora), *peri* (perímetro/limite) e *entia* (aprendizagem, conhecimento). O dicionário Priberam define a palavra experiência como o “ato de experimentar”, “ensaio”, “tentativa ou o conhecimento adquirido por prática, estudos, observação” (Priberam, s.d., Definições 1-4). Embora os estudos acerca da experiência datem de Aristóteles, tomaremos aqui o conceito de experiência de Walter Benjamin, filósofo e ensaísta alemão filiado à Escola de Frankfurt, e de John Dewey, filósofo da Universidade de Chicago, associado ao pragmatismo, de modo a que melhor se possa compreender o conceito de “regime estético da arte” (Rancière, 2000/2005, 2010a, 2003/2011, 2012) e de imagem enquanto lugar da experiência (Carvalho, 2009).

Walter Benjamin (1859-1952) foi um dos maiores críticos da vida e da arte na modernidade. Neste contexto, analisou a questão da experiência, seja como uma experiência autêntica (*Erfahrung*), pensada como algo sensorial e transmissível pelos seres humanos, ou como *Erlebnis* (vivência), uma experiência individual, interna. Sobretudo, em vários de seus ensaios, Benjamin pensou acerca da perda e da pobreza da experiência, a qual denominou “*Erniedrigung*”, a degradação da experiência na modernidade, uma época em que, segundo o teórico, não haveria mais experiências para compartilhar ou transmitir.

No ensaio “Experiência e Pobreza”, escrito em 1933, Benjamin (1987) inicia o texto com uma parábola em que um pai revela aos filhos a existência de um tesouro enterrado nos vinhedos da propriedade. Quando o pai morre, os filhos cavam no local indicado, mas nada encontram. No entanto, quando chega o outono, as vinhas produzem em grande quantidade, revelando o tesouro. Este conhecimento transmitido através das gerações, Benjamin evoca como sendo a experiência autêntica. No parágrafo seguinte, o teórico evidencia a perda da experiência e cita o silêncio dos soldados que voltam dos campos de batalha após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Por mais que tenham vivenciado novas experiências, parecia que os soldados não tinham a capacidade de narrar os momentos desmoralizadores que viveram.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (Benjamin, 1987, p. 115)

Para Benjamin (1987), a guerra, os choques de sensibilidade advindos das alterações da modernidade, a tentativa de apagar os rastros para que não se deixe história para o futuro, são potencialmente destruidores da experiência. Acerca da ausência da experiência, Benjamin continua a refletir sobre a perda desta capacidade em outros ensaios. Em “O Narrador” (Benjamin, 1987), afirma que a arte de narrar as experiências está em vias de se extinguir. Ao deparar-se com a incapacidade da narrativa, o sujeito estaria diante de uma perda ainda maior, a da tradição, essencialmente ligada à experiência autêntica. Benjamin considera que com a perda da experiência, o sujeito se teria tornado um autômato a viver nas rotinas impostas pela modernidade de modo a deixar de lado a *Erfahrung* (experiência) para vivenciar a *Erlebins* (vivência). Sem a tradição e a história, o sujeito tornar-se-ia um ser desmemoriado, destituído do saber narrar, do saber escutar.

No entanto, para o teórico, alguns pensadores, artistas e arquitetos já começavam a adequar-se aos novos tempos e cita Paul Klee e Adolf Loos, que teriam abandonado a imagem do homem tradicional, “solene, nobre, adornado com suas oferendas do passado, e se dirigem para o homem contemporâneo, recém-nascido, nu e com as fraldas sujas da nossa época” (Benjamin, 1987, p. 116), em prol da construção de uma outra linguagem, pobre de experiência, já que o indivíduo estaria a libertar-se desta em prol da pobreza do quotidiano. Mas poderia ser esta degradação o ponto de partida para um recomeço.

Contemporâneo a Walter Benjamin, John Dewey (1892-1940) pensou a noção de experiência imbricada ao fazer artístico e à fruição estética no eixo recetivo-perceptivo das obras de arte. Em *Art as Experience*, Dewey (1980, p. 35) destaca a diferença entre a generalidade do termo experiência e *uma* experiência, em que a experiência (generalista) ocorreria continuamente durante a vivência quotidiana, onde o sujeito se depara com a experiência a todo o momento, sem manter o registo. A experiência aqui estaria incompleta e se aproximaria do conceito de *Erlebnis*, em Benjamin. Já no conceito de *uma* experiência (*an experience*), o sujeito teria uma interação de qualidade e a um nível mais profundo na ordem do sensível. “Tal experiência é um todo e traz consigo sua própria qualidade individual e autossuficiência. Isto é *uma* experiência” (Dewey, 1980, p. 35).

Esta experiência individual está na ordem do emocional, do sensível. Através desta experiência estética, o sujeito seria capaz de transformar o meio e se deixar ser afectado por ele em sua sensibilidade/percepção. Para Dewey (1980, p. 41), a estética seria essencial à experiência. O fazer, o sofrer e o prazer estariam em uma mesma dimensão da experiência estética de qualidade, capaz de deixar marcas emocionais no sujeito. Essas marcas emocionais não estariam atreladas a uma duração específica. A experiência estética é sempre da ordem do sensível e pode durar pouco ou muito, o importante é o ato concluído, a afectação causada pela experiência em si. “De facto, as emoções são qualidades quando são significativas em uma experiência complexa que se move e muda. Digo, quando são *significativas*, pois por outro lado não passam de surtos e erupções de uma

criança perturbada” (Dewey, 1980, p. 41).

Dewey (1980, p. 46) se lamenta que na língua inglesa não exista um termo que una o significado das palavras “artístico” e “estético”. Ao tratá-las separadamente, sendo o artístico o ato da produção e o estético a percepção e fruição da obra, perder-se-ia o sentido onde ambas são complementares. A arte aliada à estética é a energia que faz a experiência tornar-se *uma* experiência, ao eliminar tudo aquilo que não contribui para uma organização mútua dos sentidos.

Apesar de Dewey ser considerado um dos pioneiros a analisar a arte enquanto experiência estética, em 1793, o filósofo alemão Friedrich Schiller já mostrava pistas da arte enquanto experiência sensível ao escrever 27 cartas ao seu mecenas constituindo um tratado acerca da educação estética do homem (Nicoletti & Berg, 2016, p. 1). Nas cartas, Schiller, decepcionado com a sociedade em que vivia, desenvolve o conceito de experiência estética, uma experiência sensível capaz de libertar o sujeito através de uma educação para o belo, afim de moralizar a sociedade. Nos seus escritos, Schiller (1989/2002) distingue as faculdades humanas por impulsos: o impulso sensível e o impulso formal. Haveria ainda um terceiro impulso, o lúdico, responsável por harmonizar os impulsos sensível e formal. Uma espécie de mediador entre a razão e a sensibilidade (emoção). Este impulso lúdico é a experiência estética na obra de arte. Um elemento capaz de harmonizar a sociedade através da elevação moral do homem, que se tornaria o homem absoluto. Daí a necessidade da educação do indivíduo para o belo.

O primeiro destes impulsos, a que pretendo chamar sensível, parte da existência física do ser humano, ou da natureza sensível, e ocupa-se em situá-lo dentro dos limites do tempo, tornando-o em matéria: não fornecer-lhe matéria, uma vez que isso já requer uma atividade livre por parte da pessoa, que apreende a matéria e a distingue de si própria enquanto elemento persistente (...). Ao segundo desses impulsos, a que podemos chamar impulso formal, parte da existência absoluta do ser humano, ou da sua natureza racional, ambicionando pô-lo em liberdade, trazer harmonia à diversidade das suas manifestações e afirmar a sua pessoa em todas as mutações do estado (Schiller, 1989/ 2002, pp. 63-65).

Apoiado nos conceitos de sensibilidade em Emmanuel Kant e em Friedrich Schiller, Jacques Rancière constrói a ideia de “regime estético da arte”. Ele interessa-se pelo binômio Kant-Schiller, pois são estes os primeiros teóricos a estudar a estética enquanto suspensão de um regime hierárquico de autoridade, um método de igualdade (Rancière, 2012, p. 137), em oposição ao regime de representação. Para compreender o que Rancière aponta como “regime estético da arte” se faz relevante perceber algumas diferenças entre este regime e o regime representacional.

Vários foram os autores que analisaram o regime de representação, seja na esfera social, da linguagem ou das artes. Podemos citar: Michel de Certeau (1975/1982), Serge Moscovici (2001), Paul Ricoeur (2000/2007), Hans-George Gadamer (1960/2008), entre outros. Fundamentada na ideia da retórica/poética aristotélica (Voigt, 2014, p. 308), o regime representativo está ligado a uma hierarquia e a um julgamento de valor. A representação, que não deve ser compreendida como uma cópia do real (*mimesis*), está condicionada a um referente e é este referente que permite inferir a representação como um modelo de verdade e de método. Gadamer (1960/2008), em *Verdade e Método*, questiona a subjetividade e a liberdade proposta pelo conceito de estética e do sublime em Kant e em Schiller. Em *Crítica da Razão Pura*, Kant (1781/2013) denomina sensibilidade como “a capacidade de receber (e receptividade) representações dos objetos segundo a maneira como eles nos afetam” (p. 15). Essa sensibilidade pura não estaria ligada a um objeto real, sendo de natureza empírica e intuitiva, tem a sua liberdade preservada. Schiller (1989/2002), por sua vez, retrata a estética como o equilíbrio entre a razão e o sensível. Tanto Kant quanto Schiller pensam a obra de arte através da sensibilidade e das afetações que a estética poderia promover no sujeito e no mundo. No entanto, Gadamer (1960/2008) tece duras críticas ao modelo estético puro que para o teórico faria com que a arte ultrapassasse a fronteira da realidade, embora, ele reforce a ideia de que a arte não deva ser considerada um espelho do real (*mimesis* do

mundo), mas uma representação de uma imagem original, de um referente (p. 202) e, portanto, ligado a um modelo tradicional da representação baseado na hierarquia, na autoridade e no julgamento de valor da obra.

Em contraste com a ideia de um regime representativo, encontra-se o regime estético cujo principal defensor, na atualidade, é Jacques Rancière. Para além deste, teóricos como Danto (1981), Barthes (1980/1984), Mitchell (2005), Carvalho (2009), entre outros, defendem a emancipação do referente, uma das questões centrais no “regime estético da arte”. Uma das oposições entre o regime representativo e o regime estético está no facto de que no pensamento representacional a imagem é produzida segundo uma semelhança, de acordo com um sistema de regras baseadas na autoridade e na tradição, enquanto no regime estético a imagem é como “palavra muda”, que “deve ser entendida em dois sentidos. No primeiro, a imagem e a significação das coisas inscritas diretamente sobre os corpos, sua linguagem visível a ser decifrada” (Rancière, 2012, p. 22). Ainda sobre a imagem, Rancière (2012) recupera o conceito de *punctum* e *studium* apresentado por Roland Barthes (1980/1984). Uma das questões analisadas por Barthes (1980/1984) em *A Câmara Clara* é a natureza indicial da imagem (*studium*) e o seu modo sensível (*punctum*) que não estão separados um do outro. O *studium* é material e objetivo. É a inscrição indicial daquilo que está na imagem, enquanto o *punctum* ocorre de imediato, sem intervenção da palavra ou do pensamento lógico. Se dá quando o sujeito é afectado sensorialmente pela imagem, quando este tem uma experiência estética, em que a imagem sobrevive dentro dele a gerar uma memória.

Esta hipótese acerca do sublime, do estético, das afeções, como regimes autónomos do estatuto da verdade e da representação, e que datam de Kant (1781/2013) e Schiller (1989/2002), tornam-se mais evidentes na contemporaneidade, em que estamos, a todo o momento, a ser atravessados por imagens e elementos sensoriais advindos dos mais variados dispositivos tecnológicos. Uma época em que estão mais evidentes e presentes elementos como a hibridez mediática, processos imersivos e interativos na arte, cujo objetivo é justamente a exploração do sensório através da experiência estética, que tanto pode ser produzida pelo autor da obra quanto pelo observador, que cada vez mais é levado a interagir com a obra. Obra, que por vezes, é produzida a partir da interação de um observador que há muito já deixou de ter uma atitude apenas passiva e contemplativa.

Considerações Finais

É relevante ressaltar que os estudos acerca dos museus virtuais são relativamente recentes, até porque este tipo de museologia é inaugurado após a década de 1990. Sendo que o Google Arts & Culture, plataforma que reúne museus virtuais e equipamentos culturais em todo o mundo, foi criado ainda mais recentemente, em 2011, ainda sob o nome de “Google Arts Project”. É de notar que o Google Arts & Culture tem ampliado e alterado os modos de ver e de sentir a obra de arte em exposição através da imersão, da interação e do uso de média híbridos, conceitos que estão a ser amplamente estudados na contemporaneidade.

Por ser uma prática iniciada em 2011, ou seja, há pouco mais de 10 anos, a reflexão sobre experiência estética, comunicação, novas práticas sociais, visibilidade, entre outras, relacionadas a esta ferramenta, torna-se relevante para o campo das ciências da comunicação, assim como para as artes. Até porque, mesmo sendo algo recente, o Google Arts & Culture é bastante disseminado em termos sociais e artísticos.

É no contexto de Museu Virtual da Lusofonia, uma plataforma de médias híbridos, imersividade e interatividade, que se insere esta pesquisa e as exposições artísticas que compõem o corpus deste estudo. As imagens fixas e móveis foram analisadas sob a ótica de uma metodologia sociosemiótica visual, que de acordo com Thibault (1991, p. 3) está para além do fundamento geral da semiótica, enquanto uma ciência que estuda o signo, mas enquanto uma construção social de sentido, em que o significado se dá diante de práticas sociais e culturais específicas, a agir como “uma intervenção social e política” (Thibault, 1991, p. 3).

Para compreendermos melhor os conceitos aqui evidenciados foi utilizada uma metodologia qualitativa baseada em um vasto material bibliográfico. A partir da premissa de que o quotidiano está imerso na (in)visibilidade e que a arte do ordinário se revela como espaço para resistência e estranhamento gerando experiências estéticas, debruçamo-nos sobre os estudos de Blanchot (1969/2007) e Carvalho (2013) para analisar a street art, na forma da pichação e do *stencil*, enquanto arte do quotidiano que suporta certa invisibilidade no dia a dia urbano, mas que ao ser fotografada e inserida em uma galeria tem seu caráter estético-artístico potencializado.

A discussão sobre as visibilidades e invisibilidades foi baseada na teoria dos visíveis e invisíveis em Merleau-Ponty (1964/1984), referenciado na introdução deste artigo, para expressar que neste trabalho pensa-se que tais conceitos são indissociáveis um do outro e não se encontram em oposição, uma vez que o visível só é visível diante da invisibilidade.

Enquanto obras de arte em exposição em um museu virtual, despontam hipóteses acerca da hibridização mediática, da imersão e da interatividade, três das estruturas principais utilizadas pelo *Google Arts & Culture* na admissão das exposições por ele mediadas. O processo de hibridização dos médias, em uma mesma exposição, permite a exploração do *sensorium* do observador, fazendo com que as fotografias se expandam e que os vídeos ganhem outros formatos (Fatorelli, 2013). A imersão é questão própria dos museus virtuais desde sua preconização, uma vez que promove uma dissolução de fronteiras (Carvalho, 2009). Está no limiar entre o físico e o digital, o real e o simulacro, de modo a evidenciar uma experiência estética diferenciada.

Para falar da experiência fez-se relevante analisar a experiência e a perda desta em Benjamin (1987) a contrastar com a ideia de experiência na arte e a fruição estética em Dewey (1980), através da qual se pode inferir que *uma* experiência seria o que atualmente se conceptualiza por experiência estética, sublime, sensível, que nos permite pensar em um “regime estético da arte”, como em Rancière (2000/2005, 2010a, 2003/2011, 2012).

Agradecimentos

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

Nota Biográfica

Elaine Trindade é doutoranda em ciências da comunicação, na Universidade do Minho. É mestre em Comunicação e Cultura, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é bolsista de doutoramento, com bolsa da Fundação da Ciência e Tecnologia. É membro do Museu Virtual da Lusofonia e integra o projeto *Memórias, Culturas e Identidades: O Passado e o Presente das Relações Interculturais em Moçambique e Portugal*, no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade do Instituto de Ciências Sociais, na Universidade do Minho. Desenvolve pesquisas na área da comunicação e da cultura com especial interesse em questões da lusofonia, fotografia contemporânea, novas tecnologias de comunicação, imagens por dispositivos móveis, Google Street View, Google Earth e Google Arts and Culture.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8871-3982>

Email: elainetrindade@hotmail.com

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Notas

1. Em setembro de 2019 foi iniciado o processo de migração do conteúdo disponível no site do museu para a plataforma Google Arts & Culture. Além da migração, outras exposições foram criadas e a parceria foi inaugurada no dia 4 de setembro de 2020.
2. O termo cartografia é usado no seu sentido mais comum, de modo a designar a ciência que trata da concepção, produção, difusão, utilização e estudo dos mapas. Etimologicamente, advém do grego: *chartis* equivale a mapa e *graphein* a escrita.

Referências

- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia* (J. C. Guimarães, Trad.). Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1980)
- Benjamin, W. (1987). *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política* (S. P. Rouanet & J. M. Gagnebim, Trans.; 3.ª ed.). Brasiliense.
- Blanchot, M. (2007). *A conversa infinita 2: A experiência limite* (Vol. 2; J. Moura Jr., Trad.). Escuta. (Trabalho original publicado em 1969)
- Carvalho, V. de. (2009). O dispositivo imersivo e a imagem-experiência. *Revista Eco-Pós*, 9(1), 141-154. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v9i1.1064>
- Carvalho, V. de. (2013). O cotidiano na fotografia contemporânea: A rua como lugar de experiência na obra de Philip-Lorca diCorsia. In B. Szaniecki, W. D. Lessa, M. Martins, & A. Monat (Eds.), *Dispositivo, fotografia e contemporaneidade* (pp. 192-207). Nau Editora.
- Certeau, M. de. (1982). *A escrita da história* (M. de L. Menezes, Trad.). Forense Universitária. (Trabalho original publicado em 1975)
- Danto, A. (1981). *The transfiguration of the commonplace*. Harvard University Press.
- Dewey, J. (1980). *Arts as experience*. A Wideview/Perigee Book.
- Fatorelli, A. (2013). *Fotografia contemporânea: Entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Senac Nacional.
- Gadamer, H. (2008). *Verdade e método* (Vol. 1; F. P. Meurer, Trad.). Vozes. (Trabalho original publicado em 1960)
- Gitahy, C. (1999). *O que é graffiti*. Brasiliense.
- Google Arts & Culture. (s.d.). *Tecnologia imersiva*. <https://artsandculture.google.com/entity/g11c1s46xg0?hl=pt>
- Kant, E. (2013). *Crítica da razão pura* (M. P. dos Santos & A. F. Morujão, Trans.; 9.ª ed.). Fundação Calouste Gulbenkian. (Trabalho original publicado em 1781)
- Martins, M. L. (2015). Média digitais e lusofonia. In M. L. Martins (Ed.), *Lusofonia e interculturalidade - Promessa e travessia* (pp. 27-56). Húmus.
- Merleau-Ponty, M. (1984). *O visível e o invisível* (J. A. Gianotti & A. M. d'Oliveira, Trans.). Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1964)

Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. The University of Chicago Press.

Moscovici, S. (2001). Why a theory of social representations? In K. Deaux & G. Philogène (Eds.), *Representations of the social: Bridging theoretical traditions* (pp. 18–61). Wiley-Blackwell.

Nicoletti, D. A. R., & Berg, S. M. P. C. (2016, 22–26 de agosto). *As cartas de Schiller e a educação estética: Um processo para a criação musical* [Comunicação]. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/download/4473/1405>

Priberam. (s.d.). Experiência. In *priberam.org dicionário*. Retirado a 10 de março de 2022 de <https://dicionario.priberam.org/experi%C3%Aancia>

Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível* (M. C. Netto, Trad.). Editora 34. (Trabalho original publicado em 2000)

Rancière, J. (2010a). A poética do saber — Sobre os nomes da história. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(15), 33–43. <https://doi.org/10.5965/1414573102152010033>

Rancière, J. (2010b). Política da arte. *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, 2(15), 45–59. <https://doi.org/10.5965/1414573102152010045>

Rancière, J. (2011). *O destino das imagens* (L. Lima, Trad.). Orfeu Negro. (Trabalho original publicado em 2003)

Rancière, J. (2012). *Le méthode de l'égalité*. Bayard.

Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento* (A. François, Trad.). Editora Unicamp. (Trabalho original publicado em 2000)

Schiller, F. (2002). *Educação estética do homem: Numa série de cartas* (R. Schwarz & M. Suzuki, Trans.; 4.ª ed.). Iluminuras. (Trabalho original publicado em 1989)

Thibault, P. (1991). *Social semiotics as praxis: Text, social meaning making and Nabokov's Ada*. University of Minnesota Press.

Trindade, E. (2015). *O olho que tudo vê: A representação das cidades na fotografia de Doug Rickard e Michael Wolf* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/disserta_etrindade_2015.pdf

Voigt, A. F. (2014). História e representação: A abordagem de Jacques Rancière. *Revista de Teoria de História*, 12(2), 308–336. <https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/33453>

Este trabalho encontra-se publicado com a [Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)