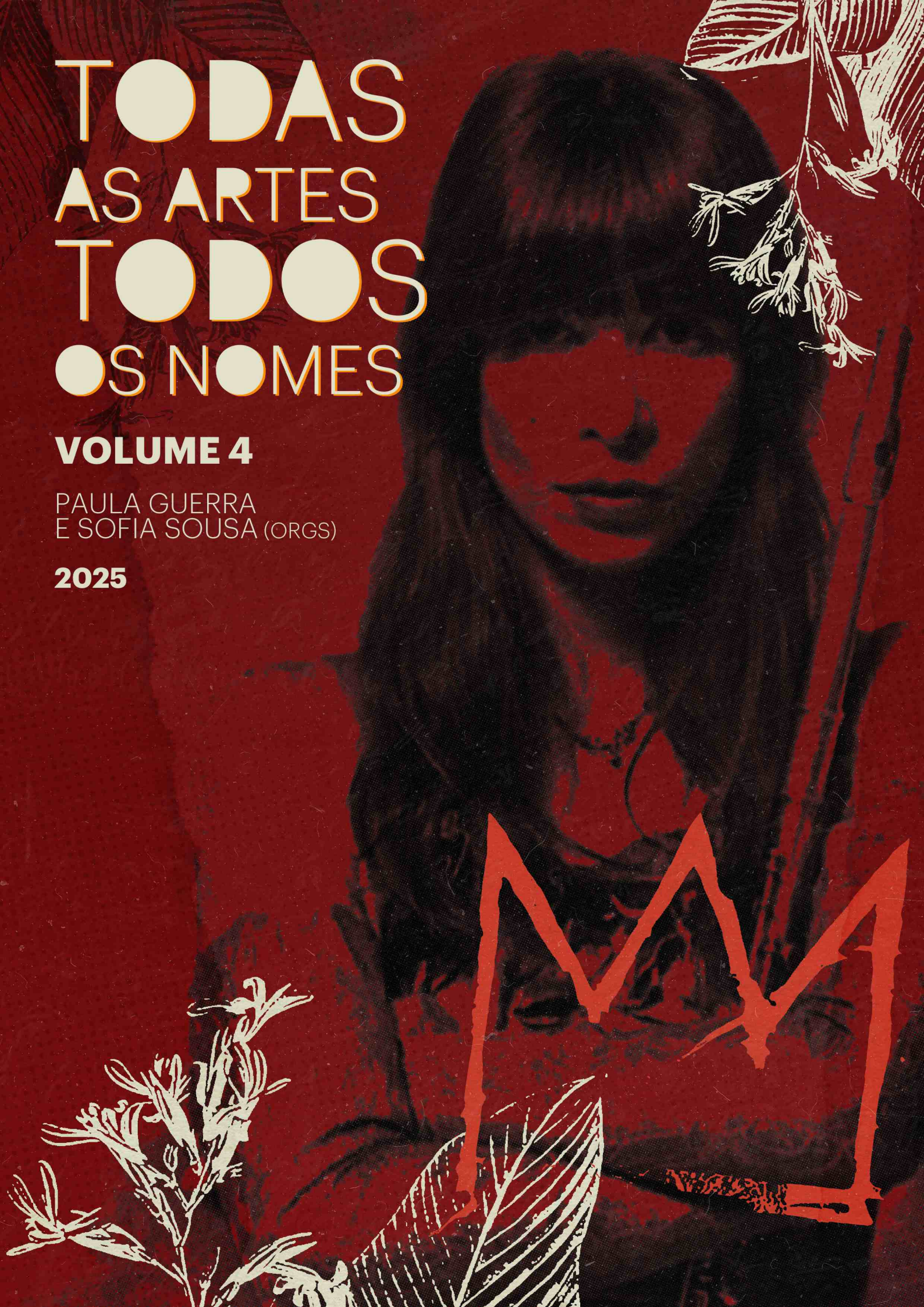
TODAS AS ARTES TODOS OS NOMES

VOLUME 4

PAULA GUERRA
E SOFIA SOUSA (ORGS)

2025



ARTWORK: ESGAR ACELERADO

TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES

VOL. 4

PAULA GUERRA & SOFIA SOUSA [ORGS.]

PUBLICADO EM JULHO 2025, POR UNIVERSIDADE DO PORTO.

FACULDADE DE LETRASVIA PANORÂMICA, S/N 4150-564, PORTO,

PORTUGAL

WWW.LETRAS.UP.PT

DESIGN: RUI SARAIVA

ARTWORK: ESGAR ACELERADO

ISBN: 978-989-9193-07-9

REVISÃO: BEATRIZ COLAÇO E RUI MARTINS

DOI HTTPS://DOI.ORG/10.21747/9789899082908O

Conteúdo dos textos publicados é da total responsabilidade do(s) seu(s) autor(es), e não reflete necessariamente a opinião dos organizadores desta obra. Atribuição CC BYEsta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. É permitida a distribuição, adaptação e criação de trabalhos a partir dos conteúdos apresentados nos textos publicados nesta obra, desde que devidamente identificada a fonte.

ARTWORK: ESGAR ACELERADO

TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES

VOL. 4

ÍNDICE

CAPÍTULO 1.....2

DESCONSTRUINDO O ANTROPOCENO. ARTES, POLÍTICA E NATUREZA.....2

PARTE 1 TODAS AS VOZES. TODAS AS ARTES DE RESISTÊNCIA NO E AO ANTROPOCENO... 13

CAPÍTULO 2.....14

ESCREVIVÊNCIAS DE UM BRASIL PROFUNDO: JOMARD MUNIZ DE BRITO E OS ESFORÇOS DE CONSTITUIÇÃO DE OUTRAS VERDADES TROPICAIS.....14

CAPÍTULO 3.....22

CONFLUÊNCIAS TEÓRICAS SOBRE PERFORMANCE ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO ATRAVÉS DA OBRA DE ARTISTES NEGRES CONTEMPORÂNEOS.....22

CAPÍTULO 4.....38

OS DEZ PASSOS DO TOURO.....38

CAPÍTULO 5.....48

"É A MESMA DANÇA": A QUESTÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA À LUZ DE TORQUATO NETO, ARIANO SUASSUNA E GILBERTO FREYRE.....48

CAPÍTULO 6.....62

ARTE INDÍGENA E ANTROPOCENO: CONSTRUINDO UMA NARRATIVA?.....62

CAPÍTULO 7.....72

COMO NOS TORNAMOS AS ARTISTAS-PESQUISADORAS QUE SOMOS? PISTAS SOBRE GÊNERO E PESQUISA ARTÍSTICA COMO PRÁTICA DE DECOLONIZAÇÃO DOS SABERES EM ARTES CÊNICAS EM CUIABÁ.....72

CAPÍTULO 8.....78

GÊNERO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: UMA ANÁLISE DOS DOCUMENTOS DE PROCESSO DA INSTALAÇÃO THE DINNER PARTY DA ARTISTA JUDY CHICAGO.....78

CAPÍTULO 9.....96

ENTRE PASSOS E PALAVRAS: A ESCRITA DE SI DE CAROLINA MARIA DE JESUS.....96

CAPÍTULO 10.....108

UTILIZANDO A POESIA PARA ADENTRAR A OFICINA DO HISTORIADOR: A CATEGORIA LUGAR NA POESIA DE CELSO BORGES.....108

CAPÍTULO 11.....122

CARLA LONZI E PIERRE BOURDIEU: UM ENCONTRO NO MUSEU VIRTUAL DA TEORIA CRÍTICA? 122

CAPÍTULO 12.....136

O SUICÍDIO PRECEDEU E ORIGINOU A OBRA: SUJEITO, OBRA, AUTOR E AUTORIA PENSADOS A PARTIR DE TORQUATO NETO.....136

PARTE 2. TODAS AS VOZES. TODOS OS RITMOS. TODAS AS ESTÉTICAS. TODAS AS ARTES EM MOVIMENTO.....151

CAPÍTULO 13.....152

O PROCESSO HISTÓRICO DE INVENÇÃO DO MOVIMENTO ESTUDANTIL BRASILEIRO: ENTRE AS JORNADAS DE 2013 E O "INTERMINÁVEL" ANO DE 1968.....152

CAPÍTULO 14.....166

REBELDIA: PUNK E ANTROPOLOGIA [OU O AMBIENTE MORAL DAS TRETAS].....166

CAPÍTULO 15.....184

MODA E CONTRACULTURA: NOTAS E REFLEXÕES.....184

CAPÍTULO 16.....198

A CENA MUSICAL DO DRUM 'N' BASS NO PORTO.....198

CAPÍTULO 17.....212

O GLAM ROCK E O SACRED TRIANGLE: ESTÉTICA, AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA E MEMORABÍLIA 212

CAPÍTULO 18.....230

"PELISSIDADES": AS CINCO PELES DE HUNDERTWASSER EM CONVERSA COM A POÉTICA PESSOAL.....230

CAPÍTULO 19.....244

O BARULHISTA VILLA-LOBOS, POR OSCAR GUANABARINO: MOVIMENTOS DE UM CRIADOR DECOLONIALISTA AVANT LA LETTRE SOB A ÓTICA DA CRÍTICA CONSERVADORA EUROCÊNTRICA (1910-1930).....244

PARTE 3 . TODAS AS RAÍZES. TODAS AS ECOLOGIAS. TODOS OS CORPOS. TODAS AS ARTES DA TRANSFORMAÇÃO.....263

CAPÍTULO 20.....264

CRITICAL SPATIAL PRACTICE IN THE CONTEXT OF ART EDUCATION: THE CRI_LAB SESSIONS CONDUCTED AT MARQUÊS DE POMBAL SCHOOL, IN LISBON.....264

CAPÍTULO 21.....280

ECOSOFIA COM CORPOS: BREVE ENQUADRAMENTO PARA UMA EDUCAÇÃO E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA NUM AMBIENTE DO IT TOGETHER PARA UMA ECOLOGIA DAS IMAGENS.....280

CAPÍTULO 22.....288

ARTE E NATUREZA EM OPOSIÇÃO A PRETEXTO DA CRISE CLIMÁTICA 288

CAPÍTULO 23.....302

LINHAS COM QUE SE COSE A CULTURA EM SÃO JOÃO DA MADEIRA: REGENERAÇÃO URBANA NA ZONA OLIVA 302

CAPÍTULO 24.....316

OS DISTRITOS SANITÁRIOS E OS ESTABELECIMENTOS DE ASSISTÊNCIA À SAÚDE NO ESTADO DO PIAUÍ ENTRE 1938 E 1942.....316

CAPÍTULO 25.....328

DOS DIREITOS HUMANOCÊNTRICOS AOS ECOCÊNTRICOS PARA A NATUREZA: NATUREZA-PESSOA E ARQUÉTIPOS SOCIOLÓGICOS.....328

Todas as Artes

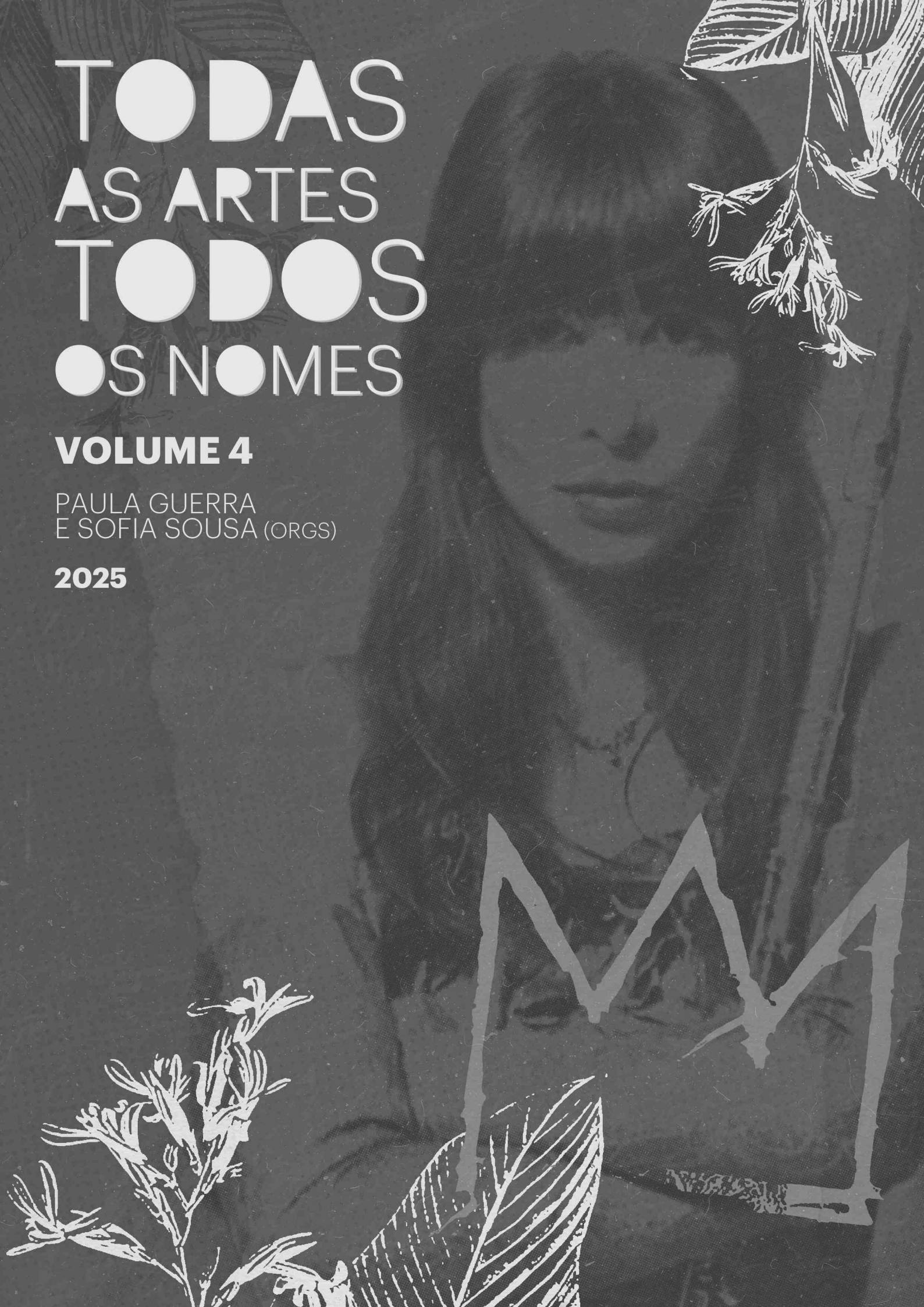
Todos os Nomes

TODAS AS ARTES TODOS OS NOMES

VOLUME 4

PAULA GUERRA
E SOFIA SOUSA (ORGS)

2025



ARTWORK: ESGAR ACELERADO

CAPÍTULO 1

DESCONSTRUINDO O ANTROPOCENO. ARTES, POLÍTICA E NATUREZA

DECONSTRUCTING THE ANTHROPOCENE: ARTS, POLITICS AND NATURE

Paula Guerra, Universidade do Porto - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

Sofia Sousa, Universidade do Porto - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

Resumo

Este quarto volume Todas as Artes | Todos os Nomes reafirma-se enquanto território fértil de encontros entre a arte, a política, a memória e a resistência, bem como enfatiza o cruzamento entre vivências e criações artísticas do Sul e do Norte Globais. Durante as últimas edições do Seminário Todas as Artes e, por conseguinte, nos anteriores volumes, vários têm sido os temas que se têm abordado e desenvolvido, contribuindo para o debate e para o avanço científico. Desta feita, o presente livro emerge como mais um esforço editorial, na medida em que se propõe não apenas a reunir textos que têm vindo a ser produzidos no contexto académico e científico, mas que também procuram provocar uma experiência coletiva de deslocamento epistemológico e estético.

Palavras-chave: história, Antropoceno. artes, política, significados, linguagens.

Abstract

This fourth volume of All the Arts | All the Names reaffirms itself as a fertile ground for encounters between art, politics, memory, and resistance, while also emphasising the intersection of artistic experiences and creations from both the Global South and the Global North. Over the past editions of the All the Arts Seminar, and consequently in the previous volumes, a variety of themes have been addressed and developed, contributing to scholarly debate and scientific advancement. This new volume thus emerges as another editorial effort, seeking not only to bring together texts produced within academic and scientific contexts, but also to provoke a collective experience of epistemological and aesthetic displacement.

Keywords: history, Anthropocene, arts, politics, meanings, languages.

Este quarto volume Todas as Artes | Todos os Nomes[1] reafirma-se enquanto território fértil de encontros entre a arte, a política, a memória e a resistência, bem como enfatiza o cruzamento entre vivências e criações artísticas do Sul e do Norte Globais. Durante as últimas edições do Seminário Todas as Artes e, por conseguinte, nos anteriores volumes, vários têm sido os temas que se têm abordado e desenvolvido, contribuindo para o debate e para o avanço científico. Desta feita, o presente livro emerge como mais um esforço editorial, na medida em que se propõe não apenas a reunir textos que têm vindo a ser produzidos no contexto académico e científico, mas que também procuram provocar uma experiência coletiva de deslocamento epistemológico e estético.

Com efeito, o presente livro visa dar conta (e denunciar) dos processos contemporâneos de homogeneização (Mbembe, 2018), da violência epistémica persistente nas instituições artísticas, e ao colapso ecológico e político do mundo globalizado (Haraway, 2016). Desta feita, defendemos que este livro convida à travessia e ao mergulho nas poéticas das margens, nas estéticas do dissenso e nas corporeidades dissidentes que continuamente reinventam o comum (Butler, 2004). Neste horizonte, os processos de criação artísticos que aqui damos conta, na sua amplitude e transdisciplinaridade, deixam de ser contemplados como simples objetos estéticos e visuais, passando os mesmos a contemplar lógicas de consumo despolitizado. Portanto, este livro pretende evocar processos de escuta ativos, incentivando e dando a conhecer múltiplas formas de resistência e de afirmação coletiva.

[1] Gostaríamos de assinalar que todos os capítulos aqui incluídos são da responsabilidade dos seus autores e foram objeto de uma revisão cuidada respeitando os seus conteúdos originais. Outrossim, fizemos acompanhar a feitura deste livro pelo uso de imagens relacionadas com a temática de cada capítulo utilizando e trabalhando Creative Commons Images – livres de direitos autorais.

A arte não é concebida – conforme vimos e lemos aqui nas comunicações e textos fornecidos pelos autores - como um mero objeto de contemplação e de agrado estético, mas sobretudo como uma prática que é territorial e socialmente situada e que possui uma dimensão individual, mas também coletiva, ou seja, enquanto um produto que evoca várias tipologias e tecnologias de existência (Foucault, 1988), de enfrentamento e de reinvenção da realidade excludente e castradora. Assim, este livro estrutura-se em três grandes núcleos temáticos que operam não como divisões rígidas, mas antes como zonas que se interconectam em relação a uma perspetiva decolonial (Mignolo & Walsh, 2018) e interseccional (Crenshaw, 1991).

A este respeito, importa ainda fazer alusões à época do Antropoceno, um conceito que tem vindo a adquirir ímpeto no Norte Global, mas que, quando transposto para países do Sul Global, acaba por adquirir outros contornos. No contexto latino-americano, autores como Maristella Svampa, Eduardo Gudynas, Eduardo Viveiros de Castro, Déborah Danowski e Arturo Escobar articulam eloquentes críticas ao projeto moderno-colonial que está na base da devastação ambiental e, por oposição, estes autores propõem formas plurais de pensar a crise ecológica, a arte e a política, indo ao encontro daquilo a que nos propomos fazer neste livro.

Comecemos por Maristella Svampa (2021) que introduz o conceito de consensos do extrativismo para descrever as formas como, mesmo sob o domínio e governação de partidos progressistas, a América Latina tem-se mantido presa a um modelo que se baseia na exploração intensiva da natureza, desde o petróleo, à mineração, monocultura, etc., e tudo isto em nome de uma ideologia que suporta um suposto desenvolvimento. Nesse cenário, a natureza é reduzida a recursos, e os territórios são destituídos da sua complexidade ecológica e cultural. Aqui, a arte emerge como uma ferramenta de resistência, de memória e de imaginação de outros futuros. Em consonância com esta proposta, temos os contributos de Eduardo Gudynas. O autor (Gudynas, 2011) propõe a noção de buen vivir como alternativa epistemológica às ditas práticas e noções de desenvolvimento ocidentais, ou seja, inspirado em cosmovisões andinas como *o sumak kawsay*, o autor – através desse paradigma – questiona a separação moderna que é feita entre humano e natureza, convocando, por seu turno, a existência de formas de vida mais integradas, comunitárias e regenerativas. Este conceito, em certa medida, vai ao encontro das teorias que se relacionam com o ecofeminismo (Guerra, 2023a). Os processos de criação artística, tornam-se numa expressão sensível de vínculos, não apenas entre humanos, mas também com a terra, os rios, os animais, os ancestrais (Guerra, 2023b).

Duma outra perspetiva, achamos ser conveniente apresentar e mencionar os contributos teóricos de autores como Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014), mais especificamente a sua obra *Há Mundo por Vir?,* isto porque neste produto científico, eles criticam a naturalização do colapso ambiental e propõem que se pensem as cosmologias indígenas como alternativas concretas ao imaginário do fim. Vejamos que aquilo que para o Ocidente é visto como o apocalipse, para muitos povos originários assume-se como uma espécie de continuidade de uma guerra ancestral contra a destruição do mundo. A arte indígena contemporânea, como a de Daiara Tukano[2] (ver Figuras 1 e 2) ou Jaider Esbell[3] (ver Figura 3), atuam numa lógica de artivismo junto destas temáticas, exacerbando a separação entre estética, espiritualidade e resistência.

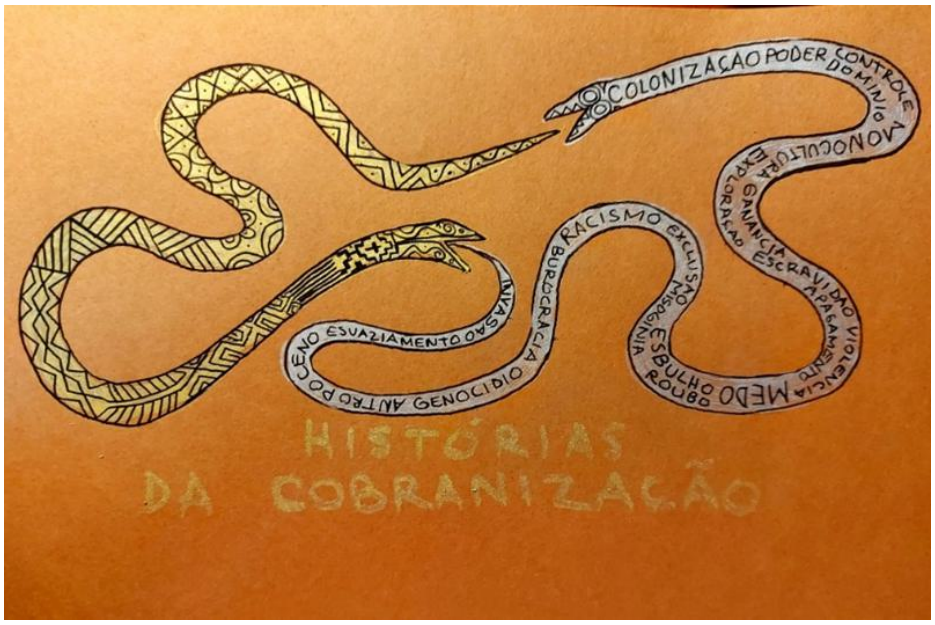


Figura 1: **"Histórias da Cobranização", 2022, , acrílica sobre papel, exposição "Nhe'e Porã: Memória e Transformação", Museu da Língua Portuguesa São Paulo**
Fonte: https://www.premiopipa.com/daiara-tukano/

[2] Daiara Hori Figueroa Sampaio – Duhigô, do povo indígena Tukano – Yé'pá Mahsã, clã Eremiri Hãusiro Parameri do Alto Rio Negro na amazônia brasileira, nascida em São Paulo. Artista, ativista, educadora e comunicadora. Graduada em Artes Visuais e Mestre em direitos humanos pela Universidade de Brasília – UnB; pesquisa o direito à memória e à verdade dos povos indígenas; Foi coordenadora da Rádio Yandê, primeira web-rádio indígena do Brasil. Ganhadora do Prêmio PIPA Online 2021, organizado pelo Instituto PIPA como mais relevante prêmio brasileiro de artes visuais. Estuda a cultura, história e espiritualidade tradicional de seu povo junto à sua família. Reside em Brasília, DF. Informação retirada do Website dos Prémios PIPA e, para consultar: www.daiaratukano.com

[3] Jaider Esbell foi um artista, educador, escritor, geógrafo e curador Makuxi. O artista desempenhou um importante papel na consolidação da arte indígena contemporânea no Brasil, não apenas por meio de sua produção artística, mas também como agente catalisador e ativista. Esbell começou sua prática artística em 2010, com o suporte de uma bolsa da Funarte que contribuiu para a publicação de seu primeiro livro, Terreiro de Makunaima – Mitos, lendas e estórias em vivências. Retirado da página web do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Mais informações aqui: https://mam.rio/programacao/nakoada-jaider-esbell-verbete/

Figura 2: **“Minha Bíblia é o petỹnguá. Quando dou uma baforada, tudo se ilumina”, 2004, Wherá Tupã, Alcindo Moreir**a
Fonte: Exposição Museu de Arte do Rio Nhe´ẽ Porã Bíblia Palmatória.

Figura 3: **Morî’ erenkato eseru’ – Cantos para a vida, da série “Kahtiri Eõrõ – espelho da vida” (Ativação na abertura da exposição “Véxoa: Nós Sabemos” na Pinacoteca de São Paulo), 2020**
Fonte: https://www.premiopipa.com/daiara-tukano/

Figura 4: **"No One Can Defeat a Sacred People", 2021. Coleção Aldeia-Escola-Floresta**
Fonte: Jaider Esbell. https://ecoexpo.ces.uc.pt/no-one-can-defeat-a-sacred-people-2021/

Arturo Escobar (2018), por sua vez, avança com a proposta do conceito de design ontológico, que convida a redesenhar as nossas formas de vida através de outras ontologias, especialmente as dos povos afrodescendentes, indígenas e camponeses. Ele propõe a transição para o que chama de pluriverso, isto é, a transição para um mundo onde nele cabem muitos outros mundos. Nesse projeto, a arte comunitária, os saberes locais e os rituais coletivos têm um papel central na reconstrução do sensível e na reinvenção da política. Portanto, quando estes conceitos são analisados à luz das experiências do Sul Global, é de notar que a questão do antropoceno exige uma crítica ao colonialismo (Guerra, 2022), ao capitalismo e à modernidade, e ainda exige a escuta ativa das práticas artísticas e políticas que nascem dos e com as especificidades dos territórios.

Então, advogamos que na primeira parte deste livro, reúnem-se estudos que iluminam as trajetórias artísticas que são marcadas e que marcam outros pela recusa ao silêncio imposto pela colonialidade do saber e da criação artística. Os autorxs aqui reunidos trabalham com a arte como uma ferramenta de reexistência (Cusicanqui, 2010), onde figuras como Jomard Muniz de Britto, Judy Chicago, Grada Kilomba, Carolina Maria de Jesus e Musa Mattiuzzi surgem não apenas como objetos de análise científica e académica, mas sobretudo como agentes de rutura. Nesse sentido, os seus corpos e as obras configuram arquivos vivos (Mbembe, 2018), ao passo que são portadores de memórias contra-hegemónicas e fomentadores de estratégias de reinvenção subjetiva.

Na segunda parte do livro, a atenção desloca-se para as dimensões sonoras, corporais, escritas e contraculturais das práticas artísticas, nunca deixando de lado as críticas ao Antropoceno e à crise ecológica. O ritmo e o som são entendidos como uma categoria político-estética (Gilroy, 1993), capaz de inscrever resistência no corpo social. *Punk, glam rock, drum'n'bass*, frevo e *manguebeat* são abordados como expressões que tensionam as

formas normativas existentes de subjetividade, especialmente em contextos de crise e de precariedade, como é o caso das carreiras artísticas, por exemplo. Dessa forma, as práticas juvenis e os movimentos estudantis despontam como forças alternativas de reorganização simbólica e afetiva do espaço urbano (Guerra, 2018); mais, essas manifestações culturais e artístico-musicais que são descritas na segunda parte do livro, não são apenas reações estéticas, mas sobretudo formas de agência política e modos de subjetividade que surgem em contextos de crise, precariedade e urgência. Paralelamente, especial atenção é dada aos movimentos estudantis e às práticas juvenis, que emergem como forças *underground*, capazes de reorganizar o espaço urbano, questionar as hierarquias de poder e produzir novas formas de ocupação simbólica e afetiva das cidades (Guerra, 2021).

Já na terceira parte do livro, o foco desloca-se para as práticas artísticas que se envolvem com a crise ambiental e ecológica e com a necessidade de reconfigurar as relações entre humanos, territórios, saberes e espécies. Os textos aqui reunidos articulam ecologia, arte e educação em experiências que problematizam o antropocentrismo e propõem uma viragem ontológica na forma de pensar e habitar o mundo. A partir de abordagens como a *ecosofia* (Guattari, 1995) e a pedagogia decolonial, os autores constroem um novo léxico de práticas artísticas que vão desde laboratórios coletivos em escolas públicas até intervenções urbanas em zonas pós-industriais. A arte, neste contexto, deixa de ser apenas uma tipologia de representação e passa a ser um mecanismo de mediação, isto é, passa a medear as relações entre o visível e o invisível, entre o corpo e a paisagem, entre a ruína e a regeneração.

Importa destacar que este livro, mais do que um aglomerado de capítulos, apresenta-se como uma cartografia científica, crítica e dotada de múltiplas expressões artísticas contemporâneas que se insurgem contra os regimes de normatividade estética, epistémica e política. O seu substrato metodológico é rizomático, no sentido deleuziano, veja-se, dado que não parte de um centro, mas sim de múltiplas entradas possíveis que se encontram à margem. Nesse desígnio, não segue um eixo linear, mas propõe encontros e atravessamentos inesperados, aliás este foi o mote para a programação do seminário no ano de 2024.

O livro opera por uma desobediência epistemológica face ao *canon* da história da arte, ao propor uma leitura centrada nas margens e nas suas potencialidades, ou seja, falámos de margens que se relacionam com os temas de género, racialidade, classismo e territorialidades. Nesta medida, apresentámos este livro como sendo um produto físico e virtual que interroga o conceito de arte contemporânea a partir da criação, produção e disseminação de novas imagens, estéticas e sentidos. O livro também propõe realça a importância de uma escrita afetiva, implicada, e por vezes confessional, em que o corpo do autor se expõe ao risco do encontro e do confronto e, por conseguinte, a escrita científica e académica aqui utilizada e mobilizada, não pretende a neutralidade, mas antes a incitação ao engajamento, logo, visa abrir novos caminhos de produção de conhecimento científico.

Em tempos de colapso climático, de regressão democrática e de intensificação das desigualdades estruturais, *Todas as Artes | Todos os Nomes – Volume 4* oferece uma ferramenta crítica de leitura do presente, mas também um gesto utópico de invenção de futuro. É um convite à escuta radical, à produção de alianças entre mundos, à reencantamento da vida pela arte. O livro é, nesse sentido, uma provocação para que se pense a arte como uma forma de cuidado coletivo, de insurgência poética e de resistência viva – uma arte que não apenas fala sobre o mundo, mas que o toca, o transforma, o reinventa.

Referências Bibliográficas

Butler, J. (2004). Undoing Gender. Routledge.

Crenshaw, K. W. (2013). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. In The public nature of private violence (pp. 93-118). Routledge.

Cusicanqui, S. R. (2010). Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Tinta Limón.

Danowski, Déborah & Viveiros de Castro, Eduardo (2014). Há Mundo por Vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Cultura e Barbárie.

Escobar, Arturo (2018). Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds. Duke University Press

Foucault, M. (1988). Technologies of the Self. In M. Foucault. (Ed.). Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault. University of Massachusetts Press.

Gilroy, P. (1993). Between Afro-centrism and Euro centrism: Youth culture and the problem of hybridity. Young, 1(2), 2-12.

Guerra, P. (2024). Derivas, resistências, artes no/pelo Antropoceno. Farol, 20(31), 38-43.

Guerra, P. (2023a). Fanzines e (eco) feminismo: além da Fortaleza do Antropoceno e do Faloceno. Arte & Ensaios, 29(45), 234-261.

Guerra, P. (2023b). Réquiem para Dois Rios. Contributos para uma discussão acerca do ativismo ambiental indígena e ecofeminista no Sul Global. Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 22, 15-29.

Guerra, P. (2022). Sul, Sertão e Flores: uma propedêutica necessária para compreender as manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global. Anos 90, 29, 1–15.

Guerra, P. (2021). Sons, corpos e lugares. Para uma metonímia das cidades musicais contemporâneas. CSOnline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais, 33, 171–197.

Guerra, P. (2018). Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. Sociologia & Antropologia, 8, 375-400.

Gudynas, Eduardo (2011). Buen Vivir: Germinando alternativas al desarrollo. CEPAL

Guattari, F. (1995). Chaosmosis: An ethico-aesthetic paradigm. Indiana University Press.

Haraway, D. (2016). Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene. Duke University Press.

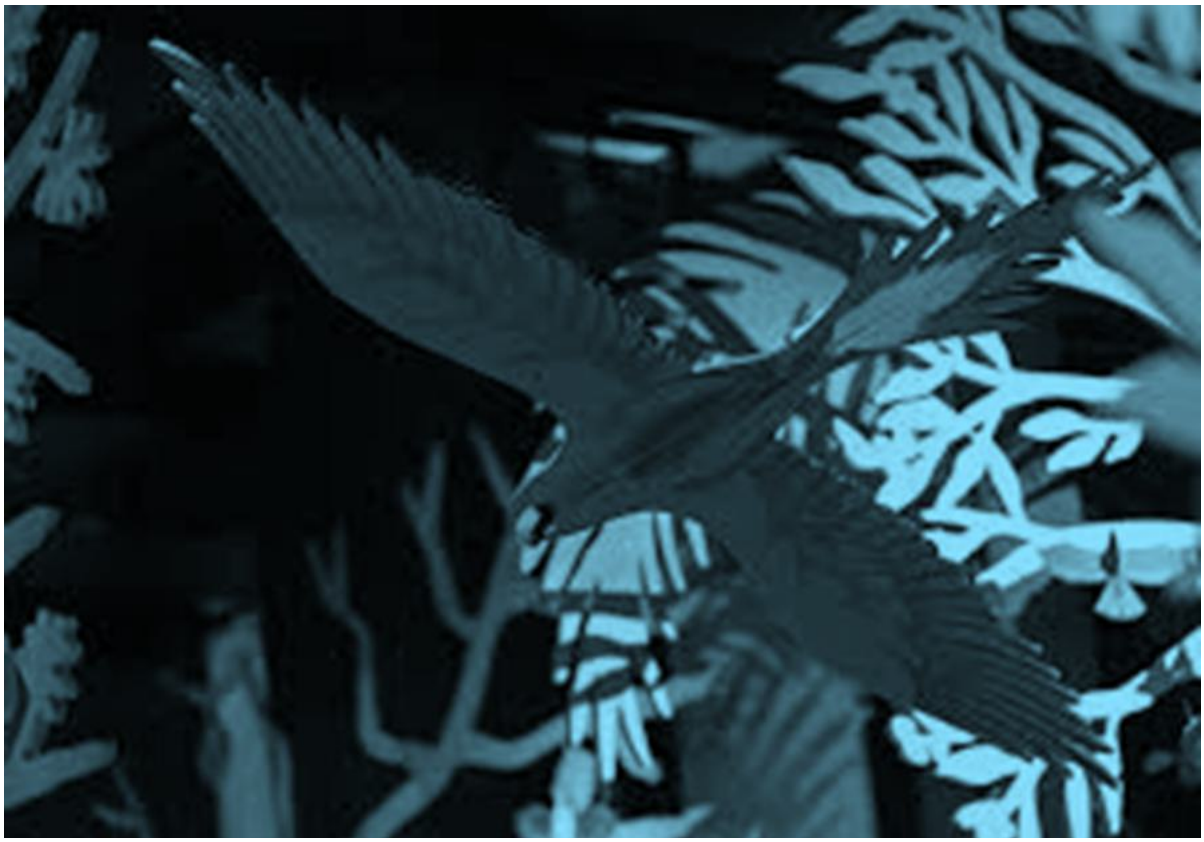
Haraway, D. J. (2016). Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene. In Staying with the Trouble. Duke University Press.

Kilomba, G. (2020). Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Editora Cobogó.

Mbembe, A. (2018). Políticas de la enemistad. Ned Ediciones.

Mignolo, W. D., & Walsh, C. E. (2018). On decoloniality: Concepts, analytics, praxis. Duke University Press.

Svampa, Maristella (2021). El colapso ecológico ya llegó. Siglo XXI Editores.



Paula Guerra, Universidade do Porto - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

E-mail: pguerra@letras.up.pt

Sofia Sousa, Universidade do Porto - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

E-mail: sofiaarsousa22@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a1

ARTWORK: ESGAR ACELERADO

ARTWORK: ESGAR ACELERADO

PARTE 1.

TODAS AS VOZES. TODAS AS ARTES DE RESISTÊNCIA *NO* E *AO* ANTROPOCENO

CAPÍTULO 2

ESCREVIVÊNCIAS DE UM BRASIL PROFUNDO: JOMARD MUNIZ DE BRITO E OS ESFORÇOS DE CONSTITUIÇÃO DE OUTRAS VERDADES TROPICAIS

WRITINGS FROM DEEP BRAZIL: JOMARD MUNIZ DE BRITO AND THE EFFORTS TO CREATE OTHER TROPICAL TRUTHS

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, Universidade Federal do Piauí, Brasil

Resumo

Este artigo discute, a pretexto do ativista cultural Jomard Muniz de Britto, o contexto da arte brasileira no período que medeia as décadas de 1960 e 1990, abarcando acontecimentos que possibilitariam um conjunto de sensibilidades e reflexões em torno de sua própria existência. Nesse campo, cabe contemplar discussões em torno de uma nova sintaxe para a cultura, abrigando tanto manifestações de arte engajada, como os Centros Populares de Cultura, passando pelo desejo de produzir uma arte sociológica, na qual se destaca o Cinema Novo, quanto iniciativas que valorizam a forma e os signos que se desdobram no interior de um tempo fraturado, tais como a Tropicália, o Cinema Marginal e os experimentalismos fílmicos. Assim, o objetivo do texto é pensar de que modo os dito e escritos de Britto estabelecem conexões entre as condições de existir no Brasil e a produção de subjetividades nas letras e nas artes no período.

Palavras-chave: história, cultura, Brasil, contemporaneidade, subjetividades.

Abstract

This article discusses, based on cultural activist Jomard Muniz de Britto, the context of Brazilian art in the period between the 1960s and 1990s, encompassing events that would enable a set of sensibilities and reflections around its own existence. In this field, it is worth considering discussions around a new syntax for culture, including both manifestations of engaged art, such as the Popular Culture Centers, and the desire to produce a sociological art, in which Cinema Novo stands out, as well as initiatives that value the form and signs that unfold within a fractured time, such as Tropicália, Cinema Marginal and filmic experimentalism. Thus, the objective of the text is to consider how Britto's words and writings establish connections between the conditions of existence in Brazil and the production of subjectivities in literature and the arts during this period.

Keywords: history, culture, Brazil, contemporaneity, subjectivities.

1. Introdução

Era uma vez, abaixo do trópico de Câncer, uma cantante ilha chamada Brasil. Nela, um reino imaginoso existia, localizado em suas terras mais ao leste do norte, habitado por uma dinastia mestiça, que ali reinava desde tempos imemoriais. Seu reino não era como os outros. Parecia maior, por se enxergar numa dimensão que extrapolava o próprio território da ilha. Mantinha com outros reinos uma relação descrita em extensa genealogia, expressa em sua heráldica e nas histórias que reverberava entre seus súditos. O palácio desse reino era uma casa enorme, rodeada de árvores frondosas, de onde exalava o cheiro dos deliciosos quitutes e quindins preparados em suas cozinhas. Olhando do alpendre da *casa-grande*, como era chamado esse palácio, era possível ver *meninos de engenho*, que brincavam no horizonte, talvez como uma imagem saudosa do próprio observador, que gostaria que sua infância mágica naquele lugar jamais terminasse. Mais ao longe, o som de uma morada mais simples retumbava: eram os batuques de negros escravizados, uma mistura de banzo e desejo. Sobrevoava o reino uma onça alada, castanha, que por vezes se transformava em *moça caetana* e seduzia os jovens, iniciando-lhes nos misteriosos caminhos do sexo. Mais ao sul da ilha, um fenômeno acontecia: da terra brotavam arranha-céus, que se projetavam na imensidão, e outros sons se misturavam aos batuques negros. Eram estrangeiras guitarras elétricas, que, amplificando a sinfonia da ilha, compunham dentro dela um caleidoscópio de ritmos, *tropical melancolia* e *negra solidão*. Um dia, no entanto, a aparência harmônica dessa ilha cantante seria estilhaçada pela risada estridente de um barulhento palhaço. Irônico, este começava a lançar gritos verborrágicos sobre a *Ilha Brasil*, seu reino, seu rei, sua nobreza e seus súditos, bem como a todos os signos que a constituem. Talvez exista o desejo, ainda que em vão, de calar esse palhaço, pois sua voz delirante desliza sobre a ilha. Na verdade, seus inimigos desejam que ele seja degolado... Entretanto, dada sua forma camaleônica, ele não se deixa capturar, e continua atentando contra a ilha, em palavras-bomba, ciladas, que a afetam e intentam destroçala em mil fragmentos. Até quando?

O trecho acima pode parecer um conjunto disparatado de palavras e frases. Provavelmente, um *surto psicodélico*, que nada tenham a dizer sobre qualquer coisa a que se possa dar importância. Trata-se, no entanto, de um mosaico poetizado de algumas imagens pertinentes à história da cultura brasileira contemporânea. Nele, encontram-se presentes uma série de referências a personagens, metáforas e histórias que compõem, tecidas em seu tempo, vislumbres de um lugar. Talvez seja Babel, esse lugar habitado por uma diversidade desconcertante, invadido pela multiplicidade, ao mesmo tempo um exílio nostálgico e desenraizamento das coisas enraizadas (Larrosa & Skliar, 2011, p. 23). É, no entanto, um Brasil, produzido no interior de movimentações estéticas, políticas e ideológicas processadas desde o início do século XX.

Compondo uma *gosma fantasmagórica*, encontram-se nele, por exemplo, as representações do brasileiro e de sua constituição étnica presentes na tropicologia do sociólogo Gilberto Freyre, as saudosas memórias de infância do literato José Lins do Rêgo no engenho de fogo morto na Paraíba, Nordeste brasileiro, a simbologia constituinte do Movimento Armorial encabeçado pelo dramaturgo Ariano Suassuna, a mistura do regional e do global que demarca a forma da festa tropicalista dos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil. Já no final, aparece a estilhaçante filmografia e *pop filosofia* de um suposto *palhaço degolado*. Quem seria ele? Aristides Guimarães? Caetano Veloso? Celso Marconi? Torquato Neto? Jomard Muniz de Britto? Jomard? Aquele que, em sua obra, buscava deformar o ideal de cultura brasileira produzido por todos estes artistas e intelectuais? Mas, afinal, o que faria ele, com sua endiabrada forma de *clown*, em meio a um panteão de intérpretes do Brasil?

As perguntas lançadas aqui parecem manter o tom provocativo que as do *palhaço degolado*, personagem e metáfora construída por Jomard Muniz de Britto no filme experimental homônimo que produziria em 1977. Palhaço que se posta em frente à Casa de Cultura da cidade do Nordeste brasileiro do Recife, antiga Casa de Detenção, onde começa a saltar, bater palmas e gritar por Gilberto Freyre, a quem chama, ironicamente, de "mestre". Que, sem fazer qualquer tipo de cerimônia, adentra naquele lugar, senta-se à mesa de jantar, de onde começa a reverberar ataques à maneira como este, ao lado de outros sujeitos *nordestinados* (Accioly, 1971), configurou e autorizou um dado conjunto de leituras de Brasil. Palhaço que, mais adiante, chegaria ao topo do local, onde passa a invocar seu outro "mestre": Ariano Suassuna, *mestre armorial*, e suas armas e brasões armoriais, debochando de suas tentativas de *armorializar* o Nordeste e o Brasil, concebendo-o unicamente sob o signo das tradições, de um passado medieval e colonial que formatou seu povo, sua origem e sua identidade: a heráldica, a genealogia, a figura da onça caetana. Não se sabe se isso pretendia, mas esse palhaço parece ter em seu bojo a necessidade de desenredar as tradições que ora constituíam uma ideia de Nordeste e de Brasil. Parece compreender que o Nordeste é fruto de uma invenção discursiva, do processo de *nordestinização* de uma região, da maquinaria de uma produção e, principalmente, da repetição de textos e imagens (Júnior, 2011, p. 348), tais como aqueles que ora repete, ora procura sistematicamente subverter.

2. Jomard Muniz de Britto: as muitas faces do palhaço

Provavelmente, e de maneira compreensível, a figura enigmática de Jomard Muniz de Britto tenha se transformado, ao longo dos últimos anos, em um sinônimo de polêmica, fragmentação, deboche e pastiche. Em seus escritos recentes, notadamente nos que chama de *atentados poéticos*, é perceptível um sujeito estrangeiro para si mesmo (Kristeva, 1994, p. 09), com necessidade extrema de visibilidade, de dar-se ao público através de textos microbianos que chegam de surpresa em caixas de e-mails e outros instrumentos de divulgação – já que o próprio jamais abandonou a prática nanica de distribuir seus textos em pedaços de papel aos passantes, muitas vezes utilizando-se sorridentemente da própria infâmia, desejoso que solenizem a sua vida como sendo, justamente, a de um *homem infame* (Foucault, 2006).

Assim, numa aparentemente estranha contradição, Jomard também parece lutar para permanecer um *pronome pessoal intransferível* (Neto, 1973), na medida em que aceita para si e para suas atitudes algumas designações que partem de certas linhas do *maestream* cultural brasileiro. Costuma desejar manter sob seu controle, ainda que indireto, aquilo que sobre ele se diz, o que é visível em grande parte da produção que sobre ele versou, o que pode ser visto em *Do frevo ao manguebeat* (2000), do jornalista José Teles, ou em trabalhos da historiografia brasileira recente, dentre os quais Jomard Muniz de Britto e o Palhaço Degolado (2016), do historiador Francisco Aristides Oliveira dos Santos Filho. Contraditório, plural e misterioso, tal como a esfinge da mitologia grega, jamais dá-se a ler por completo, e, em geral, parece também nunca se encontrar completo. Mas, assim como ela, seduz os que por ele passa e os desafia a decifrá-lo, sob o risco de ser por ele devorado.

A presença de Jomard entre uma série de figuras que participaram, em momentos diversos, de esforços de significação do Brasil não parece ser estranha se suas vivências culturais forem lidas a contrapelo de sua própria vontade. Nascido no bairro São José, localizado na cidade do Recife, Nordeste do Brasil, filho de um paraibano com uma pernambucana, Britto considera-se, tal como afirma textualmente na pequena biografia que abre a segunda edição de *Do Modernismo à Bossa Nova*, um "híbrido de nascença" (Britto, 2009, p. 15). Desenvolveria, futuramente, suas atividades docentes, uma vez que se tornaria professor das Universidades Federais da Paraíba e de Pernambuco. Acusado de subversivo, é afastado da vivência acadêmica após o golpe civil-militar de 1964. Participa, junto com o educador Paulo Freire, do Movimento de Educação de Base (MEB), importante veículo de discussões sobre a realidade do campo na década de 1960, e um instrumento importante para compreender as discussões levantadas em seu primeiro livro, *Contradições do homem brasileiro*, publicado em 1964.

Anteriormente, Jomard Muniz de Britto foi aluno de Estética de Ariano Suassuna e integrou as frentes do Teatro Popular do Nordeste, nos quais ganhara mais vigor sua veia performática. Sua ruptura posterior com Ariano instauraria um ressentimento que se torna presente em sua obra, na qual a figura de Suassuna apareceria sempre como alvo de algumas de suas principais esgrimas. Em 1966, na tentativa de pensar uma filosofia da cultura brasileira, enuncia a obra *Do Modernismo à Bossa Nova*, onde pretendia limitar um local para a contemporaneidade dessa cultura. Pouco tempo depois, em 1968,

especialmente após a emblemática visita de Gilberto Gil ao Recife, explode, juntamente com outras figuras da cena cultural recifense do período – a exemplo de Aristides Guimarães e Celso Marconi – em manifestos tropicalistas, que seriam apropriados pelas letras de Caetano Veloso sob a alcunha de *Pernambucália*, como uma espécie de desdobramento pernambucano do tropicalismo baiano. Imerso entre múltiplas tentativas de significação de Brasil, é possível perceber, através das linhas constitutivas de Jomard Muniz de Britto, a presença de *sujeito-signo* (Deleuze, 2022), inserido nos embates que, desde meados da década de 1960, travaram-se, no esforço de delinear uma pretensa *linha evolutiva* para a cultura brasileira.

3. Uma linha evolutiva para a cultura brasileira: relações entre Jomard Muniz de Britto e certos projetos de Brasil

Na tentativa de compreender a trajetória pessoal e intelectual de Britto, forjamos a noção de linha evolutiva, a qual encontra lastro na ideia lançada pelo cantor e compositor brasileiro Caetano Veloso, que, juntamente com o poeta Ferreira Gullar, o cineasta Gustavo Dahl, o compositor José Carlos Capinam e a cantora Nara Leão, publica em 1966, na *Revista Civilização Brasileira* (Veloso et al, 2008), artigo que busca definir um conceito de Música Popular Brasileira, o que é reafirmado posteriormente, em sua obra *Verdade tropical* (1997), a partir de sua tentativa de constituição de uma *linha evolutiva da música popular brasileira*, que teria, segundo ele, a Tropicália como seu ponto de inflexão. A mesma discussão é levantada por Carlos Calado, que, ao escrever a respeito da Tropicália como "um movimento mais ou menos organizado", compreende que uma gama de artistas posteriores a 1967, poderiam ser vistos como "herdeiros" do referido movimento (Calado, 1997)

A linha evolutiva, uma produção de sentido elaborada *a posteriori*, buscava conformar as diversas propostas estéticas, políticas e ideológicas que compunham o ser do Brasil, de maneira a estabelecê-las como partes de um cânone cultural. Atravessado por todas as nomeações canônicas que incidiram sobre o Brasil e sua cultura, Jomard se enxergou, durante boa parte de sua vida, dividido entre tentativas de captura para que se inserisse nessa referida linha – e que, cada qual a seu modo, buscavam traçar um *télos* histórico, cronológico, linear, propondo um *continuum* entre passado e presente – e as táticas de fuga a essas estratégias de captura e nomeação. Na medida em que produzia sentido às diversas maneiras de dizer a cultura brasileira, essa dita *linha evolutiva* forjava, também, uma ordem cristalizadora e normatizadora sobre o Brasil, dando espaço para observar também aquilo que não é cânone, seu lado de fora, o que, ao mesmo tempo, trata-se de um reconhecimento de que sua existência, efetivando sua invenção.

Para que tal intento pudesse ser alcançado, era preciso, primeiro, construir uma periodização da cultura brasileira que fosse convincente e aceita entre seus pares, de forma que sua leitura encontrasse respaldo entre outros artistas e intelectuais. Sobre esse tema, em meados dos anos 1970, tratou o historiador Carlos Guilherme Mota, em sua *Ideologia da cultura brasileira*. Para ele, os amplos esforços que tentaram construir um lugar demarcado para essa cultura se conformavam através de cinco grandes períodos: o primeiro, de *redescobrimento do Brasil*, que, entre os anos de 1933 e 1937, abarcou teses de interpretação da realidade brasileira, tais como a obra de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda; o segundo, dos *primeiros frutos da universidade*, que, entre 1948 e 1951, interligaria os debates

marxistas de Caio Prado Júnior e seus contemporâneos; o terceiro, a *era da amplificação e revisão reformista*, datada entre 1957 e 1964, contemplando os debates de esquerda do período liberal-democrático brasileiro; o quarto, com as *revisões radicais*, percebidas entre 1964 e 1969, como tentativas de romper com a instrumentalização da cultura pretendida pelo regime civil-militar; e, por fim, os *impasses da dependência*, contemplando artistas e intelectuais tais como Florestan Fernandes, que analisariam o subdesenvolvimento brasileiro e suas matrizes históricas (Mota, 2008, p. 69).

O trabalho de Carlos Guilherme Mota, que instrumentalizaria uma periodização evolutiva para a cultura brasileira, seria publicada em 1977, como tese de livre-docência em História Moderna e Contemporânea da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, seguindo conceções de mundo presentes na própria leitura de Brasil feita pelo autor naquele momento histórico. Treze anos depois, no entanto, o mesmo autor, em conferência proferida na *Universitè de Paris IV – Sorbonne*, a pretexto das discussões em torno do centenário da República no Brasil, promoveria uma revisão crítica de sua própria obra:

> Do subdesenvolvimento, o Brasil torna-se dependente. Ao período do milagre econômico (1969-1974) correspondeu a eliminação total das liberdades civis. A cidadania – noção frágil em nossa história – desaparece, só se recompondo palidamente no fim dos anos 70, quando a nova sociedade civil brasileira irá procurar outros caminhos para pensar as temáticas do republicanismo, dos direitos humanos, do federalismo e da independência econômica e cultural. Na segunda metade dos anos 80, a dívida externa mais alta da história da República, a inflação avassaladora, o baixo índice de escolaridade e a fragilidade institucional levantam graves interrogações sobre o Brasil da Nova República, país do futuro.

A matriz cultural republicana dos anos 30/40 que abrigou a noção luso-tropical de cultura brasileira está esgotada. Encerrando também o ciclo militar (1964-1984), impõe-se ao país a busca de sua identidade. Nem Paraíso Terral, como sonhavam protestantes franceses no século XVI, nem Inferno, como imaginava Frei Vicente do Salvador, no XVII. Nem moderno, como propunham os modernistas de 1922.

Nesse país imaginário, "o futuro já era", comentava em 1987 o compositor Antonio Carlos Jobim. Trata-se, já agora, de se enfrentar a História Contemporânea. Para tanto, impõe-se uma revisão crítica dessa Cultura (Mota, 1990. p. 21).

A matriz cultural republicana, pensada por Mota a partir de um repensar sobre a cultura no Brasil na década de 1990, fazia desdobrar-se a incitação do autor de "enfrentar a História Contemporânea", constituindo, portanto, o pretexto central desse trabalho. Desdobra-se dela meu desejo de escavar uma ampla teia discursiva que, enredada desde o início do

século, mas intensificada a partir de sua segunda metade, buscou afirmar os valores constitutivos de uma pretensa cultura brasileira, bem como esforçou-se em nomeá-la a partir de uma série de linhas *de desejo padrão*. É amparado nesses esforços de constituição daquilo que, aqui, chamo de *linha evolutiva da cultura brasileira*, que explodem outras iniciativas, sob a forma de linhas de fuga (Deleuze & Parnet, 1998), fluxos e deslocamentos, no sentido de apontar descaminhos para essa referida cultura, desarranjá-la e submetê-la a um devir menor. No interior das tensões entre as linhas de desejo e as linhas de fuga, emergem o problema de ordem histórica que permeia o trabalho: pretendo, pretextado pelo personagem Jomard Muniz de Britto, pensar as tensões por definir a cultura brasileira, seus movimentos e diretrizes, por vezes autorizadas a falar, bem como aquelas não autorizadas, que passaria a estabelecer linhas de fuga.

Tomando esses pressupostos, a conclusão possível desse trabalho é, nesse sentido, a de que, em paralelo à *invenção discursiva* do Brasil, forjada no interior dos espaços institucionais – conselhos de cultura, universidades e a grande mídia – aconteceu a sua inversão discursiva, que, em outras palavras, seria a revelação apocalíptica de um outro Brasil, aquele que chamo de *Brasil profundo*. Esse Brasil, visto em sua profundidade, parte da aparentemente organizada, conformada *Ilha Brasil*, e procura submetê-la ao que nela há de dispersivo, desfigurando-a e buscando produzir uma nova configuração, um novo desenho, um novo relevo, uma nova distribuição de elementos, a partir de seu enrugamento. Se essa ilha se apresentava como um reino imaginoso, formado por territórios mágicos e permeados pela saudade ou pelo sentimento de revolta, o *Brasil profundo* era um não-lugar, um território avesso às linhas *de desejo padrão*, escorrendo pelas margens e explodindo a partir de outras linhas de desejo, visivelmente subterrâneas.

4. Considerações finais

É possível perceber em Jomard Muniz de Britto, personagem central dessa pesquisa, um *personagem conceitual*, tal como apontam Gilles Deleuze e Félix Guattari. Estranho a si mesmo, em uma relação sempre conflituosa com o cogito cartesiano, "é ele que diz o Eu, é ele que lança o cogito, mas é ele também que detém os pressupostos subjetivos ou que traça o plano" (Deleuze & Guattari, 2010, p. 75). Suas vivências, plurais e controvertidas, conseguiram, ao mesmo tempo, *enunciar e denunciar* o Brasil, estabelecendo outras possibilidades de vê-lo como um pretenso espaço contemporâneo. Tendo participado da grande maioria das movimentações culturais que explodiram desde os anos 1960, articulando-se a elas e, em seguida, rompendo e estilhaçando-as, o dito "mau velhinho" conseguiu, como uma síntese anti-cronológica e anti-lógica de sua obra, produzir sua *pop filosofia*, a partir da qual propõe uma outra possível configuração do Brasil e da cultura brasileira, dita contemporânea: essa tal contemporaneidade não se vincularia ao dizer-se como algo moderno, pautado em modelos explicativos, e sim na fragmentação que foge às meta-narrativas e perambula pelas margens dos cânones da *linha evolutiva* da cultura brasileira.

Agradecimentos

Agradecemos, sobretudo, à organização do *IV Encontro Internacional Lusófono Todas as Artes, Todos os Nomes*, pela possibilidade de construir diálogos de pesquisa em torno da temática das artes brasileiras e suas possíveis conexões com as condições históricas enfrentadas no nosso tempo em uma perspectiva global.

Referências Bibliográficas

Accioly, M. (1971). *Nordestinados: poemas-canção*. Editora Universitária.

Júnior, D. M. A. (2011) *A invenção do Nordeste e outras artes*. Cortez.

Britto, J. M. (2009). *Do Modernismo à Bossa Nova*. Ateliê Editorial

Calado, C. (1997). *Tropicália: a história de uma revolução musical*. Editora 34.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2010). *O que é a filosofia?*. Editora 34.

Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. Escuta.

Deleuze, G. (2022). *Proust e os signos*. Editora 34.

Filho, F. A. O. S. (2016). *Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado*. EDUFPI.

Foucault, M. (2006). A vida dos homens infames. In *Ditos e escritos*. v. IV. Estratégia, saber poder (pp. 203-222). Forense Universitária.

Kristeva, J. (1994). *Estrangeiros para nós mesmos*. Rocco.

Larrosa, J. & Skliar, C. (2011). Babilônios somos. A modo de apresentação. In J. Larrosa & C. Skliar. (Org.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Autêntica.

Mota, C. G. (1990). Cultura brasileira ou cultura republicana? *Estudos Avançados*, 8 (4).

Mota, C. G. (2008). *Ideologia da cultura brasileira* (1933-1974): *pontos de partida para uma revisão histórica*. Editora 34.

Neto, T. A. (1973). *Os últimos dias de Paupéria*. Eldorado.

Teles, J. (2000). *Do frevo ao manguebeat*. Editora 34.

Veloso, C. et al (2008). Que caminhos seguir na música popular brasileira? In: F. Coelho, & S. Cohn (Org.). *Tropicália* (pp. 21-22). Beco do Azogue

Veloso, C. (2008). *Verdade tropical*. Companhia das Letras.

Filmografia

Britto, J. M. (Director). (1977). *O palhaço degolado* [film].

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, Universidade Federal do Piauí. Brasil

E-mail: fabioleobrito@hotmail.com

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a2

CAPÍTULO 3

CONFLUÊNCIAS TEÓRICAS SOBRE PERFORMANCE ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO ATRAVÉS DA OBRA DE ARTISTES NEGRES CONTEMPORÂNEOS

THEORETICAL CONFLUENCES ON PERFORMANCE ART IN PUBLIC SPACE THROUGH THE WORK OF CONTEMPORARY BLACK ARTISTS

Rafael Campos – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal, Brasil

Resumo

Nego Bispo, griô e filósofo quilombola, afirma que é a confluência é uma energia que nos move para o compartilhamento, reconhecimento e respeito, e que confluir é aumentar, ampliar (Bispo, 2023). A partir de uma revisão de literatura com abordagem decolonial afrocentrada, apresenta-se aqui a confluência de conceitos de performance arte buscando evidenciar definições e indefinições desta categoria na encruzilhada com as obras de três artistas contemporâneas: Grada Kilomba, Musa Matiuzzi e Uyra Sodoma. Elas territorializam suas identidades contra-hegemônicas no espaço público, problematizando questões ambientais, memórias auto/biográficas e o trauma colonial. Desafiam a reprodução do conhecimento hegemônico ao articular vivências e movimentos marginalizados. Suas práticas artísticas multidisciplinares dialogam com a ancestralidade e território. Performar, se torna um ato político de descolonização do pensamento e reterritorialização afro diaspórica da e na urbe.

Palavras-chaves: performance arte, espaço público, decolonialidade, negritude, ancestralidade.

Abstract

Nego Bispo, griot and quilombola philosopher, states that confluence is an energy that moves us towards sharing, recognition, and respect, and that to confluence is to increase, to expand (Bispo, 2023). Based on a literature review with an Afrocentric decolonial apprach, this article presents the confluence of performance art concepts, aiming to highlight the definitions and indefinitions of this category at the crossroads with the works of three contemporary artists: Grada Kilomba, Musa Matiuzzi, and Uyra Sodoma. They territorialize their counter-hegemonic identities in public space, addressing environmental issues, autobiographical memories, and colonial trauma. They challenge the reproduction of hegemonic knowledge by articulating experiences and movements that have been marginalized. Their multidisciplinary artistic practices engage in dialogue with ancestrality and territory. Performing becomes a political act of decolonizing thought and Afro-diasporic reterritorialization of and within the city."

Keywords: performance art, public space, decoloniality, blackness, ancestry.

1. A nascente do rio: primeiras confluências

Acordo e coloco a água para ferver, preparando meu café. O aroma envolve casa, evocando as longas conversas com minha mãe em Maringá, Brasil. Dona Maria, mulher negra e sábia, sempre dizia que seu conhecimento vinha da “faculdade da vida”. Embora o sistema colonial tenha tentado apagar nossas línguas e cultura, o corpo mapa carregou consigo as epistemes, e a oralidade é estratégia de resistência e sabedoria. Assim, proponho descolonizar a prática acadêmica, trazendo o corpo e a oralidade para a escrita. Inspirada pela resistência contracolonial dos ancestrais quilombolas, que através da oralidade e da insubmissão constituíram suas identidades, busco criar um espaço de diálogo. Quem me contou isso foi o griô Nego Bispo, com seu sotaque de piauiense em uma conversa com Conceição Evaristo[1] elucidou o conceito de contracolonialismo. Que nasce no ato de defender-se da colonização, um modo de vida que foi praticado por africanos, quilombolas, indígenas, povos Bantu ou Iorubás. Desse modo, povos que nunca foram coloniais, não precisam se descolonizar.

[1] “Mesa: Confluências e escrevivências, muito mais do que rimas” que aconteceu na Festa Literária da periferia no Rio de janeiro em 15 de outubro de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=K2bG76vfwbQ&t=13s

No seu livro “A terra dá, a terra quer”, Nego Bispo explicou que a confluência é uma energia que nos move para o compartilhamento, reconhecimento e respeito, “um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, (...) ele se fortalece, aumenta, amplia” (Bispo, 2023, p. 4). Assim como Nego Bispo, que assume colonialismo com o veneno que precisa ser extraído para fazer o antídoto contracolonial, convido à reflexão Roselee Goldberg, em seu livro “a arte da performance: do futurismo ao presente” (Goldberg, 2012) para tratar da conceção de performance arte. Para ela a performance arte foi e é um catalisador para apontar rumos na arte de vanguarda. Ela acredita que a performance permite comunicação do artista direto com o público lhes desafiando a reavaliar seus conceitos de arte. A transgressão tem forte presença nas criações inusitadas, que podem assumir uma infinidade de formatos, como espetáculo solo ou em grupo, com iluminação, música ou em silêncio, em galerias, teatros, na rua, em praças, ou na cidade inteira. O artista e performer podem ser a mesma pessoa. Mas também pode ser uma manifestação teatral de grande escala ou ser uma composição de gestos íntimos. Pode durar poucos minutos ou várias horas, até dias. Pode ser apresentada uma única vez ou repetida, ter ou não ter um roteiro, ser improvisada ou ensaiada. Pode ser inspirada em rituais tribais ou criados pelas artistas. De caráter esotérico, educativo, provocatório ou de entretenimento. Em suma, é um meio de expressão maleável e indeterminado de base anárquica, no qual a pessoa performer cria a sua definição e pode utilizar qualquer disciplina e meios como material. A autora faz uma análise histórica desde 1909, tendo manifesto futurista como marcador, e chega ao início dos anos 2000, tratando quase que exclusivamente de artistas caucasianos (Goldberg, 2012).

Ao terminar o livro a voz de Dona Maria questiona em minha mente: “E cadê os pretos meu filho?” Me proponho a questionar, quem seriam as artistas negras, indígenas ou latinas da performance? Como identidades afrodiaspóricas, indígenas ou contra hegemônicas contribuem para definições e indefinições sobre performance arte? Assim, sento-me novamente à mesa do café, convidando artistas e pensadores afrodiaspóricas, indígenas, contra/de/des/pós-coloniais para uma conversa. Este texto é um rio de ideias que confluenciaram, que espero que confluam em outros rios no futuro, como um testemunho da riqueza e diversidade das experiências que nos unem.

2. Congada e Moçambique: Performar para espiralar o tempo

Entre 2009 e 2013, fui dançarino no Fogança, Grupo Parafolclórico Universitário de Dança, dedicado a pesquisa e representação de danças tradicionais brasileiras. Dentre as diversas coreografias ensinadas por Sueli Lara, a coordenadora, umas das minhas prediletas era a sua adaptação do Moçambique[2]. Formávamos dois coletivos, ambos usávamos roupas toda branca, saiotes brancos sobre calça, e gungas (guizos) amarrados a canela. Um grupo usava coletes vermelhos, faixas no cabelo, o outro usava saias longas, tecidos de padronagem africanas no lugar dos coletes, e turbantes na cabeça, ambos carregavam consigo bastões envoltos em fitas coloridas. Entravamos no palco, (que podia ser uma rua ou uma praça de Santiago, como se vê na Figura 1, sempre com a cabeça baixa em tom cerimonial. Formávamos quatro filas indianas. Enquanto isso o grupo musical entoava um rito solene, que era encerrado pelo chamado:

[2] Apresentação Moçambique do Grupo Fogança no vídeo:
https://www.youtube.com/watch?v=FN041jRKglo&ab_channel=GrupodeDan%C3%A7aFogan%C3%A7aUEM

- VIVA SÂO BENEDITO! Porque é que não viva?

- VIVA!!!

Repetíamos em uníssono e com o bastão em riste dançávamos. A coreografia era intensa com saltos para frente para trás, de um lado para o outro, avanços e recuos, coreografias de meias-luas, espirais, retrações e expansões, desde os ombros meio curvados até os pés, esculpíamos com o corpo anéis de ancestralidade. Penetrávamos a terra com um contato intenso, laçando as raízes ancestrais que pulsavam com a batida dos tambores, dele sentíamos o impulso e lançávamos ao alto, com os braços, mãos-mastros conectávamos a parte superior ao céu, e as energias que estão acima. Ao cantar e dançar, reencenávamos lutas africanas entre mouros e cristãos, e resinificávamos as divindades africanas como São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, santo e santa negros, adaptados ao cristianismo imposto pelo projeto colonial.

Figura 1: **Moçambique do grupo fogança em Santiago, no VIII Festival Internacional de Folclore, chile, 2015**
Fonte: Rede Social do Grupo Fogança.

Leda Maria Martins (2003) é uma das principais referências afrocentradas contemporâneas de teoria de performance e cenas rituais. A partir das análises de congadas, moçambiques e festejos, ela afirma que o que se repete no corpo dos performers é técnica e procedimento de recriação, transmissão e revisão de memória do conhecimento estético, tecnológico, científico de saberes africanos reinscritos nas Américas. Etimologicamente, em uma das línguas Bantu do Congo, o Kicongo, a raiz “tanga” da origem aos verbos “dançar” e “escrever”, e o substantivo “ntangu”, umas das designações de tempo, uma correlação plurissignificativa:

> Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo e como tempo as temporalidades curvilíneas. A performance ritual é, pois, simultaneamente, um riscado, um traço, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição, uma afrografia. (Martins, 2021, p. 54)

Para ela o corpo e voz em performance são portais de epistemes que transmitem cosmovisões, princípios metafísicos e filosóficos. Ela utiliza o conceito de encruzilhada, como uma chave teórica, segundo a filosofia Nagô/ioruba, a encruzilhada é lugar sagrado de intermediações entre sistemas de conhecimento, simbolizando o movimento circular do cosmos e do espírito humano. A cultura, nesse sentido, também é encruzilhada derivada dos cruzamentos de sistemas simbólicos africanos, indígenas, europeus e orientais. Cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos. A encruzilhada, que, por natureza radial, é local de centramentos e descentramentos, intersecção e desvio, confluências e divergências, rupturas e fusões, origina saberes plurais (Martins, 2003).

O Moçambique ou Congada, teve sua origem na África, é uma mistura de festas angolanas e congolesas, que, no contexto brasileiro, representam a coroação de escravizados e cortejo ao rei do Congo. Em alguns locais do Brasil, foi adaptada em memória de Chico Rei, um monarca da tribo do Congo que foi escravizado e trabalhou até reunir dinheiro para conseguir sua alforria, de seu filho e de 200 outras pessoas de sua tribo, que foram capturados (Caetano, 2024; Costa, 2022).

Para Martins, é uma reengenharia da memória, os reinados negros que ocupam os espaços públicos com música, cânticos, danças e tambores, geralmente articulado em três elementos principais:

> 1º. a descrição de uma situação de repressão vivenciada pelo negro escravizado; 2º. a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas, sendo o canto e a dança regidos pelos tambores; 3º. a instituição de uma hierarquia e de um outro poder, o africano, fundada pelo arcabouço mítico e místico (Martins, 2003, p. 72).

Para Leda, a narração mítica e a performance dramática simbolizam a superação parcial das diversidades étnicas, através do ato coletivo negro, reorganiza os paradigmas, e celebra as divindades e majestades africanas. Nos rituais, a liberdade é cantada e dançada como resistência à opressão da escravidão, passada ou atual. O rito de passagem para uma nova ordem social, política, artística, subverte a relação dominador/dominado (Martins, 2003).

Nas culturas africanas e afro-americanas, a escrita se manifesta em adornos, como sementes, conchas, colares de contas, tranças que criam desenhos que representam palavra e frases, transformando o corpo em texto. O sujeito é, simultaneamente, signo e intérprete, uma escritura viva tecida de memória (Martins, 2003).

As performances ritualísticas, criam uma conexão com o passado, mas também reinventam futuros, já que mesmo sendo repetições, nunca são completamente a mesma. São recriações que rompem a linearidade do tempo colonial, e instituem o tempo circular. Reativam uma ação e a atualizam, expandem. Em paralelo, sacralizam a esfera pública, e inscrevem memórias africanas e indígenas no campo do real.

Figura 2: **Congada ou moçambique em Minas Gerais**
Fonte: Costa (2022).

Podemos afirmar que o corpo negro em performance, nesse sentido, aciona memórias coletivas apagadas e através do festejo cria um encantamento na cidade para fabular narrativas de lutas, conquistas, reis e rainhas africanas, reativam, histórias submersas pela travessia do atlântico, criando um registro vivo que reescreve, contesta e transmite saberes ancestrais. A cidade se torna palco de valorização da cultura africana em que os performers são corpografias contracoloniais.

3. Grada Kilomba: Performar para elaborar o trauma colonial

No texto "A honestidade com o real" (2022), Marina Garcés argumenta que o ativismo marca o ritmo da arte contemporânea relevante, politizada e engajada com os problemas sociais. Para ela, a força da arte está em ser honesta com o real, que esteja conectada ao mundo e que o crítique, possibilitando alterar nosso modo de ver a realidade, ou as formas de poder que causam sofrimento. O artista contemporâneo é uma pessoa implicada, comprometida, e a primeira a ser afetada, enfrentando o mundo como campo de batalha, onde identidades e segurança são desafiados. As pessoas violentadas são a chave de leitura para essa interpretação do real, que possibilita tentar interromper esse sentido, nos colocar em crise, nos inquiete, e nos faça movimentar (Garcés, 2022).

Esse pensamento de Garcés pode ser exemplicado com a obra de Grada Kilomba, artista contemporânea transdisciplinar portuguesa de ascendência angolana e são tomense. Em seu livro "Memórias da plantação" (Kilomba, 2019), expõem o racismo cotidiano, desmonta a normalidade da violência e evidencia como o racismo estrutural é parte do trauma colonial coletivo. Ela busca elaborar o trauma através da arte, combina teoria da psicanálise, de estudos pós-coloniais, queer de género com diferentes meios de expressão artística, como: performance arte, instalações, escultura, literatura. Cria uma magia que acessa o inconsciente e trabalha com o significado e não mais com o fato, para produzir memória, identidade e futuro (Kilomba, 2022).

Na obra “O barco”, apresentada pela primeira vez em Lisboa em 2021 e atualmente em Inhotim, Kilomba cria uma obra multidisciplinar – escultura, instalação e performance, composto por 140 blocos de madeira queimada que desenham minuciosamente a silhueta do fundo de uma grande embarcação, com 32 metros de extensão (Figura 3).

É uma contra-narrativa que se opõem aos falos urbanos construídos pelo patriarcado para exaltar as navegações portuguesas. Kilomba, constitui uma obra horizontal, feminista, um jardim de memória, uma arqueologia do espaço vazio do fundo dos barcos que acomodaram 12 milhões de pessoas escravizadas durante cinco séculos, e no qual Portugal foi um dos principais responsáveis. A obra resgata memórias perdidas no atlântico, e cria uma cerimônia espiritual, e convida o público a participar lendo o poema grafado na madeira em tinta dourada, as letras miúdas exigem que o espectador se abaixe para ler, é uma coreografia pensada pela artista para que as pessoas precisem inclinar-se, sentir o cheiro da madeira, ler como um ritual, uma coreografia de contemplação de um funeral. A ativação da obra, incluiu 16 vozes, dois bailarinos e 3 músicos percussionistas de Lisboa (Figura 4).

Figura 3: **Performance do coletivo que combina movimentos, música e lamentações em uma cerimônia de rememorar**
Fonte: Maat (2021) (https://ext.maat.pt/CINEMA/BOAT)

Figura 4: **Frame do documentário "Grada Kilomba. O barco/the boat" (2022)**
Fonte: Matt (2022) (https://ext.maat.pt/cinema/grada-kilomba-o-barco-boat)

A obra tem um caráter social e político de manipular o tempo e a descolonização do espaço público, desmonta narrativas visuais reforçadas por esculturas urbanas. Tem um caráter coletivo e espiritual, uma metáfora do vazio que conecta presença e ausência, que confrontam as sombras do passado colonial.

Segundo Mario Perniola “a arte e a sombra”, (Perniola, 2006) a sombra da arte contemporânea é o mais inquietante e enigmático, pois como uma metáfora para arte, a sombra mantém a experiência sutil, refinada, atenta a obra e ao processo artístico. Implica uma experiência profunda do conflito, e não aborda a dialética entre positivo ou negativo, não existem vencedores ou vencidos, mas um compromisso coletivo em não deixar ser

atraído apenas pela luz daquilo que está posto na claridade, mas habitar o lugar da sombra. Para Giorgio Agamben, em "o que é contemporâneo" ser contemporâneo exige coragem para manter o olhar fixo no escuro da época, e perceber a luz que, dirigida para nós, distancia-se de nós (Agamben, 2009, p. 25). Dessa maneira, a obra de Kilomba, nos desafia a olhar atentamente para as sombras coloniais e nosso papel na reprodução, perpetração ou superação do trauma.

Kilomba também reflete essas ideias em trabalhos como "Illusions"[3] e "Conakry"[4], esta última de autoria compartilhada com Filipa César e Diana McCarty. Em illusions, descoloniza mitos gregos (Narciso, Édipo, Antígona) ao problematizar a história colonial articulando temas como racismo, opressão de gênero e configurações de poder. No Volume I, utiliza o mito de Narciso e Eco, e através de um gesto subversivo e poético cria uma analogia com o narcisismo da branquitude e como o eco social reforça e mantém um sistema excludente. A oralidade como tradição afrodiaspórica, é utilizada criando videoperformances que unem crítica, poesia e memória coletiva.

Figura 5: **Grada Kilomba, Illusions vol. I, Narcissus and Echo (trilogia a world of illusions), 2017. Inv. 18im90)**
Fonte: Lopes (2022).

[3] Instalação Illusions Vol. I, Narciso e Eco – Grada Kilomba, https://www.youtube.com/watch?v=i9Lu5vG51zE acessado em 04/04/2024.

[4] "Conakry" by Filipa César, Grada Kilomba and Diana McCarty https://www.youtube.com/watch?v=7YkldKs93jE&t=2s acessado em 04/04/2024.

Em Conakry, Kilomba apresenta vídeos produzidos por cineastas guineenses, como José Cobumba, Josefina Crato, Flora Gomes e Sana na N´Hara, que documentam o processo de independência de Guiné Bissau entre 1972 e 1980. Esses arquivos, armazenados na Casa das Culturas do Mundo em Berlim - um centro cultural fundado em 1957 como presente dos EUA para à Alemanha – integram a vídeo-performance filmada no local (Figura 6). A arquitetura do edifício è incorporada à obra em um plano-sequência contínuo. A narração começa com fatos históricos enquanto a câmara percorre espaços interno evocando a memória do local. Encontramos Kilomba em um quarto escuro, iluminada pela projeção imagens históricas no corpo e na parede. Com sua voz serena, ela afirma: "Descolonização é uma palavra bonita escrita em imagens, *frame a frame*. Em cada uma das bobinas, um retrato em linguagem visual, aqui o cinema torna-se um ato de descolonização" (Kilomba *et al.*, 2016) e segue com um relato pessoal e crítico.

Os vídeos documentam uma exibição curada por Amílcar Cabral no palácio das pessoas, em Conakry, em 1972, durante a guerra anticolonial contra Portugal. O palácio, fundada em 1967, foi presente da China para Guiné. Cabral, fundador do Partido Africano pela Independência de Guiné e Cabo Verde, liderou a resistência armada que culminou no fim da ditadura portuguesa em 1974. Quatro meses após essas gravações, ele foi assassinado.

Figura 6: **Frame do vídeo performance conakry by Filipa Cesar, Grada Kilomba e Diana Mccarty**
Fonte: César et al. (2016) https://www.youtube.com/watch?v=7YkldKs93jE&t=386s&ab_channel=GradaKilomba

A obra mescla arquivos, fotos e dados para constituir uma narrativa decolonial sobre a independência de Guiné-Conakry, que atualiza discursos e problematiza as edificações que traçam paralelos entre si. Kilomba dialoga com o público de forma intimista como se conversasse com alguém próximo. Essa abordagem cria uma metáfora potente: olhar fotografias ou vídeos antigos nos levar a recordar alguns detalhes e ficcionar outros. Para Morais, na sua tese "A meta performance como operador de construção autobiográfica" (Morais, 2017) esses momentos são meta-documentações da performance. Um momento de reflexão, em que a artista adquire consciência da própria performance e da experiência vivida. Kilomba neste trabalho, da visibilidade a histórias apagadas, não com nostalgia, mas com a intenção de reconstituir ações. Uma estratégia de o romper limites impostos por apagamentos sistemáticos que atuam em partes específicas da memória coletiva.

As obras de Kilomba apresentadas evidenciam o caráter disruptivo, inventivo e político de sua trajetória. Ela explora a ideia de tempo espiralar, onde passado, presente e futuro se encontram, e nesse sentido, reconstrói memórias e histórias. Mergulham no imaginário coletivo para ressignificar traumas históricos. Encara a sombra colonial para acessar camadas profundas do inconsciente cultual e transformá-lo em diálogo na arte contemporânea.

4. Musa Mattiuzzi: Performar para desmascarar a violência colonial

Outra artista contemporânea que problematiza corpo e espaço é Musa Michelle Mattiuzzi (1983, São Paulo). Pessoa não binária e artista indisciplinar, Mattiuzzi define seu corpo como "máquina de guerra" que se impõem no espaço público como provocação racial social "no intuito de desmascarar mascarar arrastar a falsa alva colonial interlocução entre quem são os sujeitos subjetivados defeitos senhores e sábios doutores que legitima o pensamento fazer artístico" (M. M. Mattiuzzi, 2013, p. 3). Em sua investigação poética, que transita entre performance, escrita, fotografias e filmes, aborda a violência colonial, apropriando, subvertendo e distorcendo a ideia do corpo da mulher negra como exótico. Cria assim uma aberração provocativa que desafia as narrativas branco-cis-normativas e desestrutura ideias eurocêntricas/egocêntricas, ao mesmo tempo que evidencia os estigmas escravocratas ainda presentes (M. Mattiuzzi, 2016; M. M. Mattiuzzi, 2013).

Mattiuzzi utiliza elementos autobiográficos como base de sua prática artística. Seus textos assumem um caráter performativo, funcionando como manifestação poética, estética e política do seu corpo em ação. No artigo "breviário sobre uma ação performática: só entro no jogo" (M. M. Mattiuzzi, 2013), ela descreve sua metodologia e processo criativo, expondo como sua existência enquanto artista foi moldada pela performance:

> É assim que construo todos os dias, uma camada de vida que diz muito sobre a minha subjetividade e também sobre as minhas escolhas na performance art. Além de compor com intenções, ideias e experiências, é assim, amontoando vida e performance, que ando por espaços que constroem e destroem meus afetos, lapidam minhas memórias e bagunçam minhas escolhas. Meus pés ocupam as frestas, eles sentem cada passo; somente a experiência do meu corpo pode dar conta de tudo isso que vivo durante as ações performáticas e, principalmente, diante da vida/arte ou arte/vida. [...] meu corpo cria uma estratégia de guerra para se defrontar com o desconhecido. Minhas mãos suam, meu corpo treme. Ele se impõe no espaço, de forma a confrontar os padrões. Sigo andando! (Mattiuzzi, 2013, p. 1).

Para a artista, o corpo é uma força bélica que confronta o cotidiano das pessoas. Ele reage às interferências externas alterando seu tônus, suando, tremendo, palpitando e se adaptando. O corpo é acontecimento, e a fala da artista compõem modos de comunicação a partir do espaço que ocupa. Em sua obra "experimentando o vermelho em dilúvio II", por exemplo, Mattiuzzi percorreu as ruas do Rio de Janeiro em direção ao Busto de Zumbi dos Palmares, utilizando uma máscara presa ao rosto por agulhas (Figuras 6 e 7). A ação dialogava com a máscara de Flanders, representada no quadro da Escrava Anastácia, e com

Figura 7: **SEQ FIGURA * ARABIC 7. Experimentando o vermelho em dilúvio 2, 2017**
Fonte: Matheus Ah. Fonte: studiomusa.art. Acessado em: 28/05/2024.

o conceito de Grada Kilomba sobre a "máscara colonial", que fere e silencia. Vestida de branco, com o rosto perfurado e com sangue, a artista evidencia a caminhada ritualística em direção a estátua de Zumbi, líder da resistência ao escravismo.

Segundo Mattiuzzi, seu corpo reinscreve, pela estética, a cartografia da violência, convidando a reflexão sobre memória e história. Seus textos e performances manifestam uma violência e fúria, que não buscam domar conceitos. São ações micropolíticas de resistência, tentativas de livrar-se da rejeição ao próprio corpo. É um processo de reexistência e transformação. Sua escrita, profundamente pessoal e feminista, funciona como um manifesto político de reivindicação por reconhecimento e amor-próprio. Mattiuzzi se recusa a ser lida como um objeto lindo, e se reposiciona como sujeita e afirma: "reescrevo minha percepção com o corpo na história da arte da performance brasileira para, quase sem ar diante de tamanha alvura e pureza, vislumbrar o surgimento de mim mesma negra" (Mattiuzzi, 2016, p. 7).

A obra de Mattiuzzi expande a teoria da performance ao deslocar o corpo de um papel representacional para um papel insurgente, insubmisso. O corpo é a máquina de guerra e o próprio campo de batalha, que busca a reconfiguração social. Ao transformar seu corpo negro não binário em uma aberração provocativa, o reconfigura como arquivo vivo e subverte imagens de violências para criar narrativas de resistência e empoderamento. Ao realizar uma caminhada performática ritualista, evoca memórias coletivas e individuais de resistência, desestabiliza e ativa o espaço público, reescreve histórias que desafiam a arquitetura colonial. Assim como Grada Kilomba, utiliza de espaços carregados de memória como parte essencial da narrativa. Mattiuzi, também agrega a camada performativa em sua escrita, dessa maneira, o seu texto funciona como um prolongamento da performance, que de maneira poético, política e pessoal, prolonga a performance no tempo. Ao estender a memória e documentação, reinventa a obra e amplia a teoria da performance ao integrar texto e corpo em uma relação dialética.

5. Uyra Sodoma: Performar para transmutar o corpo/natureza

Uyra Sodoma , artista indígena e pessoa trans não binárie, que na tradição indígena se identifica como dois espíritos. Ela utiliza a arte para criar contranarrativas e debater questões ambientais urgentes. Suas obras, que incluem fotoperformances, performances, instalações, entre outros, dialogam com ancestralidade, território e tradição. Seu corpo torna-se tela, reinterpretando a pintura corporal indígena para dar vida à entidade autodenominada a "árvore que caminha".

Emerson Pontes, da etnia Munduruku, vive em Manaus e compartilha a existência com Uyra. Mestre em Ecologia e arte-educadore, iniciou a carreia em comunidades ribeirinhas criando espetáculos que fabulavam sobre lendas indígenas e utilizava de vegetação para criar indumentárias. Também utilizava a performance como prática ativista, realizadas durante a ocupação do Ministério da Cultura em Manaus, em resposta ao golpe político que destituiu Dilma Rousseff e extinguiu o Ministério da cultura.

Para Uyra, rios, árvores e montanhas são ancestrais com memórias e segredos. Manaus, atravessada por inúmeros rios, muitos deles poluídos ou invisibilizados, cruza sua poética. Na 34ª Bienal de São Paulo, em 2021, Uyra apresentou uma instalação composta por mapas e linhas ortogonais de estradas que se sobrepõem a trajetos orgânicos feitos de sementes, evocando a construção da transamazônica durante a ditadura militar, que destruiu aldeias, encobriu rios e dizimou vidas indígenas.

A potência da natureza que disputa territórios é evidenciada na série "Retomada", produzida para a mesma bienal. Essa obra celebras a força das espécies pioneiras que reivindicam locais dominados pelo antropoceno. A fotoperformance "Romper, perfurar" (Figura 8) foi realizada em uma edificação abandonada, originalmente construída no início do século XIX

Figura 8. Romper, Perfurar - **Obra comissionadas para a 34º Bienal de São Paulo, 2021**
Fonte: Matheus, Belém, Manaus - Amazonas - Brasil. Fonte: Sodoma (2021).

para alojar imigrantes europeus, marco de políticas eugenistas de branqueamento da população brasileira. Para Uyra, enquanto as marcas da violência humana desaparecem, a vegetação se fortalece e as raízes sustentam as paredes em ruínas, mostrando a força da regenerativa da natureza.

O corpo de Uyra, em constante diálogo com os locais que ocupa, revela camadas sensíveis da paisagem, captadas pelas lentes de fotógrafas/os, que constroem narrativas visuais sobre sua essência. Como afirma Gislaine Pagotto (Pagotto, 2023), Uyra é um espírito vivo, uma espécie de árvore que nasce do solo onde foi semeada, unindo seres humanos e não humanos (rios, animais, vegetação...) em sua expressão artística. A autora define a entidade é como "aquele ou aquilo que tem existência distinta e independente; ente ou ser." (Pagotto, 2023, p. 341) vinculando-a aos mitos e lendas das culturas de povos originários ou afrodiaspóricos.

Artistas contemporâneas, como Uyra, demonstram o poder transformador da performance como uma ferramenta de crítica. Por meio do corpo, da voz e das instalações, suas obras convocam o público a refletir sobre traumas, opressões e questões contemporâneas como desmatamento, transfobia, descolonizando narrativas históricas e desafiando as estruturas de poder que perpetuam a violência. A "árvore que anda" não é apenas uma metáfora, mas uma manifestação simbólica da interdependência entre pessoas e natureza. A ideia de Uyra como entidade, dissolve as fronteiras entre humano e não humano, sugerindo um ser híbrido. Dessa maneira, problematiza noções de identidade, desafia a separação entre cultura e meio ambiente, propondo uma visão integrada baseada nas cosmologias indígenas que veem o mundo interconectado.

Outra contribuição de Uyra para o campo teórico é ampliar o conceito de resistência na arte performativa. Ao destacar a habilidade de plantas e rios de retomarem a infraestrutura urbana, aponta para a capacidade regenerativa da natureza como ato de resistência e o potencial de colaboração entre artistas e o meio ambiente.

6. Reflexões (In)Conclusivas

Já é meio-dia, e meu estômago começou a roncar enquanto permaneço sentando na mesa do café. Nem eu, nem o rio de ideias que me trouxe até aqui somos mais os mesmos. Meses se passaram desde que iniciei esse diálogo com artistas e pensadoras afrodiaspóricas, indígenas, contra hegemônica sobre performance arte. Perguntei: quem seriam as artistas negras, indígenas da performance? Como identidades afrodiaspóricas, indígenas contribuíram para definições e indefinições da performance arte?

Preciso confessar que as perguntas convocaram muitas vozes para a conversa. Contudo, por limitações de espaço/palavras, optei por me concentrar em Grada Kilomba, Musa Mattiuzi, Uyra Sodoma e Leda Maria Martins. Ainda assim, a confluência de ideias foi vasta, como afirma Nego Bispo: quando a gente confluência a gente cresce. E o rio de ideias afrodiaspóricas não para de crescer.

Essas reflexões apontam caminhos para descolonização da performance arte, dos espaços públicos e da nossa percepção de tempo e espaço a partir de abordagens afro/indígenas. Leda Maria Martins (L. Martins, 2003; L. M. Martins, 2021) contribui significativamente ao propor a cultura como encruzilhada - um lugar de intersecções que conecta diferentes sistemas de conhecimento. Para ela a performance ritualística africana, adaptada no Brasil, subverte relações dominantes e reconfigura hierarquias de poder. Seu conceito de tempo

espiralar desafia a narrativa linear colonial, transformando o corpo negro em performance, em um ato de recriação de memória e projeção de futuros. Práticas como a Congada e Moçambique, exemplificam como essas performances transcendem as concepções de tempo e história. Para Martins (2003, 2021) o corpo é um texto vivo, uma corpografia que resgata e transmite saberes, e inscrever novas narrativas na esfera pública.

Grada Kilomba, por sua vez, entende o corpo/território/arquitetura como arquivo, onde as memórias de ancestralidades são inscritas e ativadas. Destaca-se em sua obra a transformação do trauma do colonialismo em potência criativa, tornando a arte um espaço terapêutico coletivo, que desvela o inconsciente cultural reprimido. Em intervenções simbólicas no espaço público, como O Barco, ou em arquivos históricos, como Conakry, ou até mesmo em Mitos, como *Illusions*, desconstroem narrativas dominantes, e nos convida a ver a cidade por outra perspetiva, como lugar de resistência e reconexão. A sua obra explora a sombra da arte contemporânea, e nos leva a uma experiência profunda do conflito para elaborar o trauma coletivo.

Musa Mattiuzi, expande os horizontes da performance com seu corpo máquina de guerra, desafia padrões eurocêntricos e alinhado ao pensamento contracolonial, se apropria de símbolos coloniais como ato de descolonização visual, espacial e afetiva. Ao alinhar corpo e escrita performativa, nos desafia a pensar de modo intersecional e prolongam a performance. Uyra Sodoma amplia os limites da performance arte ao introduzir noções de entidade, ecologia, cosmologias indígenas, seres híbridos entre humanos e não-humanos. Evidencia a potência autônoma da natureza que desafia o antropocentrismo, trabalhando possibilidade de coexistência e reparação. Ela coloca na mesa debates sobre pós-humanismo e a ontologia relacional, como alternativas às perspetivas ocidentais sobre identidade e existência.

Ainda existem armadilhas no caminho, como o risco das teorias afroindigenas da performance serem instrumentalizadas por instituições que perpetuam as mesmas estruturas coloniais que busca criticar. Artistas racializados, enfrentam o risco de tokenismo, sendo inseridos em espaços institucionais apenas como representações simbólicas da diversidade, sem um compromisso genuíno com a transformação estrutural ou a valorização profunda de suas propostas artísticas.

Em síntese, a análise das práticas artísticas e contribuições de artistes negres revela uma profunda interconexão entre arte, espiritualidade, cosmologias afroindigenas e ativismo político. As artistas afrodiáspóricas estão não apenas resgatando e honrando suas ancestralidades, mas também utilizando suas obras como ferramentas de transformação social e cultural.

Agradecimentos

Agradecimentos à Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT) de Portugal pela bolsa de pesquisa de doutoramento *(Ref. 2023.04734.BD)*, à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS).

Referências Bibliográficas

Agamben, G. (2009). *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Argos.

Bispo, A. B. dos S. (2023). *A terra dá, a terra quer*. Ubu Editora.

Caetano, É. (2024). *Congada. Brasil Escola*. https://brasilescola.uol.com.br/cultura/congada.htm

César, F., Kilomba, G., & McCarty, D. (2016, 27 de setembro). *Conakry* [vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=7YkldKs93jE&t=386s&ab_channel=GradaKilomba

Costa, M. (2022, 25 de janeiro). *A congada mineira: Uma festa de cores, fé e força da população negra*. Jornal O Pharol. https://jornalopharol.com.br/2022/01/A-CONGADA-MINEIRA-UMA-FESTA-DE-CORES-FE-E-FORCA-DA-POPULACAO-NEGRA/

Garcés, M. (2022). A honestidade com o real . *Caderno de Leituras*, 155, 1–14. https://laescenaencurso.wordpress

Goldberg, R. (2012). *A arte da performance: Do futurismo ao presente* . Orfeu Negro.

Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Cobogó.

Kilomba, G. (2022). *O barco*. https://ext.maat.pt/cinema/grada-kilomba-o-barco-boat

Lopes, C. (2022). *Trilogia: A world of illusion, de Grada Kilomba, na coleção de CAM*. Centro de Arte Moderna Gulbenkian. https://gulbenkian.pt/cam/novas-aquisicoes/trilogia-a-world-of-illusions-de-grada-kilomba-na-colecao-do-cam/

MAAT. (2022, 18 de janeiro). *Grada Kilomba: O barco / The Boat*. https://ext.maat.pt/cinema/grada-kilomba-o-barco-boat

MAAT. (2021, 17 de setembro). *The Boat: Poem and performance by Grada Kilomba*. https://ext.maat.pt/CINEMA/BOAT

Martins, L. (2003). Performances da oralitura: Corpo, lugar da memória. *Letras*, 26 (Limites e Fronteiras), 63–81.

Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Cobogó.

Mattiuzzi, M. (2016). *Merci beaucoup, blanco! Escrito, experimento, fotografia, performance* (Oficina Imaginação Política, Org.). 32ª Bienal de São Paulo - Incerteza Viva. https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci_beaucoup__blanco_michelle_mat

Mattiuzzi, M. M. (2013). Breviário sobre uma ação performática: Só entro no jogo! *eRevista Performatus Inhumas*, 1(5), 1–9. https://doi.org/ISSN 2316-8102

Morais, T. M. L. (2017). *A metaperformance como operador de construção autobiográfica: Uma investigação teórico-prática* [Dissertação de doutoramento]. Universidade do Porto.

Pagotto, G. (2023). Confluências entre arte e natureza na contemporaneidade em corpos latino-americanes [como entidades] nas artes visuais: Ana Mendieta, Panema e Uyra Sodoma. *Revista Científica de Artes/FAP*, 28(1), 1980–5071. https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mito

Perniola, M. (2006). A arte e a sua sombra. Assírio e Alvim.

Sodoma, U. (2021, 18 de setembro). *Romper, perfurar: Série Retomada*. https://www.flickr.com/PHOTOS/156456635@N08/51458344857

Rafael Campos, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Brasil, Portugal

E-mail: arqrafaelcampos@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a3

CAPÍTULO 4

OS DEZ PASSOS DO TOURO

THE TEN STEPS OF THE BULL

Andrea Copeliovitch, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo

Os Dez Passos do Touro são ilustrações do século XIII desenhadas pelo mestre Zen Kakuan que mostrava de forma metafórica o caminho de um praticante budista. Nesse texto vamos comentar cada uma dessas etapas conversando com alguns textos de outro mestre Zen do mesmo período, Eihei Dogen, para refletirmos um pouco sobre a poesia de um didática que apresenta uma linguagem que fala diretamente ao coração em uma sociedade que nos ensina a confiar apenas na lógica dos pensamentos.

Palavras-chave: Zen Budismo, didática, interser, poética.

Abstract

The Ten Oxherding Pictures are illustrations from the 13th century drawn by Zen master Kakuan that showed the path of a Buddhist practitioner in a metaphorical way. In this text we will comment on each of these stages by relating to some texts by another Zen master from the same period, Eihei Dogen, to reflect a little on the poetry of a didactic that presents a language that speaks directly to the heart in a society that teaches us to trust only in the logic of thoughts.

Keywords: Zen Buddhism, didactic, interbeing, poetic.

1. Introdução

No ano de 1200 d.C., no Japão, nasceu Eihei Dogen. Dogen é o fundador da ordem budista Soto Zen. Dogen foi ordenado monge muito jovem e aos 23 anos, insatisfeito com a superficialidade da prática em sua época foi à China em busca do que poderiam ser as verdadeiras bases da prática budista. Essa superficialidade observada pelo jovem monge tem a ver com a questão formal da prática se tornar mais importante do que o que seria a essência budista. O jovem Dogen percebeu que algo havia sido abandonado no caminho. Na China conhece o mestre Tendo Nyojo e com ele aprende que o fundamental no budismo é apenas sentar-se, traduzindo em japonês: Zazen. Foi isso que Sidarta Gautama fez, seu objetivo era extinguir todo o sofrimento. Ao sentar-se sob uma frondosa figueira por sete dias e sete noites, compreendeu as chamadas Nobres Verdades: há sofrimento, sofrimento tem causa e essa causa é apego, existe um estado em que saímos da ilusão da separação (Nirvana) e existe um caminho de oito[1] aspectos que permite com que se atinja esse estado; assim se tornou o Buda, aquele que despertou.

Pouco após retornar da China, Dongen Zenji[2] escreve o Fukanzazengui, regras universais do Zazen[3] (2019). Esse texto é um manual prático que ensina os praticantes zen a se sentarem em meditação, depois mestre Dogen aprofunda esse texto em um dos capítulos (Bendowa) de sua grande obra, o Shobogenzô (2007).

[1] Ponto de vista correto,pensamento correto, fala correta, ação correta, meio de vida correto, esforço correto, consciência correta, concentração correta.

[2] Mestre zen

[3] Aqui utilizamos a tradução de Coen Roshi

No mesmo ano em que nasceu mestre Doguen, nasceu um outro grande Mestre Zen, Kakuan Shion (1200 -1300). Kakuan também vai à China para aprender o Zen (Chan, em chinês), sobre isso ele escreve:

> Simplesmente
> Para escapar do poder do intelecto,
> das armadilhas das palavras,
> Desbravei o mar em busca do conhecimento
> que transborda todo dizer.
> Deambulei até desfazerem-se as sandálias
> E o que eu encontrei?

A água no rio, a lua no céu. (Kakuan, tradução de Teixeira, 2017, s/p)

Kakuan cria sua espécie de manual para os praticantes budistas. Ele ilustrou as etapas do percurso da prática com gravuras, que depois foram acompanhadas de poemas/ comentários de se discípulo Jion. Ele mostra em suas gravuras um rapaz que procura um touro. Inicialmente eram oito gravuras, sendo a última era um círculo perfeito que simboliza a iluminação, o fim da discriminação e a compreensão da interdependência não apenas de todos os seres, mas de tudo o que há. Posteriormente, o mestre acrescentou duas gravuras, que provavelmente indicam o reconhecimento desse estado e a volta para o mundano, o encontro com outros seres humanos e a possibilidade de ensinar, passar adiante esse conhecimento. Observamos que Mestre Kakuan opta pela didática a partir da arte: gravuras e poemas. Vamos seguir esse percurso.

2. Procurando o touro[4]

A primeira gravura vem acompanhada do seguinte comentário: "O touro nunca se perdeu, então qual a necessidade de procurá-lo?" (Coen & Zencho, 2014, p.53). No Fukanzazengui, Regras Universais do Zazen, mestre Dogen coloca um questionamento semelhante:

> Agora, quando procuramos a fonte do Caminho, descobrimos que é universal e absoluta. Torna-se desnecessário distinguir entre prática e iluminação. O ensinamento supremo é livre, então por que deveríamos estudar os meios de atingi-lo? Sem dúvida, o Caminho está bem longe da delusão. Porque, então, preocupar-se com os meios de eliminá-la? O Caminho está completamente presente onde você está, então qual a necessidade de prática e de iluminação. (Dogen, 2019, s/p)

Nascemos em um mundo de dualidade, nosso aprendizado se baseia na compreensão do certo e do errado, bem e mal, claro e escuro. No budismo utiliza-se o termo mente discriminatória. A mente discriminatória separa as coisas para compreender, e cria uma ilusão de separação, e foi essa a realização de Sidarta Gautama: tudo o que há é

[4] Todos os subtítulos são os títulos originais das gravuras de Kakua.

interdependente, e cada uma, cada um de nós existe nessa infinita rede de interdependência. Milénios depois, a física quântica vai nos dar a mesma visão de mundo. O monge vietnamita Thich Nhat Hann criou o neologismo interser. Intersomos com tudo o que há.

Mas ao mesmo tempo que intersomos, nossa ação se dá no mundo da dualidade, e precisamos da mente discriminatória para operar no quotidiano dual. No budismo tem-se a ideia de relativo e absoluto A compreensão de uma totalidade em movimento, sem as fronteiras ilusórias da separação, a iluminação é o Absoluto, e o mundo quotidiano faz parte do relativo.

É a mente discriminatória que permite compreender e optar por uma vida ética, no budismo, praticantes fazem votos de: "não fazer o mal, fazer o bem e fazer o bem a todos os seres ". Mas no budismo o objetivo vai além de uma vida ética, a ideia é o fim do sofrimento, para isso 'é necessário alcançar a "sabedoria perfeita," como nos diz Dogen Zenji:

> Contudo, se houver a menor diferença entre você e o Caminho, o resultado será uma separação maior ainda que aquela entre o céu e a Terra. Se surgir o menor pensamento dualista, você perderá sua mente-Buda. (Dogen, 2019, s/p)

Como não ter pensamentos dualistas e viver no mundo dual? Se Hamlet, o confuso, se questiona sobre ser ou não ser, Fernado Pessoa, o poeta, afirma no poema a Hora Aburda: "Sermos, e não sermos mais!... Ó leões nascidos na jaula!..." (Pessoa, 1986, pg. 21).

Estamos aprisionados pelas nossas noções de ser ou não ser, por sua excludência, se excluímos, hierarquizamos, privilegiamos nossos próprios pensamentos e bem-estar no mundo mesmo que em detrimento do bem estar do outro, e aqui é importante entender que o outro não se refere apenas ao outro ser humano. Para seguir os preceitos na intenção correta, no sentido do ensinamento de Buda do Nobre Caminho Óctuplo, precisamos interser, compreender como ser parte da totalidade do universo, se fundir com ele num infinito vazio, esse é o ensinamento do Absoluto. Para seguir os preceitos precisamos botar em prática a ação correta, no sentido do ensinamento de Buda do Nobre Caminho Óctuplo, agir sem ganância, sem raiva e sem ignorância (os três venenos causadores de grande sofrimento), essa ação se dá no Aqui e Agora e depende de uma decisão individual, e esse é o ensinamento do Absoluto. No Zen, com o tempo aprendemos a integrar as noções de Absoluto e Relativo.

3. Encontrando os rastros

O praticante inicia sua busca, muitas vezes de forma intelectual, outras vezes, apenas sentando em zazen[5]. Nesse início ele percebe os rastros de algo maior, ainda sem compreender. São as pegadas do touro.

> Viu pegadas sem número
> Na floresta e à margem das águas.
> Em que distâncias vê ele a relva pisada?
> Mesmo as gargantas mais profundas das mais altas montanhas
> Não podem esconder o focinho desse boi que toca diretamente o céu. (Kakuan, 1978, p. 314)

O focinho do touro, esse animal terrestre, toca o céu. Céu e terra *intersão*. O praticante aprende a ver à distância, amplia sua capacidade de visão. O Caminho começa a se apresentar. Siga as pegadas de quem veio antes. É nesse momento que começa a estudar o budismo e observar a tradição e os ensinamentos.

4. Primeiro vislumbre do boi

O poema que acompanha a terceira gravura nos diz:
Um rouxinol gorjeia num ramo,

> O som brilha nos salgueiros ondulantes.
> Ali está o boi, onde poderia esconder-se?
> Essa esplêndida cabeça, esses cornos majestosos,
> Que artista poderia retratá-lo? (Kakuan, 1978, p. 317)

Ampliamos a nossa percepção através do zazen, temos a primeira experiência de Samadhi, essa compreensão cósmica da interdependência, o mundo se torna mais claro, mais colorido, mais presente. Essa percepção aguçada é o primeiro vislumbre do touro. Dizer que o som brilha é perceber o mundo além da divisão dos sentidos, é vislumbrar a unidade.

5. Agarrando o touro

O estado de Samadhi, como tudo, é impermanente, como alcançar novamente? A prática torna-se intensa, gera um movimento poderoso, mas ainda há a noção de uma finalidade (agarrar o touro), ainda estamos na dualidade, na busca do que serve em detrimento do que não serve. Nesse momento o praticante pode se tornar ora preguiçoso, ora prepotente. Mestre Kakuan (1978, p.318) sugere “agarrar o laço com firmeza.” Disciplina é um elemento fundamental na prática Zen. Nesse momento é importante persistir na prática sem a intenção de alcançar qualquer tipo de estado mental. Apenas sentar-se. Talvez, nesse momento, muitos praticantes abandonem o Zen pois o aprendizado da não intenção é muito contraditório com o que nos é ensinado em nossas sociedades contemporâneas: a ter sempre um objetivo, que normalmente vem acompanhado de uma expectativa. Na prática Zen, buscamos nos desapegar tanto da expectativa quanto do objetivo.

[5] Zazen é a prática de sentar-se em silêncio de frente para a parede, o olhar baixo, as costas retas.

6. Domando o touro

Para aqueles que decidirem persistir, a prática torna-se consistente. Sentar-se em Zazen já faz parte do quotidiano. Agora conseguimos observar a dualidade e os pensamentos dualistas, conseguimos compreender observar a mente, sem cair nas armadilhas do monólogo incessante.

No Fukanzazengi, Mestre Dogen fala sobre como devemos nos sentar em zazen: "Assim, tendo cessado a agitação da mente, abandonamos até mesmo a ideia de nos tornar Buda."

Na quinta figura de kakuan, o praticante consegue montar no touro, já não precisa do esforço de tentar domá-lo, agora ambos estão em equilíbrio.

Mais adiante no Fukanzazengi, Mestre Dogen diz:

> Finalmente, tendo regulado o corpo e a mente, fazemos uma respiração profunda, movendo nosso corpo para a esquerda e para a direita, e então, devemos ficar imóveis, sentados tão firmes quanto uma rocha. Existe o pensar, existe o não pensar e existe o inconcebível. Esta é a verdadeira base do zazen. (Dogen, 2019, s/p)

Regular o corpo e a mente, é montar no touro e tocar a flauta, na fluidez da melodia, a música mostra-nos essa possibilidade de linguagem além da lógica quotidiana, vamos em direção ao que há além do pensar e não pensar: ação, som, harmonia, melodia e pausa, interser, equilíbrio em movimento, voltar para casa, ser quem já realmente somos. O touro nunca se perdeu, mas que alegria encontrá-lo e levá-lo de volta à casa.

No capítulo do Shobogenzo Sobre a Grande Sabedoria Que Está Além do Pensamento Discriminatório (On the Great Wisdom That Is Beyond Discriminatory Thought), Dogen Zenji Sama cita um poema de seu mestre, Tendo Niojo, a quem ele chama carinhosamente, o velho Buda:

> Meu antigo Mestre, o velho Buda, uma vez disse em verso:
> Todo meu ser é como a boca de um sino suspenso no espaço vazio
> Ele não pergunta se o vento sopra no leste ou oeste, sul ou norte.
> Imparcial a tudo, ele soa a Sabedoria para o benefício de outros:
> "Bong bong bong," diz o sino de vento, "bong bong bong." (Dogen, 2007, p. 28, tradução nossa)[6]

[6] My former Master, a Buddha of old, once said in verse:
My whole being is like the mouth of a bell suspended in empty space:
It does not ask whether the wind blows east or west, north or south.
Impartial to all, it sounds the Wisdom for the sake of others:
"Bong bong bong," says the wind bell, "bong bong bong." (Dogen, 2007, p. 28)

Nesse momento conseguimos trazer a nossa presença para o aqui e agora, quando a mente divaga, imediatamente percebemos, observamos, respiramos e voltamos para onde sempre estivemos.

7. O confronto terminou

Esta gravura mostra o rapaz montando no touro tocando a flauta

> Cavalgando o seu touro, folgadamente se dirige para casa.
> Envolvido pela névoa da noite, quão afinada é a sua flauta que é desaparece no ar.
> Entoando uma pequena canção, marcando o tempo, seu coração está repleto de uma alegria indescritível.
> Que agora ele é um dos que sabem, precisa ser dito? (Coen & Zenchô, 2015, p.27)

Em 1990, quando eu era uma jovem atriz, minha Clown, Friula Assumpção, ganhou seu emprego no circo tocando sua flauta. Todo o resto lhe havia sido negado porque nada daquilo lhe pertencia. Ela deixou cair as máscaras, deixou cair corpo e mente. Para ser aceita no circo, a clown precisa mostrar sua face mais pura, mais ingénua, abandonar as armaduras quotidianas do ego, eu não conseguiria falar pois estava segurando o choro, era muito doloroso me ver assim exposta, despida... naquele momento, toquei minha flauta... o silêncio se fez presente, montei no meu touro e voltei para casa, só anos depois, pude compreender a alegria. Coen Roshi minha mestra Zen me ensinou muito sobre essa alegria. Em 2014, Coen Roshi me convidou para fazer uma coreografia sobre os Dez Passos do Touro para o lançamento do livro O Monge e o Touro (Coen & Zencho, 2015), no Rio de Janeiro. Fui pesquisar esse ensinamento de Kakuan e naquela época muita coisa não fazia sentido intelectual. Mesmo sem compreender as gravuras, os poemas e os passos do caminho, que eu ainda estava começando a percorrer, eu silenciei e dancei. No começo, era só uma imagem, um grande kimono vermelho, mangas gigantes que ocultavam duas espadas. O touro e o toureiro. Imagens de samurais vistos em animes e mangás japoneses coloriam minha imaginação. As espadas do guerreiro, *Andros*, extensões de mim mesma. Dez anos depois, ela me convidou a realizar o Combate do Dharma, quando uma praticante é testada pela comunidade a respeito de seu conhecimento do budismo e profundidade na prática. Para essa cerimónia deve ser escolhido um caso, e minha mestra escolheu para mim Os Dez Passos do Touro.

Voltar à casa é voltar para si mesmo. A prática do Zazen nos ensina a apreciar a vida com seus altos e baixos (impermanência), quando observamos a mente, podemos nos desapegar dos pensamentos discriminatórios que causam sofrimento; se você passa por uma situação de dor, o pensamento reafirma essa dor de forma repetitiva fazendo com que ela fique muitas e muitas vezes mais intensa ou que se repita muitas vezes.

8. O touro foi esquecido, o ser humano só

Segundo Mestre Kakuan (1978, p.320), no poema que acompanha sétima gravura, “o touro já não é”, o praticante “deixa de lado o laço e o chicote”. Um estado mais sutil da existência foi alcançado, tornou-se um ser humano mais pleno, mais presente, aprendeu a estar no aqui e agora com contentamento, não vê a prática como um meio para atingir um fim, sua vida começa a ser sua prática e sua prática é a sua vida.

Conhece a si mesmo, mas como disse Dogen Zenji no Guenjo Koan (2007, p.32): “Conhecer a si mesmo é esquecer-se de si mesmo.”

Nesse momento da prática, o touro desapareceu, o próximo passo é o que Dogen Zenji fala no Bendowa (2007, p. 5): “deixar cair corpo e mente.”

No estágio mostrado na gravura 7, o praticante tem mais contentamento, sua mente é tranquila, sem apegos.

9. O touro e o ser humano desaparecem

O oitavo desenho é o círculo vazio. Deixando “cair corpo e mente”, alcançou o estado de nirvana, na completude torna-se um com tudo o que é, toda a dualidade é transcendida, a própria respiração, a dor, o apego, o orgulho. As paixões esfriam como as cinzas do fogão no dia seguinte: Nirvana.

> “Chega finalmente a compreensão
> Do espírito dos antigos ancestrais”. (Kakuan, 1978, p.321)

Esse é o momento da iluminação, é perceber a interdependência de tudo o que há, aquilo que Sidarta Gautama compreendeu no momento em se tornou Buda (o Iluminado), deixou de ser Sidarta Gautama para *interser* com tudo o que há.

10. Retornar à origem. De volta à fonte

O poema da nona gravura de mestre Kakuan (1978, p.322) diz:

> Ele voltou à origem, retornou à fonte,
> Mas foi em vão que tomou suas providências,
> É como se estivesse agora cego e surdo
> Sentado em sua cabana, não almeja as coisas que estão fora.
> Os riachos serpenteiam por si mesmos,
> As flores vermelhas desabrocham, naturalmente vermelhas.

O praticante não mais almeja as coisas de fora, está sem “intenção de intenção”. O ruído do mundo, dos pensamentos incessantes, a constante insatisfação, apego e aversão, nada disso o afeta, está completo, como sempre esteve, percebe o mundo em sua completude, beleza e impermanência, compreende a interdependência como transformação conjunta na impermanência. Está em plenitude, a “casa do tesouro” se abriu e já não há mais anseios.

Mestre Dogen termina o Fukanzazengi exortando os praticantes:

> Sinceros praticantes Zen, não se espantem com o Verdadeiro Dragão, nem gastem muito tempo inutilmente apalpando apenas uma pequena parte do elefante. Dediquem seus esforços ao caminho que leva diretamente à natureza–Buda. Respeitem aqueles que alcançaram o conhecimento completo, que estão sem intenção de intenção.
>
> Tornem–se um com a sabedoria dos Budas e assim, sucessores legítimos da iluminação dos Ancestrais. Praticando desta maneira, certamente serão capazes de compreender tudo isto. Então, a casa do tesouro naturalmente se abrirá e vocês poderão se servir à vontade. (Dogen, 2019, s/p)

Aqui o praticante já percebe as leis da causalidade no mundo, compreende que todas as suas ações têm um efeito pois tudo está interligado. Ele compreende de verdade o que é ser nesse mundo, como todas as as forças interagem em constante movimento, transformação.

11. Entrando na praça do mercado com mãos serviçais

> Com o peito descoberto e descalço, ele entra na praça do mercado.
> Enlameado e empoeirado, como sorri mostrando os dentes!
> Sem recorrer a místicos poderes,
> faz árvores secas florescerem de repente. (Kakuan, 1978 p.323)

Quando Buda atinge a iluminação, contam algumas lendas, que Vishnu, grande deidade hinduísta que sustenta o universo foi falar com ele, pedindo que ele ensinasse como atingir o estado de Nirvana. Buda passou então a ser um professor, e esteve sempre acompanhado de seus muitos alunos. Os ensinamentos eram passados oralmente e algumas bases numéricas serviram para facilitar a compreensão e manutenção dos ensinamentos (as Quatro Nobres Verdades, o Nobre Caminho Óctuplo, os Três Tesouros, e assim por diante. Os ensinamentos de Buda sò foram escritos 100 anos após a sua passagem pela Terra. Buda começou a pregar para alguns poucos antigos companheiros de práticas acéticas, e ao final da vida, tinha tantos seguidores que, contam os mestres, nunca mais teve um momento de solitude.

Tendo alcançado a sabedoria, o praticante vai à cidade, ensinar.

Esse praticante aprendeu a aprender com e a reconhecer a totalidade de tudo o que há. Ele agora volta ao mundo quotidiano com a sabedoria adquirida e se torna um professor, sem discriminação, ensina àqueles que talvez não tivessem fácil acesso a esses ensinamentos; provavelmente por isso na controversa última ilustração de Kakuan, o praticante aparece no mercado carregando uma cabaça de vinho. O sagrado e o profano se misturam, o mundano e o monástico, o relativo e o absoluto. Ir além da dualidade é ir além de todos os preconceitos, talvez Kakuan zenji estivesse falando diretamente aos preconceitos da classe monástica de seu tempo, talvez estivesse falando de ir além da mente lógica, talvez estivesse mostrando a alegria...

Referências Bibliográficas

Copeliovitch, A. (2020). Dançar o zen: Aprendizado e poéticas de um processo. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 3(3), 85–99.

Coen, M., & Figueredo, L. (2015). *O monge e o touro: Jûgyûzu: Os dez desenhos de domar o touro: Mestre Kakuan Shion Zenji*. Companhia Editora Nacional.

Coen, R. (2018). *Sutra do Coração da Grande Sabedoria Completa* [Tradução]. https://www.zendobrasil.org.br/sermon/sutra-do-coracao-da-grande-sabedoria-completa/

Coen, R. (2019). *Buda* [Sermão]. https://www.zendobrasil.org.br/sermon/buda-monja-coen/

Coen, R. (2022). *Da negação ao despertar: Ensinamentos da Monja Coen*. Papirus 7 Mares.

Dōgen, E. (2007). *Shōbōgenzō*. https://www.shastaabbey.org/pdf/shoboAll.pdf

Dōgen, E. (2019). *Fukanzazengi: Regras universais do Zazen*. https://www.monjacoen.com.br/textos/textos-tradicionais/152-fukanzazengi-regras-universais-dozazen

Hanh, T. N. (2019). *A essência dos ensinamentos de Buda: Transformando o sofrimento em paz, alegria e libertação*. Vozes.

Kakuan, S. (2017). *Simplesmente*. https://ihu.unisinos.br/categorias/43-oracoes-inter-religiosas-ilustradas/571243-kakuan-na-oracao-inter-religiosa-desta-semana

Kakuan, S. (1978). As dez figuras de apascentar o boi, com comentário e versos. In P. Kapleau (Ed.). *Os três pilares do Zen* (pp. 313–323). Itatiaia.

Mumon, Y. (2004). *The ten oxherding pictures*. University of Hawai'i Press.

Okumura, R. (2018). *Gautama's eyes*. https://dogeninstitute.wordpress.com/2018/12/16/gautamas-eyes/#_ftn

Pessoa, F. (1986). *Obras completas*. Publicações Europa-América.

Andrea Copeliovitch, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

E-mail: copeliovitch@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a4

CAPÍTULO 5

"É A MESMA DANÇA": A QUESTÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA À LUZ DE TORQUATO NETO, ARIANO SUASSUNA E GILBERTO FREYRE

"IT'S THE SAME DANCE": THE QUESTION OF BRAZILIAN IDENTITY IN THE LIGHT OF TORQUATO NETO, ARIANO SUASSUNA AND GILBERTO FREYRE

Daiane Rufino Leal, Universidade Estadual do Piauí, Brasil; Universidade do Porto, Portugal

Paula Guerra, Universidade do Porto - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

Edwar Castelo Branco, Universidade Federal do Piauí, Brasil

Resumo

A identidade brasileira – entendida como aquilo que nos sutura à realidade e nos dá um sentimento de pertencimento – foi forjada por movimentos, institucionalizados ou não, que permitiram costurar certas manifestações culturais ao ser identitário coletivo. Neste processo, há um fio que entrelaça a obra de Torquato Neto (1944 - 1972), jornalista e poeta brasileiro, aos pensamentos dos intelectuais Gilberto Freyre (1900 - 1987) e Ariano Suassuna (1927 – 2014). Os três são do Nordeste do Brasil, região de clima árido, com indicadores socioeconômicos baixos e sobre a qual paira uma significativa economia estereotípica. Ao debruçar-se sobre o ensaio "Arte e cultura popular", escrito por Torquato Neto em 1964, percebe-se uma significativa confluência das ideias deste com as de Freyre e Suassuna e os respectivos movimentos culturais fundados por eles: Regionalismo (1926) e Armorialismo (1970).

Palavras-chave: Brasil, Torquato Neto, movimentos intelectuais, identidade cultural, Nordeste.

Abstract

Brazilian identity—understood as that which sutures us to reality and gives us a sense of belonging—was forged by movements, institutionalized or not, that allowed certain cultural manifestations to be sewn into the collective identity. In this process, there is a thread that intertwines the work of Torquato Neto (1944-1972), a Brazilian journalist and poet, with the thoughts of intellectuals Gilberto Freyre (1900-1987) and Ariano Suassuna (1927-2014). All three are from the Northeast of Brazil, a region with an arid climate, low socioeconomic indicators, and a significant stereotypical economy. By examining the essay "Art and Popular Culture," written by Torquato Neto in 1964, one can see a significant confluence of his ideas with those of Freyre and Suassuna, and the respective cultural movements they founded: Regionalism (1926) and Armorialism (1970).

Keywords: Brazil, Torquato Neto, intellectual movement, cultural identity, Northeast.

1. Introdução: a identidade das nações

O termo “identidade brasileira”, tal como aqui está sendo utilizado, refere-se aos sentidos produzidos sobre a nação e sobre os nacionais, através de um sistema de representação cultural relacionado “com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos”. (Hall, 2000, p.109). É um processo de negociação, por isso, as culturas nacionais devem ser pensadas como um balizador histórico através do qual a própria nação se constitui. Nesta constituição a diferença figura como elemento que, por sua vez, vai afirmando a identidade nacional. E como a diferença é fundamental à constituição da identidade, as políticas culturais são “atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo ‘unificadas’ apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural”. (Hall, 2006, pp.61-62).

O termo Identidade está sendo tomado aqui como a invenção da tradição e não como referência a uma tradição historicamente fixada. "Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu 'poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade'" (Schwarz, 1986, p.106 cit in Hall, 2006, p.49). A identificação que, numa era pré-moderna era dada à tribo, ao povo, à religião e à região, foi transferida, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças regionais foram subordinadas, dominadas e alojadas no interior de um 'teto político' dos Estados modernos, o que historicamente converteu a própria nação em um espaço que usina poderosos significados através dos quais os sujeitos sentem o pertencimento e se alojam no interior de uma identidade cultural. (Hall, 2006).

Os movimentos Regionalista e Armorialista, ocorridos no Brasil, respectivamente, na década de 1920 e na década de 1970, ocupam um espaço de grande importância na história do estado-nação Brasil. Os mesmos aparecem recorrentemente em estudos acadêmicos na área. O Regionalismo foi liderado por Gilberto Freyre, o sociólogo pernambucano com sólida formação acadêmica que nos anos 1920 rivalizou intelectualmente com os intelectuais paulistas, que eclodiram o Modernismo. O *Armorialismo*, por sua vez, encontra em Ariano Suassuna sua principal referência. Suassuna, além de dramaturgo muito conhecido e admirado no Brasil e além-mar, foi professor da cadeira de estética na Universidade Federal de Pernambuco, em cuja condição converteu-se em uma sólida liderança intelectual.

Os dois movimentos são tomados neste estudo para discutir a perspectiva de Identidade Brasileira a partir do ensaio *"Arte e Cultura Popular"*, do poeta e jornalista Torquato Neto, publicado no ano de 1964. A pesquisa foi do tipo documental, tendo sido realizada a coleta e análise dos seguintes documentos: ensaio *"Arte e Cultura Popular"*, publicados no *jornal O dia* de Teresina em fevereiro de 1964; ensaios de Ariano Suassuna, publicados no *jornal Folha de São Paulo* entre os anos de 1961 e 1965 e o Manifesto Regionalista, divulgado no ano de 1926 no Recife.

Para compreender o pensamento destes intelectuais, introduz-se uma resumida biografia acerca de suas trajetórias, famílias e geografias. Entre os anos de 1944 e 1972, na breve vida de Torquato Neto, que durou apenas 28 anos, coexistiram, enquanto produtores de ideias sobre a identidade brasileira, os intelectuais Gilberto Freyre, que nasceu em 1900 e faleceu em 1987 e Ariano Suassuna, nascido em 1927 e morto em 2014. No ensaio *"Arte e Cultura Popular"*, Torquato Neto apresenta uma defesa de identidade cultural brasileira muito próxima ao pensamento de Freyre e Suassuna, ao colocar as artes populares da região Nordeste do Brasil como manifestações umbilicais da cultura nacional.

Torquato Pereira de Araújo Neto nasceu na cidade de Teresina, estado do Piauí. Filho de um promotor de Justiça e de uma professora, migrou para o estado da Bahia aos 15 anos e, posteriormente, para o Rio de Janeiro, Sudeste do Brasil, onde atuou como poeta, letrista e jornalista. Em 1967 integrou o movimento Tropicalista junto ao chamado Grupo Baiano com Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, sendo sua posição como tropicalista a mais cristalizada após sua morte, pelos discursos que incidiram sobre ele. Mas outras identidades reverberam sobre o sujeito Torquato Neto, dentre elas, a de ícone da contracultura e poeta marginal.

Gilberto de Mello Freyre pertenceu a uma família da aristocracia agrária e teve sua formação na área de Letras e Sociologia nos Estados Unidos. Sua obra inaugurou a antropologia histórica no país, tendo como temas centrais a formação da família patriarcal durante a

colonização e o surgimento de uma nova ordem brasileira a partir da República. Foi o fundador do chamado *Movimento Regionalista* na década de 1920. Em 1933, lançou sua obra mais conhecida: Casa-Grande & senzala (2003), na qual analisa como fatores estruturais, tais como coerção patriarcal e religiosa se manifestam no cotidiano da sociedade e nas relações pessoais. Em 1964, publicou o livro "Vida social no Brasil nos meados do século XIX".

Ariano Vilar Suassuna era filho do governador da Paraíba, João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna, assassinado durante a Revolução de 1930 no Brasil. Embora tenha nascido na cidade de João Pessoa, Estado da Paraíba, Ariano Suassuna viveu a maior parte da vida no Recife, em Pernambuco, onde atuou como professor, dramaturgo, poeta e romancista. Teve uma vida profissional ligada às instituições públicas de Cultura, tendo sido secretário de Educação da prefeitura do Recife e secretário Estadual de Cultura de Pernambuco. A relação pessoal dos três sujeitos aqui referenciados com a região Nordeste do Brasil é muito importante para a compreensão das perspectivas de seus discursos acerca da identidade brasileira.

2. Movimento Regionalista: sentidos sobre o Nordeste

A identidade regional não é algo natural, mas constituída a partir das relações sociais e das narrativas sobre o ser regional que formam as subjetividades. (Albuquerque Júnior, 2008). Está, portanto, atrelada à linguagem e aos usos que se faz dela, sendo os discursos de Gilberto Freyre, a partir do *Movimento Regionalista*, constitutivos desta identidade. A base do Regionalismo brasileiro é a sociologia freyriana, que teve como marcos o Congresso Regionalista do Nordeste[1] realizado em 1926, na cidade de Recife, Pernambuco e a publicação do livro "*Casa Grande e Senzala*", de Gilberto Freyre, em 1933, obra que também definiu por décadas a imagem cultural sobre o Brasil para o exterior, considerando que foi publicado em diversas nações pelo mundo. Embora tenha sido publicado em 1933, ainda exerceu grande influência sobre o pensamento brasileiro nos anos 1960. O ensaísmo de Gilberto Freyre como um discurso que valoriza um tipo de relacionamento racial que possibilitou a mestiçagem, consolidou a ideologia da democracia racial brasileira. (Mota, 2014, p. 95). Freyre teve uma clara inspiração aristocrática para definir o que é o regional, buscando construir um modo de ser regional, mais do que propor uma consciência regional. Com seu discurso sobre a região, Freyre, mais do que a descreve, constrói sentidos sobre ela, pois a experiência social é articulada através da linguagem. (Albuquerque Júnior, 2008, p.8).

[1] No Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, o sociólogo, antropólogo e historiador Gilberto Freyre apresentou o Manifesto Regionalista de 1926, documento em defesa da "reabilitação dos valores regionais e tradicionais". Os regionalistas liderados por Freyre se opuseram à divisão administrativa do Brasil em estados, conforme estabelecido pela República Federativa em 1889 e propunham um governo baseado em regiões geográficas representadas por legislações locais que respeitassem as características físicas e sociais de cada região. O manifesto também condenou o "mau cosmopolitismo", o "falso modernismo" e o excesso de respeito por inovações estrangeiras, assumindo uma postura de oposição aos modernistas paulistas, após a Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo. (Freyre, 1955).

Os conceitos de Freyre vêm sendo revisados desde 1967, a partir das realidades sociais e políticas que se configuravam no Brasil e na América Latina, dentre elas, as novas formas de organização do mundo do trabalho, especialmente no campo, com a atuação das Ligas Camponesas. Essas mudanças "acarretaram uma profunda revisão nas ciências sociais, que passaram a atacar vigorosamente as ideologias que se constituíram a partir de uma categoria tão abstrata como a de "homem brasileiro". (Mota, 2014, p.93). A obra de Freyre esconde algumas questões importantes sobre a formação histórica do Brasil, segundo análise de Mota. A primeira delas seria a omissão do real sentido da colonização e das relações de dominação no país; a segunda, a apresentação do aristocrata como sendo um democrata, escondendo a caracterização de "senhoriato dominante"; a terceira questão diz respeito a não caracterização dos setores dominados, deixando de contemplar as insurreições e os levantes negros do século XIX no Nordeste. Freyre faz uma "folclorização" do mundo do trabalho: "Quando Freyre se aproxima de explicação para a dinâmica dos relacionamentos entre 'dominados' e 'dominantes', intervém uma tal quantidade de problemas ligados a status e tutelagem familiar que o objeto evanesce". (Mota, 2014, p. 105). As fórmulas regionalistas levadas a universalidade "[...] encobrem a história das relações de dominação, em que mitos como o da democracia racial e do luso-tropicalismo servem ao fortalecimento de um sistema ideológico no qual se perpetua a noção de cultura brasileira". (Mota, 2014, p.98).

3. O armorialismo de Ariano Suassuna

O *Movimento Armorial*, instituído no estado do Pernambuco, reivindicou o lugar Nordeste como a essência de uma arte autêntica brasileira erudita, mas baseada nas raízes populares da cultura, combatendo a ideia de modernidade que "descaracterizaria a cultura". (Suassuna, 1974, p.9). A palavra em francês "armorial", escolhida para definir o movimento, remete aos brasões medievais, aos ferros de marcar boi e as indumentárias de couro dos vaqueiros. (Amaral, 2013).

A arte Nordestina exaltada pelo armorialismo é essencialmente de influência ibérica, sendo ela uma "raiz-tronco" da cultura brasileira, já tendo chegado ao Brasil carregada de elementos populares. Os escritores clássicos da literatura portuguesa seriam exemplos deste enraizamento popular da arte ibérica que tanto influenciou a cultura nordestina. (Suassuna, 2008, p.155). A concepção armorialista de cultura gira em torno de um universo imagético com base em manifestações rurais nordestinas que deveriam ser elaboradas a partir de pesquisas sobre as manifestações populares, especialmente, as do sertão nordestino como a literatura de cordel, a xilogravura e a música popular com uso de instrumentos como a rabeca e o pífano. A apresentação do movimento ao público se deu pela primeira vez com um concerto da *Orquestra Armorial*, na Igreja São Pedro dos Clérigos, no Recife e uma exposição de artes plásticas, ambos organizados pelo Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade de Pernambuco, do qual Ariano Suassuna era o diretor. Estes eventos são historicamente os marcos iniciais do *Armorialismo*, mas para Idelette Muzart Santos, estudiosa da obra de Suassuna, o movimento Armorial é o anúncio de uma arte que já vinha sendo constituída por artistas do Nordeste deste o final dos anos de 1940.

O movimento Armorial teve, portanto, uma primeira fase, chamada de "preparatória", entre os anos de 1946 e 1969, quando ainda não havia a denominação "Armorial", nem a coesão de um movimento, muito menos a difusão de ideias organizadas sobre esta arte. Depois a fase experimental, de 1970 a 1975 e uma romançal, a partir de 1976. (Rodrigues, 1976 *como*

citado em Santos, 1999, p.24). A fase preparatória considera o trabalho realizado por Ariano Suassuna e pelo grupo do Teatro do Estudante do Pernambuco (TEP), pelo Teatro Popular do Nordeste (TPN), pela Sociedade de Arte Moderna de Recife (SAMR) e o Atelier Coletivo. "É um trabalho de descoberta e sensibilização dos artistas e do público do Nordeste em relação à cultura popular, à elaboração, a partir dessa arte popular, de uma arte brasileira original e autêntica". (Santos, 1999, p.27).

Ela identifica os seguintes artistas como precursores da arte armorial: Ariano Suassuna, Paraíba - 1946; Francisco Brennand, Pernambuco - 1947; Gilvan Samico, Pernambuco - 1952; Maximiano Campos, Pernambuco – 1968; Ângelo Monteiro, Alagoas – 1967; Marcos Accioly, Pernambuco – 1968; Miguel dos Santos, Pernambuco – 1967; Raimundo Carrero, Pernambuco – 1974; Antônio José Madureira, Rio Grande do Norte – 1971. Todos estes homens, com formação educacional em grandes cidades, colocaram o ambiente rural nordestino como central nas suas produções artísticas.

> Nasceram quase todos no que Ariano Suassuna chama de "coração do Nordeste", os estados irmãos de Pernambuco, Paraíba e Alagoas. Oriundos, na sua maioria, de famílias abastadas, senão ricas, ligadas ao latifúndio, passaram sua infância no sertão, no agreste ou na zona da Mata, em contato estreito com a natureza, as tradições populares e rurais. Transplantados para a cidade, onde realizaram estudos e vida profissional, conservaram do mundo rural uma nostalgia muito forte. Mas todos os artistas e escritores armoriais vivem no Recife, capital econômica e intelectual do Nordeste. Se viajaram pelo resto do Brasil e do mundo – às vezes por muitos anos – todos voltaram ao Recife e, ao contrário da maioria dos membros do Movimento Regionalista de 1926, resistiram à atração cultural e financeira das capitais do Centro-Sul. Esta vontade de serem artistas e criadores nordestinos traduz-se, portanto, em primeiro lugar, por uma recusa do exílio, por uma vontade reafirmada de permanecer vivendo no Nordeste, apesar das dificuldades sociais, econômicas, editoriais e outras. (Santos, 1999, p. 24).

Existem algumas similaridades entre a vida destes artistas e a trajetória de Torquato Neto: o nascimento no Nordeste, o deslocamento para estudar e viver experiências profissionais em grandes centros urbanos e a nostálgica idealização da infância. A distinção principal é que não havia em Torquato Neto o interesse em regressar ao Nordeste e as suas concepções de arte e de cultura transformaram-se ao longo de sua breve vida e o Nordeste passou a ser um ambiente de inspiração e não de permanência. Na segunda fase do *Armorialismo*, identificada aqui como fase experimental compreende o período em que Ariano Suassuna ocupa a função de diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco, quando o espaço institucional é transformado em um laboratório de arte que reúne artistas plásticos, escritores e músicos. Neste período são criados a *Orquestra Armorial de Câmara* e o *Quinteto Armorial*.

O terceiro momento compreende a fase romançal que, segundo o próprio Suassuna, teve início em 18 de dezembro de 1975, com a apresentação da *Orquestra Romançal Brasileira*, no *Teatro Santa Isabel*, em Recife. Corresponde também a fase em que Suassuna assume a secretaria de Educação e Cultura da capital pernambucana. Entre as principais ações do movimento deste período estão a política de co-edição com a *Editora Artenova*, do Rio de Janeiro e a produção de escultores populares e da tapeçaria armorial.

Idelette Santos (1999) cita o ano de 1981 como o fim do *Movimento Armorial*, quando Suassuna publicou uma carta no jornal *Diário de Pernambuco*, despedindo-se das atividades de literatura. Por 10 anos ele ficou recluso, dando aulas, mas sem participar de atividades públicas e nem concedia entrevistas.

4. Torquato Neto atravessado pelo folclorismo

Em *"Arte e Cultura Popular"*, monografia publicada em fascículos no ano de 1964, Torquato Neto apresenta-se como folclorista e tem ideias similares àquelas do movimento Armorial, capitaneado por Ariano Suassuna e as ideias deste revela-se sob forte influência de Gilberto Freyre. Suassuna assimila o movimento Regionalista como uma "lição de independência" no campo da autonomia da cultura e, enquanto "movimento histórico", não estaria superado no Nordeste. Ele próprio trata de incorporar os ideais freyrianos para fazer sua arte, dando ao regionalismo termos teóricos de estilo artístico. (Suassuna, 1962, p. 43).

Nesta perspectiva, Suassuna apresenta-se porta voz de um regionalismo a que chama "de posição", herdeiro, porém novo, em relação ao de Freyre, que é nomeado de "regionalismo histórico". O primeiro "[...] tem, como decorrência, entre outras coisas, uma posição artística. Os do segundo tipo são esta posição enquanto assumida por indivíduos ou por grupos num movimento, como o que Gilberto Freyre desencadeou aqui, por volta de 1926". (Suassuna, 1962, p.44) No armorialismo suassuaniano, o regionalismo é incorporado como um estilo artístico anacrônico, onde o tradicional é tido como algo perene e as produções artísticas refletem o ambiente da região. "Minha arte procura se alimentar dessa luz que parte do real e a ele retornar, oferecendo uma resposta domada a sua solicitação fascinante e feroz". (Suassuna, 2018, p.48).

Os discursos sobre o Nordeste que circulam no século XX nos periódicos e livros também esteve presente nos escritos de Torquato Neto. É o Nordeste inventado a partir da memória sobre um passado telúrico que o seduz em sua reflexão sobre a cultura. Tanto que nos artigos Arte e Cultura Popular ele usa o poema modernista "Evocação do Recife"[2], de Manuel Bandeira, como objeto que ilustra a sua visão de arte. Assim como Manuel Bandeira evoca com palavras imagéticas o Recife de sua infância ("*Como eram lindos os montes das ruas da minha infância*"), Torquato evoca uma cultura que privilegie o folclore e a tradição. Enquanto Bandeira exalta a "[...] língua errada do povo/ a língua certa do povo/ porque ele

[2] Poema publicado no jornal *Diário de Pernambuco*, Recife, em 1926

é que fala gostoso o português do Brasil". Torquato Neto louva a grafia dos poetas cordelistas: "Quem diria? Pois está lá a lição. O homem é semianalfabeto (como todos os cantadores nordestinos), grafa as palavras erradamente e é autor de outro folheto cheio de poesia [...]". (Torquato Neto, 1964e, p.2). Se na temática das artes brasileiras deveria prevalecer a denúncia da miséria e do subdesenvolvimento, na estética se recorreria aos elementos do folclore e da tradição, abandonando uma "cultura alienada" e substituindo os estrangeirismos.

> Enfim, deixou de comparecer de fraque ao chá das quintas na academia, de citar Shakespeare em francês e cuidar de estruturar definitivamente a cultura nacional dentro do espaço intenso de nossas tradições, do nosso folclore e da miséria fértil da vida nordestina. (Torquato Neto, 1964a, p.4).

Tratava-se de deixar de lado os versos de Shakespeare e colocar no cerne da produção cultural os versos de Cordel[3] encontrados nas feiras e nas cantorias populares. "O negócio está em se aproveitar esse material, *acentuar-lhe* o que possa ter de social e fazer poesia, romance, teatro, cinema sério, tomando-o como alimento e como tinta". (Torquato Neto, 1964e, p.2).

O Nordeste aparece como o núcleo da reflexão torquateana, é um âmago inspiracional, a partir de um lugar físico situado geograficamente com contornos de clima e índices econômicos que remetem à pobreza, mas também como lugar imaginário, definido por contornos culturais historicamente estabelecidos, que servirão de propósito para a reivindicação sobre arte e cultura por Torquato Neto, e também por movimentos politicamente institucionalizados como o *Movimento de Cultura Popular* (MCP)[4], explicitamente citado por Torquato Neto em *"Arte e Cultura Popular"*.

Um dos pontos relevantes do debate sobre arte e produção cultural que se deu na década de 1960 no Brasil, diz respeito a discussão sobre os limites e distinções entre popular e folclórico. "Enquanto o folclore é interpretado como sendo as manifestações culturais de cunho tradicional, a noção de cultura popular é definida em termos exclusivos de transformação". Carlos Estevam considera a cultura popular como "[...] uma ação de caráter fundamentalmente reformista" e Ferreira Gullar a compreende como "tomada de consciência da realidade brasileira". Neste contexto, subverte-se o antigo significado relacionado à tradição e a "cultura popular" não é mais uma manifestação artística do povo

[3] As origens da literatura de cordel remontam das tradições medievais europeias, como as narrativas históricas, novelescas ou fantásticas, as histórias bíblicas e os exemplários (contos usados para ilustrar tratados morais). Este tipo de tradição literária chegou ao Brasil no formato do *libreto* europeu, trazido pelos portugueses e apontado como uma espécie de ancestral do cordel.

[4] O Movimento de Cultura Popular foi criado em Recife por estudantes e intelectuais. Institucionalizado como uma associação civil com atuação direta do então prefeito da capital pernambucana, Miguel Arraes, foi extinto em 1964 com a instalação do regime militar no país. Tal movimento de cultura popular constituiu um "projeto político-cultural que visava, através da valorização das culturas dos setores populares, a sua efetiva alfabetização e simultânea organização política, tendo como horizonte utópico a transformação da sociedade local e, sucessivamente, da brasileira". (Souza, 2021, p.2).

sobre sua concepção de mundo, "mas um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização". (Ortiz, 2003, p. 71- 72). Existem algumas distinções notórias entre Torquato Neto e o armorialismo no que diz respeito a função ou as funções da arte. Torquato Neto a entendeu como um instrumento de ação contra o subdesenvolvimento, destacando uma perspectiva social, se aproximando mais do ideário cepecista, que por sua vez, está ligado a uma perspectiva marxista sobre a arte. Ariano Suassuna deu ênfase maior a questão estética, embora conferenciou à arte uma função dentro da política cultural internacional, apontando a cultura popular como resistência ao imperialismo cultural de outras nações sobre o Brasil e o fez, recorrendo aos argumentos de Gilberto Freyre, como a valorização da língua portuguesa e dos elementos culturais luso-brasileiros.

Nos textos *"Arte e Cultura Popular"*, a cultura brasileira é reivindicada por Torquato Neto sob dois aspectos principais: o entendimento da arte como um instrumento de denúncia da miséria nacional e regional e a exaltação do folclore e da tradição como base para uma cultura que ele então enxergava "pura". Ressalta, neste momento, a percepção de que aquele que quatro anos depois emergiria como um dos "teóricos" do movimento tropicalista opera, então, com uma noção de "pureza cultural", a qual será central para o Movimento Armorialista. (Nogueira, 2002).

O discurso de Torquato Neto reverbera, portanto, os discursos em circulação no momento histórico em que viveu. Como explica Patrick Charaudeau (2006), os discursos circulantes permeiam a sociedade, moldando a forma como as pessoas pensam, se comunicam e compreendem o mundo, desempenhando um papel crucial na construção de significados e na negociação de poder. Assim, o regionalismo freyriano, o armorialismo suassuaniano ou o cepecianismo, antes de serem movimentos institucionalizados, foram discursos em circulação na sociedade, influenciando gerações e seus pensamentos. Torquato Neto, enquanto jovem atento às questões de seu tempo também assimilou estes discursos e produziu novos, a exemplo do texto Arte e Cultura Popular. Os discursos circulantes referem-se às narrativas, ideias e representações que se espalham amplamente em um determinado contexto, podendo ser veiculados por meio de diferentes mídias, como jornais, televisão e em conversas cotidianas, constituindo o universo cognitivo das pessoas. "O discurso circulante é uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados" (Charaudeau, 2006, p. 118). Um discurso circula e dispersa-se, repartindo-se em diversos campos de saber, práticos ou teóricos, definindo objetos e, naturalmente, seu modo de ser.

Os três intelectuais referenciados neste estudo, se posicionaram de forma distinta em relação a outro importante Movimento cultural do século XX, o Modernismo[5] de 1922. Freyre e Suassuna assumiram uma postura reativa e Torquato identificou aproximações entre o Modernismo e o Regionalismo. Com a preocupação de não promover o que chamou de

[5] O modernismo no Brasil tem como marco simbólico a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, no ano de 1922. Promoveu o rompimento com o tradicionalismo cultural associado às correntes literárias e artísticas anteriores: o parnasianismo, o simbolismo e a arte acadêmica. Entre os participantes do evento estavam: Heitor Villa-Lobos na música; Mário de Andrade e Oswald de Andrade, na literatura; Victor Brecheret, na escultura; Anita Malfatti e Di Cavalcanti, na pintura. (Enciclopédia Itaú Cultural: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo359/modernismo-no-brasil).

"separatismo cultural" entre os movimentos, Torquato Neto sugere que o Modernismo, como formador de uma consciência nacional sobre os problemas de base do país, teria sido um vetor de influência para os escritores regionalistas, de modo que as relações de pertinência entre Modernismo e Regionalismo encetariam as bases de uma cultura nacional.

Torquato Neto, que faz parte da geração de "desencanto" da década de 1960, opta pela ênfase nas aproximações entre os modernistas e o "movimento regionalista de 1926", como ele denomina aqueles romancistas, enxergando as duas manifestações como expressões de denúncia da realidade brasileira, a partir das quais ele reivindica a arte como arma social. Os escritores regionalistas haviam protagonizado um pioneirismo ao valorizar uma temática essencialmente brasileira, que, na visão de Torquato, seria justamente a expressão artística como instrumento contra o subdesenvolvimento. "[...]começou a fazer da literatura uma arte a serviço de uma luta, arma expressiva, opondo-se frontalmente à desgraça do subdesenvolvimento, apanhando na raiz as suas causas diversas e expondo-as *senvergonhamente*" (Torquato Neto, 1964a, p.4).

Esta literatura, que foi denominada depois de *romance de 30* tem como tema central a decadência da sociedade patriarcal e sua substituição pela sociedade urbano-industrial. São obras carregadas de realismo com a busca clara para colocar a literatura em um lugar de significativa importância social.

> A década de trinta é um momento de intensa disputa entre os diferentes projetos ideológicos e intelectuais para o país, momento em que as organizações e instituições como a Ação Integralista Brasileira, o Partido Comunista, a Aliança Nacional Libertadora, a Igreja, o Estado e seus ideólogos travam uma intensa batalha em torno da atribuição de um novo sentido à história do país, à nação e ao seu povo. Nesse momento a literatura se converte num meio de luta importante, para se impor como uma visão e como uma fala sobre o real, oferecer uma interpretação e uma linguagem para o país e produzir subjetividades coletivas, afinadas com os objetivos estratégicos traçados por cada micropoder. (Albuquerque Júnior, 2011, p. 234)

5. Nordeste como comunidade imaginada

Tanto em Arte e Cultura Popular, o texto de Torquato Neto de que aqui se fala, quanto no *Movimento de Cultura Popular* e no *Armorialismo* é perceptível o delineamento do Nordeste como uma comunidade imaginada, no sentido de Anderson (2005) e como uma invenção, na perspectiva de Albuquerque Júnior (2009).

Na ideia de nação como "comunidade imaginada", as pessoas estão ligadas a outras pessoas que nunca viram, através de laços imaginados de maneira particularistas como as redes de parentesco. A construção da imagem compartilhada sobre o que é uma nação acontece a partir de práticas culturais e administrativas dos estados modernos como forma de organizar a dinâmica de vida dos sujeitos, através do estímulo à formação de uma identidade comum a estes sujeitos. O nacionalismo deve, portanto, ser compreendido em sua relação com os sistemas culturais que o precederam e não somente com as ideologias políticas. (Anderson, 2005, p.7; p.34).

Assim como ocorre o processo de construção histórica das nações, ocorre também em relação às regiões dentro de um país, como bem explicou Albuquerque Jr: "Falar e ver a nação ou a região não é, a rigor, espelhar estas realidades, mas criá-las". (2009, p. 27). Neste processo, a História vai criando condições de identificação com o passado, vestindo máscaras, elaboradas permanentemente e ao se tornarem um espaço institucionalizado, a região ganha foro de verdade. "Nossos territórios existenciais são imagéticos. Eles nos chegam e são subjetivados por meio da educação, dos contatos sociais, dos hábitos, ou seja, da cultura, que nos faz pensar o real como totalizações abstratas". (Albuquerque Jr., 2009, p.27)

Entre aquelas experiências culturais importantes no processo de subjetivação dos territórios imagéticos, está a literatura. O movimento Regionalista, por exemplo, que é referenciado por Torquato Neto para reivindicar uma cultura brasileira autêntica a partir do Nordeste.

Se o Nordeste em Torquato Neto, aparece como a realidade que é mostrada verdadeiramente pela literatura regionalista, em Albuquerque Junior, é o discurso regionalista que colabora para construir uma identidade regional que vai instituir o Nordeste. Esta identidade é forjada pelo viés da tradição e do folclore, colaborando para manter privilégios sociais ameaçados com o advento da modernidade. Nesta perspectiva, o popular é sinônimo de tradicional e antimoderno, elementos que compõem a imagem do Nordeste, tendo os artistas e intelectuais como propulsores deste pensamento. (Albuquerque Júnior, 2011, p. 92-93).

Torquato demonstra em Arte e Cultura Popular ser influenciado por esta identidade da região instituída como Nordeste, que vem sendo colocada desde os anos de 1920. Ao colocar o Nordeste, especialmente a arte popular nordestina como central para a identidade cultural do país, Torquato Neto também colabora no sentido de cristalização de uma imagem unificada para a região Nordeste, que, naquele momento é o seu lugar de fala, de onde partia sua experiência enquanto sujeito social.

6. Considerações Finais

Na seara da discussão sobre arte como resistência contra as formas de poder institucionalizadas, uma diferença se faz clara entre o movimento armorial e o pensamento torquateano: enquanto o armorialismo promoveu uma preservação da cultura popular a partir de uma política do governo, Torquato Neto defendia a cultura como resistência à pobreza através de um processo de denúncia contra a miséria produzida pela própria organização do estado nação. Podemos ainda observar as reflexões torquateanas a partir das marcações de diferenças para definir o que é a cultura nacional. Ao buscar identificar o que o Brasil tem de autêntico, Torquato exclui o que é estrangeiro (*não usar fraque ao chá das quintas na academia e deixar de citar Shakespeare em francês*), exaltando o que é "de dentro" e excluindo o que é "de fora". Esta Xenofobia torquateana permite marcar claramente a diferença entre este precoce Torquato "armorial" e aquele sujeito tropicalista que proclamaria, quatro anos depois, em Geleia Geral, que o bumba-meu-boi e o iê-iê-iê são a mesma dança. (Castelo Branco, 2023).

Outro recurso utilizado por Torquato Neto para definir aquilo que, do seu ponto de vista constituiria uma identidade cultural brasileira, são antecedentes históricos, como a tradição e o folclore. Estas marcações a partir da diferença e da história são apontadas por Woodward; Silva e Hall (2000), porém, estes autores não entendem a identidade como algo

permanente e puro, mas como uma relação com a invenção da tradição como "o mesmo que se transforma". Portanto, a apropriação da literatura de cordel para elaboração de outras manifestações artísticas não representaria uma cristalização da tradição cultural nordestina, mas a invenção de algo novo a partir de algo velho. O que Torquato Neto não enxergou neste momento de sua vida, mas que, claramente, percebeu na sua fase tropicalista. O ensaio "*Arte e Cultura Popular*" apresenta um Torquato Neto identitário e até mesmo conservador, que buscava associar-se a um lugar: o Nordeste e a uma essência de país: o Brasil. Este mesmo país será reinventado por ele e seus companheiros em sua fase tropicalista. Alguns anos depois, no final da década de 1960, no seu trabalho como jornalista e compositor, especialmente na sua fase tropicalista, a produção torquateana vai atuar no sentido oposto, o de dessacralizar a cultura brasileira e inseri-la numa perspectiva plural. Enquanto em *Arte e Cultura Popular*, Torquato estava "[...] interessado em responder o que é o Brasil, onde se situa face às outras nações e o que é que o particulariza e universaliza no cenário mundial"; o Torquato tropicalista procurou "[...] mostrar justamente a impossibilidade de um Brasil puro". (Castelo Branco, 2023, p.153). Seja pela pouca idade que tinha na época, seja pela capacidade de reflexão sobre um tema tão complexo como a cultura brasileira, nos textos *Arte e Cultura Popular*, Torquato Neto demonstra uma conexão estreita com os fatos de seu tempo, como os movimentos culturais que aconteceram antes e que estavam acontecendo ao seu redor, com grande sensibilidade para interpretá-los de forma particular e de antecipar discussões que se firmariam tempos depois, como o caso do movimento armorial, que se institucionalizou em 1970.

Financiamento

Esta pesquisa contou com o financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior - PDSE do Ministério da Educação do Brasil.

Referências Bibliográficas

Albuquerque Jr., D. M. (2008). Receitas regionais: A noção de região como um ingrediente da historiografia brasileira ou o regionalismo como modo de preparo historiográfico. *Anais do XIII Encontro de História Anpuh*, Rio de Janeiro.

Albuquerque Jr., D. M. (2011). *A invenção do Nordeste e outras artes* (5ª ed.). Cortez.

Amaral, C. E. (2013). Premissas estéticas e ideológicas da música armorial. *Revista Brasileira de Música*, 26(2), 321–334.

Anderson, B. (2005). *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Edições 70.

Castelo Branco, E. A. (2024). *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. Cancioneiro.

Charaudeau, P. (2006). *Discurso das mídias*. Contexto.

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. (2024). Verbete Gilberto Freyre. Itaú Cultural. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1785/gilberto-freyre

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. (2024). Verbete Ariano Suassuna. Itaú Cultural. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13169/ariano-suassuna

Freyre, G. (1926). *Manifesto regionalista. Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação*. https://icaa.mfah.org/s/en/item/1074787#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-558%2C0%2C1965%2C1099

Freyre, G. (2003). *Casa Grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (52ª ed.). Global Editora.

Guerra, P. (2022). Sul, sertão e flores: Uma propedêutica necessária para compreender as manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global. *Anos 90*, 29, 1–15. https://doi.org/10.22456/1983-201X.120373

Hall, S. (2000). Quem precisa da identidade? In T. T. da Silva (Org.), *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Vozes.

Mota, C. G. (2014). *Ideologia da cultura brasileira*: 1933–1974 (4ª ed.). Ática.

Neto, T. (1964, 2 de fevereiro). Arte e cultura popular – I. *Jornal O Dia*, Teresina, Piauí.

Nogueira, M. A. L. (2002). *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. Palas Athena.

Ortiz, R. (2003). *Cultura brasileira & identidade nacional*. Brasiliense.

Santos, I. (1999). *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Editora da Unicamp.

Suassuna, A. (1962). Teatro, região e tradição. Folha de São Paulo. In A. Suassuna, *Almanaque armorial* (2008). José Olympio.

Suassuna, A. (1964). Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro. Folha de São Paulo. In A. Suassuna, *Almanaque armorial* (2008). José Olympio.

Suassuna, A. (1974). *O movimento armorial*. Universitária da UFPE.

Suassuna, A. (2008). *Almanaque armorial* (C. N. Júnior, Org.). José Olympio.

Woodward, K. (2000). Identidade e diferença: Uma introdução teórica e conceitual. In T. T. da Silva (Org.), *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Vozes.

Daiane Rufino Leal, Universidade Estadual do Piauí, Brasil; Universidade do Porto, Portugal

E-mail: daianeuespi@gmail.com

Paula Guerra, Universidade do Porto - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

E-mail: pguerra@letras.up.pt

Edwar Castelo Branco, Universidade Federal do Piauí, Brasil

E-mail: edwar2005@uol.com.br

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a5

CAPÍTULO 6

ARTE INDÍGENA E ANTROPOCENO: CONSTRUINDO UMA NARRATIVA?

INDIGENOUS ART AND THE ANTHROPOCENE: BUILDING A NARRATIVE?

Maria José de Azevedo Marcondes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Resumo

O artigo trata da recepção da arte indígena contemporânea em Exposições de Arte circunscritas ao tema da ecologia e da problematização de processos vinculados ao Antropoceno, em diálogo com os diversos significados expressos na "arte indígena contemporânea" em algumas obras artísticas que apontam outros modos de vida existentes, a qual inclui outras experiências estéticas e da materialidade da existência fundados em outros termos ontológicos. O artigo analisa especificamente as obras da artista e ativista da Amazônia denominada Uýra, artista que tem expressado no âmbito da representação visual e de performances realizadas o propósito de afirmar a própria existência dos povos originários do Brasil, de sua cultura e dos graves problemas ambientais que enfrentam. A questão central do artigo busca compreender como a arte e especificamente "arte indígena contemporânea" ativa o debate sobre os processos vinculados ao Antropoceno.

Palavras–chave: Arte; ecologia; indigenismo; Antropoceno.

Abstract

This article deals with the reception of contemporary indigenous art in art exhibitions limited to the theme of ecology and the problematization of processes linked to the Anthropocene, in dialogue with the various meanings expressed in "contemporary indigenous art" in some artistic works that point to other existing ways of life, which include other aesthetic experiences, and the materiality of existence based on other ontological terms. The article specifically analyzes the works of the Amazonian artist and activist Uýra, an artist who has expressed in the scope of visual representation and performances the purpose of affirming the very existence of the native peoples of Brazil, their culture and the serious environmental problems they face. The central question of the article seeks to understand how art and specifically "contemporary indigenous art" activates the debate on the processes linked to the Anthropocene.

Keyworlds: Art; ecology; indigenism; Anthropocene.

1. Introdução

O artigo trata da recepção da arte indígena contemporânea em algumas mostras e exposições de arte em instituições museológicas e demais espaços culturais circunscritas ao tema da ecologia e da problematização de processos vinculados ao Antropoceno; em diálogo com os diversos significados expressos na "arte indígena contemporânea", em práticas artísticas que apontam outros modos de vida existentes, reconhecendo as relações entre modos de vida sustentáveis , ancestralidade e vida não humana a partir das perspectivas de alguns autores que problematizaram a expressão Antropoceno.

O artigo parte de experiências artísticas de coletivos artísticos na América Latina já sistematizados em livros e artigos publicados[1] e nos Catálogos da 32ª Bienal de São Paulo (2016) que tratou de trabalhos artísticos no eixo temático Arte e Ecologia e no Catálogo dos obras e projetos artísticos na 34ª Bienal de São Paulo (2021); cujo projeto curatorial buscou organizar "enunciados : objetos, imagens, documentos que não se enquadrassem especificamente na categoria de obras de arte e que estão impregnados de história" (2021, p.33) . Destaca-se que a 34ª Bienal foi a primeira que incorporou a arte indígena, inserindo-a na historiografia da arte.

A partir da leitura de projetos artísticos constituindo "uma cartografia de artistas e projetos latino-americanos" que articulam o conceito de ecologia por diferentes perspectivas; busca-se neste artigo a articulação desta cartografia com a problematização da noção de Antropoceno e tecer considerações sobre o papel da arte, especialmente das artes visuais. O campo das artes tem expandindo-se nas contribuições teóricas sobre o Antropoceno, sobretudo, com a emergência da crise climática; o que nos leva a refletir sobre essas contribuições em domínios antes dominados pelas ciências exatas e biológicas e mais recentemente pelas ciências humanas, principalmente a filosofia. Como colocou Marina Guzzo "A arte proposta (..), além de testemunho do intolerável, pode nos oferecer formas de

[1] ver Ticoulat & Lopes, 2022

imaginar outros sentidos, práticas, corpos, movimentos, matérias, alianças. Ampliar regimes de perceções e sensibilidades. (Guzzo, 2023, p.23). A partir de um painel da arte latino-americana articulada às questões ecológicas, apresentamos neste artigo a obra artística de Uýra, bióloga, mestra em Ecologia da Amazônia, indígena, que atua como artista visual e arte educadora de comunidades tradicionais. A artista reside em uma área periférica na Amazônia em meio à floresta. Uýra transforma-se em uma entidade como uma "Árvore que Anda", sempre criada com elementos orgânicos realizando potentes performances sobre a situação dos povos indígenas e a poluição ambiental.

2. Sobre Antropoceno e Arte Indígena Contemporânea

O termo Antropoceno se refere ao tempo geológico da Terra, onde os distúrbios da ação humana desequilibram os ciclos e temperaturas planetárias, e essa situação se faz percetível em dados absolutos como o próprio aumento da temperatura, mas também em desastres ambientais que começam a ocorrer em diversos pontos do mundo. Os autores Viveiros de Castro e Danowski (2014) colocam que que foi durante uma discussão em um encontro do Internacional Geosphere-Biosphere Programme (IGBP) perto da Cidade do México, em 2000, que o químico atmosférico Paul Crutzen propôs o conceito pela primeira vez, publicando-o logo em seguida[2]. A concepção dessa era geológica da Terra está, entretanto, inserida em um debate a respeito do próprio termo Antropoceno sendo propostos outras denominações consideradas mais adequados para a compreensão dos processos, sobretudo ambientais, como propõe Haraway. Essa autora busca na história das ciências os termos Capitaloceno - economia capitalista baseada na tecnologia dos combustíveis fósseis -, ou Plantationoceno conceituado como o período na qual a "transformação devastadora oriunda de diversos tipos de fazendas (...) em plantações extrativas e fechadas, baseadas em trabalho escravo e outras formas de trabalho explorado, alienado" (Haraway, 2016, p. 139).

As expressões Capitoloceno e Plantatinoceno para alguns autores (Haraway,2016) traduzem de forma mais adequada o período da destruição de espaços-tempos de refúgio para as pessoas e outros seres, centrando-se apropriadamente seu núcleo teórico em termos da destruição dos refúgios de humanos e não humanos, na denominada era do Antropoceno. Haraway, a partir de diversos autores, passou a designar Antropoceno este período, no qual a maioria das "reservas da terra foram drenadas, queimadas, esgotadas, envenenadas, exterminadas e, de várias outras formas, exauridas em relação às taxas, velocidade, a sincronicidade e complexidade dos processos ocorridos (Haraway, 2016, p. 139). Outro tema de debate que envolve nossa problematização diz respeito à inflexão do Haloceno ao Antropoceno, bem como o debate sobre o início desta era denominada entre os geólogos, físicos ou químicos - para alguns autores teria sido a partir da Revolução Industrial; para outros após a Segunda Guerra Mundial, depois da invenção da bomba atômica; ou mesmo alguns autores retrocedem ao início da época moderna, questão colocada por Castro e Danowisk (2014) e por Bruno Latour (2020, 1994).

[2] Designação proposta por Stoermer, E. e Crutzen, P. (2000), e formalizada, em 2002, no artigo "Geology of Mankind" (Crutzen, 2002), como citado em Viveiros de Castro e Danowski, D. Há um mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins (2014, p. 19).

Anna Tsing (2015)[3] em um artigo recente "Feral Biologies "aponta que o ponto de inflexão entre Holoceno (período anterior) e o Antropoceno, pode ter eliminado grande parte de áreas de refúgios. Os refúgios são considerados espaços nos quais as espécies (com ou sem humanos) podem ser reconstituídos após eventos externos: como desertificação, desmatamentos, entre outras catástrofes ambientais. Considero esta assertiva o núcleo fundante da era Chthuluceno, que Haraway propõe como alternativa à crise ambiental enfrentada na atualidade, com a seleção de espécies humanas ou não serem reconstituídas em espaços, conforme analisado no livro "Como ficar com o problema: Fazer parentes no Chthuluceno" (2023)[4] . Viveiros de Castro e Danowisk situam a questão ambiental no campo político, econômico e tecnológico. Em comum, esses autores citados partem da crítica ao antropocentrismo moderno, "consagrado pelo que Kant chamou de excecionalidade humana para indicar a necessidade de reposicionar radicalmente os modos de conceber a natureza, a técnica, o conhecimento e os modos de existência humanos e não-humanos. Este movimento no terreno teórico-filosófico reposiciona conceitos fundamentais para as artes e desafia a área a se repensar em busca da criação de condutas e de imaginários". (Viveiros de Castro e Danowski, 2014, p.32).

3. Antropoceno: natureza e cultura

A separação entre Natureza e Cultura que se irrompe no pensamento da Modernidade e constituiu-se no cerne do pensamento colonizador europeu, do mundo ocidental e do projeto iluminista é responsável pelas crises que hoje colocam a existência de toda a terra em risco, segundo os autores estudados, como Latour (2023, 2009) e Povinelli (2023). Os autores Viveiros de Castro e Danowski sintetizam a Modernidade como a "etapa histórica na qual "o genocídio dos povos ameríndios — o fim do mundo para eles — foi o começo do mundo moderno na Europa" (Viveiros de Castro e Danowski, 2014, p. 110). Neste sentido, que o antropólogo e filósofo Bruno Latour (2009) parte da hipótese de Gaia, proposta por James Lovelock (1979) para buscar na filosofia da ciência os temas das grandes mudanças ambientais, dos quais a crise climática configura-se na face mais visível. A noção de Gaia para o autor Lovelock refere-se ao sistema integrado da geosfera, biosfera, antroposfera e tecnosfera. A natureza, por sua vez, pontua, Bruno Latour invoca a noção de Gaia para refletir sobre a catástrofe ecológica contemporânea. Em outros termos, a hipótese de Gaia é, para Bruno Latour, um conceito que possibilita pensar em soluções para os problemas ecológicos sem a dicotomia entre natureza e cultura. Nas Conferências que proferiu sobre o tema da Natureza no Antropoceno[5] , indica a importância da noção de Gaia, segundo a qual a Terra seria um organismo vivo que une todos os seres.

A crítica que Latour realiza à ideia de Modernidade centra-se na dualidade que é estabelecida entre natureza e cultura e considera que trabalhar a partir da noção de Gaia de Lovellok é possível afastar-se desta dualidade. Os autores Viveiros de Castro e Danowski consideram que:

[3] Ver Tsing, 2015

[4] Chthuluceno trata-se do periodo geológico denominado por Haraway, D. que poderia ser o periodo do porvir, conforme exposto: "será possível fazer florescer arranjos multiespécies ricas, que incluam as pessoas. Estou chamando tudo isso de Chthuluceno – passado, presente e o que está por vir? (Haraway, 2016, p. 40).

[5] Ver Latour, 2020

> Gaia é antes de mais nada feita de história, ela é história materializada, uma sequência contingente e tumultuária de eventos antes que o desenrolar de uma causalidade "supralunar" obediente a leis intemporais. Na concepção de Latour, assim, é menos a história humana que vem se fundir inesperadamente com a geohistória, mas sim a Terra-Gaia que se torna historicizada, narrativizada como a história humana — compartilhando com esta, aliás, e a ressalva é essencial, a ausência de qualquer intervenção de uma Providência. (Viveiros de Castro Danowski, 2014, p.93).

Para Bruno Latour "Os ameríndios fazem parte daquela gigantesca minoria de povos que jamais foram modernos; porque jamais tiveram uma Natureza, portanto jamais a perderam, nem tampouco precisaram se libertar dela. Latour denomina os povos ameríndios e demais povos tradicionais como "Terranos", os quais vivem suas cosmogomias nas quais natureza e o homem constituem-se em um único universo. Ao contrário dos denominados povos Modernos que consideram que podem continuar vivendo na natureza unificada e indiferente do Holoceno (período anterior ao Antropoceno). A concepção dos ameríndios como povos que jamais foram modernos; pois não fazem a distinção entre cultura e natureza, tal como proposto pelo mundo ocidental, diga-se Europa, a partir da Modernidade, que nos interessa destacar neste artigo, ao tratar da arte indígena contemporânea frente a um mundo diante de uma crise ambiental sem precedentes.

4. Arte e ecologia na América Latina

Na atualidade encontramos pesquisas e publicações que apresentam uma cartografia de práticas artísticas na América Latina, articulando os conceitos de Ecologia e Arte em diversas vertentes de práticas artísticas individuais ou coletivas , com um aporte metodológico a partir do conceito de Ecosofia do filósofo Félix Gutatari, considerando que a ecosofia "reflete sobre a forma como a vida se dá no planeta , sobretudo em um contexto de radicais mudanças técnico-científico-sociais" (Ticoulat , 2023, p.8). As Exposições das coleções arqueológicas e etnográficas nas quais eram expostos a produção de objetos indígenas sofreu uma ampla transformação em sua concepção como objetos inseridos da cultura indígena nos últimos anos em espaços institucionais; juntamente a extensa atividade de "exposições de Arte Indígena Contemporânea, nas quais em diferentes propostas artísticas (na materialidade e nos temas) buscam, na atualidade "indigenizar " o campo da arte no Brasil , numa junção entre arte e ativismo, construindo discursos , estratégias de ação face aos os objetos da cultura indígena (Marcondes, 2023, p. 4).

A publicação Eco-Lógicas Latinas amplia o conceito de ecologia ao apresentar distintas maneiras em que a arte se compromete com as múltiplas lógicas ecológicas da atualidade, considerando o equilíbrio e a relação entre os seres vivos – animais, vegetais, artificiais –, e seus ambientes diretos e indiretos, incluindo o digital (Ticoulat, 2023, p. 8). A abordagem desta cartografia de práticas artísticas com o tema Arte e Ecologia está próxima da perspectiva de autores como Bruno Latour (2009, 2023), cuja produção filosófica esse artigo filia-se. Por outo lado, expressa e debate a ideia de que a arte na contemporaneidade apresenta um potencial questionador dos intensos problemas ambientais na atualidade. A publicação Eco- Lógicas Latinas mapeou em oito países latino-americanos dezesseis coletivos artísticos e instituições culturais: Panamá (Estudio Nuboso); Equador (Coletivo No Lugar); Peru (Coletivo Hawapi Fibra); Bolívia (Kiosko); Chile (Coletivos Valley of the Possible, Fundación Mar Adentro e Museo del Hongo); México (Coletivos Terremoto, Cocina

Colaboratorio e Coletivo Amasijo); Colômbia (Arte Sumapaz, Flora ars +natura, Platohedro) e Brasil (Sacatar, Labverde e Goethe – Institut Rio de Janeiro). Os citados coletivos artísticos e instituições apresentadas trabalham o conceito de ecologia de diferentes perspectivas para o enfrentamento de urgências ambientais catastróficas na atualidade.

A supracitada publicação também[6] analisou especificamente práticas artísticas de artistas latino-americanos e incluiu na publicação uma Exposição Coletiva de dezesseis práticas artísticas com curadoria de Beatriz Lemos. Os artistas que foram incluídos nessa cartografia são: Museo del Hongo (Chile); Uýra Sodoma (Brasil); Adrián Villar Rojas Argentina); Gisele Beiguelman (Brasil); Elvira Espejo Ayca (Bolívia); Ana Teresa Barbosa (Peru); Camila Marambio (Chile / EUA); Silo – Arte e Latitude Rural (Brasil); Maria Thereza Alves (Brasil); Green Art Laballiance (Global); Artes Vivas (Paraguai) e a Exposição Vitalidades com curadoria de Beatriz Lemos inseriu os artistas Astrid Gonzalez, Carolina Caycedo, Castiel Vitorino Brasileiro, Dan Lie, Dani D'Emilia, Vanessa Andreotti, Davi de Jesus do Nascimento, Diambe, Edgar Calel, El Departamento de la Comida, Elvira Espejo Ayca, Jaider Esbell, Jonas Van, Juno B, Jorge Mena Barreto, Labô, Linga Acácio e Rubiane Maia.

Entre os artistas analisados na citada publicação nos deteremos neste texto das práticas artísticas de Uýra Sodoma, artista que tem expressado outras formas de vida no âmbito da representação visual e de performances realizadas com o propósito de afirmar a própria existência dos povos originários do Brasil e de sua cultura e dar visibilidade aos graves problemas ambientais vivenciados pelos povos indígenas. Para os propósitos do texto destacamos também outras Mostras e Exposições que trataram do tema Arte e Ecologia, como a 32ª Bienal de Arte de São Paulo, realizada em 2016, com a curadoria de Jochen Voltz, Júlia Rebouças e Gabi Ngcobo. Com o título "Incerteza Viva" essa Bienal de Arte tratou do tema da Incerteza nas humanidades e as ciências exatas como representativo do caos contemporâneo. Neste sentido a 32ª Bienal de Arte de São Paulo buscou uma "investigação para encontrar o pensamento cosmológico, a inteligência ambiental e coletiva e a ecologia sistêmica e natural" (Voltz, 2016, p. 23) e em outras palavras o curador expressou:

> Expandir a Bienal para além de suas fronteiras temporais deu margem ao ilimitado debate sobre ecologias, cosmologias de princípios e fins, extinção, conhecimento coletivo, narrativas evolutivas, práticas de vida, formas de linguagem e modelos de educação. (Voltz, 2016, p. 25).

A 32ª Bienal de Arte de São Paulo constituiu-se desta forma na mais expressiva mostra de práticas artísticas e ecologia, no Brasil, tratando dos temas da cosmologia de povos originários, ancestralidade e outras formas do saber e de vida. Entre as estratégias curatoriais foram realizadas viagens de estudo junto aos povos tradicionais da América Latina; porém a participação de obras artísticas dos povos ameríndios nesta Bienal não ocorreu. A artista Carolina Caycedo, artista colombiana e residente em Londres apresentou o trabalho *The People river* "Be Dammed ", denominação que remete a "dam" (barragem,

[6] Ver a respeito: Ticoulat e Lopes, 2023.

represa) e dann (maldição), conforme o Catálogo 32 ª BIA SP (2016, p. 16) . O trabalho de Caycedo é resultado de um trabalho coletivo entre a artista e as populações tradicionais afetadas pelas barragens e hidroelétricas em suas terras. Carolina Caycedo realizou uma investigação visual e dos contextos sociais e ambientais de projetos de construção de hidroelétricas e as relações entre os povos ribeirinhos, pesquisando fluxo o das águas, a assimilação, a resistência, a representação e o controle.

Na Bienal de Arte de São Paulo a artista Caycedo apresentou as práticas artísticas realizadas de forma coletiva com a história dos rios e suas margens Yaqui, (na tribo indígena do México), Yuma (dos povos indígenas do Brasil e Venezuela – Yanomami) e Elwha (nos EUA) e Iguaçu (Brasil)[7] . Outra Mostra de destaque para nossos propósitos foi a 34ª Bienal de São Paulo, que ocorreu em 2021, com curadoria dos críticos de arte Jacopo Crivelli Visconti, Paulo Myada, Carla Zaccagnini, Francesco Stock e Ruth Estévez; intitulada "Faz escuro, mas eu canto", título de um poema do poeta amazonense Thiago de Mello. Uma das referências teóricas da 34a edição foi a do filósofo, escritor e poeta Edouard Glissant, o qual estudou os processos de colonização no Caribe através da multiplicidade de linguagens e expressões artísticas. A proposta curatorial inseriu o convite a um grande número de artistas indígenas do Brasil e de outros países, os quais apresentaram obras comissionadas para a 34 a Bienal de São Paulo. A partir da 34.ª Bienal de São Pulo e da revisão de estratégias curatoriais em várias instituições museológicas no Brasil na perspectiva de revisão do sistema hegemônico da arte ocidental, temos atualmente a presença significativa de artistas indígenas nos espaços museológicos e culturais; possibilitando uma grande visibilidade e integrando essa produção artística à história da arte no Brasil. Cabe destacar que a produção artística desses populações era classificada como objetos de artesanato, como desenvolvi no artigo "Arte indígena contemporânea: apagamento e estratégias de visibilidade das culturas ameríndias no Brasil" (Marcondes, 2023, p. 4).

> Os povos originários no Brasil sofreram fortes processos de dizimação e apagamento de sua história com impactos e reflexos no sistema de circulação da arte indígena, confinada como de um tempo já transcorrido, passado, em museus arqueológicos ou etnográficos (Marcondes, 2023, p. 4).

Nos últimos anos há uma extensa atividade expositiva da arte indígena contemporânea (AIC), designada com essa expressão "como a força de um reconhecimento de fixação e de reconhecimento de artistas" (Terena, 2020, p.13), a partir da definição da AIC – Arte Indígena Contemporânea, proposta pelo artista e ativista indígena Jaider Esbell (Esbell,2021, p.31). No contexto curatorial da 34ª Bienal de Arte de São Paulo nos detemos na obra da artista Uýra Sodoma, o qual trabalha com cosmogomias, considerando o equilíbrio e a relação entre os seres vivos – animais, vegetais, ancestralidade em contextos de extrema degradação ambiental em áreas periféricas de Manaus (Amazonas, Brasil).

[7] Analisamos o trabalho de Carolina Caycedo na 32ª Bienal de São Paulo, no artigo Les paysages du sud: paysages critiques et dystopie, Artelogie, 10, 2017, Consultado em 02 novembro 2024. URL: http://journals.openedition.org/artelogie/885 ; DOI: https://doi.org/10.4000/artelogie.88

5. Uýra: Arte e Antropoceno

Uýra[8] é bióloga, mestra em ecologia da Amazônia, atua como artista visual e arte educadora de comunidades tradicionais. Vive na periferia de Manaus (Amazonas, Brasil) onde se transforma para viver em uma "Árvore que Anda", personagem performática criada com elementos orgânicos[9]. Uýra utiliza o corpo como suporte para narrar histórias de diferentes naturezas, através de performance e instalações. Se interessa pelos sistemas vivos e suas violações, e a partir da ótica da diversidade, dissidência, do funcionamento e adaptação, (re)conta histórias naturais, de encantarias e diásporas existentes na paisagem floresta-cidade, sobretudo para jovens (Prêmio Pipa, 2024). Destacamos o trabalho realizado por Uýra na 34ª Bienal de São Paulo (2021), na qual apresentou duas séries de fotografias já existentes – "Elementar" (Como Ensaios Chão de Mata e Fogo, entre outras, 2018) que tratam da história dos animais e plantas da Amazônia e sua relação com terra, fogo, terra e ar e fotos do acervo dos ensaios da série "Mil (Quase) Mortos" (Séries Caos e Boiúna; entre outras, 2019). Essas séries se entretecem numa montagem inspirada nas ondulações do corpo de uma cobra em movimento. As imagens são ao mesmo tempo registros de ações de denúncia de crimes ambientais nos igarapés e a evocação de seres ancestrais ou futuristas, entre utópicos e apocalípticos de uma beleza perturbadora (Catálogo 34ª SP, 2021, p. 404).

A outra obra apresentada por Uýra nesta Bienal foi a série fotográfica "Retomadas" (2021), realizada especificamente para a Mostra. Esta obra é ambientada em Manaus – cidade predominantemente com uma arquitetura do período da colonização, da vida eurocêntrica. A obra, entretanto, apresenta plantas em estágio de regeneração em ambientes de abandono e violência indicando o estágio anterior desse espaço para a retomada da floresta, outrora existente. Apresentou também a instalação "Malhadeira ", trata-se de uma rede de sistema orgânico de fios que se sobrepõe a um desenho da malha de ruas e avenidas em Manaus. Os fios das sementes serpenteando sobre as linhas retas trazem de volta o desenho das águas: a memória dos cantos que Uýra sabe cantar. (Catálogo 34.ª Bienal SP,2021, p 404).

[8] Nome no registro civil: Emerson Pontes.

[9] De acordo com o Instituto PIPA (The PIPA Foundation), que criou o Prêmio Pipa com o objetivo de promover a arte e os artistas visuais brasileiros, Uýra participou de mais de 50 exposições coletivas, nacionais e internacionais, e apresentou 5 individuais; incluindo sua estreia no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil e Currier Museum of Arte (EUA). Foi destaque da 34ª Bienal de São Paulo, da Bienal Manifesta! (Kosovo), da 13ª Bienal de Arquitetura de SP e da 1ª Bienal das Amazônias, além de vencedora do Prêmio EDP nas Artes – Instituto Tomie Ohtake, do Prêmio PIPA 2022, do Prêmio SIM à Igualdade Racial 2023 e do Prêmio FOCO Arte Rio 2023. Suas obras compõem Acervos nacionais, de colecionados e de Instituições como da Pinacoteca de São Paulo, Instituto PIPA, e internacionais como do Castello de Rivoli (Itália), Institute for Studies on Latin American Art of New York (ISLAA), Currier Museum of Art e Los Angeles County Museum of Art (EUA). Ver em https://www.premiopipa.com/sobre-o-premio-pipa-2024/ .

6. Considerações finais

As performances de Uýra tem expressado outros formas de vida no âmbito da representação visual e de práticas artísticas realizadas com o propósito de afirmar a própria existência dos povos originários do Brasil e de sua cultura e dar visibilidade às graves alterações ambientais, com grande potencia artística. As performances de Uýra apresentadas são inspiradas no ciclo ecológico que espelha as lutas sociais: a destruição do solo e a violência contra a vida, seguidas pelo ressurgimento de plantas jovens que germinam rapidamente e abrem caminho para um ecossistema renovado e mais forte. O trabalho artístico de Uýra traduz aspectos fundantes do pensamento de Bruno Latour, que parte da noção de "Terra-Gaia "que se torna historicizada, narrativizada como a história humana, na qual não tem a separação cultura – natureza, própria do pensamento da Modernidade, demonstrando a potência de práticas artísticas dos indígenas na problemática do Antropoceno, na intensa visibilidade que confere à intensidade e velocidade das alterações ambientais. e fabulações utópicas de um porvir a partir da ancestralidade, memórias e da cosmogomia indígena, que busca recuperar.

Buscamos compreender os processos de ressignificação pelo ativismo indígena ou os processos de "indigenização" da arte indígena a partir da definição da AIC – Arte Indígena Contemporânea, proposta pelo artista e ativista indígena Jaider Esbell cuja obra tem sido exposta em diversas instituições museológicas nacionais e internacionais; as quais visam dar visibilidade da existência de culturas indígenas que foram apagadas. A concepção de "arte indígena contemporânea" expressada por Esbell contempla outro regime estético, inscrito em uma concepção coletiva (Esbell, 2021, p. 31).

Referências Bibliográficas

Esbell, J. (2021). Na sociedade indígena todos são artistas. *Revista Arte & Ensaios*, 27(41), 14–35.

Glissant, É., & Obrist, H. U. (2023). *Conversas do arquipélago*. Editora Cobogó.

Guattari, F. (2011). *As três ecologias* (M. C. F. Bittencourt, Trad., 21ª ed.). Papirus.

Guzzo, M. L. S. (2022). Práticas artísticas diante do Antropoceno: Uma experiência de refúgio. *Revista IBICT*, 18(1), 1–23. https://revista.ibict.br/liinc/article/view/5908

Haraway, D. (2016). Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: Fazendo parentes (S. Dias, M. Verônica & A. Godoy, Trads.). *Revista Climacom – Vulnerabilidade*, 3(5), 139–146. http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/

Haraway, D. J. (2024). *Ficar com o problema: Fazer parentes no Chthuluceno*. N-1 Edições.

Latour, B. (1994). *Jamais fomos modernos*. Editora 34.

Latour, B. (2020). *Diante de Gaia: Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. UBU Editora.

Marcondes, M. J. A. (2014). L'idée de la nature dans l'historiographie urbaine: Quelles traductions dans les projets de paysage. In C. Chomarat-Ruiz (Org.), *Éclipses d'art urbain: Vers une éthique de la nature citadine* (1ª ed., Cap. 5, pp. 81–99). EdiTopics – Maison d'édition électronique.

Marcondes, M. J. A. (2017). Les paysages du sud: Paysages critiques et dystopie. *Revue Artelogie*, 10, 1–19. https://journals.openedition.org/artelogie/885

Marcondes, M. J. A. (2023). Arte indígena contemporânea: Apagamento e estratégias de visibilidade das culturas ameríndias no Brasil. *Revue Artelogie,* 20, 1–17. https://journals.openedition.org/artelogie/12526

Pontes, M. (2022). *O que fazer após o fim? Recriar-se*. N-1 Edições.

Povinelli, E. (2004). *Catástrofe ancestral: Existências no liberalismo tardio*. UBU Editora.

Prêmio PIPA. (2023). *Uýra A Floresta Viva: UÝRA: Primeira individual da artista nos Estados Unidos aborda sua trajetória*. https://www.premiopipa.com/2023/05/a-floresta-viva-uyra-primeira-individual-da-artista-nos-estados-unidos-aborda-sua-trajetoria/

Stengers, I. (2015). *No tempo das catástrofes: Resistir à barbárie que se aproxima*. Cosac Naify.

Ticoulat, F., & Lopes, J. P. S. (Eds.). (2022). *Eco-Lógicas Latinas*. Editora Act.

Tsing, A. I. (2005). V*iver em ruínas: Paisagens multiespécies no Antropoceno*. IEB/Mil Folhas.

Tsing, A. (2015). *Feral Biologies. Paper presented at Anthropological Visions of Sustainable Futures*, University College London.

Viveiros de Castro, E., & Danowski, D. (2014). *Há um mundo por vir? Ensaio sobre medos e fins*. Editora Instituto Socioambiental e Cultura e Bárbarie Editora.

Visconti, J. C., Myada, P., Zaccagnini, C., & Stocci, F. (Orgs.). (2021). Uýra. In Catálogo da *34ª Bienal de São Paulo: Faz escuro mas eu canto* (pp. 404–405). Fundação Bienal de São Paulo.

Voltz, J. (2016). As alianças afetivas. In *Incerteza Viva: Dias de estudo* (Catálogo) (pp. 169–184). Fundação Bienal de São Paulo.

Zuker, F., Caycedo, C., Involtz, J., & Rebouças, J. (Eds.). (2016). Catálogo da *32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva* (pp. 116–120). Fundação Bienal de São Paulo.

Maria José de Azevedo Marcondes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

E-mail: mmarcondes33@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a6

CAPÍTULO 7

COMO NOS TORNAMOS AS ARTISTAS-PESQUISADORAS QUE SOMOS? PISTAS SOBRE GÊNERO E PESQUISA ARTÍSTICA COMO PRÁTICA DE DECOLONIZAÇÃO DOS SABERES EM ARTES CÊNICAS EM CUIABÁ

HOW DID WE BECOME THE ARTIST-RESEARCHERS WE ARE? CLUES ABOUT GENDER AND ARTISTIC RESEARCH AS A PRACTICE OF DECOLONIZING KNOWLEDGE IN THE PERFORMING ARTS IN CUIABÁ

Thereza Helena de Souza Nunes, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Bibiana Maria Bragagnolo, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Paula Guerra, Universidade do Porto - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

Resumo

A partir da análise das produções "In-próprio para Dinossauros" (2017) e "O que pode o teatro como poética do acontecimento" (2019), investigamos como o diálogo entre questões artísticas, acadêmicas e de gênero encontra na Pesquisa Artística um espaço para práticas não hegemônicas e saberes contra-coloniais em artes cênicas em Cuiabá. Inspiradas por Miñoso (2020), perguntamo-nos como nos tornamos artistas-pesquisadoras e registamos as contribuições das artistas-pesquisadoras para o teatro contemporâneo entre 2016 e 2018. Com base em nossa experiência, identificamos práticas artísticas não hegemônicas, enfrentando o conceito de colonialidade segundo Lugones (2008) e observando práticas descolonializantes nas obras. A Pesquisa Artística, conforme Bragagnolo et al. (2021) e Nogueira (2022), fundamenta o caráter artístico-acadêmico dessas criações, destacando suas contribuições ao campo das artes cênicas em Cuiabá, evidenciando formas de resistência e criação em contextos não hegemônicos.

Palavras-chave: pesquisa artística, artes cênicas, artistas pesquisadoras, decolonialidade.

Abstract

From the analysis of In-próprio para Dinossauros (2017) and O que pode o teatro como poética do acontecimento (2019), we investigate how the dialogue between artistic, academic, and gender issues finds in Artistic Research a space for non-hegemonic practices and counter-colonial knowledge in performing arts in Cuiabá. Inspired by Miñoso (2020), we ask how we become artist-researchers and document the contributions of artist-researchers to contemporary theater between 2016 and 2018. Based on our experience, we identify non-hegemonic artistic practices, addressing the concept of coloniality according to Lugones (2008) and observing decolonizing practices in the works. Artistic Research, as defined by Bragagnolo et al. (2021) and Nogueira (2022), supports the artistic-academic nature of these creations, highlighting their contributions to the performing arts field in Cuiabá and evidencing forms of resistance and creation in non-hegemonic contexts.

Keywords: artistic research, performing arts, artist-researchers, decoloniality.

1. Introdução

Este trabalho se propõe a compartilhar pistas de como os imbricamentos entre as questões de gênero, teatro performativo e experiência puderam ser vistas nas resultantes artístico-acadêmicas: *in-Próprio para Dinossauros* (2017) e *O que pode o teatro como poética do acontecimento: Cartografias do desejo e uma ode à desobediência* (2019) da artista-pesquisadora Daniela Leite. Compartilho ainda, como tais práticas reverberaram aspectos específicos da Pesquisa Artística (PA) e como esse processo pode ter aberto espaço para a reflexão sobre ações não hegemônicas e saberes contra-coloniais em artes cênicas em Cuiabá.

Yuderkys Espinosa Miñoso (2020), em *Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina* se pergunta: como nos tornamos as feministas que somos? Ao propor essa questão refere-se ao campo da genealogia e relaciona-o com o feminismo. Assim, abre-se para iluminações quanto à origem, crença e práticas deste. Dessa reflexão sobre as razões

de ser do feminismo, desdobram-se outras, tais como: que condições permitiram o feminismo crer naquilo que crê, dizer o que diz, fazer o que faz, (Miñoso, 2020, p.110). Segundo a autora, a atenção para essas perguntas desvelaria as tramas ocultas de como ele é e de como se constituiu. No exercício de refazer caminhos em busca de pistas da origem do feminismo na América Latina, Minõso (2020) revisou as contribuições advindas do que chama por teoria do ponto de vista, para "superar a pretensão do conhecimento científico de falar a partir de lugar nenhum" (Miñoso, 2020, p. 112) e assim defender uma prática científica capaz de validar a produção de conhecimento a partir da experiência. Sua motivação, segundo afirma, era urgentemente prática, pois estava convicta da correlação entre as nossas ações cotidianas e o mundo que, com elas tornamos possível.

Ao rememorar as considerações da autora quanto à experiência como produtora de conhecimento e a relação entre as nossas ações e o mundo que com elas tornamos possível, me aproximo das resultantes artístico-acadêmicas, citadas anteriormente, nos quais a artistas-pesquisadora expressa direta ou indiretamente, questões relacionadas tanto à experiência quanto ao gênero e a criação de mundos possíveis. A partir dessa constatação e inspirada por Minõso (2020) quando se perguntou como nos tornamos as feministas que somos, lanço a provocação de refletir sobre como nos tornamos as artistas-pesquisadoras que somos e o que nos leva a criar o que e como criamos? Por óbvio, não se pretende, ao investigar essa questão, encontrar uma resposta definitiva ou limitante, mas recolher pistas capazes de ampliar a discussão sobre ela, pelo menos no que tange os modos de produção de Dani Leite.

2. A artista-pesquisadora e suas resultantes artístico-acadêmicas

Daniela Correa Leite, ou Dani Leite, seu nome artístico, é membro fundador do in-Próprio coletivo e foi na qualidade de atriz e diretora que colaborou para criação do espetáculo *in-Próprio para dinossauros*. É também doutora em Estudos de Cultura Contemporânea / Poéticas Contemporâneas (UFMT/PPG ECCO - 2019), onde defendeu a tese *O que pode o teatro como poética do acontecimento: cartografias de desejos e uma ode à desobediência*, ambos os trabalhos serão entendidos aqui como resultantes artístico-acadêmicas de sua atuação como artista-pesquisadora.

O ponto de destaque é a observação de que nas duas resultantes estão latentes tanto os aspectos artísticos quanto os acadêmicos, o que neste caso, caracterizará o que chamamos aqui de resultante artístico-acadêmica: produções artísticas e acadêmicas correlacionadas e que se retroalimentam ainda que se manifestem em plataformas distintas, sendo uma delas necessariamente, acadêmica. No caso das de Dani Leite, nas duas resultantes artístico-acadêmicas, estão presentes discussões sobre gênero, teatro performativo e experiência como conhecimento e intervenção no mundo, traços que leio como manifestações da ligação de sua produção com a Pesquisa Artística (PA), viés epistemológico cujo centro estão a pesquisa artística e a prática artística. Embora as duas resultantes artístico-acadêmicas de Dani Leite tratem de assuntos e conceitos afins, o que as une, uma se expressa de forma cênica e a outra acadêmica- o que as distingue.

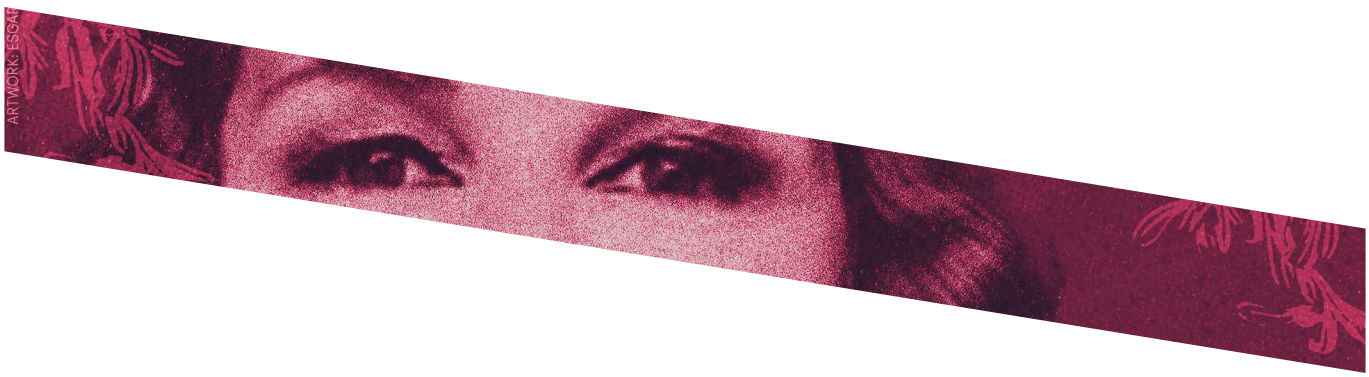
Na primeira resultante artístico-acadêmica, referente à concepção do espetáculo *in-Próprio para dinossauros*, nota-se predominantemente a dimensão artística, uma vez que se trata da montagem e execução de uma peça teatral e todas as articulações pressupostas por tal atividade, como a concepção de uma dramaturgia, a elaboração de um conceito para a encenação e o treinamento da atriz para atuação na cena, por exemplo. Na segunda

resultante artístico-acadêmica: *O que pode o teatro como poética do acontecimento: cartografias de desejos e uma ode à desobediência* ,observa-se características predominantemente científicas, uma vez que lida com os conceitos em seus usos mais convencionais para a academia, no caso, a elaboração da tese em si, sem, ao mesmo tempo, distanciar-se das questões e práticas artísticas, já que a própria problematização teórica, conforme indica Bragagnolo (2021), decorre da prática artística.

Se na resultante artística, a peça, Dani Leite experimentava na cena o "'aqui agora' irremediavelmente cruel de nossa existência" (Quilici, 2004, p. 40), próprio do teatro performativo, como se pode ver no momento que convoca a plateia para dançar até que o patriarcado caia, na tese, sua resultante acadêmica, problematizava teoricamente as questões relacionadas ao encontro entre o teatro performativo e o gênero, como é o caso de quando debate: "como se dá o uso estético daquilo que nos acontece?" (Leite, 2019, p. 101), uma instigação que se refere a uma criação que se aproxima do teatro performativo, e "(...) por que o masculino é tido como força, como potência e o feminino como a ausência desses afetos?" (Leite, 2019, p. 80), reflexão que abre espaço para as diferenciações sociais decorrentes do gênero.

É justamente a criação tanto na dimensão artística quanto na acadêmica que reverberam no que estamos chamando aqui de resultantes artístico-acadêmicas, pois imbricam-se, coexistem, retroalimentam-se e nesse gesto, revelam tanto a indissociabilidade entre o par teoria/prática (geradora da perspectiva da resultante artístico-acadêmica) quanto ao binômio artista/pesquisadora. Esta figura de pessoa pesquisadora que não renuncia a seu papel de artista é um aspecto que Coessens; Crispin; Douglas (2009) identificam como recorrentes nas práticas em PA.

No que se refere ao encontro entre as questões de gênero com o teatro performativo, desde a proposta para a montagem de *in-Próprio para Dinossauros* pode-se identificar investigações acerca dessa intersecção. Erigida da metáfora dos Dinossauros como um código para comportamentos que embora sejam ultrapassados ainda acometem as mulheres em seu cotidiano, Leite (2019) revela: "optamos por tornar visíveis e desobedecer aos comportamentos jurássicos que são naturalizados na vida cotidiana e exercidos sobre nossos corpos, apresentando-os como um manifesto em voz alta." (Leite, 2019, p.101). Ao refletir sobre a relação entre os enfrentamentos cotidianos femininos e o teatro performativo em *O que pode o teatro como poética do acontecimento: cartografias de desejos e uma ode à desobediência* e registrando-o em forma de texto científico, Dani Leite não só revela seu processo criativo como, problematiza-o e sistematiza a partilha desses saberes na elaboração da tese. Assim, inscreve-se no campo da PA, conforme ressalta Figueiredo (2023), ao afirmar ser aspecto distintivo desta derivar-se primordialmente da importância que a prática artística ocupa.



3. Como nos tornamos as artistas-pesquisadoras que somos? Pistas transitórias

Podemos com as enunciações de Leite (2019) e Miñoso (2020) responder com certeza como nos tornamos as artistas pesquisadoras que somos? Se tomarmos a premissa do método genealógico conforme apresentado pela segunda, quando reitera que tal método coloca em "questão os feitos do presente de modo a identificar os interesses e os condicionamentos históricos e culturais que o determinam e a vontade de poder que o produz" (Miñoso, 2020, p.114) juntamente com o conceito de cartografia de forma de acompanhar o processo enquanto ele se desenvolve, de acordo com a proposição de Passos, Kastrup e Escóssia (2014), podemos por meio de pistas, desvendar pontos que sustentam nossas práticas na qualidade de artistas-pesquisadoras.

Pista n.º1

No caso de Dani Leite, por exemplo, temos pistas de que suas resultantes artístico-acadêmicas, na qualidade de artista-pesquisadora, são atravessadas pelo encontro das questões de gênero com o teatro performativo e se movem pela pulsão de que a confluência entre a teoria e a prática possa ter força de ação, e assim, agir na criação de outros mundos possíveis, quem sabe menos violentos e mais justos para com as mulheres.

Pista n.º2

Dado ao fato de que as resultantes artístico-acadêmicas de Dani Leite lidam sim com questões de gênero, mas não só, e por sua experiência na qualidade de mulher, artista-pesquisadora, ao friccionar suas experiências pessoais, mantendo-se atenta para o fato de como elas poderiam reverberar com as de outras mulheres e a partir disso elaborar artístico-academicamente suas descobertas e compartilhá-las com pares e comunidade, vemos sua experiência acionada como arquivo, agindo como "documento substancial" (Miñoso, 2020, p.118) e base válida para a produção de conhecimento a partir dela.

Pista n.º 3

Estabelecemos uma artista-pesquisadora pode construir saberes em artes cênicas a partir de sua experiência e por meio da organização, sistematização deles. No caso de Leite, com a especificidade de ter a si mesma como ponto de enunciação, reserva a ela e por consequência histórica, às artistas-pesquisadoras que vieram antes e as que ainda virão, seu lugar rumo a produção de saberes artístico científicos decoloniais, no campo das artes cênicas na cidade de Cuiabá. Nesse caso tais gestos operam contra possíveis apagamentos da mulher nessa área e corroboram a construção de um legado que perpetua ações que se distanciam das práticas hegemônicas abrindo espaço para que as praticantes das artes cênicas possam também se colocar como produtoras de conhecimento também caso desejem.Por fim, espera-se com este trabalho, contribuir com o registro sobre as aproximações entre PA e artes cênicas desenvolvidas em Cuiabá, destacar o papel das artistas-pesquisadoras nesse desenvolvimento e assim ampliar as possibilidades reflexivas sobre o tema.

Referências Bibliográficas

Arfuch, L. (2010). O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea. Editora UERJ.

Bragagnolo, B. (2021). Práticas de desclassificação na performance musical: Perspectivas emancipatórias para a pesquisa artística. Revista Vórtex, 9(1), 1–24. https://doi.org/10.33871/23179937.2021.9.1.1

Coessens, K., Crispin, D., & Douglas, A. (2009). The artistic turn: A manifesto. Leuven University Press.

Féral, J. (2008). Por uma poética da performatividade: O teatro performativo. Sala Preta, 8(1).

Leite, D. C. (2020). O que pode o teatro como poética do acontecimento: Cartografias do desejo e uma ode à desobediência [Dissertação de Doutoramento]. Universidade Federal de Mato Grosso

Miñoso, Y. E. (2020). Fazendo uma genealogia da experiência: O método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina. In A. Varejão et al. (Orgs.). Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais (pp. 109–130). Bazar do Tempo.

Nogueira, I. (2022). Criando mundos, tecendo encantamentos: Reflexões sobre uma metodologia feminista para a pesquisa artística. In Pesquisa artística: Performance, criação e cultura contemporânea (pp. 101–121). Stricto Sensu Editora. https://doi.org/10.35170/ss.ed.9786586283778.05

Quilici, C. S. (2004). Antonin Artaud: Teatro e ritual. Annablume.

Thereza Helena de Souza Nunes, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

E-mail: therezahelena@gmail.com

Bibiana Maria Bragagnolo, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

E-mail: bibi_bragagnolo@hotmail.com

Paula Guerra, Universidade do Porto - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

E-mail: pguerra@letras.up.pt

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a7

CAPÍTULO 8

GÊNERO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: UMA ANÁLISE DOS DOCUMENTOS DE PROCESSO DA INSTALAÇÃO *THE DINNER PARTY* DA ARTISTA JUDY CHICAGO[1]

GENDER IN CONTEMPORARY ART: AN ANALYSIS OF THE PROCESS DOCUMENTS OF THE INSTALLATION THE DINNER PARTY BY ARTIST JUDY CHICAGO

Fabíola Fraga Nunes, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Giuliano de Miranda, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

José Cirillo, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Resumo

Quando mencionamos obras de arte de grandes dimensões, principalmente expostas em museus mundo afora, é improvável não surgirem o nome da artista Judy Chicago e sua monumental obra *The Dinner Party*. Não obstante as questões já amplamente mencionadas em artigos, em trabalhos a respeito dessa instalação e sua imensa importância no que diz respeito à questão do feminismo, além da homenagem a tantas mulheres com o jantar, essa abordagem ousa se desvincular, ainda que momentaneamente, da situação representativa da homenagem propriamente dita, para mergulhar na concepção desse imenso mosaico artístico que contou com o trabalho de dezenas de profissionais da arte nas suas mais diversas especialidades, assim como, de alguma forma, valorizar esse trabalho hercúleo e recheado de significância, inclusive e principalmente no arcabouço técnico envolvido. *The Dinner Party*, como veremos a seguir, ultrapassa o monopólio artístico de uma só técnica, estabelecendo a democratização em sua realização, assim como o mútuo aprendizado entre os diversos profissionais envolvidos.

Palavras-chave: arte contemporânea, instalação; processo de criação, Judy Chicago, gênero.

[1] Os autores publicaram outras dimensões analíticas do mesmo objeto no artigo Aspectos processuais da instalação "*The Dinner Party*". *Trama Interdisciplinar*. São Paulo, v. 15, n. 1, p. 142-157, jan./jun. 2024. https://doi.org/10.5935/2177-5672/trama.v15n1p142-157

Abstract

When we mention large works of art, mainly exhibited in museums around the world, it is unlikely that the name of the artist Judy Chicago and her monumental work The dinner party will come up. Despite the issues already widely mentioned in articles, in works about this installation and its immense importance with regard to the issue of feminism, in addition to honoring so many women with dinner, this approach dares to detach itself, even if momentarily, from the representative situation of the homage itself, to delve into the conception of this immense artistic mosaic that featured the work of dozens of art professionals in their most diverse specialties, as well as, in some way, to anos value this herculean work, filled with significance, including and mainly in the technical framework involved. The dinner party, as we will see below, goes beyond the artistic monopoly of a single technique, establishing democratization in its realization, as well as mutual learning between the various professionals involved.

Keywords: contemporary art, installation, creation process, Judy Chicago, gender.

1. Introdução

A obra *The Dinner Part*y (1974-1979), de Judy Chicago é um marco na arte dos anos de 1970, não apenas por dar visibilidade a procressos artísticos que estavam subjugados aos novos procedimentos contemporâneos. Retomar o fazer artesanal de bordados, o trabalho de modelagem, queima e esmaltação cerâmicos era relembrar o papel histórico desses procedimentos, assim como resgatar um dos principais valores da Bauhaus, entre eles, a coabitação de fazeres manuais com a alta tecnologia daquele momento histórico. *The Dinner Part*y vai ao encontro dessa filosofia e resgata, ou pelo menos evidencia, que esses procedimentos e técnicas ancestrais eram matéria criativa na arte contemporânea.

O espetacular dessa obra está solidificado no seu papel - em especial na década de 1970, mas com desdobramentos posteriores -, no contexto das discussões sobre o lugar do feminino nas artes visuais. Nisto, encontramos novamente outros cruzamentos com a escola alemã: a Bauhaus foi a primeira escola de artes no século XX a criar um atelier/oficina conduzida por e com mulheres, a Oficina de Tecelagem que rendeu nomes inesquecíveis para a arte da década de 1970 e seguintes. Nomes como Anni Albers, Gunta Stölzl, Marianne

Brandt, Gertrud Arndt, entre outras. Mas, destacamos Margarete Heymann, que rompe com o sexismo naquela escola vanguardista e consegue um lugar na oficina de cerâmica, fora da de tecelagem criada para abrigar o feminino artístico, ou o "sexo frágil". Heymann, de maneira percursora, rompe com as estruturas impostas às mulheres de sua época ao abrir um novo caminho, não apenas com a retomada dos fazeres da argila e da esmaltação, mas também ao promover uma ruptura, aos 21 anos, com a bolha criada por Gropius, demarcando, ainda nos anos de 1930, o lugar da mulher numa história da arte contemporânea que estava sendo escrita.

Retomar os anos de 1930 e a ação das mulheres na Bauhaus é importante neste texto para entendermos os anos de 1970 e o fortalecimento do movimento feminista na arte. Mas, é fundamental compreender que esse processo de dar visibilidade e equidade ao trabalho das mulheres na arte é uma ação contínua que vai se reverberando no tempo. Heymann se torna importante quando recortamos nosso objeto de debate aqui na obra de Judy Chicago, porque é a materialidade da cerâmica incorporando-se nas reflexões de uma arte que pretende ser de vanguarda.

Repensar o lugar da mulher na arte certamente aparenta ser um tema de profunda preocupação para alguns pesquisadores da história da arte contemporânea, já que, essa história tem sido escrita por e quase exclusivamente com foco nos homens, tendo em vista o fato de, na grande maioria dos livros, a abordagem por muito tempo foi de uma arte ou um fazer artístico sexista, que parece pretender apagar expressivas contribuições como as de Artemisia Gentileschi, pintora barroca que, vítima de abuso sexual por parte de uma amigo de seu pai, se viga por meio de suas pinturas; pinturas estas que introduzem um novo olhar: o feminino. Embora sua obra tenha caido em esquecimento nos meados do século XVII, a segunda metado do século XX a resgatou, tornando-a uma espécie de ícone do movimento pela igualdade de direitos entre homens e mulheres.

2. A arte contemporânea e a necessidade de resgate da memória das mulheres na história da arte

A segunda metade do século XX é marcada pela deglutição das reflexões provocadas pela obra e pelo pensamento de Duchamp, a partir dos anos de 1920. A arte contemporânea – demarcada pelos movimentos artísticos posteriores ao ano de 1960, para além desse impacto duchampiano, sofreu um determinante impacto do advento do feminismo na década de 1970 (abrimos uma pausa aqui para pontuar que mesmo o lugar do homem artista, nesse caso, era atravessado por um alter ego feminino, ele mesmo se deixou fotografar e assinou obras como Rrose Selavy. O mundo historicizado das artes visuais, até a modernidade, era predominantemente masculino, mesmo que não sejam raras as contribuições das mulheres artistas no decorrer da história da arte, seja na sua produção ou ainda na sua veiculação (lembrar aqui de Artemisia, Camile Claudel, ou Goncharova, as mulheres da Bauhaus, Gertrud Stein ou ainda Frida Khalo). Artistas e ativistas feministas são as principais responsáveis por toda uma rede de relações e reflexões que se desencadeiam a partir desse período. Em 1971, já era evidente que essa situação não mais permanecia sendo debatida nas alcovas do conhecimento acadêmico, no caso, norte-americano. Segundo Archer, ao tratar sobre o universo da arte contemporânea,

> O conselho de artistas mulheres de Los Angeles lançou uma declaração ressaltando que nos últimos dez anos, dos setecentos e treze artistas expositores em mostras coletivas no Museu do Condado de Los Angeles, apenas vinte e nove eram mulheres, e das cinquenta e três mostras individuais, uma apenas realizada por mulher (Archer, 2001, p. 124).

Mas, esse debate acadêmico ganha força com mulheres que começam a demarcar a campo teórico da arte. No mesmo ano apontado por Archer, Linda Nochlin publicou um ensaio com essa questão, com o título de: *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Nesse texto, ela aponta questões que impediam o acesso de mulheres ao sistema das artes, incluindo aí as condições de formação, as restrições e o reducionismo de uma estética que se pretendia feminina Foram várias as indagações, principalmente tentando reverter o fato de a linguagem da história e da crítica da arte não reconhecer a produção feminina – fato que se repetia ao longo dos séculos, pois as obras iniciais de Artemisia Gentileschi foram atribuídas a seu pai, como se o sistema dissesse que uma mulher nunca teria aquela qualidade estética..

O feminismo pretendia dar continuidade à uma discussão, um debate sobre o lugar da mulher na arte, porém sem entrar no jogo da divisão natureza/cultura. Surge então uma série de iniciativas a fim de reverter essa situação. Uma das primordiais, foi o resgate histórico e, posteriormente, o reexame e críticas às formas de julgamento e por último, uma maneira de relacionar a atividade arte ao conjunto de ideias denominado feminismo, agindo reciprocamente. Essa investigação partiu da localização na história, em especial da arte, de mulheres cujos trabalhos tinham sido atribuídos a homens. Varreram-se os depósitos de museus para devolver a essas mulheres o que lhes fora arbitrariamente abstraído:

> Todos aqueles trabalhos feitos por mulheres tinham sido ali relegados porque se havia julgado que não tinham qualidade suficiente para permanecer em exposição permanente, ou porque não seriam adequadamente representativos (Archer, 2001, p. 126).

Archer aqui reforça nossa afirmativa de que já no século XVII, mulheres como Artemísia eram subjugadas e anuladas, tendo sua obra uma autoria masculinizada para integrar o sistema da arte em curso. Quadro, voltamos a frisar, que terá nas décadas finais do século XX uma mudança – não afirmaremos que uma reviravolta, pois os dias atuais ainda são perversos com a equidade ente a visibilidade masculina e feminina no sistema das artes: ainda é fantástico o embate que as artistas mulheres enfrentam. Ao mesmo tempo em que Nochlin coloca seu novo ponto de vista, na década de 1970, nos museus e academias, em especial na América do Norte, as mulheres artistas protestavam buscando direitos e igualdade. Organizaram-se e montaram suas próprias exposições, gerando aulas de arte autônomas e gerenciando galerias de exposição. As artistas de performance, com o seu próprio corpo demonstravam sua autoafirmação e determinação. Nas atuações, causavam danos físicos expondo as tensões psíquicas geradas por uma postura social patriarcal de poder.

Nesse caminhar investigativo sobre o lugar da mulher na arte contemporânea, uma artista em especial transforma esse recurso em obra, evidenciando uma tendência do seu projeto poético: o encontro do lugar do feminino na produção contemporânea nas artes visuais. Judy Chicago é uma artista que levou e leva, para sua obra o debate sobre gênero. Seu primeiro grande trabalho com essa abordagem, claramente norteador do seu processo criador, ficou mundialmente conhecido como *The Dinner Party*, ou *O Jantar*, "uma história simbólica das relações e lutas das mulheres" (Archer, 2001, p. 126).

3. *The Dinner Party*: tendências e intencionalidades do processo criativo de Judy Chicago

Judy Chicago é uma artista feminista, autora, escritora e educadora. Pode-se dizer que uma intelectual cuja carreira começou a mais de cinco décadas. A primeira atitude feminista em sua trajetória – e que vai determinar seu percurso criador -, foi renunciar ao seu sobrenome, herdado do pai, Judy Gerowitz: artisticamente passa a ser conhecida, e reconhecida, como Judy Chicago, adotando – aos modos antigos dos gênios da arte, o nome da cidade natal como sobrenome. Este foi um ato político e simbólico que se propunha a desconstruir uma marca do patriarcado que carregava consigo pelo sobrenome herdado de seu pai; identifica-se pela cidade natal e não por sua herança patriarcal. Com sua colaboradora e colega Miriam Schapiro, fundou o programa de Arte Feminista, no *Califórnia Institute for the Arts*. Iniciou sua trajetória nas artes como pintora, fez obras atmosféricas (fumaça colorida), demonstrando sua preocupação com o ambiente e com a luz. Essa intencionalidade vai guiar seu trabalho na Universidade da Califórnia, onde pertencia a um grupo de artistas engajadas com novas ideias em torno do feminino. Juntas vão desenvolver um conjunto de atividades e obras baseadas nessa experiência feminina. Segundo Senna (2017),

> Junto com suas alunas e colegas professoras desenvolveram performances, instalações e criaram imagens baseadas na experiência feminina (sexualidade, papéis sociais, violência doméstica, subjetividades, etc.). "Womanhouse" (1971) e "Through the flower" (1973) são produções do período que referenciaram o projeto, permitindo ao grupo experimentar arte colaborativa, imersões, forjar uma nova iconologia de representação, como a iconologia da vagina, rastrear a história de suas antecessoras. Enfim, desafiaram as hierarquias institucionais masculinas, para construir uma genealogia do feminino, que Dinner Party procura visibilizar (Senna, 2017, p. 02).

Como podemos ver nesse trecho de Senna, a obra de Judy Chicago vai direcionando-se intencionalmente para um discurso poético centrado nas causas feministas dos anos de 1970, transformadas por meio da visualidade das artes. Nasce nesse meio, entre os anos de 1974 e 1979, essa que é uma das mais espetaculares obras desta artista. *The Dinner Party*. Assim, Judy Chicago tem uma tendência ativista, de cunho feminista que revela a intencionalidade desta mulher que convoca toda a história da humanidade, das mulheres silenciadas e apagadas que construíram, muitas vezes com as próprias vidas, as diferentes culturas no mundo até os anos de 1970.

Figura 1: **Instalação *The Dinner Party* no Centro de Arte Feminista Museu Elizabeth Sacler no Broklyn Museum**
Fonte: Chicago (2007).

Judy Chicago começou a pensar em "*O Jantar*" no final da década de 1960. Nesse período, não havia programas de estudos de mulheres, nem no curso de história. Eram praticamente inexistentes mulheres conduzindo igrejas ou outras instituições sociais determinantes das práticas sociais. Os livros, cursos que examinavam a história das mulheres na arte inexistiam, nem mesmo qualquer biografia sobre mulheres artistas contemporâneas de expressão, como Frida Kahlo. Trazer essas mulheres ao universo da arte, resgatar suas histórias e produções artísticas, seria uma longa estrada, mas heroica e importante. Essa atitude foi vital para o processo de idealização e construção da obra "*The dinner party* (*O Jantar*)". Essa foi sua obra mais politizada e socializada, sendo a de maior dimensão e proporção. Imaginar o processo de criação e realização de uma obra tão grandiosa como *The dinner party* (Figura 1) significa, entre outras coisas, identificar, dentro dela, as diversas vertentes artísticas ali presentes, e são inúmeras. Estamos falando de desenho, pintura, escultura, azulejaria, porcelanato, fotografia, além de bordado, costura, crochê e outros.

Nesse sentido, Judy Chicago percebeu a necessidade de não só dominar de alguma forma essas técnicas, mas também convidar especialistas nessas diversas formas do fazer artístico para execução do trabalho, no que se configuraria num mosaico técnico artístico, constituído por mais de 400 pessoas e instituições diversas que foram homenageadas no livro (Figura 2) *The dinner party*: *from creation to preservation*, em que a artista relata todo o processo de criação da obra/instalação.

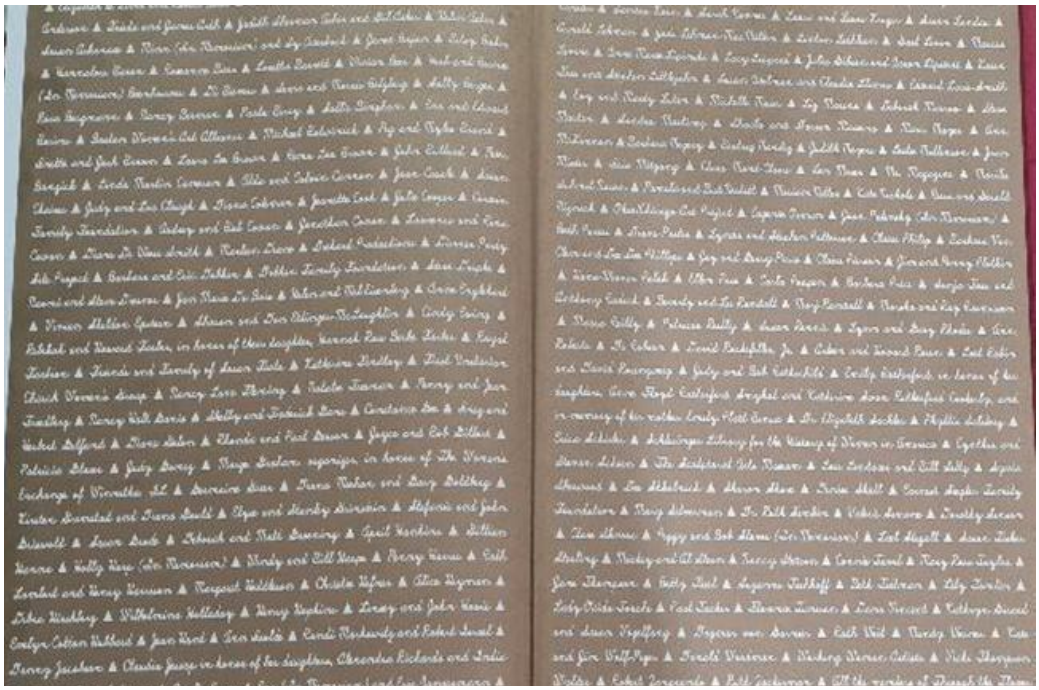


Figura 2: **Parte interna do livro *The Dinner Party*: from creation to preservation, de Judy Chicago, com nomes de pessoas e instituições que ajudaram na obra**
Fonte: Chicago (2007).

Para uma obra dessa magnitude, foram vários os colaboradores, pessoas e instituições que tornaram viável a sua produção e apresentação; nomes que Judy Chicago faz de eternizar no livro criado para a preservação da memória da obra. São inúmeros os registros fotográficos em que a artista aparece em verdadeiras oficinas ministradas por alunos, ou seja, ela estava aprendendo técnicas artísticas, específicas a cada vertente determinada. Não foram poucas as iniciativas da artista em adquirir algum domínio sobre determinada técnica, à medida que, a despeito da colaboração de profissionais especialistas no trabalho, participava ativamente em tudo, inclusive na execução. Um dos objetivos da artista nessa concepção múltipla de técnicas artísticas utilizadas para construção de sua obra nos remete à intencionalidade, entre outras coisas, de imprimir um caráter democrático e abrangente no que diz respeito ao significado da obra, na qual não há prevalência de nenhum fazer artístico sobre o outro, o que se pode aferir é um compartilhamento ou, sendo mais ousado, uma simbiose entre todos.

Artes até então consideradas de "menor" envergadura como a cerâmica e a porcelana, nesse contexto, protagonizam o cenário como "iguais", correspondentes. É importante adentrarmos na dinâmica de trabalho no período da construção de *The Dinner Part*y para que possamos imaginar, e apenas isso, a grandiosidade do feito. Uma instalação realizada ao longo de 10 anos com a finalidade de resgatar ou pelo menos visibilizar a história de 1039 mulheres, em sua grande maioria apagadas pelos livros tradicionais, que versam sobre História Geral da Arte em escala mundial. Para tantas técnicas artísticas empregadas na obra, foram desenvolvidas diversas oficinas, tais como, tapeçaria, cerâmica, pintura, bordado.

Foram anos de trabalho e pesquisas diárias envolvendo muitas pessoas de diversas regiões e países, assim como especialistas em determinadas técnicas artísticas, nem sempre acessíveis, nem sempre à disposição. O exercício diário de procurar a melhor perspectiva do fazer e a inconteste busca da excelência técnica caracterizam esse trabalho de maneira definitiva. Não se pode pensar em *The dinner party* sem aquilatar a inimaginável odisseia pela qualidade final, pelo zelo destinado ao cuidado técnico, pela fidedignidade às técnicas utilizadas, uma maratona exaustiva e minuciosamente concluída.

Figura 3: **Abertura da exposição em San Francisco, no Museum of Modern Art, em 1979 e Grupo central da obra *The Dinner Party* na estreia da exposição**
Fonte: Chicago (2007).

Desde a sua apresentação ao público em 1979 (Figura 3), a obra icônica da artista Judy Chicago sempre esteve nos holofotes da crítica mundial como uma "ode ao feminismo", "revolução artística no universo feminino", entre outros aspectos.

> Ad Reinhardt afirmou que a arte não tem conexão com a realidade cotidiana que sua única preocupação são as questões formais da linha e de cor. No entanto, na esfera das artes visuais, um assemblage eclético, politicamente engajado-como a instalação O Jantar, de Judy Chicago-, procura romper com ênfase as limitações do dogma modernista de Reinhardt. (Dempsey, 2005, p. 269)

Isto posto, vale a pena trafegar por uma valorização diversa ao da importância feminista da obra, ao simbolismo do trabalho, estamos falando da confecção, do fazer, do arcabouço técnico artístico utilizado nesse trabalho, tão menosprezado ao longo do tempo, até mesmo pela imponência da significação feminina do trabalho, porém não menos importante.

4. A labuta pela obra: caminhos em percurso criativo

A labuta diária envolvendo muitas pessoas, como já mencionado, sinaliza-nos para a complexidade e diversidade de técnicas artísticas aplicadas nesse contexto, transformando, de alguma forma, um trabalho autoral numa obra coletiva. Não se trata de supressão do protagonismo da autora, tampouco de divisão de responsabilidades pela ideia; aqui tratamos da realização, do fazer. Importantes e inúmeras possibilidades de realização do "jantar" foram apresentadas, testadas e, em grande medida, utilizadas. Esse inimaginável cenário de possibilidades proporcionado por Judy na realização de sua obra parece transcender ao "recado" inicial do trabalho. Na verdade, podemos pensar que *The dinner party* "liberta", de alguma maneira, as amarras das "subartes" e as coloca num patamar pouco visto anteriormente.

Figura 4: **Leonard Skuro a balançar/moldar mecanicamente o prato no Estúdio de cerâmica** (1976/77)
Fonte: Chicago (2007).

Correndo o risco de cometermos ocasionais injustiças históricas, decidimos citar Diane Gelon como personagem emblemática e representativa do complexo arquétipo estabelecido para confeção do "jantar". Então estudante de História da Arte em 1974, "embarcou" no projeto de maneira voluntária e teve papel fundamental na pesquisa da artista em relação às mulheres a serem homenageadas. Acabou se transformando na administradora do que viria a ser o projeto *The dinner party*. Assim como Diane, outros especialistas juntaram-se ao projeto colaborando com o aprendizado e aprimoramento em diversas técnicas artísticas e artesanais, como as em porcelana japonesa, modelagens, bordados, costuras e outras. Judy envolveu um grande número de profissionais e voluntários nessa empreitada ativista. Ainda sobre porcelanas, vale ressaltar a assistência de Leonard Skuro, ceramista conceituado da Universidade da Califórnia de Los Angeles (UCLA). A partir da colaboração de Leonard, foi aberto um núcleo de cerâmica (Figura 4), especificamente para as abordagens dessa vertente no projeto, apenas mais um vetor desse trabalho gigantesco. Outra técnica utilizada e que fugia ao conhecimento de Judy era o bordado. Nesse aspecto específico, mais uma artista se junta ao grupo para, de alguma forma, ressignificar a técnica da costura/bordado (Figura 5) como algo muito além do artesanal, o que viria a se confirmar pelo custo das máquinas bordadeiras e pela qualidade de sua produção.

Figura 5: **Aula de bordado eclesiástico e projetando a toalha da deusa primordial Los Angeles** (1976/77)
Fonte: Chicago (2007).

Ao longo do trabalho, inúmeros *expertises* em seus ofícios passaram pelo "jantar", deixando sua marca indelével ao processo criativo. A artista faz ainda questão de mencionar o lendário tecelão francês Jean Pierre Lá Rochette que proporcionou o aprendizado e a utilização da técnica Aubusson de produção de tapetes. A tecelagem da fábrica de Aubusson (França) produziu algumas das melhores tapeçarias já feitas para os *banners* da obra *The Dinner Party*.

Figura 6: **Equipe pintando os nomes nos azulejos do assoalho e Judy Chicago supervisionando a montagem do protótipo para o assoalho**
Fonte: Chicago (2007).

O assoalho de cerâmica produzida e pintada no ateliê da Judy era composto por 2.034 azulejos em formato triangular (Figura 6), de cerâmica esmaltada, formando um grande triângulo onde 999 nomes de mulheres foram escritos com tinta de ouro. Por conta do formato triangular, adotaram-se formas especiais de gesso para fundição da argila líquida, conhecida como barbotina, o que foi confecionado unitariamente. “Sobre a mesa coberta por uma grande toalha de seda, toalhas bordadas foram postas, elas tinham 30 polegadas (76,2 cm) de largura e 51 polegadas (129,5 cm) de comprimento” (Chicago, 2007, p. 19). O nome da mulher representada na toalha era bordado com fio (linha) de ouro contornado com ouro metálico, sendo a primeira letra iluminada, bem destacada e caprichosamente costurada. O formato triangular reafirma a identidade feminina e rejeita a hegemonia masculina. Outro fato é a disposição dos pratos de maneira igualitária, numa mesa triangular, de modo a permitir a distribuição hierárquica de forma homogênea.

Os pratos (Figura 7) foram projetados considerando o que era identitário de cada uma das mulheres representadas; sendo depois modelados em forma bidimensional e às vezes tridimensional, e esses formatos nos remetiam ao órgão genital feminino. Porém, segundo a artista, inicialmente ela pretendia ter como símbolo de libertação a borboleta, fundir essa imagem com uma forma de vulva ou vaginal, não era sua intenção “reduzir” as mulheres às suas partes genitais (como sugestionado por muitos críticos).

Figura 7: **Estudo e execução do prato de Virginia Woolf, 1978**
Fonte: Brookling Museum.

Lentamente, cada uma das mulheres pinçadas da história da humanidade ia ganhando seu lugar no banquete. A obra pretendia fazer um looping no tempo e coloca-las todas em um mesmo local, em um mesmo tempo histórico. Eram deusas, rainhas, musas, pensadoras, mulheres artistas e heroínas esquecidas pela história contada pelo prisma masculino. Este simbólico banquete reúne 1038 mulheres, 39 delas na mesa triangular, com um prato especial de seus atributos femininos e ativistas; as demais 999 estão presentes eternizadas por meio de seus nomes gravados nos ladrilhos esmaltados que formam o piso da obra. Um Piso de Heranças (Heritage Floor).

Figura 8: **Detalhe da obra. Em foco o lugar de Virginia Woolf e Georgia O'Keeff**e
Fonte: Chicago (2007).

Na obra (Figura 8), a instalação *The Dinner Part*y, há uma estrutura central, uma mesa triangular dividida por três lados/asas, onde 13 pratos de 35,6 cm de diâmetro foram dispostos cada agrupamento de 13, nos 3 lados/asas, enfileirados, compondo um total de 39 pratos dispostos em cima da mesa triangular. Esses pratos de porcelana japonesa possuíam uma superfície vidrada extremamente resistente, e sendo cada prato a representação de uma mulher ou do feminino nesse jantar. Cada asa/lateral representava um período histórico (asa um: da pré-história a civilização Romana, asa dois: do cristianismo à reforma protestante, asa três: da Revolução Americana à Revolução das Mulheres).

Todo o triângulo da mesa era coberto por uma toalha de seda, e, em cada lugar, havia uma toalha bordada com fios de ouro e algumas linhas artesanais rústicas com grafia e forma relacionadas com a "convidada". Já os pratos eram de porcelana com variadas técnicas de modelagem realizadas por uma equipe experiente em cerâmica, em que as imagens pintadas refletiam as realizações das mulheres. Foram 1.038 mulheres homenageadas, 39 na mesa triangular e 999 nomes inscritos no assoalho suspenso. As mulheres cujos nomes estavam inscritos no assoalho possuíam afinidades históricas representativas com as 39 da mesa.

5. O “jantar” e suas várias significações

The Dinner Part é uma obra complexa que compreende não apenas o objeto artístico em si, mas também um conjunto de outros produtos, como o livro e o filme, que permitem que boa parte da pesquisa e dos trabalhos durante sua execução sejam compartilhados. Uma forma de corroborar o lugar dessas mulheres evocadas na obra para unirem-se em defesa de um sistema da arte mais igualitário e menos sexista. Mas seu impacto não foi inicialmente compreendido por este mesmo sistema. Se de um lado essa obra inscreve sua autora, definitivamente, no campo da produção contemporânea da arte, também coroa seu ativismo feminista e provoca vários debates e desdobramentos; de outro lado é uma obra que sofreu muito até ser realmente entendida. A obra é um dos mais importantes símbolos da luta feminina para reconhecimento da qualidade estética, formal e técnica da produção feminina. Podemos considerar que esta é uma das primeiras obras feministas mais importantes da história da arte e, obviamente, a tornou alvo de críticas de todos os modos, sejam no sentido de ovacionar ou de depreciar a obra – ou mesmo o seu conteúdo.

Existe um debate estabelecido (entre tantos) a respeito da obra *The Dinner Part*y que diz respeito aos objetivos dessa criação, como se isso fosse possível. Uma obra dessa magnitude pode, a princípio, obedecer a critérios predeterminados no que diz respeito à sua trajetória e a supostos dogmas ou paradigmas que pretenda confrontar. Ao escolher a forma triangular, Chicago elimina a possibilidade de uma hierarquia mais explicita entre lados e cabeceira da mesa, lugar tradicionalmente masculino. Também ao escolher 39 mulheres, instaladas 13 em cada lado desse triângulo, podemos pensar que ele alude a um outro jantar com 13 personagens: a Santa Ceia. Não podemos afirmar que a intencionalidade de Chicago foi explicita ao escolher especialmente este número, mas certamente essa nova “ceia” é para as mulheres que se tornaram história, mesmo que escondidas por trás de uma narrativa sexista e excludente. Porém, essa obra tem vida própria, não se submete a diretrizes nem mesmo da própria criadora. O objeto artístico, para além do inanimado, toma as rédeas do próprio itinerário sem amarras ou conceções preestabelecidas.

Não obstante às opiniões em contrário e com a devida vênia, aferimos que, em hipótese alguma e em nenhum momento, a criação e a concepção da obra *The dinner party* estiveram em xeque. Ainda que de fundamental importância para a construção e finalização do trabalho em si, a participação de uma infinidade de profissionais da arte nesse trabalho reside num lugar absolutamente distante do artista/criador.

Sobre Judy Chicago, a artista criadora, recaíram todos os questionamentos, todas as críticas e desconfianças inerentes à época e ao conceito de sua criação. Judy Chicago, nessa obra, amplia o conceito de autoria, de colaboratividade e instaura uma resposta para quem pergunta se o projeto ou a execução separada em colaboração compromete a autoria da obra. *The Dinner Part*y supera esse debate em seu próprio tema: o grande jantar, em que a anfitriã convoca e convida colaboradores para que a grande ceia seja servida. Estava posta a mesa, e exposta a vulnerabilidade de um mundo pensado e estruturando em apenas uma versão masculinizada da história.

Tudo isto que a obra aciona não foi capaz de fazê-la ser incorporada pelo sistema. Ele resistiu e mesmo após ganhar o mundo e as galerias de arte da Europa, foi nos ombros de Judy Chicago que sobre caiu a chamada falta de "moradia" da obra, ou seja, em função da grandiosidade do trabalho, não se encontrava um lugar que pudesse abrigá-lo. A Ceia de Mulheres não cabia em lugares da arte estabelecidos em um sistema sexista. Isso veio a ser resolvido com a decisão de abrigar permanente o trabalho no Brooklyn Museum, no Centro Elizabeth A. Sackler da Arte Feminista, no bairro do Brooklyn em Nova York (EUA).

6. Considerações finais

*The Dinner Part*y não é o primeiro trabalho feminista, se lembrarmos de Artemisia e sua pintura degolando um general, entendemos que esse ativismo feminino trafega pela nossa história; entra no berço revolucionário das vanguardas artísticas do século XX com mulheres dadaístas, como a norte-americana da Califórnia, Beatrice Wood (1893-1998); ou a alemã Hannah Höch (1889-1978); ou a própria Suzanne Duchamp (1889-1963), ofuscada pelo nome do irmão; ou ainda a tcheca Toyen (1902-1980); entre muitas outras que nas décadas iniciais do século XX se entregavam a um fazer artístico vanguardista, mas que nossa história tenta omitir suas participações no caminho que levou Judy Chicago a produzir e ter visibilidade tanto da sua obra como de seu lugar como artista.

O trabalho de Judy Chicago foi considerado pela crítica norte-americana como inovador, vindo, aparentemente, romper com as convenções artísticas culturais de sua época. Seguiu o caminho de Artemisia e das pioneiras vanguardistas do início do século, somando-se às pioneiras na definição ampliada da arte, tendo um papel expressivo na criação e reflexão sobre o mundo contemporâneo das artes visuais, assim como no lugar da mulher socialmente instituída como tal.

A exposição pública da obra, em diversas montagens, assim como os vários livros, artigos e críticas escritos sobre a instalação, trouxeram, para além dos círculos fechados, a discussão do papel e da relevância do trabalho feminino na Arte – não se poderia esperar outra coisa do debate da contemporaneidade, que prima pela diversidade, a pluralidade, e o multiculturalismo. (Cirillo & Nunes, 2008, p. 161)

O suposto esgotamento de uma obra como objeto de estudo, por mais amplitude e divulgação que possa ter alcançado, parece-nos uma premissa frágil. Mesmo porque desdobramentos se dão desde a obra de Chicago. A obra *The dinner party*, a despeito das incontáveis abordagens a que foi submetida, assim como inúmeras pesquisas feitas por entidades as mais diversas e estudiosos ao longo de décadas, estará sempre em construção. O efeito transformador que confere a quem a contempla, de certa forma, também a torna maleável, móvel e constantemente renovada. A artista se torna refém de sua própria produção na medida em que comparações com projetos futuros são inevitáveis, assim como inadequados. Porém, é um fato que está e continuará presente. Obviamente compete ao "jantar" e à sua idealizadora a também difícil tarefa de avançar, seguir, ainda que nos trilhos já construídos. Esperamos que as artistas mulheres contemporâneas tenham a entrega e a força vital necessária para dar visibilidade não apenas a si, mas a todo um coletivo de mulheres que continuam sendo silenciadas no mundo da arte. O sistema persiste, cabe a cada um de nós buscar um mundo em que homens e mulheres sejam simplesmente felizes em espaços compartilhados e vivenciados de modo harmonioso e plural

Agradecimentos

Nossos Agradecimentos à Universidade Federal do Espírito Santo, ao LEENA, a FAPES, a CAPES e ao CNPQ pelo apoio constante no desenvolvimento dessas pesquisas.

Referências Bibliográficas

Abu-Lughod, L. (1991). Writing against culture. In R. Fox (Ed.). *Recapturing anthropology* (pp. 137–162). School of American Research.

Alves, C. A. (2015). Acessibilidade cultural: A criação de outros modos de ver e não ver no espaço do museu. *Revista Fórum* (32), 38–50.

Alves, C. A. (2020). *Museus para igualdade, diversidade e inclusão*. Conferência apresentada na Semana Nacional de Museus, Museu da Vida / Fiocruz, São Paulo.

Alves, J. F. (2009). Deficiência visual e fotografia: O olhar pelo som, pelo tato e pela palavra alheia. In *Anais do 5º Congresso Brasileiro Multidisciplinar de Educação Especial*, Universidade Estadual de Londrina.

Amado, J. (2007). *Manual de investigação qualitativa em educação* (3ª ed.). Imprensa da Universidade de Coimbra.

Archer, M. (2001). *Arte contemporânea: Uma história concisa*. Martins Fontes.

Barbeiro, T. (2016). *Saiba como fotógrafo cego tira lindas fotos*. Balanço Geral. https://www.youtube.com/watch?v=ZfZ-snLfw_k&list=FLmj1dvW-NDbdogY2B64G3qA&index=9

Barthes, R. (2012). *O rumor da língua*. Martins Fontes.

Bauman, R. (2014). Fundamentos da performance. *Revista Sociedade e Estado*, 29(3), 727-746.

Bavcar, E. (2003). *Memória do Brasil*. Cosac & Naify.

Bavcar, E. (2015). O museu de outra percepção. In D. Leyton et al. (Eds.), *Programa Igual Diferente*. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Brito, F. L. C. B. (2016). *Torquato Neto e seus contemporâneos: Vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica*. Editora Prismas.

Brito, F. L. C. B. (2018). *Visionários de um Brasil profundo: Invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos*. EDUFPI.

Caiafa, J. (1985). *Movimento punk na cidade: A invasão dos bandos sub*. Jorge Zahar Editor.

Cardoso, I. (1971). *Nosferato no Brasil* [Filme]. Mostra Marginália 70.

Castelo Branco, E. A. (2024). *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. Cancioneiro.

Castelo Branco, E. A. (Org.). (2021). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Cancioneiro.

Castelo Branco, E. A., & Cardoso, V. (Orgs.). (2016). T*orquato Neto: Um poliedro de faces infinitas*. EDUFPI.

Castro, E. V. (2009). *Vocabulário de Foucaul*t. Autêntica.

Chicago, J. (2007). *The dinner party: From creation to preservation*. Merrell Publishers.

Cirillo, J., & Nunes, F. (2008). Gênero na arte contemporânea: A mulher na arte por meio dos documentos de processo da artista Judy Chicago. In *Anais do 9º Congresso Internacional da APCG*, Vitória, Editora C/Arte.

Clarke, J. (2014). Estilo. In S. Hall & T. Jefferson (Orgs.), R*ituales de resistencia: Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Traficantes de Sueños.

Cordeiro, M. P. (2011). N*ada sobre nós sem nós: Vida independente, militância e deficiência*. Annablume; Fapesq.

Daw, M. (2013). *Sensory photography – What? Why? How?* https://www.youtube.com/watch?v=3Zz3JOD6iiM&t=22s

Dempsey, A. (2005). *Estilos & movimentos: Guia enciclopédico da arte moderna*. Cosac & Naify.

Derrida, J. (2012). *Pensar em não ver: Escritos sobre as artes do visíve*l (1979–2004). UFSC.

Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olh*a (2ª ed.). Editora 34.

Douglas, M. (1976). *Pureza e perigo*. Perspectiva.

Foster, H. (Ed.). (1988). *Vision and visuality: Discussions in contemporary culture*. Bay Press.

Foucault, M. (1979). Poder-corpo. *Microfísica do poder*, 2, 81-85.

Guerra, P., & Campos, R. (2023). Artes e utopias: Uma abertura entre o passado, o presente e o futuro. In *COMbART: Arte, ativismo e cidadania: Livro de resumos = Arts, activism and citizenship: Book of abstracts*. Universidade do Porto.

Guerra, P., & Menezes, P. M. (2019). Dias de insurreição em busca do sublime: As cenas punk portuguesas e brasileiras. *Revista Sociedade e Estado*, 34(2), 485-512.

Heartney, E. (2002). *Pós-modernismo*. Cosac & Naify.

Ingold, T. (2022). *Fazer: Antropologia, arqueologia, arte e arquitetura* (L. P. Rouanet, Trad.). Vozes.

Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenologia da percepção*. Martins Fontes.

Salles, C. A. (1998). *Gesto inacabado: Processo de criação artística*. Annablume.

Salles, C. A. (2006). *Redes da criação: Construção da obra de arte*. Horizonte.

Senna, N. C. (2017). Revivendo a ceia de Judy Chicago. In *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress* (pp. 2–11). Florianópolis.

Os autores publicaram outras dimensões analíticas do mesmo objeto no artigo Aspectos processuais da instalação "*The Dinner Party*". *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 142-157, jan./jun. 2024. https://doi.org/10.5935/2177-5672/trama.v15n1p142-157

Fabíola Fraga Nunes, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

E-mail: fragafabiola02@gmail.com

Giuliano de Miranda, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

E-mail: giulianohistoria@hotmail.com

José Cirillo, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

E-mail: josecirillo@hotmail.com

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a8

ARTWORK: ESGAR ACELERADO

CAPÍTULO 9

ENTRE PASSOS E PALAVRAS: A ESCRITA DE SI DE CAROLINA MARIA DE JESUS

BETWEEN STEPS AND WORDS: THE WRITING OF THE SELF BY CAROLINA MARIA DE JESUS

Ana Cristina Meneses de Sousa, Universidade Estadual do Piauí, Brasil

Camilla Giovanna Alves do Nascimento, Universidade Estadual do Piauí, Brasil

Resumo

Este trabalho é fruto de um projeto de pesquisa do PIBIC (2023-2024) que teve como temática a escrita de si de Carolina Maria de Jesus. O objetivo geral da pesquisa foi analisar a produção literária da autora, investigando como suas vivências pessoais se conectaram com o contexto pós-colonial brasileiro. Ademais, o estudo também buscou identificar as relações entre as experiências de Carolina de Jesus e as reivindicações sociais emergentes da época, além de refletir sobre as transformações e permanências do pensamento colonial na sociedade brasileira. Metodologicamente, esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa e exploratória, utilizando-se de revisão bibliográfica para alcançar seus objetivos. Dessa forma, como resultado da pesquisa, observamos: a elaboração de uma tradição literária marcada pela incorporação de novas experiências e a construção de novas racionalidades frente ao cenário pós-colonial brasileiro.

Palavras-Chave: Carolina Maria de Jesus, escrita de si, literatura negra, pós-colonial.

Abstract

This work is the outcome of a PIBIC research project (2023-2024) centered on Carolina Maria de Jesus's self-writing. The primary aim of the research is to analyze the author's literary output, exploring how her personal experiences intersect with the Brazilian post-colonial context. Additionally, the study seeks to identify connections between Carolina de Jesus's experiences and the social demands of her time, while also reflecting on the changes and continuities of colonial thought within Brazilian society. Methodologically, this research employs a qualitative and exploratory approach, utilizing a bibliographic review to achieve its goals. The research findings highlight: the development of a literary tradition characterized by the integration of new experiences and the formation of new rationalities in response to the Brazilian post-colonial scenario.

Keywords: Carolina Maria de Jesus, self-writing, black literature, post-colonial.

1. Panorama inicial

Atualmente a literatura que tem chamado a atenção dos historiadores, em sua maioria, possui cunho pessoal, biográfico ou autobiográfico, o que aponta para o interesse por parte dos leitores em uma escrita mais íntima, como correspondências e diários (Gomes, 2004, p. 7). Em 1983, a respeito das produções intimistas, foi cunhado o conceito de escrita de si, após o filósofo Michael Foucault escrever o artigo intitulado "A escrita de si", analisando cartas e cadernos antigos —*hypomnematas*. Em suas análises, o filósofo trabalhou a escrita na perspectiva do adestramento e do cuidado de si, assimilando-a como um exercício da memória ou da consciência (Foucault, 2004, pp. 144-162). A perspectiva de Foucault acerca da escrita de si possibilitou uma série de reflexões sobre a construção da identidade de um sujeito que, ao narrar sobre si mesmo, constrói a sua imagem, dando-se ao outro, atribuindo significados para sua existência. Sousa (2018) relembra que o fazer literário pode estar relacionado com a vontade de ser lembrado, vejamos:

> Quando se escreve, move-se o sujeito que, não raro, constrói sua imagem, na vontade de conferir-lhe sentidos, tanto aqueles de ordem emotiva, psíquica, social, cultural, como aqueles de caráter histórico, que seria a vontade de ser lembrado, projetando-se numa trajetória temporal e espacial da memória. (Sousa, 2018, p. 45)

Nessa perspectiva, o exercício da memória é um elemento fundamental quando se trata de construir uma imagem no espaço-tempo, um exemplo desse exercício é observado nas produções da autora Carolina de Jesus, que escreveu centenas de manuscritos que traduziam o seu desejo de se construir e estabelecer enquanto indivíduo, mas também de ser lembrada. A escritora afro-brasileira Carolina Maria de Jesus é natural de Sacramento, Minas Gerais, estima-se que seu nascimento tenha ocorrido por volta de 14 de março de

1914, no seio de uma família humilde, assim como outros sujeitos negros da primeira metade do século XX, Carolina de Jesus foi registrada tardiamente. Por essa razão, existem discussões acerca da data de seu nascimento, embora a mais aceita por pesquisadores da área seja a mencionada. Algumas das memórias sobre a infância e a juventude da autora foram reunidas no livro *Diário de Bitita* (1986). Ao transpor para o papel as lembranças da sua meninice, Carolina de Jesus esclareceu aspectos da sua trajetória escolar, a autora conta que frequentou a escola por influência da patroa da mãe, dona Maria Leite, por cerca de dois anos; tal informação é importante, pois a escola é o marco que separa Bitita, apelido familiar de Carolina de Jesus, e Carolina Maria de Jesus[1].

Na obra, as narrativas da autora transparecem a sua indiferença frente ao ambiente escolar, pois elas versam sobre o seu inicial desinteresse pelos estudos. Ainda que tal desinteresse tenha retardado o processo de alfabetização da autora, cabe dizer que ele não interferiu na sua familiarização com o mundo literário, uma vez que a poesia, por exemplo, sempre esteve presente na vida de Carolina de Jesus por meio da tradição oral, repassada para ela através do seu avô, Benedito (Ferreira, 2023, p. 56).

Ademais, Carolina de Jesus resgatou das suas memórias uma personagem de notável relevância: a professora Lanita Salvina, que a ensinou a ler e a escrever. Após aprender a ler, a jovem Carolina de Jesus não conseguiu mais se desvincular do hábito da leitura, a autora dedicava parte do seu dia à apreciação de livros, transformando esses momentos em fragmentos de tempo recheados de prazer, o que mais tarde culminou no desejo de escrever. Segundo Ferreira (2023), é provável que a primeira experiência de Carolina de Jesus com a escrita tenha acontecido após ela se mudar para o Estado de São Paulo, por volta da década de 1930, quando escreveu um poema de despedida para uma das freiras da Santa Casa que trabalhava. A autora saiu da sua cidade natal rumo a São Paulo no dia 31 de janeiro de 1937, objetivando encontrar melhores condições de vida, em vista que, em Sacramento, ela e a família viviam no campo.

Após a publicação do livro Quarto de Despejo: *diário de uma favelada* (1960), Carolina de Jesus ficou conhecida mundialmente. Em forma de diário, a autora descortinou alguns dos problemas sociais emergentes da segunda metade da década de 1950. Além do quê, a obra assume um papel ainda mais relevante por ter sido escrita a partir do olhar de alguém que era atingida diretamente por tais problemas; mulher, negra e de baixa renda, Carolina de Jesus viveu por mais de uma década na favela do Canindé, em São Paulo, com os seus três filhos, e presenciou a miséria material e humana em que as camadas mais pobres do país estavam imersas.

Atualmente, Carolina de Jesus é considerada uma das autoras de maior expressão da literatura denominada "pós-colonial". Segundo Inocência Mata (2014), o termo pós-colonial remonta aos anos 1970, mas só foi firmado como conceito e categoria de análise a partir dos anos 1980. Ao longo do tempo, o conceito foi trabalhado por estudiosos, como: Gayatri Spivak (2014), Inocência Mata (2000, 2014) e Homi Bhabha (1998), assumindo múltiplas significações, podendo ser relacionado ao momento em que os subalternizados passaram a reivindicar o seu espaço, criando o que convém chamar de "História narrada de baixo", ao período posterior ao fim da dominação colonial e às negociações sociais realizadas a partir do contato entre duas culturas dissidentes.

[1] Bitita não gostava de ler, Carolina Maria de Jesus gostava. Foi no ambiente escolar que Carolina escutou o seu nome pela primeira vez, embora inicialmente insistisse em ser chamada de Bitita.

Dadas algumas das significações em torno do "pós-colonial", reafirma-se que este trabalho busca se debruçar na literatura produzida pela escritora afro-brasileira Carolina Maria de Jesus para, a partir das suas produções, analisar as mudanças e permanências do pensamento colonial na sociedade brasileira, tendo como ponto de partida a escrita de si (autorreferencial) desenvolvida pela autora, que tem a sua construção atrelada à questões de gênero, raça-cor e classe, perpassando pelas problemáticas e reivindicações que emergiam no período, como: a busca por participação política, as tentativas de romper com os ciclos de silenciamento das camadas menos favorecidas do país e a necessidade de se expandir enquanto indivíduo[2].

2. O estigma da fome e a obra *Quarto de Despejo*

Frequentemente a imagem de Carolina de Jesus é associada ao estigma da fome, tal associação justifica-se pela frequência com que a autora aborda o tema nos seus textos, sobretudo em *Quarto de Despejo* (1960). O cenário político retratado na obra abrange os anos de 1955, 1958 e 1959, períodos em que foram registradas baixas produções no setor de alimentos-bases. Segundo Faro e Silva (2002), diferente da produção cafeeira que, desde a segunda metade da década de 1950 ocupava posição de destaque no setor agrícola, as lavouras de gêneros alimentícios de primeira necessidade eram caracterizadas pelas baixas produções, como resultado a população sofria com a elevação dos preços e uma nutrição insuficiente.

A alta nos preços é um assunto constate nas narrativas de Carolina de Jesus, o olhar atento da autora a permitiu formular um paralelo entre a falta de alimento na mesa dos brasileiros e a má governança política do país, que se caracterizava por grandes proporções de terras sem plantio e preços exorbitantes. Acerca do custo de vida na segunda metade da década de 1950, observemos o relato de cinco de novembro de 1958: "Fui fazer compras no japonês. Comprei um quilo e meio de feijão, 2 de arroz e meio de açucar, 1 sabão. Mandei somar. 100 cruzeiros. O açúcar aumentou. A palavra da moda, agora, é aumentou. Aumentou!" (Jesus, 2014, p. 134).

[2] Analisando as produções da autora é possível observar que a sua escrita era um hábito noturno. Os relatos reunidos nos diários de Carolina de Jesus apresentam um itinerário do seu dia a dia, que quase sempre se repete, contribuindo para o entendimento de que os textos da escritora vão além da performance literária, pois eles versam sobre a monotonia da vida de uma mulher comum. Além do quê, é interessante salientar que os manuscritos carolineanos denunciam pressa; com letras arredondadas e rabiscadas, a autora costurou retalhos de discursos alheios que, reunidos com a sua percepção do mundo, formou uma amálgama que rompeu com o silêncio imposto às camadas menos favorecidas do Brasil. Embora, por vezes, ao buscar as suas memórias, a autora se perdesse no espaço-tempo, as suas falas esboçam lucidez; a clareza e a seriedade que Carolina de Jesus trouxe para as questões levantadas em seus textos embriagam o leitor, tornando palpável a realidade da sociedade brasileira na ocasião da sua escrita.

Nesse ínterim, é interessante salientar que o contexto de escrita e publicação da primeira obra da autora estava inserido no período que ficou conhecido como "anos dourados", ao longo do governo do Presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961). O governo JK foi baseado no otimismo progressista do governante, assim como no Plano de Metas desenvolvido durante o seu mandato e no seu *slogan* de campanha "50 anos em 5". Contudo, é pertinente apontar que, embora o projeto desenvolvimentista de JK tenha contribuído para consolidar a indústria brasileira, ele não teve como uma das preocupações de governo a estabilização monetária.

Dessa forma, ainda que o Plano de Metas previsse investimentos no setor de alimentação, as flutuações nos preços tornavam o poder de compra da população baixo, contribuindo para a persistência da fome no país. Assim, é possível afirmar que a onda desenvolvimentista perpetrada ao longo do governo de JK teve como consequência a subalternização dos sujeitos mais pobres, pois se camuflava nas periferias do Brasil o custo social do seu projeto político. Vejamos:

> **05 de novembro, 1958**
>
> Comecei a sentir fome. E quem está com fome não dorme.
>
> Quando Jesus disse para as mulheres de Jerusalém: "Não chores por mim. Chorae por vós" — suas palavras profetizava o governo do senhor Juscelino. Penado de agruras para o povo brasileiro. Penado que o pobre há de comer o que encontrar no lixo ou então dormir com fome (Jesus, 2014, p. 134).

Juscelino Kubitschek intencionava desenvolver o Brasil sem considerar os efeitos de um processo de industrialização acelerado em um país subdesenvolvido. Assim, o projeto político do governante resultou na exposição da pobreza que parte considerável da população brasileira estava imersa. Na segunda metade da década de 1950 e primeira metade de 1960, o Brasil vivenciava o que se convencionou chamar de "anos dourados", que fazia alusão ao ouro e a uma série transformações sociais, industriais e econômicas que se passavam no país.

Dessa forma, ainda que a fome e o alto custo de vida inquietasse a população brasileira em alguns momentos, o otimismo e o poder de persuasão do Presidente mantinham o equilíbrio da nação, que se dividia entre o medo e a esperança. Nesse sentido, a obra *Quarto de Despejo* (1960) entra no cenário político dos anos dourados desequilibrando as forças que sustentavam a estabilidade da administração de JK, pois, ao levantar questões sociais importantes, Carolina de Jesus substituiu o amarelo do ouro pelo amarelo da fome, que melhor se adequava aos anos dourados.

Diante do exposto, reforça-se a importância de se pensar a fome não enquanto um estigma inerente à figura da escritora, mas enquanto uma condição imposta pela política da época que fazia com a que população mais pobre do país não tivesse acesso a uma alimentação digna, buscando refletir sobre Carolina de Jesus como uma cidadã brasileira diretamente afetada por tais problemas e membro ativo na luta política por melhores condições de vida da população, pois, na ocasião da sua publicação, a obra *Quarto de Despejo* assume um valor literário e político.

3. (Re)escrevendo o amor: afeto na escrita de Carolina de Jesus

A escravidão deixou máculas na sociedade brasileira que persistem nos dias atuais, o preconceito racial e a opressão perpetrada contra os negros escravizados no país atravessaram o espaço temporal e histórico, invadindo a trajetória de vida de muitos sujeitos, a exemplo de Carolina de Jesus. O sistema de dominação escravocrata, além de privar os negros da própria liberdade e dignidade, contribuiu para distorcer a concepção de amor, causando no interior do indivíduo que ama o sentimento de vulnerabilidade, tornando o afeto um artigo de luxo e, ao mesmo tempo, um ato de insubordinação.

Segundo Gilberto Freyre (2003), o modelo de família apresentado ao negro no Brasil escravocrata era formulado na casa-grande por meio do contato dos escravizados com a família, tendo como maior expressão a figura das mucamas, amas de mamar e irmãos de brincar. Havia a ideia de que, ao adentrar no íntimo da casa-grande, muitos escravizados saíam da condição de servos e passavam a integrar a família, mas tal concepção não se sustenta, uma vez que o papel desses sujeitos ainda se restringia à satisfação das vontades dos senhores. Ainda que o matrimônio entre os negros escravizados não tenha sido proibido durante o sistema de dominação escravocrata, a relação familiar era dificultada pela ausência da esposa ou do marido no lar, em vista das longas jornadas de trabalho a que eram submetidos ou, em outros casos, pela retirada das crianças do seio da família ainda durante a infância. As crianças que nasciam de ventre escravo pertenciam ao senhor de engenho, a ideia de posse só passou a ser gradativamente abandonada após a vigência da Lei do Ventre Livre, em 1871. Segundo bell hooks (2010), testemunhar a venda dos filhos, dos amantes e dos amigos provocou nos negros uma dificuldade para amar, fazendo com que eles aprendessem a reprimir as próprias emoções, uma vez que manter uma relação de amor no contexto escravocrata poderia dificultar a sobrevivência. Vejamos:

> Depoimentos de escravos revelam que sua sobrevivência estava muitas vezes determinada por sua capacidade de reprimir as emoções. Num documento datado em 1845, Frederick Douglass[3] lembra que foi incapaz de se sensibilizar com a morte de sua mãe, por ter sido impedido de manter contato com ela. A escravidão condicionou os negros a conter e reprimir muitos de seus sentimentos. O fato de terem testemunhado o abuso diário de seus companheiros — o trabalho pesado, as punições cruéis, a fome —fez com que se mostrassem solidários entre eles somente em situações de extrema necessidade. E tinham boas razões para imaginar que, caso contrário, seriam punidos (hooks, 2010, s/p).

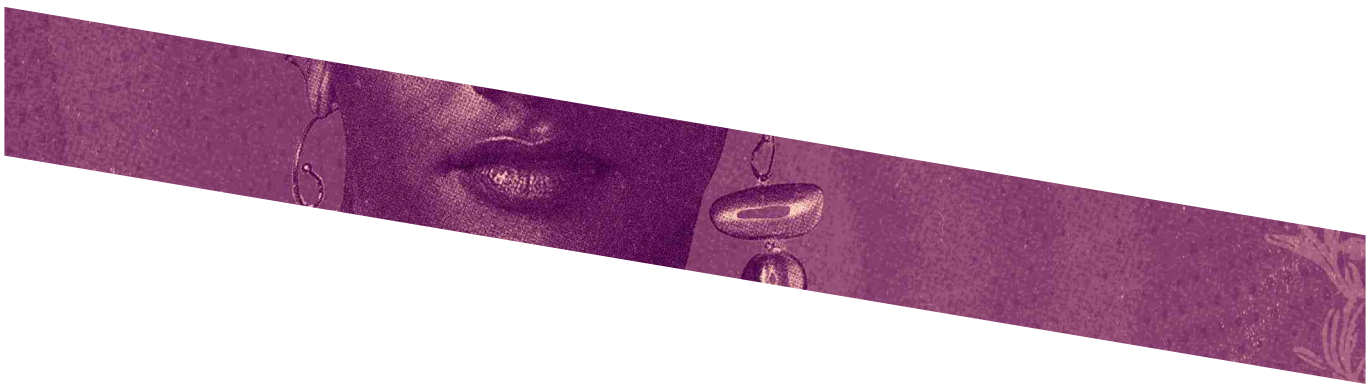
[3] Abolicionista e escritor estadunidense.

Em vista disso, após a abolição da escravatura, a população negra continuou a nutrir relações onde o afeto era reprimido, favorecendo a criação de relações baseadas na luta pela sobrevivência e fazendo do verbo "amar" sinônimo de propiciar as condições mínimas de sobrevivência ao outro, como: alimentação, moradia e educação. Em tese, alimentou-se na mentalidade do negro a ideia de que o amor seria o responsável por impedir que alguém ascendesse social e economicamente, pois o sentimento impediria que o sujeito lidasse com questões mais importantes. No contexto pós-colonial, a capacidade de demonstrar afeto é percebida como um ato de insubordinação às extensões das velhas concepções colonialistas que objetificavam o negro. Nessa perspectiva, as narrativas de Carolina de Jesus trazem resquícios dessas tentativas de (re)escrever o amor. A autora gestou e cuidou de três filhos sozinha e, ainda que tenha se envolvido em relações amorosas, o amor romântico não era uma prioridade, uma vez que Carolina de Jesus alimentava e priorizava o desejo de se tornar escritora, objetivando tornar a sua literatura conhecida e angariar melhores condições de vida.

A autora procurou construir para si a imagem de uma mulher autossuficiente, embora muitas vezes caísse nas próprias armadilhas, deixando transparecer as dificuldades que uma mulher sozinha enfrentava, sobretudo no que se refere à maternidade. Entretanto, é interessante salientar que Carolina de Jesus alimentou com notável sinceridade o amor maternal. Ainda que não tenha nascido em uma família amorosa, a escritora procurou ter momentos de trocas afetivas com os filhos, como uma tentativa de romper com ciclos ancestrais de ausência de afeto.

Apesar de sua mãe, dona Cota, ter sido dedicada, ela não se inclinava a momentos de carinho e diálogo com a filha, chegando a agredi-la quando se aborrecia, conforme é possível observar no relato da autora: "Implorava a minha mãe para não ir à escola, pois eu não queria aprender leitura. Ela ouvia-me, espancava-me e eu ia contra a minha vontade" (Jesus, 2018, p. 19). Analisando os relatos de Carolina de Jesus, é possível sugerir que, embora dona Cota não tenha sido muito afetiva com a autora, ela desempenhou um papel fundamental na forma com que esta viria a enxergar o mundo, visto que, em suas produções, a escritora atribuiu à mãe o olhar amoroso que dedicou aos mais humildes.

Diante disso, ao constituir a própria família, Carolina de Jesus procurou se desvincular das experiências que acumulou durante a infância e estimular a criação de novos hábitos, buscando se aproximar do sentimentalismo e tornar visível o afeto que sentia pelos três filhos. Nessa perspectiva, a autora se distanciou da concepção de amor enquanto "ajudar o outro a sobreviver", dando as condições mínimas e necessárias para mantê-los vivos, e dançou, cantou e chorou junto aos seus, revelando o seu lado humano, que ansiava por dar e receber afeto, transgredindo o modelo de relação familiar que teve acesso. Observemos alguns fragmentos que comprovam:



20 de maio, 1958

O dia vinha surgindo quando deixei o leito. A Vera despertou e cantou. E convidou-me para cantar. Cantamos. O João e o José tomaram parte (Jesus, 2014, p. 37).

06 de maio, 1960

Preparei o almoço: arroz, feijão, bife milanês e salada. O João gostou da comida e gritou:

— Viva Dona Carolina!

Sorri. Êle olhou-me por longo tempo e disse-me:

— Por estes dias temos comida e a senhora não precisa chorar (Jesus, 1961, p. 16).

Os fragmentos destacados acima são exemplos das trocas que Carolina de Jesus estabelecia no ambiente familiar. Todavia, eles também expõem a figura de uma mãe que partilhou momentos de alegria com os filhos, mas que também chorou ao lado deles, trazendo à tona o sentimentalismo que por muito tempo foi negado à população negra.

Dessa forma, ainda que Carolina de Jesus tenha se abnegado do amor romântico é possível supor que ela procurou suprir a sua demanda de afeto através dos filhos, pois percebeu impacto positivo que o afeto causa na construção do caráter dos sujeitos, que ao se sentirem acolhidos e seguros, buscam percorrer novos caminhos, rompendo barreiras de privações emocionais, sociais e econômicas.

4. Cruzamento de histórias, nascimento de identidades

A escrita de si está ligada ao exercício da narração das vivências de um sujeito, as produções que a envolvem são elaboradas por meio de uma série de simbolismos e mediações que envolvem a política e a organização social de uma época, contribuindo para desvelar o modo de funcionamento de determinadas sociedades no curso da história. Nas produções de si, o jogo narrativo assume duplo papel, utilizando-se tanto da história fictícia quanto da história vivida para fornecer sentido a sua trama. Assim, é importante pontuar que, mesmo nas narrativas que buscam se distanciar da interioridade e mergulhar no oceano criativo da ficção, o fenômeno é observado, pois a separação entre sujeito e interioridade não é possível.

Tal dificuldade de se distanciar da interioridade no processo de produção literária é observada nas obras de Carolina de Jesus, como exemplo, cita-se a obra*Meu sonho é escrever* (2018), que na repartição intitulada “Humorismos”, dispõe de um texto que narra sobre o encontro inusitado entre um homem negro e um grupo de indígenas, estes acreditavam que a cor preta era sujeira, então esfregaram o homem com uma pedra, em uma tentativa de clareá-lo, com isso, ele ficou em carne viva. Em vista disso, a autora acrescenta: “Ou de um jeito, ou de outro, o preto sempre encontra obstáculos na vida” (Jesus, 2018, p. 94).

Carolina de Jesus nasceu cerca de vinte e seis anos após a abolição da escravatura no Brasil e até a sua morte, em 1977, o preconceito racial foi um elemento de notável presença na sociedade brasileira; sabendo disso, é possível refletir sobre a história do homem negro e dos indígenas enquanto uma narrativa que con(funde) a experiência do homem negro e a da própria autora, pois ao escrever que os "índios" confundiram a cor daquele com sujeira, supõe-se que a autora esteja fazendo alusão à forma que o negro era visto na sua época uma vez que, no entendimento popular, a palavra "sujo" pode estar relacionada ao caráter de um sujeito, aproximando-se de adjetivos como: desonesto, impuro e desleal.

A narrativa elaborada pela autora expôs, intencionalmente ou não, o preconceito racial em que o país estava imerso. Ademais, considerando a utilização da escrita de si como um instrumento que favorece a construção da identidade de um sujeito, a leitura dos textos de Carolina de Jesus permite a apreensão de uma diversidade de identidades que foram construídas pela autora, que estão em constante contato com a sua busca por se estabelecer enquanto cidadã brasileira (pobre, mulher e negra) e sujeito (indivíduo).

5. Considerações finais

Diante das análises e reflexões realizadas ao longo do projeto, percebemos que o pós-colonial não deve ser associado apenas ao período posterior ao fim da dominação colonial, considerando a significação contida no prefixo "pós", mas que ele deve ser pensado em suas diversas acepções. Destarte, no que se refere ao manejo das fontes literárias aqui estudadas, priorizou-se o olhar multifacetado diante do conceito, visando expandir a margem de compreensão das obras de Carolina de Jesus, bem como do contexto de criação e circulação dos textos da autora. Nessa perspectiva, as produções analisadas trouxeram à tona um Brasil socialmente fragilizado, em que as relações traçadas entre as camadas mais ricas e mais pobres se davam de forma hierarquizada. Ademais, a omissão do Estado perante as desigualdades perpetradas no país alimenta o entendimento de que ele era beneficiado pela miséria de milhares de cidadãos brasileiros.

Diante da negligência do Estado, a população mais pobre passou a reivindicar melhores condições de vida, o que levou a uma eclosão de manifestações populares no Brasil. Tais movimentos foram favorecidos pela literatura, uma vez que muitos sujeitos passaram a elaborar escritas-denúncias, fazendo da escrita um instrumento político[4]. Dessa forma, é interessante pontuar que a escrita desenvolvida por Carolina de Jesus faz parte do rol de manifestações populares possibilitadas por esse cenário; a autora aproveitou o seu espaço para levantar discussões que perpassavam questões políticas (ineficiência do serviço público), econômicas (alto custo de vida) e sociais (preconceito racial). A multiplicidade de discussões levantadas pela autora abre espaço para diferentes análises e reforça a importância de se repensar a forma com que as suas produções vêm sendo trabalhadas, bem como pontua a necessidade de dirigir a elas novos olhares. Apoiando-se nisso, esta pesquisa buscou trabalhar as obras de Carolina de Jesus se apegando não à situação de miséria a que a autora foi submetida, mas à sua condição de sujeito, visando desvelar a sua subjetividade e humanizar a leitura dos seus textos.

[4] A literatura permite a inserção de pessoas comuns nas discussões políticas de um país, sendo um dos meios menos burocráticos de participação política.

Em vista disso, após a análise das obras *Quarto de Despejo* (1960),*Casa de Alvenaria*a (1961), *Diário de Bitita* (1986) e *Meu Sonho é Escrever* (2018), constatou-se a existência de três eixos pouco explorados nas produções carolineanas: a fome para além do estigma da miséria que foi associada à autora, uma vez que, a miséria retratada na obra *Quarto de Despejo* é um reflexo do cenário político brasileiro, não uma condição inerente e exclusiva à vida da autora[5]; a busca pelo afeto, tomando como base as dificuldades que a população negra encontrou para amar após o fim do regime escravocrata; e a escrita como um instrumento que deu à Carolina de Jesus a possibilidade de se inventar e re(inventar) enquanto indivíduo, considerando que a identidade da autora foi formada a partir do cruzamento de diferentes pessoas, histórias e experiências

Diante do exposto, a literatura produzida por Carolina de Jesus pode ser utilizada como um instrumento que possibilita a compreensão de uma época, pois as produções da autora permitem a visualização dos costumes e crenças que regem a sociedade brasileira no contexto da pós-colonialidade. Além do quê, a escrita elaborada por Carolina de Jesus pode ser apreendida como propulsora de uma tradição literária marcada pela diferença, apontando para a construção de novas racionalidades. Em síntese, o pós-colonial brasileiro foi um período marcado pela resistência aos novos modelos de opressão por parte das camadas mais pobres da sociedade, bem como ao preconceito racial que reduzia a população afro-brasileira a uma condição subalternizada. A escrita de si, sobretudo de Carolina de Jesus, surgiu nesse contexto como uma forma de negociar a ordem vigente que se baseava no beneficiamento de uns em detrimento de outros.

Agradecimentos

Agradecemos a Universidade Estadual do Piauí (UESPI) pelo suporte dado a esta pesquisa, bem como ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da referida instituição. Aproveitamos a oportunidade para demonstrar a nossa gratidão à pesquisadora Raffaella Fernandez e ao Grupo de Estudos Contracoloniais Carolina Maria de Jesus pelas trocas. Por fim, agradecemos Carolina Maria de Jesus pelas memórias e ensinamentos deixados. Viva, Dona Carolina!

Financiamento

Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

Referências Bibliográficas

Bhabha, H. K. (1998). O local da cultura. Editora UFMG.

Faro, C., & Silva, S. (2002). A década de 1950 e o Programa de Metas. In A. C. Gomes

[5] A produção e publicação da obra Quarto de Despejo: diário de uma favelada (1960) aconteceu em meio a uma série de mudanças políticas no Brasil, que impactavam diretamente no custo de vida da população, fazendo com que faltasse comida na mesa de muitos cidadãos brasileiros.

(Org.). O Brasil de JK (pp. 67–105). Editora FGV.

Ferreira, A. (2023). A poética quilombola de Carolina Maria de Jesus: Afeto, palavra e transgressão. In G. Pereira (Org.). Carolina Maria de Jesus: Uma questão autoral (pp. 51–89). Pontes Editores.

Foucault, M. (2004). A escrita de si. In M. Foucault, Ética, sexualidade e política (pp. 144–162). Forense Universitária.

Freyre, G. (2003). Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal (48ª ed.). Global.

Gomes, A. C. (2004). Escrita de si, escrita da história: A título de prólogo. In A. C. Gomes (Org.). Escrita de si, escrita da história. Editora FGV.

hooks, b. (2010, março 9). Vivendo de amor (M. Mendonça, Trad.). Portal Geledés: Instituto da Mulher Negra. https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/

Jesus, C. M. (1961). Casa de alvenaria: Diário de uma ex-favelada. Editora Paulo de Azevedo Ltda.

Jesus, C. M. (1986). Diário de Bitita. Nova Fronteira.

Jesus, C. M. (2014). Quarto de despejo: Diário de uma favelada (10ª ed.). Ática.

Jesus, C. M. (2018). Meu sonho é escrever. Ciclo Contínuo Editorial.

Mata, I. (2000, outubro 26–29). O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. In Anais do X Congresso Internacional da ALADAA: Cultura, Poder e Tecnologia: África e Ásia face à Globalização, Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro.

Mata, I. (2014). Estudos pós-coloniais: Desconstruindo genealogias eurocêntricas. Civitas: Revista de Ciências Sociais, 14(1), 27–42.

Sousa, A. C. M. (2018). A escrita de si, intelectualidade e distinção em A. Tito Filho. Academia Piauiense de Letras.

Ana Cristina Meneses de Sousa, Universidade Estadual do Piauí, Brasil

E-mail: anacristina@cchl.uespi.br

Camilla Giovanna Alves do Nascimento, Universidade Estadual do Piauí, Brasil

E-mail: camillanascimento@aluno.uespi.br

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a9

ARTWORK: ESGAR ACELERADO

CAPÍTULO 10

UTILIZANDO A POESIA PARA ADENTRAR A OFICINA DO HISTORIADOR: A CATEGORIA LUGAR NA POESIA DE CELSO BORGES

USING POETRY TO ENTER THE HISTORIAN'S WORKSHOP: THE PLACE CATEGORY IN CELSO BORGES' POETRY

Isaac Gonçalves Souza, Universidade Federal do Piauí, Brasil

Resumo

Este é um recorte de pesquisa de doutoramento realizada no Programa de Pós-graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí (Brasil). O pré-texto é a poesia de Celso Borges sobre São Luís. Proponho problematizar uma categoria central ao ofício do historiador: a noção de lugar. Celso Borges despontou na década de 1980 na cena literária ludovicense. Participou de importantes movimentos e publicações, tais como Revista Guarnicê e Akademia dos Párias. Tomei um conjunto de seus poemas nos quais a noção de lugar é tencionada, o que oportunizou esgarçar esse conceito e as percepções que dele fazemos. Como intercessores, usei enunciados de Benjamin, Deleuze, Guattari e Certeau.

Palavras-chave: história, lugar, Celso Borges.

Abstract

This is an excerpt from doctoral research carried out in the Postgraduate Program in Brazilian History of the Federal University of Piauí – PPGHB/UFPI (Brazil). Using Celso Borges' poetry about São Luís as a pretext, I propose to problematize a category central to the historian's craft, notably, the notion of place. Celso Borges emerged in the 1980s on the literary scene of São Luís. He participated in important movements and publications, such as Revista Guarnicê and Akademia dos Párias. I took a set of his poems in which the notion of place is tense, which provided an opportunity to unravel this concept and the perceptions we make of it. As intercessors, I used statements by Benjamin, Deleuze, Guattari and Certeau.

Keywords: history, place, Celso Borges.

1. Introdução

Em 2022, iniciei pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí sob orientação do historiador Edwar Castelo Branco. Pretendia investigar a poesia de Salgado Maranhão como instrumento de subjetivação que permitia ao autor evadir-se da condição de *assujeitado* pelas condições históricas e alçar-se a *sujeito* histórico. Em certo momento, propus-me a traçar um paralelo entre aquele poeta negro, nascido numa zona rural da cidade de Caxias e outro poeta que fosse branco, de classe média e nascido na capital maranhense – assim o nome de Celso Borges emergiu como interesse de estudo.

À medida que me debruçava sobre seus escritos, despontava um elemento atraente ao olhar do historiador: a presença do coletivo, a conexão subjetiva tanto com o lugar quanto com outros sujeitos que o circundavam. A poesia de Celso Borges não representava o esforço solitário de manufatura da palavra, mas poderia ser descrita pelo conceito deleuziano de *agenciamento coletivo de enunciação* (Deleuze & Guattari, 2014). Assim, Celso Borges poderia ser tomado como via de acesso a uma cena, como pré-texto de uma abordagem da história cultural de São Luís, Maranhão, na década de 1980. Por meio dele seria possível aceder a linhas de desejo e experimentações juvenis em diversos campos – poesia, jornalismo, rádio, música, políticas do corpo (sexo, drogas, o flanar pela cidade, a poesia como acontecimento do/no corpo).

Neste artigo, proponho-me a usar o texto celso-borgiano para esgarçar a categoria lugar – central no ofício do historiador – flagrando-a no movimento de tornar-se outra de si mesma. Como intercessores, tomei pensadores contemporâneos que abrem sulcos no tecido desse conceito: Walter Benjamin, Felix Guattari e Michel De Certeau. Sem intenção de fazer exegese desses autores, mas com o ânimo delinquente que cada um deles demonstrou em suas obras no uso insubordinado que fizeram das referências, agarro cintilâncias de seus pensamentos na confecção de uma leitura que, mesmo que resulte herege, seja provocadora e fecunda.

O artigo se divide em duas partes: na primeira, faço uma descrição do poeta Celso Borges e de seus contemporâneos – em especial, seus aliados da *Revista Guarnicê* e da Akademia dos Párias –, posto que a história requer a carne humana, as pedras e as coisas; na segunda, lanço mão de textos celso-borgianos para discutir a categoria lugar por meio do conceito de "*cidade subjetiva*', estabelecendo um diálogo com autores como Benjamin, Guattari e Certeau. Em suma, argumento que Celso Borges foi capaz de escandir a noção de lugar ao erigir na linguagem uma São Luís subjetiva, oferecendo-nos, via poesia, matéria-prima à oficina do historiador.

2. O poeta, a revista e o bando

A cidade de São Luís fica na ilha de Upaon Açu, localizada na Baía de São Marcos, na parte norte do estado do Maranhão. Foi construída por portugueses seguindo o estilo arquitetônico lisboeta e, por sua proximidade com a metrópole e pela navegabilidade da rota entre as duas cidades, foi um importante centro político, econômico e intelectual no período colonial (Meireles, 2001).

Com a Independência do Brasil, em 1822, as elites nortistas perderam seu protagonismo em relação às do Sul da antiga colônia – decorrência quase que natural, entre outras coisas, da instalação da capital do Império na cidade do Rio de Janeiro. Mudanças nos ventos da economia decorrentes da Revolução Industrial também contribuíram para a decadência econômica do Norte do Brasil, fortemente baseada na produção de insumos por meio do extrativismo e da monocultura.

Essa perda de relevância tornou-se ferida narcísica nas elites letradas do Maranhão e levaria a reações no nível do discurso e da narrativa,como a invenção do mito do Maranhão como "celeiro intelectual" do Brasil, amparada na presença recorrente de maranhenses entre os grandes homens de letras da nação (Cândido Mendes, César Marques, Gonçalves Dias, Humberto de Campos, Teixeira Mendes, Coelho Neto, Graça Aranha entre outros). Assim, se constituía finais do século XIX e início do XX a imagem de São Luís como "Atenas brasileira" (Borralho, 2012). Não sem disputas e sempre rodeada de questionamentos, essa imagem impregnaria a cultura local ao longo do século XX e ainda perdura – especialmente em discursos oficiais.

Perfil biográfico de Celso Borges

Na Rua da Paz, no centro dessa cidade secular atravessada por ressentimentos, que numa estratégia discursiva de evasão do tempo (Reis, 2008) fizera da literatura uma tábua de salvação contra a dissolução de sua imagem, nasceu em 1959 o poeta Antônio Celso Borges. Seus pais eram portugueses da região de Braga, emigrados no final da década de 1930. Eles porém, só se conheceriam no Brasil na década de 1940. O pai, comerciante com boas relações na comunidade portuguesa de São Luís; a mãe, devotada dona de casa que tocava piano, frequentava a igreja e ia às procissões. O casal de classe média tinha condições materiais suficientes para garantir educação aos filhos e acesso a bens culturais. Na década de 1970, um Celso Borges adolescente possuía na privacidade do seu quarto de dormir a própria vitrola, na qual ouvia Beatles, Roberto Carlos, Elton John, Caetano Veloso e outras trilhas daquele tempo[1].

[1] Informações oriundas de entrevista com Celso Borges realizada em setembro de 2022. As próximas remissões aparecerão entre parênteses com a indicação: Entrevista 09/22

Celso Borges ingressaria no curso de Engenharia Civil da Universidade Federal do Maranhão em 1977, mas o abandonaria no ano seguinte. Em 1979, retornaria como estudante de Comunicação Social. Contando 19 anos, já se havia iniciado na leitura e na escrita de poesia e encontrara no contexto universitário das ciências humanas um ambiente com o qual se identificava. O regime autoritário instalado pelo golpe militar de 1964 entrava na curva final; movimentos civis se fortaleciam país afora, manifestações eclodiam. Em São Luís, no setembro daquele ano, ocorreriam os distúrbios urbanos conhecidos como "greve da meia-passagem" – mobilizações iniciadas por estudantes que ganharam a adesão de professores e outros trabalhadores urbanos. Apesar da violenta repressão policial, os manifestantes venceram (Machado, 2009).

Na universidade, havia um grupo chamado *Arte & Vivência*, ao qual Celso Borges se uniria. Era liderado pelo poeta e professor do curso de Comunicação Social, José de Ribamar Feitosa e realizava intervenções urbanas, saraus, venda de poemas fotocopiados, além de uma revista própria produzida de maneira quase artesanal *(Entrevista 09/22)*. A ação do grupo se aproximava do pensamento daquilo que no Brasil, desde a década de 1950, se nomeou "arte engajada" (um correspondente português dessa tendência pode ser encontrado no "neorrealismo", que propunha o enfrentamento ideológico do *status quo* ou que buscava ao mesmo tempo exprimir artisticamente a luta de classes e educar as classes subalternas para a vindoura revolução). Essa tendência de pensamento sobre arte, cultura e consequentemente poesia não chegava a formar um movimento, mas aproximava produções que de modo geral recusavam a existência de uma reparação entre arte e realidade, pois caberia à arte "representar" a realidade em sua crueza, como denúncia, a fim de alimentar a consciência popular (Napolitano, 2001).

Quanto ao método, o grupo se aproximava de outra tendência da poesia brasileira da década de 1970: a "poesia marginal". Num contexto de censura editorial, a poesia marginal funcionava como tática de autopublicação capaz de circular abaixo do radar do poder regulador do Estado e das cartilhas ideológicas dos partidos e movimentos. Valendo-se de métodos manuais de reprodução gráfica – primordialmente o mimeógrafo – poetas urbanos produziam livrinhos descartáveis que circulavam às margens do mercado. Esse tipo de operação lhes reduzia o alcance, mas ampliava a liberdade de criação. Fragmentária, disruptiva, irregular por contingência de forma, a poesia marginal não chegou a produzir um manifesto, um programa central. Também não favorecia a constituição de arquivo (Souza, 2022). Mesmo assim, ela ensinou um modo guerrilheiro de atuar na cultura urbana, o qual foi apropriado pelo grupo *Arte & Vivência*.

Durante sua vida, Celso Borges manteria uma postura politicamente combativa, embora distante do aquartelamento partidário. Falecido no início de 2023, seus últimos anos, além de criação literária e pesquisa cultural, foram de intenso confronto político contra o recrudescimento de ideais de tipo fascista e ao fortalecimento da extrema direita no Brasil. Mas sua produção estética e prática de ocupação de espaços culturais, editoriais e literários não se deixava capturar por organismos políticos – sua política era sobretudo do corpo e da linguagem.

Sobre a Revista Guarnicê

A participação de Celso Borge no *Arte & Vivência* durou até o início de 1981, quando em colaboração com Joaquim Haickel e Ronaldo Braga iniciou um programa na então recém-fundada Rádio Mirante FM. O programa *Em Tempo de Guarnicê* tinha a atmosfera amadora e experimental de um "sarau eletrônico" (Lima, 2003, p 68), lia-se poesia, tocava-se rock, MPM (Música Popular Maranhense) e MPB (Música Popular Brasileira), recebiam-se artistas para entrevistas e performances ao vivo (João do Vale, Chico Maranhão, Alcione, Antônio Vieira chegaram a participar).

Em 1983, lançava-se pelos mesmos realizadores o Suplemento *Guarnicê*, como um encarte do jornal *O Estado do Maranhão*, que era, segundo Joaquim Haickel, uma versão impressa do programa de rádio (Lima, 2003, p 18). Com poesia, charges, crônicas e outros tipos de escritos, o suplemento abria suas páginas a jovens escritores, artistas e opinadores. Tinha como referências revistas da chamada mídia alternativa, como *O Pasquim e Opinião*, aproximando-se de tendências como o *new jornalism* e *jornalismo gonzo*. A publicação alcançaria a marca de 44 edições e resistiria por três anos. Em 1984, deixou de ser um suplemento semanal d'*O Estado do Maranhão* e tornou-se uma revista mensal independente. Aos poucos, a periodicidade foi raleando até que a última edição, em dezembro de 1985, foi chamada "devezenquandal" – sugerindo que "de vez em quando" poderiam aparecer outras, o que não ocorreu.

A *Guarnicê* foi um dínamo para a leva de autores de São Luís que entrava em cena na primeira metade da década de 1980. Não chegava a ser uma publicação "de esquerda" – Joaquim Haickel, um dos fundadores e captador de recursos da publicação, era deputado estadual pelo PDS (partido de direita) em 1984 e votou a favor de Paulo Maluf (o candidato dos militares) nas últimas eleições presidenciais indiretas. Não obstante, *Guarnicê* era uma revista plural; as preferências dos editores e colaboradores eram variadas, mas em geral tendiam "à esquerda". Além disso – ao largo das disputas pelo controle do Estado – a revista tinha uma orientação libertária sobre temas como sexo, drogas e costumes. O uso de linguagem coloquial, de palavrões, a presença de textos eróticos, a crítica ao conservadorismo moral, ao militarismo e à religião atravessavam suas edições.

Ao longo de três anos, cerca de 50 autores publicaram artigos, cartas, desenhos, histórias em quadrinhos, charges, contos e poemas. As provocações dos editores da *Guarnicê* eram reforçadas ou rebatidas pelos leitores – debates se instauravam, às vezes durando várias edições e envolvendo vários sujeitos. Caso emblemático, a querela iniciada em 29 de setembro de 1984 entre editores da revista e o poeta Nauro Machado – expoente da literatura maranhense da chamada Geração 45, da qual fizeram parte José Chagas, Ferreira Gullar e o poeta luso-maranhense Bandeira Tribuzi.

Ora, a geração de Nauro Machado – especialmente os membros da Academia Maranhense de Letras – era alvo preferido da crítica e da acidez do grupo *Guarnicê*. Após a publicação da *Antologia Guarnicê* – que celebrava o primeiro ano do projeto – o poeta sênior usou sua coluna semanal no caderno alternativo d'*O Estado do Maranhão* para atacar os jovens escritores e o fez com linguagem violenta: questionou-lhes o estilo, o gosto, a inteligência, os critérios, exortou-os a aprender com os mais experientes, desqualificou-os. O imbróglio

se estenderia por algumas edições, com respostas de Joaquim Haickel, Celso Borges e Franco Jasiello. A onda de choque desses ataques se faria sentir no caderno alternativo do Estado do Maranhão até 1990, quando Nauro Machado e Roberto Kenard trocariam cutiladas por diversas edições (Lima 2003). A *Revista Guarnicê* foi, pois, um amplificador transistorizado que fez ecoarem na ágora ludovicense as vozes da juventude sedenta por liberação.

Da revista ao bando – a Akademia dos Párias

Como lecionou Deleuze, existe a "reprodução" edipiana (modelo papai/mamãe) e existe o "o povoamento por contágio". A primeira leva à formação de rebanhos; segundo faz acontecerem bandos, matilhas, enxames e epidemias (Deleuze & Guattari, 2001). No povoamento por contágio não há linearidade nem submissão, apenas a potência da contaminação, sempre tendente ao imprevisível e incontrolável. A reprodução serve à manutenção da ordem; o contágio produz rupturas. A *Revista Guarnicê* não nasceu de um triângulo edípico, mas de forças dissonantes que convergiam e alimentavam-se de fontes diversas: rock e bumba-boi, John Fante e Paulo Leminski, *Nouvelle Vague* e revista *Bundas*. Assim, a *Guarnicê* terminaria por contaminar outros jovens que foram capazes de radicalizar aqueles fluxos e no fim de 1984, emergia a Akademia dos Párias.

Não era um movimento, não era uma instituição. Era um bando, uma pequena matilha de cães de rua – sem líder, sem pastor, sem texto sagrado. Até a invenção do nome não pode ser creditada a ninguém – na barafunda da memória há mais de um que o reivindica e nenhum que o comprove. Uma invenção radicalmente coletiva – nela, os rostos se borram sem se misturar. *Enfants terribles*, os párias eram pouco mais que meninos & meninas da UFMA, alguns ainda na casa dos 17. Ladravam pelas ruas poemas feitos nas coxas, trocavam livros, discos e revistas, discutiam ética, estética, política – viviam o clima da chamada "abertura democrática". Reuniam-se nas praças do centro histórico, na Praia Grande, provavam fermentados e destilados – ervas, chás, fumos, químicas e abstinências[2]. Descobriam o amor ou o fantasiavam em versos – de todo modo, inventavam devires amantes. E, sobretudo, flanavam pela cidade, percorriam suas reentrâncias, narravam-na ao narrarem seus corpos *(Entrevista 09/22)*. Em 2013, quando fizeram sua antologia, subintitularam-na "a poesia atravessa a rua", pois o espírito dos párias era isso: o corpo do poeta viandante encarnando a poesia que trafega (Borges et al, 2013).

Estimulados pela existência da *Revista Guarnicê*, foram menos que a metade e mais que o dobro do que foi a *Guarnicê*: sem a organização e a estrutura que o grupo da revista mobilizava, os párias não tinham instrumentos próprios de publicação, mas, pela mesma razão, sua postura anárquica e libertária era muito mais acentuada. Isso chamou a atenção de Celso Borges, que logo que os conheceu escreveu um panegírico pop com título em portunhol: *Bem vindos los párias* (Borges, 1985). Em julho do mesmo ano, realizou com eles uma entrevista no estúdio da Rádio Mirante, publicada na edição da *Guarnicê* do mesmo mês.

[2] Informações oriundas de entrevista com o poeta Fernando Abreu, realizada em dezembro de 2023, no sebo e café Chico Discos, centro histórico de São Luís. Outras remissões serão indicadas por: Entrevista 12/23.

Celso Borges já tinha quase 25 anos, dois livros publicados e era um nome consolidado no jornalismo alternativo e na cena cultural de São Luís. Seu gesto foi de acolhimento aos poetas mais jovens que chegavam, uma abertura de espaço na publicação alternativa de maior destaque do Maranhão e uma aposta no devir da poesia (Entrevista 12/23). Em troca, os párias também o acolheram e Celso Borges se tornou um tipo de ponte entre a juventude dos anos 1970 e a juventude dos anos 1980 em São Luís, completando seu movimento sinuoso que partiu de um grupo de poesia engajada, deambulou pelo jornalismo alternativo e se pôs em casa na delinquência poética da Akademia dos Párias.

Os párias chegaram a usar a estrutura gráfica da *Guarnicê* para publicar sua própria revista, *Uns & Outros*. Errática, esporádica, com jeito de fanzine, a revista alcançou oito edições ao longo de uma década e foi também um marco das publicações independentes juvenis do Maranhão. Suas páginas mostravam a poesia selvagem da geração que ganhava as ruas no instante em que as ruas se abriam para a liberdade.

3. Celso Borges, um ponto de convergência

Na efervescência desses acontecimentos, com um olho atento aos movimentos da macropolítica e os pés de Mohamed Ali jogando o jogo da esquiva no terreno da micropolítica, usando como arma e sortilégio a poesia, o jornalismo alternativo e alianças afetivas, Celso Borges ocupou a cena ludovicense/maranhense e definiu sua dicção numa cidade em que – para além de bem e mal – proliferavam os candidatos a poetas. Ele atuou por dez anos no jornalismo alternativo, na publicação de livro e na ocupação da cidade com poesia feita corpo, tornando-se um ponta de lança no cenário da poesia maranhense. Em 1989, mudou-se para a cidade de São Paulo, capital do estado de São Paulo e megalópole cosmopolita brasileira, de onde só retornaria 20 anos depois.

A carne da cidade: a categoria lugar pensada na poesia de Celso Borges

Celso Borges voltou para São Luís em 2009. A cidade havia se modernizado, mas pairava sobre ela qualquer coisa de provincial e arcaico, sobretudo na política. A oligarquia Sarney, que dominara o estado por quase 50 anos, sofria revezes e declinava, mas continuava hegemônica e as práticas clientelistas e patrimonialistas predominavam. As ondas do tempo tal como as do mar lambiam a ínsula numa valsa de mudanças e manutenções e nesse jogo erosivo abria-se uma cratera entre a cidade que Celso Borges conhecera na década de 1980 e a cidade com que se deparava no fim da primeira década do século XXI. Para lidar com essa discrepância, o poeta precisaria refigurar a cidade, esgarçar o seu conceito e assim erigir com palavras uma *cidade subjetiva* que pudesse habitar:

> Quando eu chego aqui, em 2009 (de volta), eu já sabia... eu vou responder a essa volta de alguma forma, com certeza vai ser poeticamente, vai ser com poesia. Foi o que aconteceu, eu comecei a escrever sobre aquela cidade que eu tinha encontrado, que já não era mais a mesma, que já era outra cidade. E aí, o amor a ela se intensificou de uma forma absurda, e muito aguda, e muito intensa, porque eu começo a redescobrir a cidade. (...) criei essa cidade aqui, nesse livro (...) traduzi aquela vivência (Entrevista 09/22).

Na citação acima, retirada da entrevista que realizei com ele em setembro de 2022, o poeta se refere ao livro *O futuro tem o coração antigo* (2013). Nessa obra, o conceito de lugar não é correlato ao de localização: não existe São Luís transcendente, ontológica, idêntica a si mesma, que possa ser reencontrada simplesmente por ocupar a mesma posição no mapa. A cidade com que se choca o poeta é estrangeira àquela que ele havia deixado. Assim, para se conectar a ela, ele deve erigi-la a partir do material concreto que ela oferecia:

> Poderiam os homens – pergunta Guattari – restabelecer relações com suas terras natais? Evidentemente isso é impossível! As terras natais estão definitivamente perdidas. Mas o que podem esperar é reconstituir uma relação particular com o cosmos e com a vida, é se "recompor" em sua singularidade individual e coletiva. (...) Não se trata mais aqui de uma "Jerusalém celeste", como a do Apocalipse, mas da restauração de uma "Cidade subjetiva" que engaja tanto os níveis mais singulares da pessoa quanto os níveis mais coletivos (Guattari, 2012, p 150).

No texto do qual retiro esse fragmento, Guattari cunhou o conceito de *cidade subjetiva* no contexto de suas "ecologias" (maneiras de o ser humano inventar uma vida conectada ao cosmo nas cidades capitalistas, orientadas para a disciplina, produtividade e exploração do humano e da natureza). Para Guattari, a modernidade capitalista "desterritorializou" o ser humano por meio de fluxos migratórios que separaram o corpo individual dos mana ancestrais, pela formação de grandes massas humanas em cidades que são corolários da indústria e do mercado mais do que lugar de existência, cidades-máquinas cujas formas, movimentos e funções são cada vez mais similares (em aparência e operação) umas às outras.

No recorte que estudiosos identificam como pós-moderno, essa desterritorialização radicalizou-se, pois as pessoas passaram a responder a afetos produzidos em lugares cada vez mais distantes que viajam em ondas eletromagnéticas ou em redes de cabos intercontinentais. As cidades desempenham assim a função de fabricação de subjetividade em série: indivíduos *não-singulares* que ocupam os ciclos produtivos. Ao propor a "restauração da *cidade subjetiva*" por meio da *transdisciplinaridade* e da estética, Guattari tentava resgatar no humano a possibilidade de "habitar", no sentido de Holderlin/Heidegger, segundo o verso *"poeticamente o homem habita"* (Heidegger, 2002).

A possibilidade de pensar o lugar não como recorte em um plano euclidiano, mas como produção num plano histórico e subjetivo, permite manejar o conceito de *cidade subjetiva*. Num texto de 2006, Castelo Branco postula "a possibilidade histórica de uma cidade invisível, necessariamente subversiva em relação à cidade visível e erigida por palavras" (Castelo Branco, 2006, p 01). A cidade é pensada como um "empório de estilos' em que os sujeitos se desviam, traçam linhas de fuga em relação à racionalidade técnica e burocrática e em que alguns sujeitos erigem suas próprias versões da cidade (Castelo Branco, 2006).

Castelo Branco tomou o conceito de *cidade subjetiva* de Guattari e o friccionou no pensamento de Certeau – especificamente em *A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer* (1994) – para torná-lo útil ao ofício do historiador. Em Certeau, encontra-se a dialética entre os conceitos de lugar e espaço, sendo o lugar um recorte topográfico e o espaço o "lugar praticado". O lugar se torna espaço pelo investimento subjetivo/afetivo que o singulariza. A espacialização do lugar dota-o de narrativa e sentido – é nessa operação que ocorre o vínculo (precário) entre o homem e seu cosmo. A *cidade subjetiva*, portanto, resulta dessa prática e sua análise torna-se especialmente viável quando toma como substrato empírico a produção discursiva de artistas.

Em Certeau, essa dinâmica também se exprime na oposição entre os tipos do *voyeur* do *flâneur*. Este último tomado de empréstimo a Benjamin (1991), em cuja escrita representa como alegoria um tipo peculiar de *experiência* histórica possível apenas na Modernidade – no ambiente da grande cidade, no contexto da multidão, no cenário da arquitetura urbana. Enquanto as teorias sociais de então descreviam os sujeitos por suas funções, classes ou papéis – operário, comerciante, industrial etecétera, Benjamin se ocupou de uma *experiência*: o Flâneur não se confundia com o proletário, o lumpemproletário, o delinquente ou o burguês. Era um vagabundo, um caminhante, um corpo errante pelas reentrâncias citadinas, mas bem poderia ser um jovem herdeiro (como Baudelaire), um despossuído (como Allan Poe) ou um aventureiro do interior (como Rimbaud).

A qualidade essencial do flâneur seria sua capacidade de experimentar a cidade, vivenciá-la no corpo, ler seus signos. Benjamin o comparou a um caçador, na medida em que este se orienta pelos rastros da caça e pode vê-la mesmo em sua ausência, como imagem fantasmagórica, em seus sinais. Diferença entre o flâneur de Benjamin e o de Certeau: aquele é essencialmente *teórico,* visual, sua experiência da cidade depende do olhar e seu conhecimento específico *(fisiognomia)* é, afinal, uma análise da imagem. O flâneur de Certeau pertence a outra epistemologia – ele é um cego. São muitos os excertos em que o historiador destaca a função da "opacidade" na experiência do flâneur: sua visão é bloqueada pelo aparelho da cidade – muros, luzes, edifícios. Certeau o compara a um amante que dedilha a amada no escuro: ele a sabe porque aprendeu os seus caminhos – seu conhecimento é táctil. Não por acaso Certeau nomeia *a arte de fazer* do flâneur como "tática" e não por acaso seu outro é o *voyeur*.

Celso Borges e os párias assumiam esse tato da cidade como método de produção de poesia e *O futuro tem o coração antigo* é a restauração de sua *cidade subjetiva*. O poeta sabia que o nômade não era ele, mas a própria cidade nos fluxos de suas transformações, e essa intuição lhe acompanhava desde a juventude. Seu livro de 1983, *O instante da cidade* é uma percepção do lugar como devir. As secções em que se divide o livro são: "antes da cidade", "a carne da cidade", "a cidade no tempo dentro da vida", 'os ciclos das cidades". Para Borges, a cidade não preexiste ao sujeito, nem a si mesma, ela emerge num instante como acontecimento – no corpo, no tempo e na vida. A última parte do livro, "o ciclo das cidades", remete à morte – o substantivo flexionado no plural inscreve-a em uma série, faz dela "uma entre outras" cidades, que compartilha com todas o mesmo destino: *no instante da cidade / não sobra tempo / para se ver qualquer sangue novo entre as pernas* (Borges, sem data 1, p 49).

"CIDADE LEPROSA PROSA E VERSO EM VEZ DE POEMA / PÓ EM VEZ DE PEDRA NO CU DO SISTEMA" (Borges, sem data 2, p 73). No poema "SÃO LUÍS", do livro *Persona non grata*, de 1988, o poeta parte de epítetos de São Luís – "cidade dos azulejos", "cidade dos sobrados"

etc. – para subverter e desfigurar o seu cartão postal, a fim de encontrar sob a máscara da identidade a cidade que não se conhece com os olhos, mas com os pés, e que vinha sendo a sua caça desde que se lançara à máquina de datilografia em 1979, e de maneira mais radical quando se juntou aos párias em 1985. Não se tratava de celebrar uma cidade calcificada e imóvel, mas de fazer a cidade devir outra, extraindo desse êxtase nova dicção.

Em *O futuro tem o coração antigo* essa desfiguração é radicalizada pela sobreposição dos poemas a fotografias da cidade feitas com câmeras *pin-hole*[3]. Essas câmeras rudimentares não permitem o "recorte do real", executado pelo olho consciente do fotógrafo, de que falam Sontag (2004) e Barthes (1984) – o olho que participa do processo é o da própria câmera, o controle do fotógrafo é drasticamente reduzido. Incapazes de imprimir "o instante", elas exprimem o devir, o movimento do tempo e dos objetos:

Aqui tem umas fotografias de uma São Luís inventada na técnica do pin-hole (...) é a poesia primitiva, a imagem primitiva, sabe? (...) fotografada por alunos, na rua, com o professor, e cada um leva uma lata, e dentro dessa lata tem um filme, e a lata é furada. (...) quando você abre o lacre você não sabe o que vai sair nessa fotografia, porque depende do tempo que a luz entra, e conforme entrar pode ser que pareça um fantasma. (...) em uma foto de um casarão que parece um monstro (Entrevista 09/22).

Celso Borges confronta a São Luís que o desafia numa operação estética de invenção de significados para a cidade que comportem a cidade "antiga" que ele memora e a cidade atual que o assombra. Na sobreposição de ditos e na sobreposição de tempos, o lugar é redesenhado na refinaria do desejo:

> É uma foto de uma mulher que aparece assim, e aí me vem uma lembrança [começa a cantar]: A Treze de Maio na Cova da Iria / no céu aparece uma refinaria / O que é isso? É uma canção de procissão: A Treze de Maio na Cova da Iria / No céu aparece a Virgem Maria / Ave, Ave, Ave Maria

Eu ia na procissão com a minha mãe, na Treze de Maio. Mas a minha Ave Maria é uma refinaria. Uma refinaria é um símbolo de invasão numa cidade *(Entrevista 09/22)*.

O lugar é, portanto, um resultado da linguagem. São as peripécias estéticas transdisciplinares – que não pertencem a uma área específica do conhecimento, como urbanismo ou direito, mas trazem material de várias e em todas repercutem – que fazem emergir a cidade enquanto realidade humana. Na poesia de Celso Borges, existe um constante esforço de "habitação": o poeta não aceita as imagens calcificadas da cidade, posto que sua errância e experiência mostram a ele uma cidade sempre fugidia, nômade de si mesma, em devir – seu poema segue os rastros dessa cidade e a acolhe enquanto fantasmagoria. Tal esforço faz emergir uma *cidade subjetiva* erigida com palavras e sua análise nos permite (re) pensar nuances da categoria "lugar".

[3] Técnica rudimentar que usa um filme posicionado no fundo de uma lata ou caixa na qual há um pequeno furo; depende de uma exposição relativamente longa para a gravação da imagem

4.Considerações finais

A noção de lugar é central no ofício do historiador porque situar o objeto no tempo e no espaço é pré-condição da pesquisa em história. No entanto, não se deve esquecer que as próprias noções de tempo e espaço são históricas. O tempo é mediado pela cultura, por isso pode assumir formas distintas e se transformar – o tempo tem história. Da mesma forma, a noção de lugar pode parecer transparente, pois temos percepção subjetiva automática da situação e localização de nós mesmos e das coisas. Mas basta que mudem as posições das poltronas em casa para que nos sintamos desorientados ou que voltemos àquela rua de nossa infância para sentirmos que o lugar já não existe, exceto dentro de nós.

Neste escrito, tomei como pretexto a poesia de Antônio Celso Borges – poeta brasileiro nascido em São Luís, estado Maranhão, em 1959, e falecido em São Paulo, estado de São Paulo, em 2023 – para pensar a categoria de lugar. A peculiaridade biográfica de o poeta ter atuado intensamente em São Luís na década de 1980, afastar-se dela e reencontrá-la após duas décadas de exílio permitiu enxergar a instauração, a dissolução e a restauração de sua cidade.

O conceito de cidade subjetiva foi cunhado na obra de Guattari para pensar possibilidades de conexão com o cosmo ainda acessíveis ao humano sob o capital. Para torná-lo manejável na pesquisa histórica, Castelo Branco o associou à dinâmica lugar/espaço presente na obra de Certeau, em que "lugar" equivale a um recorte localizável e "espaço" é o lugar praticado. A cidade subjetiva emerge como experiência histórica no processo de espacialização do lugar.

Na análise da experiência e do texto celso-borgiano, foi possível reconhecer essas diferentes dinâmicas. Desde a experimentação pedestre – iniciada com o grupo Arte e Vivência e radicalizada com a Akademia dos Párias –, passando pelos esforços de narração da cidade nos textos gonzos da Guarnicê e na invenção poética ao longo de sua bibliografia, Celso Borges flanou a cidade, traçando nela linhas de fuga, rejeitando e subvertendo seu cartão-postal, inventando-a subjetivamente, erigindo-a como um espectro na linguagem.

Referências Bibliográficas

Barthes, R. (1984). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia* (J. C. Guimarães, Trad.). Nova Fronteira.

Benjamin, W. (1991). *Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (J. C. M. Barbosa & H. A. Baptista, Trads.). Brasiliense. (Obras escolhidas, Vol. IV).

Borges, C. (1985). *Bem vindos los párias*. Guarnicê, 2(13).

Borges, C. (s.d.). *O instante da cidade*. Edições Guarnicê.

Borges, C. (s.d.-a). *Persona non grata*. Edições Guarnicê.

Borges, C. (2003). Amor e rigor. In F. A. Lima et al. (Eds.), *Almanaque Guarnicê 20 anos* (p. 11). Clara Editora; Edições Guarnicê.

Borges, C., et al. (2013). *Akademia dos Párias: A poesia atravessa a rua*. Gráfica e Editora Haley.

Borges, C. (2013). *O futuro tem o coração antigo*. Selo Antônio Celso Borges de Araújo.

Borralho, J. H. de P. A. (2012). *Athenas equinocial: A fundação de um Maranhão no Império Brasileiro* [Dissertação de Doutoramento]. Universidade Federal Fluminense.

Castelo Branco, E. de A. (2006). A cidade que me guarda: Um estudo histórico sobre "Tristeresina", a cidade subjetiva de Torquato Neto. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, 3(1). https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/887/842

Certeau, M. de. (1994). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer* (E. F. Alves, Trad.). Vozes. (Nova ed., rev. e apresentada por Luce Giard).

Deleuze, G., & Guattari, F. (2011). 1914 – Um só ou vários lobos? In G. Deleuze & F. Guattari, *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia 1* (Vol. 1, pp. 51–67). Editora 34.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *Kafka: Por uma literatura menor* (C. V. Silva, Trad.; L. Orlandi, Rev.). Autêntica Editora.

Guattari, F. (2012). *Caosmose: Um novo paradigma estético* (A. L. Oliveira & L. C. Leitão, Trads.). Editora 34. (Coleção Trans).

Heidegger, M. (2002). *Ensaios e conferências* (E. C. Leão, G. Fogel, & M. S. C. Schuback, Trads.). Vozes. (Coleção Pensamento Humano).

Machado, J. L. F. (2009). *O que se passou em São Luís? Representações sobre a greve da meia passagem em* 1979 (Monografia). Universidade Federal do Maranhão.

Meireles, M. (2001). *História do Maranhão* (3ª ed.). Siciliano.

Napolitano, M. (2001). A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*,

2(28). https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2141

Reis, J. C. (2008). *Nouvelle histoire e tempo histórico: A contribuição de Febvre, Bloch e Braudel*. Annablume.

Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia* (R. Figueiredo, Trad.). Companhia das Letras.

Souza, G. R. de. (2022). Princípios para o estudo das materialidades da poesia marginal. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 65, e6503. https://www.scielo.br/j/elbc/a/s3fskLpVvX3wy8KzMJHhNnb/

Isaac Gonçalves Souza, Universidade Federal do Piauí, Brasil

E-mail: isaaxouza@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a10

ARTWORK: ESGAR ACELERADO

CAPÍTULO 11

CARLA LONZI E PIERRE BOURDIEU: UM ENCONTRO NO MUSEU VIRTUAL DA TEORIA CRÍTICA?

CARLA LONZI AND PIERRE BOURDIEU: AN ENCOUNTER IN THE VIRTUAL MUSEUM OF CRITICAL THEORY?

Maria Antonietta Trasforini, University of Ferrara, Italy

Resumo

O artigo examina o desenvolvimento do pensamento crítico de Carla Lonzi (1931-1982), primeiro uma brilhante jovem crítica de arte italiana na década de 1960, mais tarde fundadora do movimento feminista italiano na década de 1970, e hoje um ícone internacional do feminismo radical. Em particular, tanto no seu trabalho como crítica de arte na década de 1960 como na sua obra mais famosa, *Autoritratto* (1969) (Autorretrato), identificarei certos conceitos que mais tarde se tornariam centrais para as teorias da sociologia da arte de Pierre Bourdieu e Howard S. Becker, bem como para a nova história da arte de Linda Nochlin. Refiro-me ao conceito de campo social, ao papel das relações na construção da obra de arte, à arte como processo, ao fim da ideologia do artista como 'herói' e da arte como experiência, mas também ao conceito de ordem simbólica, que ela desenvolveria particularmente nos seus escritos feministas da década de 1970. Em *Autoritratto*, a partir de encontros e entrevistas com 14 dos mais importantes artistas italianos da época, realizou uma extraordinária experiência de criatividade-criação relacional. Em particular, será analisada a proximidade teórica entre a sua ideia de "relação-encontro" e o conceito de campo intelectual como campo social, formulado por Pierre Bourdieu em *Les Temps Modernes* em 1966. É precisamente o conceito de 'campo', que passa da física e da psicologia social para as ciências sociais e chega aos mundos da arte, que perpassará a 'nova' crítica de arte de Carla Lonzi, que constitui uma extraordinária e inovadora experiência prática e política.

Palavras-chave: campo social, mundos da arte, feminismo, Carla Lonzi; Pedro Bourdieu.

Abstract

The article examines the development of the critical thought of Carla Lonzi (1931-1982), first a brilliant young Italian art critic in the 1960s, later a founder of the Italian feminist movement in the 1970s, and today an international icon of radical feminism. In particular, both in her work as an art critic in the 1960s and in her most famous work, *Autoritratto* (1969) (Self-portrait), I will identify certain concepts that would later become central to the theories of the sociology of art of Pierre Bourdieu and Howard S. Becker, as well as to the new art history of Linda Nochlin. I'm referring to the concept of the social field, the role of relationships in the construction of the artwork, art as process, the end of the ideology of the artist as 'hero' and art as experience, but also the concept of the symbolic order, which she would develop particularly in her feminist writings of the 1970s. In *Autoritratto*, as a result of meetings and interviews with 14 of the most important Italian artists of the time, she carried out an extraordinary experiment in relational creativity-creation. In particular, the theoretical proximity between her idea of 'encounter-relation' and the concept of the intellectual field as a social field, formulated by Pierre Bourdieu in *Les Temps Modernes* in 1966, will be analysed. It is precisely the concept of the 'field', which moves from physics and social psychology to the social sciences and arrives in the art worlds, that will run through Carla Lonzi's 'new' art criticism, which constitutes an extraordinary and innovative practical and political experiment.

Keywords: social field, art worlds, feminism, Carla Lonzi, Pierre Bourdieu.

1. Introduction

Carla Lonzi (1931-1982) is one of the most innovative figures in the Italian art criticism of the second half of the 20th century, one of the founders of Italian feminism and today, with her widely translated works, an international icon of radical feminism. In 1998, referring to *Autoritratto* - Lonzi's most famous work (1969) - Luciano Fabro, one of 'her' artists, said:

> Autoritratto is a book that does not deteriorate with time..... It is one of the few books written as if one were at the centre of the world and not on the periphery (Dantini, 2010, p.304).

Autoritratto appears today as the 'pivotal element' between Lonzi the art critic and Lonzi the feminist. It is an innovative book-convivium, published in 1969, constructed as a *montage* of interviews realised in previous years with 14 of the most influential artists of the time in Italy[1]. In this article I will try to analyse how in Lonzi's work, as an art critic up to 1969-70 - before her feminist militancy - it is possible to trace ingenious insights that in the late 1970s and 1980s would be central to the sociology of art of Pierre Bourdieu and Howard S. Becker, and to the new feminist art history of Linda Nochlin. I am referring to the concept of the social field, the role of relationships in the construction of artwork, the art as process, the end of the ideology of the artist as 'hero' and, finally, the art as experience. For example, in the idea of a collective that produces and thinks - which is one of the 'engines' of *Autoritratto* - we can see an anticipation of the collective way of producing knowledge that will be typical of feminism in the 1970s; but it is also an anticipation of the constructionist theory of art as a collective product formulated by Howard S. Becker (1982) in the 1980s.

Lonzi's anticipatory use of the concept of 'field', a term she never explicitly mentioned, creates a theoretical point of intersection with Pierre Bourdieu, configuring an encounter that probably never actually took place, but - as I suggest in the title of my article- can be located in that order of the *possible* even if *non-real* encounters of which Griselda Pollock (2007) speaks in her *Encounters in the Virtual Feminist Museum*. Lonzi's anticipatory view of the art world prefigures theoretical concepts widely shared today by critics, curators and artists. With a conscious and affirmed 'prophetic' posture - as a person of the frontier, as she defined herself (Lonzi, 1969, p.42) - she declared, without any modesty, as follows:

> I liked to catch in the bud what they (the artists) were doing that nobody had caught before me (...). I stopped when I realised that there would be no reciprocity (...). Was I too far ahead to find recognition? (Lonzi and Jaquinta,1990, p. 25).

[1] They were: Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Salvatore Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly.

It is on this 'prophetic' aspect that my article focuses on her anticipatory lines of research and research methods, which she resoundingly abandoned in 1970, leaving behind a brilliant career as an art critic to devote herself exclusively to feminist militancy. Aware of the theoretical and existential impossibility of an 'authentic' way of being with artists, she declared that 'criticism is power and the artist expects a banal performance from the critic'. She brought with her contradictions and paradoxes that her untimely death - at only 51 years of age - left unresolved. Nevertheless, many of the insights she gained from her innovative experience as a critic in the art world and in her relationship with artists did indeed feed into the practice of feminism, albeit not openly.

Two examples: the experiment in dialogue and confrontation with artists enacted in *Autoritratto* prefigures a form of self-consciousness - a founding practice of feminism. Similarly, the 'laying bare' of the artists' lives, the creation of a confrontation with them trying to renounce her power role as an art critic, seems an indirect way of proclaiming that 'the personal is political' - another fundamental affirmation of 1970s feminism. As a radical feminist, after leaving the art world, Carla Lonzi theorised the need for a *deculturalization,* a kind of *tabula rasa* of patriarchal culture, seeing art as its most refined form of *symbolic colonisation* (Trasforini, 2021,2013). For this reason, she could not conceive of - and never accepted - the existence of a ‘feminist woman artist’, seeing her as a 'colonised, co-opted' figure of patriarchal culture in search of a social identity. These radical positions were the basis of painful rifts and separations with women artists who proclaimed themselves feminists. The most sensational of these was undoubtedly the break with Carla Accardi, one of the most important Italian artists of the 20th century, a friend of Carla Lonzi and a founder with her of the Italian feminist movement in 1970.

Among the many contradictions and issues left unresolved, one in particular deserves to be highlighted at the beginning of this article: Carla Lonzi's analysis, first as an art critic and then as a feminist, never explicitly led to a gendered critique of the art world as a structure of unequal symbolic and material power. For her, the cause of gender inequality lay upstream of the art world, in the culture of a patriarchal society that feminism should and could have revolutionised.

2. Art as a historical product

At the beginning of the 1950s (1952-53) Lonzi went to Paris to prepare her dissertation on theatre and art[2] . Her thesis advisor at the University of Florence was Roberto Longhi one of the most influential art historians of the time. At the same time Enrico Castelnuovo, the initiator of the social history of art in Italy, was also in Paris at Longhi's suggestion to perfect his specialisation (Tomasi, 2015, p.10). We do not know whether they met. Instead, the

[2] In Paris, Lonzi frequented the theatre milieu, which was at the time going through a debate on the role of the director versus the author and the problem of audience involvement (Martini, 2011, p.16). Just the theme of the mediating role between author and audience prefigures the work of the critic according to Lonzi.

meeting took place shortly afterwards and led to the publication in 1960 of a short essay entitled *Il mercato delle opere d'arte* (The Art Market) (Lonzi, 1960), in the volume *Civiltà nell'arte* (Civilisation in art), edited by Castelnuovo himself (Castelnuovo,1960). Its incipit is uniquely assonant with the famous Marxian incipit: 'The history of the art market is the history of collectors, dealers, amateurs...' (Lonzi,1960, P.145), while the structure of the essay develops with equally Marxian assonances on the formation of value and prices[3].

Carla Lonzi was an attentive reader of Marx and Gramsci, especially during the Florentine years of her 'political' training in seminars held in the form of 'small groups' (Iamurri, 2016, pp. 31-33). And with an anticipatory culturalist approach, she sees the art world, from the 12th century to the present day, as a real 'social field': that is, a place of social actors (artists, patrons, gallery owners, dealers) where they compete for the cultural construction of taste, its orientation and mutations, with relevant effects on the value and the market of art works[4]. Explicitly indebted to Arnold Hauser's *Social History of Art* (1951), as she explains in her preparatory readings for the essay (Iamurri, 2016, p. 54), Lonzi seems to 'anticipate' both Francis Haskell's work on *Patrons and Painters* (Haskell, 1963) and Bourdieu's *L'amour de l'art. Les Musées et leur public* (Bourdieu and Darbel, 1966) and, a fortiori, Bourdieu's much later *Les regles de l'art* (Bourdieu, 1992).

As far as we know, Lonzi never met Bourdieu, but she did anticipate some of his key concepts: the use, however sketchy, of both quantitative and qualitative methods in the analysis of art worlds; the truly innovative practical experimentation with the concept of the 'social field' and relations within it - which she would put into practice in *Autoritratto* - and the equally complex concept of the 'symbolic order' - which she would articulate in her feminist writings[5]. Instead, Castelnuovo met Bourdieu in Lausanne in the spring of 1975 (Tomasi, 2015, p.12). The following year, his article *L'histoire sociale de l'art: un bilan provisoire* (Castelnuovo, 1976) was published in *Actes de la Recherche* - Bourdieu's revue – followed, in 1981, by the seminal essay he wrote with Carlo Ginzburg '*Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien*' (Castelnuovo & Ginzburg 1981)[6].

[3] "The history of the art market is the history of the collectors, dealers and amateurs who, throughout the ages, have sought and desired rare and precious objects for aesthetic pleasure, prestige or profit. It's the history of who have discovered, or presumed to discover, the hidden treasure that escapes the eye of the layman and often of the connoisseur" (Lonzi, 1960, p.145).

[4] "The birth and life of an art work has always been linked, to a greater or lesser extent, to economic factors that have affected its autonomy, its preservation and sometimes even its longevity. In many cases, the material of which the work is made directly influences its vicissitudes... Art, artists and works have not always been seen as we see them today "(Lonzi, 1960, p.145).

[5] As I mentioned in the introduction, Lonzi (1974) in her feminist writings - especially in *Sputiamo su Hegel* (Let's spit on Hegel) (1974) - will develop the concept of deculturalization to make a tabula rasa of patriarchal culture as a dominant and colonising male culture. Bourdieu (1992,1998) - who was, however, well acquainted with the analyses of French feminists - will also speak of a dominant symbolic order as the "construction and interpretation of the world", shaped by the male gender, which is given as naturally dominant. For both Lonzi and Bourdieu, art is a relevant 'cultural field' those exercises 'a decisive power in the construction of the symbolic order' (Boschetti, 2003, p.50).

[6] The seminar intitled Juger et classer: pour une histoire sociale de la perception artistique, with Pierre Bourdieu, Enrico Castelnuovo and Carlo Ginzburg in Cortona, organised by the University of Pisa, originates from 1982. Other speakers were : Paola Barocchi, Michael Baxandall, Albert Boime, Anna Boschetti, Peter Burke, Marisa Dalai Emiliani, Erica Deuber-Pauli, Massimo Ferretti, Dario Gamboni, Klaus Herding, Joseph Jurt, Maria Mimita Lamberti, Giovanni Romano e Salvatore Settis (Testa, 2020, p. 41).

3. The concept of field in the art world

Let us return to the concept of field. This category moves from Kurt Lewin's social psychology through the social sciences to the language of art. What is the genealogy of this concept? Kurt Lewin (1951) developed it in the 1940s, taking it from physics and defining it as a 'life space'. According to Lewin, what characterises the field is everything that is present to the subject at a given moment and determines his or her actions, feelings and knowledge according to a 'principle of contemporaneity' (Lewin,1951, p.57). Any behaviour or other change within a psychological field therefore depends on the particular configuration of the field at that moment.

As can be observed, there are numerous parallels between the definition of the social field proposed by Bourdieu and that of Lewin and Gestalt. As testified by Jean Claude Passeron – Bourdieu's friend and collaborator from 1961 to 1972-, Bourdieu developed this concept as early as the 1960s and subsequently systematised it in 1966 with the well-known article in *Les Temps Modernes*, borrowing the concept from Kurt Lewin and the Gestalt theory (Passeron 2016, p.64). In this text he outlined a general functioning of the intellectual field as a social field, analysing the interaction between social actors with differentiated positions and resources (symbolic, economic, relational), as subjects competing to modify rules and configuration of a given field or to maintain their dominant position (Bourdieu,1966, p.886) [7].

It remains unclear whether Lonzi had the opportunity to be aware of this issue of *Les Temps Modernes*, which was devoted to structuralism, at a time when, in the French cultural debate, interdisciplinary exchanges were becoming increasingly common. It is known, however, that from 1957 Lonzi, who spoke French[8] , frequently visited Turin, a crossroads of research and artistic generations (Bertolino, 2011, p. 53), then the most francophone city in Italy (Conte, 2012, p. 692).

In the second years of the 1960s, the concept of the 'field' also began to circulate within the sphere of the 'new' art criticism[9]. In 1967, the Italian art critic Maurizio Calvesi (1967) employed the term in a brief essay, initially referencing the 'life space' of artistic action, as previously theorised by the Futurist Filippo Marinetti, and subsequently explicitly linking it to the social psychology of Kurt Lewin. The term 'field' is thus employed to describe the vital space of an organism. The organism of which Calvesi speaks is the art work itself, and the space understood as a field, makes the artwork an 'active presence' that increasingly "exerts its influences not only in a formal sense" (Calvesi, 1967, p. 4).

[7] "The intellectual field, like a magnetic field, is a system of lines of force: that is to say, the agents or systems of agents that are part of it can be described as so many forces that, through their positioning, opposition and composition, give it a specific structure at a given time" (Bourdieu, 1966,p.865).

[8] Carla Lonzi speaks French, which she also taught at an art school before graduating in 1956 (Lonzi & Jaquinta, 1990, p.12).

[9] On the change in Italian criticism in these years, I refer here to Conte (2011, pp. 89-93), Dantini (2011, 2012a), Iamurri (2016, pp. 99) and Trione (ed.) (2024).

Almost a decade later, Germano Celant (1976), the Italian theorist of Arte Povera artistic movement[10], also explicitly identified art as a sensitive field that "crosses over into action, into process," where the viewer is no longer confronted with a passive fruition of the work but is urged to an active involvement in the event, in a dynamic becoming in time and space (Conte, 2011, p. 88). Even Achille Bonito Oliva, in a 1983 discussion of the work of Carla Accardi, the sole female artist represented in *Autoritratto*, employs the term "field" in a literal sense:

> (In Accardi's painting) [...] space is not perceived as a quantitatively inert dimension, a static measure or a pure container. In this instance, it is configured as a field, a mobile system of relations that plays with the instantaneity of signs[...] without a discernible centre or periphery [...] (Oliva, 2024, p.358).

In both Calvesi's 1967 and Celant's later interpretation, the focus is on the impact of the artwork on the relationship between the public and the artwork, while Bonito Oliva emphasises the relational and dynamic dimension of the space of the work. On closer examination, however, the matrix and tension is similar: it is still an action between interacting subjects, which in Lonzi's practice and analysis takes the form of the critic-artist relationship.

4. Carla Lonzi: relations and instruments in the field

Although she never explicitly used the term 'field', Lonzi put it into practice in the years before *Autoritratto*, establishing a dynamic of mutual exchange, participation and experience between herself and the artists. In 1966 she published the *Discorsi* in the magazine *Marcatrè*, which were later included in *Autoritratto* (Iamurri, 2012). By using a relational methodology, as a shared discourse, she sought to promote mutual recognition, while in the *Discorsi* she also sought to transform the tools of narrative, writing outside the canons of tradition (Bertolino, 2011). Lonzi is a 'technical experimenter'. Her work is an investigation on language, its translation, and the physical-morphological change of state of language as medium. On this subject, and on the same page where her photo appears while she is unwinding in Minneapolis, USA, in 1967, she declares:

> What personally attracts me to recording? I am attracted by an elementary fact: to be able to go from sounds to punctuation, to writing, to find a page that is not a written page, but a page that [...] In short, as in chemical processes, when there is condensation [...] when a sound condenses into a sign, that is, when a gas turns into a liquid (Lonzi,1969, p.39).

[10] The Arte Povera movement emerged in Italy in the late 1960s, with critic Germano Celant as its main theoretician. What characterizes the work of 'Arte Povera' artists is the use of anti-rhetorical, poor materials such as iron, cement, earth, plastic, wood or recycled materials, with an artistic language reduced to the essential. Some of the artists interviewed by Carla Lonzi in Autoritratto were also part of this movement: Giulio Paolini, Pino Pascali, Luciano Fabro and Jannis Kounellis.

Images are transformed into words: for example, her work on the Italian radio programme *L'Approdo* since 1958, for about a decade, has led her to translate images into radio and literary words. The transcription of interviews for *Autoritratto*, with the innovative role of the tape recorder, introduces the physicality of voices, noises and silences of the field of encounter (Iamurri, 2016; Ventrella, 2015). The final transformation of words into photographs in *Autoritratto* invents a way of 'documenting' what has not yet been seen, with placements in the text that are not accidental but also suggest new meanings[11]. The 105 photographs are identified in the text by a progressive number and accompanied by a dry, summary caption at the end of the volume. They construct a parallel text of presences, bodies - a kind of visual trace of the Bourdesian habitus - stories and relationships that do not concern individual artists, but the field of a relationship: the artworks and the artists, the artworks and Lonzi, the artists and Lonzi, the artworks and the viewers/audience, the artworks and their end-use value, until they become "an object, a piece of furniture more or less" (Lonzi, 1969, p.33).

In one of the most unusual photographs in Autoritratto (no. 7), a work by Lucio Fontana appears in an image of an aseptic bourgeois living room, taken from an interior design magazine. In this case the reflection of Lonzi is about the role of the critic, the cultural institution and the market:

> [...] that his, (the artist's) product should be considered an object, more or less a piece of furniture, and under this pretext be placed in (the house of) those who have a surplus, like this, to spend, in short, this is a problem [...] (Lonzi,1969, p. 33).

5. Fruition and perception: art as a transformative experience of habitus

The uniqueness of photographs in *Autoritratto* also lies in the relevance of the field in which the artwork and the audience act. The focus is on the energy of the artwork and what it produces in the viewer. Through the physicality of perception, one can arrive at a new experience of reality and a transformation of knowledge itself. Lonzi was aware of the transformative capacity of the artworks and developed it already in the *Discorsi* of 1966. In the one with Carla Accardi, in 1966, the construction of the space of the *Tent* (La Tenda)- one of Accardi's most famous works - is a concrete situation that starts from the intuition of a new spatial condition. In it,

perception allows us to experience things. Participation in the visual flow that surrounds us implies that there is no abstract subjectivity as opposed to an abstract objectivity. Instead, there is a system of interferences between self and life that makes it perceived as an unfragmented totality (Lonzi, 2012, p. 476).

[11] A similar work was done by Francois Truffaut in his book-interview with Alfred Hitchcock, published in France in 1966 (Truffaut,1966). The great novelty of this book is "the close connection between the text and the stills or scene photographs that Truffaut went out to find in Europe" (Morreale, 2016, 67).

The experience of the work, by altering a psychological balance, can lead, even though irony, to an increase in knowledge, to the creation of a new point of view, as in Paolini's work, so commented by Lonzi in 1965:

> [...] and this efficacy (as a lucid device of passage from one work to another) is measured by the degree and quality with which it takes hold of the observer, altering his/her psychological equilibrium, depriving the observer of the comfort of certainties and points of reference, in a non-painful indeed in a certain encouraging way: here is the value of irony (Lonzi, 2012, p.414).

And again in 1966 Lonzi, referring to non-figurative art research, says:

> The movement and visual richness of the work force the viewer to train in the real control of his/her own capacity for perception. In this way the viewer is urged to free him/herself from the verbal part of his/her personality, that is, from the habit of seeing only what can be put into words and connected with thought (Lonzi, 2012, p. 456).

In this bodily and physical experience of art, one can perhaps discern a reflection/hint of how a subject can transform itself and transform its own knowledge, i.e. its own habitus: not only through theory and a mental process, but through an experience in which one's own body is fully involved.

6. Art as a collaborative process and the end of the ideology of artist as a solitary genius

At the beginning of the 1960s, Lonzi had a special encounter with an anomalous and unconventional artist, Pinot Gallizio who became a painter after the age of 50. In Gallizio, she saw a figure opposite to the emphatically inspired solitary genius (Bertolino, 2011, p. 51), recognising in him her own search for an experience made up of transformative encounters: "I am more and more convinced that a new work of art [...] can only be born from the experience of new relationships between people [...]"[12]

The artist is never a solitary, isolated genius, but part of a community of intellectual and emotional relationships. And precisely the context of social relations and networks, even of an affective community of belonging, is represented in *Autoritratto col Doganiere* (1968) by Giulio Paolini's, an artist dear to Lonzi and a leading protagonist of *Autoritratto*. This work, in which Lonzi appears in the foreground, not only explicitly cites the Douanier Rousseau, but also, we might add, pays homage to Courbet's *L'Atelier de l'artiste* (1854-55), the work that most proclaims and mysteriously affirms art as a collective and metaphorical work (Nochlin, 1999). In it, Paolini represents himself within his 'affective community', as described by Michele Dantini (2012b):

[12] Letter of Lonzi to Pinot Gallizio dated 9 March 1961, as reported by Bertolino (2011, p. 46).

> [...] Illustrious men and women are gathered as in a contemporary Parnassus. Carla Lonzi is in the foreground, in a position of honour, her face bright and smiling, calm and perceptive. On either side of her are Fontana (who died shortly afterwards) and Douanier, to whom Lonzi recently dedicated a volume [...]

By placing the artist in a historical context - relational, social and therefore biographical, as underlined by the use of photographs in *Autoritratto* - Lonzi anticipates, through her own experience as an innovative art critic, a reflection on the end of the ideology of the solitary genius artist, which will characterise both H.S. Becker's and Linda Nochlin's feminist analyses. For Becker (1982), art is always the result of collective ideas, shared canons, conventions and negotiations; for art historian Linda Nochlin, it is also the result of power relations in which gender plays a founding and guiding role. In the context of the new art history that emerged with feminism in the early 1970s in North American circles, Nochlin's seminal essay 'Why have there been no great women artists? ' (1971) questioned the relationship between art, art institutions, the ideology of the genius artist and gender, initiating a collective research path that revolutionised art history.

I have already pointed out that, paradoxically, the gender critique of art is not explicitly evident in Lonzi's work as an art critic (up to 1970), and that for her, once she had left the art world and embraced feminist militancy (after 1970), it was even inconceivable to speak of a feminist women artist. Nevertheless, while it must be acknowledged that Lonzi in practice anticipated some fundamental theoretical intuitions of both the new feminist art history and the sociology of art of the 1970s and 1980s, it must also be reiterated that there are many unresolved and contradictory spaces in her brilliant theoretical and existential journey.

7. Conclusions in a game of mirrors

In 1965 Lonzi did not write anything. In fact, she was staging a genuine 'aesthetics of silence', that will be theorised by Susan Sontag in 1967 (Sontag,1967). The contribution of Lonzi on the exhibition catalogue of Italian artist Michelangelo Pistoletto[13], is not a text but it consists of two photographs. In them, Lonzi is a simple presence in Pistoletto's mirror paintings, a 'silent, participating figure' (Iamurri, 2012, pp 714-715). She appears “alongside the artists and, in this case, physically and visually on the same side, that is, within the image captured by Pistoletto's reflective surfaces” (Iamurri 2012, ibidem).

Like Velasquez with *Las Meninas*, used by Michel Foucault at the beginning of *Les Mots et les Choses* to talk about the representation of representation, Lonzi also destabilises the position of the spectator, i.e. us: "by the fact that we only see this reverse, we do not know who we are, nor what we are doing" (Foucault, 1967, p. 19).

[13] Pistoletto in Accardi Castellani Paolini Pistoletto Twombly, exhibition catalogue, Turin, Galleria Notizie, 28 May-15 June 1965.

Lonzi/Pistoletto's work/photo also 'acts', producing a spatial/visual disorientation of us viewers, similar to that of us readers of *Autoritratto*. In this stance we are induced to a critical, cautious and conscious reading, knowing that the book is a *montage* and therefore a form of fiction, in the absence of a real physical contemporaneity in space and time. Faced with this game of mirrors we find ourselves in front of a truly authorial gesture by Lonzi, created in the decade of the Sixties, which Susan Sontag (1996), revisiting in 1996 her *Against Interpretation*, so brilliantly traced:

The two poles of distinctively modern sentiment—of course they have a reciprocal relation — are nostalgia and "utopia". Perhaps the most interesting characteristic of the time now labeled The Sixties was that there was so little nostalgia. In that sense, it was indeed a utopian moment[14].

References

Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.

Bertolino, G. (2011). Carla Lonzi: Discorsi. Dai testi sull'art autre al lavoro della scrittura 1960-1969. In L. Conte, V. Fiorino, & V. Martini (Eds.), *Carla Lonzi: La duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta* (pp. 45-65). Edizioni ETS.

Bonito Oliva, A. (1982). Carla Accardi. L'arte: Il campo del togliere. In *Carla Accardi. Catalogo della mostra* (pp. 357-362). Quodlibet Editore. (Reeditado em 2024).

Boschetti, A. (2003). *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*. Marsilio.

Bourdieu, P. (1966a). Champ intellectuel et projet créateur. *Les Temps Modernes*, 246, 865-906.

Bourdieu, P., & Darbel, A. (1966). *L'amour de l'art: Les musées d'art européens et leur* public. Editions de Minuit.

Bourdieu, P. (1992a). *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Editions du Seuil.

Bourdieu, P. (1992b). *Réponses: Pour une anthropologie réflexive*. Editions du Seuil.

Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Editions du Seuil.

Calvesi, M. (1967). *Da Giorgione alla pittura al neon*. Quindici, 4, 4.

Castelnuovo, E. (Ed.). (1960). *Civiltà nell'arte*. Zanichelli.

[14] https://www.threepennyreview.com/thirty-years-later

Castelnuovo, E. (1976). L'histoire sociale de l'art: Un bilan provisoire. *Actes de la Recherche en Sciences Sociale*s, 6, 63-75.

Castelnuovo, E., & Ginzburg, C. (1981). Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 40, 51-72.

Celant, G. (1976). Precronistoria 1966-69: Minimal Art, Pittura Sistemica, Arte Povera, Land Art, Conceptual Art, Body Art, Arte Ambientale e Nuovi Media. Centro Di.

Conte, L. (2011). «La critica è potere». Percorsi e momenti della critica italiana. In L. Conte, V. Fiorino, & V. Martini (Eds.), *Carla Lonzi: La duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta* (pp. 87-109). Edizioni ETS.

Conte, L., Fiorino, V., & Martini, V. (Eds.). (2011). *Carla Lonzi: La duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*. Edizioni ETS.

Conte, L. (2012). Carla Lonzi a Torino: Alcune coordinate. In C. Lonzi, *Scritti sull'arte* (pp. 685-704). Edizioni ETS.

Dantini, M. (2010). Ytalya subjecta: Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009. In G. Guercio & A. Mattirolo (Eds.), *Il confine evanescente: Arte italiana* 1960-2010 (pp. 263-307). Electa.

Dantini, M. (2011, November 14). *Leggenda del curatore eroe*. Doppiozero. http://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/leggenda-del-curatore-eroe

Dantini, M. (2012a). *Geopolitiche dell'arte: Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*. Cristian Marinotti.

Dantini, M. (2012b, February 2). *Giulio Paolini Autoritratto con il doganiere* 1968. https://micheledantini.wordpress.com/2012/02/02/giulio-paolini-autoritratto-con-il-doganiere-1968/

Foucault, M. (1967). *Le parole e le cose: Archeologia del sapere*. Rizzoli Editore.

Haskell, F. (1963). *Patrons and painters: A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*. Alfred A. Knopf.

Hauser, A. (1951). *The social history of ar*t. Routledge.

Iamurri, L. (2012). Carla Lonzi sul "marcatré". In C. Lonzi, *Scritti sull'arte* (pp. 705-723). Edizioni ETS.

Iamurri, L. (2016). *Un margine che sfugge: Carla Lonzi e l'arte in Italia* 1955-1970. Quodlibet.

Lewin, K. (1951). *Field theory in social science: Selected theoretical papers* (D. Cartwright, Ed.). Harper & Brothers.

Lonzi, C. (1960). Il mercato delle opere d'arte. In C. Lonzi (Ed.), *Scritti sull'arte* (pp. 145-162). Edizioni ETS.

Lonzi, C. (1969). *Autoritratto*. De Donato Editore.

Lonzi, C. (1974). *Sputiamo su Hegel: La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Scritti di Rivolta Femminile.

Lonzi, C. (1978). *Taci, anzi parla: Diario di una femminista*. Scritti di Rivolta Femminile.

Lonzi, C. (2012). *Scritti sull'arte* (L. Conte, L. Iamurri, & V. Martini, Eds.). Edizioni ETS.

Lonzi, M., & Jaquinta, A. (1990). *Vita di Carla Lonzi*. Scritti di Rivolta Femminile.

Martini, V. (2011). Gli inizi della "straordinaria stagione" di Carla Lonzi: 1953-1963. In L. Conte, V. Fiorino, & V. Martini (Eds.), *Carla Lonzi: La duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta* (pp. 11-43). Edizioni ETS.

Morreale, E. (2016, September 24). Quando Truffaut intervistò Hitchcock e nacque il cinema come lo conosciamo. *La Repubblica*, 67.

Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? *Art News*, 69(9), 22-71.

Nochlin, L. (1999). *Representing women*. Thames & Hudson.

Passeron, J. C. (2016). *Pierre Bourdieu: Morte di un amico, scomparsa di un pensatore*. Armando Editore.

Pollock, G. (2007). *Encounters in the visual feminist museum: Time, space, and the archive*. Routledge.

Sontag, S. (1996). *Thirty years later*. https://www.threepennyreview.com/thirty-years-later/

Sontag, S. (2009). The aesthetics of silence. In *Styles of radical will* (pp. 3-34). Penguin Classics.

Maria Antonietta Trasforini, University of Ferrara, Italy

E-mail: mariaantonietta.trasforini@unife.it

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a11

ARTWORK: ESGAR ACELERADO

CAPÍTULO 12

O SUICÍDIO PRECEDEU E ORIGINOU A OBRA: SUJEITO, OBRA, AUTOR E AUTORIA PENSADOS A PARTIR DE TORQUATO NETO

SUICIDE PRECEDED AND ORIGINATED THE WORK: SUBJECT, WORK, AUTHOR AND AUTHORSHIP THOUGHT FROM TORQUATO NETO

Edwar de Alencar Castelo Branco, Universidade Federal do Piauí, Brasil

Escrever um livro ou fazer um filme representa adiar um suicídio, mas no caso de Torquato Neto pode-se afirmar que o suicídio precedeu e originou a obra. Wally Salomão

Resumo

A obra de Torquato Neto, o autor brasileiro que aqui será estudado, oferece argumento para se analisar a forma como autoria se descola do autor e se converte em um dispositivo. Entre a primeira edição de "Os últimos dias de paupéria", de 1973, e o mesmo livro, reeditado em 1982, há uma diferença enorme. O Torquato Neto autor da obra de 1973 ainda não tem a sua imagem vinculada ao Nosferato, o vampiro-personagem do filme de Ivan Cardoso. Esta vinculação apenas se consolidaria na segunda edição do livro, em 1982, o qual traz o próprio Nosferato como imagem de capa. No artigo, discute-se como historicamente se consolida a autoria Torquato Neto mesmo após a sua morte.

Palavras-chave: Torquato Neto, autoria, sujeito, autor.

Abstract

The work of Torquato Neto, the Brazilian author examined here, offers a basis for analysing how authorship becomes detached from the author and transforms into a dispositif. Between the first edition of Os últimos dias de paupéria (1973) and its reissue in 1982, there is a significant difference. The Torquato Neto of the 1973 edition had not yet been associated with Nosferato, the vampire-character from Ivan Cardoso's film. This association only became fully established with the second edition in 1982, which featured Nosferato himself on the cover. This article discusses how the authorship of Torquato Neto was historically consolidated—even after his death.

Keywords: Torquato Neto, authorship, subject, author.

1. Introdução

Entre a primeira e a segunda edição de Os últimos dias de paupéria, o seu livro póstumo, Torquato Neto é convertido em um autor celebrado, de tal modo que o próprio deslocamento da autoria parece imperceptível. Mas o fato é que entre as duas edições Torquato Neto foi sendo convertido em outro de si mesmo. Um acontecimento histórico que atingiria o ápice com a publicação de Torquatália (Neto & Pires, 2004a; Neto & Pires, 2004b), os dois volumes organizados pelo jornalista Paulo Roberto Pires e nos quais a obra incipiente e razoavelmente caótica da primeira edição de Os Últimos Dias de Paupéria (Neto, 1982) é convertida em um todo organizado ao qual se atribui uma autoria que abdica do caos.

Tenho direcionado o meu trabalho nos últimos anos a uma nova problemática em torno deste personagem já bastante significado – Torquato Neto. A persona e a obra já são suficientemente estudadas, entretanto, tomados como significado através do qual é dado a ver um tempo, iluminando as condições de existir da sociedade brasileira, o poeta e a obra figuram ainda como latências muito significativas. Um exemplo, a meu ver bastante significativo, é o relançamento de 26 poetas hoje, a conhecidíssima antologia organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, em 1976, e relançada há poucos anos pela editora Companhia das Letras (Hollanda, 2021). O referido livro – e por extensão tudo o que se publicou sobre Torquato Neto – mostra que a obra torquateana e seu tempo foram significados no futuro da existência do próprio poeta, vez que seu livro único – *Os últimos dias de paupéria* – apenas foi publicado após a sua morte.

Este pressuposto converte Torquato Neto em um sujeito-signo ideal para se compreender a "morte do autor" como um arranjo conceitual em torno do qual se pode formular explicações históricas para o período mais duro da ditadura militar – os anos 1970. Obra e autoria, neste caso, podem ser tomadas como pretexto para a significação histórica. A título

de exemplo, veja-se a antologia organizada por João Antonio, Malditos escritores (Antonio, 1977). Publicada na mesma época de 26 poetas hoje, a antologia jamais alcançou o nível de significação desta. Entre uma e outra – tal como entre a palavra e a coisa – pirila o significado, o noema, a significação. E em torno deste invisível que articula a palavra à coisa pode-se, do ponto de vista dos trabalhos que venho desenvolvendo, perscrutar a história de um dos períodos mais duros da história do Brasil.

Naquilo que diz respeito especificamente à política, é necessário ressaltar que a emergência da pós-modernidade brasileira (Castelo Branco, 2024) impactou sobre a política no país forçando um deslizamento das disputas para as questões micrológicas, o que pode ser visto nos confrontos que pré figuraram os debates em torno da arte nacional. Tais debates podem ser exemplificados com os desentendimentos entre Glauber Rocha e Torquato Neto, entre José Celso Martinez Correa e Augusto Boal ou mesmo, para citar um exemplo ainda pouco discutido, entre as posturas dos membros do TUCA, do Rio de Janeiro, e dos membros do Teatro de Estudantes, da UNB. Para os primeiros, na linha daquilo que era preconizado no âmbito dos CPCs da União Nacional dos Estudantes, um espetáculo teatral deveria ser como uma passeata, necessariamente portando bandeiras políticas. Silvia Ortoff, entretanto, a diretora do Teatro de Estudantes da UNB, afirmava que teatro puramente político seria mau teatro e mau política, porque "não se pode confundir palco com palanque" (Veja, 1968, p. 67).

Torquato Neto esteve no centro deste debate. A sua coluna no jornal Última Hora, conforme já afirmado por Heloisa Buarque de Holanda, "tornou-se material indispensável para o estudo e para se ter o feeling da polêmica história da cultura do início da década de setenta" (In Castelo Branco; Cardoso, 2016, p. 18). A tomada de Torquato Neto como um sueito-signo, portanto, como alguem através de quem se pode derivar as condições de existir no interior das quais efetivamente existiu, já chegou a gerar algum desconforto entre os contemporâneos do poeta no Piauí, especialmente naquilo que diz respeito à suposta existência de uma "Geração Torquato Neto", termo contra o qual se insurgem alguns daqueles sujeitos que conviveram com ele nas raras vezes em que esteve em Teresina depois de adulto.

Neste ambiente introdutório, no qual argumento justamente sobre o descolamento do autor da função-autor, que vem a ser um dispositivo, no sentido classicamente formulado por Michel Foucault (1992), encontro o ambiente ideal para esclarecer algo que é tecnicamente muito relevante para as intenções deste ensaio: "Geração Torquato Neto" é termo originalmente formulado e tornado público pelo pesquisador Paulo Henrique Gonçalves de Vilhena Filho (1999), em dissertação de mestrado escrita no final do século passado. No texto o pesquisador propõe que o encarte "O Estado Interessante", do jornal "O Estado", em Teresina, seria expressão de uma "geração" na qual Torquato Neto figuraria como centro e principal agente.

Do meu ponto de vista, o trablaho de Vilhena é muito importante e inaugura um campo de pesquisas no interior do qual eu próprio me insiro. Entretanto, depois de inúmeros debates e colóquios realizados no interior do Grupo de Trabalho "História, Cultura e Subjetividade", o qual lidero na Diretoria de Grupos de Pesquisa do CNPq, na companhia do professor Fábio Leonardo, chegamos à conlusão de que seria mais adequado utilizar a expressão "Espectro Torquato Neto", o qual remete a uma fantasmagoria que no limite instaura a formação discursiva do interior da qual emergem obras tais como as de Edmar Oliveira, Carlos Galvão, Antonio Noronha, Durvalino Couto Filho e tantos outros. Não se trata, pois, de uma influência

de Torquato Neto sobre estes agentes, mas da nomeação de uma época marcada, entre outras coisas, pela emergência do new journalism e dos filmes experimentais. Esta época foi nacionalmente marcada por sujeitos tais como Torquato Neto, Luiz Carlos Maciel, José Mojica Marins, entre outros. A constatação da existência de condições de existir específicas, marcadas pela emergência da condição histórica pós-moderna, e a nomeação desta condição, para efeitos didáticos, de "Espectro Torquato Neto", para o caso de Teresina, não apaga em absoluto a agência histórica dos vários e riquíssimos personagens que erigiram, com suas obras, o dito espectro. Com ou sem a influência de Torquato Neto. A tragédia, se algo de trágico existe, consiste no fato de que, tal como se procurará demonstrar, a obra sempre se descola do autor, na medida em que o que funciona historicamente é a função-autor.

2. A economia sígnica que paira sobre Torquato Neto

Loiro, magro, um pulso de menino de oito anos, falava baixo como quem quisesse dar a impressão de que não estava falando, ou não quisesse falar, ou de que tudo era redundante (PignatarI in Neto, 1973). Poeta dos eclipses desconcertantes, dos inesperados curto-circuitos, mestre da sintaxe descontínua que caracteriza a modernidade (Leminski, 1985), não errava, mas também não estudava o bastante, uma vez que não se sentia gravemente responsável pela poesia. Provinciano convicto, perambulava pelas ruas do Rio de Janeiro à maneira dos imigrantes tradicionais: desejoso de afastar-se rapidamente de sua província de origem e integrar-se na vida carioca (Veloso, 1997). Mestre da palavra, o grande tradutor poético de sua geração, por meio de suas letras traduzia sensível, apaixonada e desesperadamente as angústias de um período ditatorial, marcado pela repressão (Rosa, Meio virtual). Deprimido, demonstrava o sentimento de abandono por antigos companheiros músicos baianos com lamúrias secas, melancólicas e raivosas (Otavio in Neto, 1982). Leitor assíduo de Pound, amante de cinema, era da raça dos que são a faca e a ferida (Machado, 1992). Introdutor, na escrita de jornal, da estética do fragmento, que norteia o discurso tropicalista (Hollanda, in Castelo Branco; Cardoso, 2016), ele não era um homem de rebanho, ele só era fiel com a revolução (Duarte, 1992). Não conseguindo firmar um armistício consigo próprio, suicidado pela paráfrase, botou fogo no circo do corpo (Salomão, 1995).

Estes são apenas alguns dos inúmeros significados que foram inscritos sobre a personalidade de Torquato Pereira de Araújo Neto, nascido em novembro de 1944 em Teresina, no Piauí, filho de uma típica família de classe média, sendo seu pai um promotor público e sua mãe uma professora primária. Seu avô materno, do qual herdou o nome – Torquato Pereira de Araújo –, foi um prestigiado coronel da Polícia Militar do Piauí, chegando a chefiar a Casa Militar do Palácio de Karnak, a sede do governo estadual.

O fato, bastante relevante para os trabalhos que venho desenvolvendo sobre Torquato Neto, é que o "poeta da tropicália", o "nosferato", o "anjo torto", a persona Torquato Neto, enfim, apropriada pelos diferentes discursos que incidem sobre ele é, de facto, um poliedro de faces infinitas. A coletânea publicada em 2016 (Castelo Branco & Cardoso, 2016) bastaria para demonstrar isto. Entretanto, é ainda necessário estudar especificamente o dispositivo autor tomando Torquato Neto como o termo central da equação. Torquato Neto estudou em Teresina, sua cidade natal, até 1958, quando, com quatorze anos, seus pais o transferiram para Salvador. Na capital baiana Torquato Neto conheceu e tornou-se amigo de Gilberto Gil

– seu colega de colégio –, e de outros personagens que viriam a ter papel de destaque na cena cultural brasileira, tais como Caetano Veloso e Maria Bethânia. Nesta fase um de seus companheiros mais próximos foi Duda Machado, que relembra Torquato como um sujeito que "em breve tornou-se o letrista formidável, parceiro de Gil e Caetano. E logo a revolução do tropicalismo" (Machado, 1992, p. 7).

Este complexo de significados, alguns contraditórios entre si, oferecem um interessante recurso para se estudar o período da ditadura militar brasileira. Como se sabe, por um lado o processo de subjetivação é vivido como sujeição mas, na mesma medida, esta sujeição apaga-se historicamente aos indivíduos sujeitados e é neste aspecto que reluz como subjetivação. Não há, nesta equação, nenhuma novidade. Ela já foi formulada por vários autores (Ver a exemplo, Larrosa, 2007; Pietroluongo, 2009). Mas o que se propõe aqui é aplicar esta equação a termos novos, no caso tomando Torquato Neto e seus contemporâneos como elementos da equação.

3. Histórico da pesquisa que venho realizando

Um dos resultados obtidos no âmbito dos estudos que desenvolvi com vistas ao doutoramento, dedicado ao estudo da obra de Torquato Neto e realizado no início deste século, foi a constatação de que os anos sessenta do século passado coincidiram, no caso brasileiro, com a emergência da condição histórica pós-moderna. Em decorrência desta constatação, sugeri que a pós-modernidade se expressaria, ainda no caso brasileiro e tendo em vista a história da arte contemporânea no país, numa necessidade histórica, sentida por parte da juventude urbana, de prospectar novas linguagens em amplos campos, desde a poesia até o cinema. O estudo me permitiu perceber, paralelamente ao núcleo do problema que formulei para o doutorado, que o Nordeste brasileiro foi – e segue sendo – um importante celeiro de obras experimentais, o que me levou a formular originalmente o projeto "guarda-chuva" com o qual venho mantendo bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq há quase vinte anos.

Tendo em vista o quadro histórico descrito acima, inicialmente circunscrevi o estudo ao objeto cinema experimental nos Estados do Piauí e de Pernambuco, sobre os quais tinha boas indicações da existência de um rico material histórico. Confirmadas tais indicações, foi possível confirmar, igualmente, que a problemática formulada possuía uma potencialidade que extrapolava a região circunscrita: além de Pernambuco e Piauí, estados como a Paraíba, a Bahia e o Rio Grande do Norte configuram, igualmente, centros de intensa produção de arte experimental no período que medeia entre a década de 1960 e o final da década de 1980. Esta constatação, por sua vez, exigiu a extensão a estes Estados da indagação, anteriormente feita apenas em relação ao Piauí e a Pernambuco, sobre as condições históricas que oportunizaram a feitura dos filmes e, em decorrência disto, sobre a importância destes filmes para se conhecer uma região ainda pouco estudada da história da cultura contemporânea no Brasil e que diz respeito, justamente, à arte experimental.

O trabalho iniciou-se, portanto, como uma proposta para problematizar as relações entre linguagem e história, refletindo sobre o potencial histórico de obras de arte experimental feitas por artistas brasileiros entre 1965 e 2000. Os resultados obtidos com os levantamentos já realizados permitiram reformular também o objeto: partindo do pressuposto de que "a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve" (Barthes, 2012, p. 57), como se poderia definir historicamente o processo

de significação da obra de Torquato Neto? Como se poderia aplicar a Torquato Neto a máxima já pacificada no âmbito dos estudos históricos de que "o sujeito é escrito pelo que escreve" (Pietroluongo, 2009, p 2)? O estudo, tal como proposto até esta fase, sugeria que parte da arte brasileira carecia de dizeres que, incidindo sobre o contexto histórico de sua realização, retirassem da sombra e do anonimato os seus realizadores. "Infâmia", nesta descrita fase do estudo, não remetia às noções de malvadeza, vilania e baixeza, mas ao negativo da fama, ao seu lado sombrio (Foucault, 1992), assim como "maldito" não desejava lembrar, no seu lado oposto, um fulgor de santidade, mas, antes, iluminar um déficit de dizeres sobre o objeto proposto para o estudo. Agora, com a problemática da morte do autor, tal como proposto por Michel Foucault (Foucault, 1992), se vem procurando abordar a história dos pesados anos que medeiam entre 1960 e 1970 a partir de uma reflexão sobre autor, obra e autoria, utilizando como principal – mas não exclusivo – argumento empírico a obra de Torquato Neto.

Devo o molde do problema que ora apresento ao potente encontro que tive com colegas da Universidade Federal Fluminense e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro[1]. Em torno de Torquato Neto: um poliedro de faces infinitas, livro que organizei em 2016 (Castelo Branco; Cardoso) e que reúne diferentes estudiosos das peripécias torquateanas, percebemos que a obra em discussão abria excelentemente esse link de discussão da morte do autor, na medida em que tal obra, por um lado, foi toda significada a partir de 1973, após a morte de Torquato Neto, enquanto, por outro lado, a historicidade foi definindo diferentes apropriações para esta significação, ainda que no geral Torquato Neto fosse identificado com o "anjo torto da tropicália", mesmo que a fase tropicalista do poeta/letrista tenha sido muitíssimo passageira.

O estudo que vem sendo desenvolvido, portanto, debruça-se especificamente sobre o processo histórico de objetivação do sujeito Torquato Neto e, ao mesmo tempo, estuda este processo como signo histórico. Suponho que é no interstício entre o sujeito histórico e as complexas técnicas de sujeição/subjetivação que se pode aproveitar a história pessoal de Torquato Neto como instrumento de conhecimento de sua época. Porque, afinal, "se o sujeito se constitui no dado, somente há, com efeito, sujeito prático" (Deleuze, 2001, p. 118). Esta é a questão que mais releva nos estudos que atualmente venho desenvolvendo sobre Torquato Neto. A subjetividade, portanto, do ponto de vista que embasa este estudo, é um processo de produção incessante para o qual concorrem vários componentes. O contexto social não apenas oferece, mas também cobra que no processo de passagem de indivíduo a sujeito o humano subjetive certo jeito de ser, certas balizas existenciais.

> Essa produção de subjetividades, da qual o sujeito é um efeito provisório, mantém-se em aberto uma vez que cada um, ao mesmo tempo em que acolhe os componentes de subjetivação em circulação, também os emite, fazendo dessas trocas uma construção coletiva viva (Mansano, 2009, p. 111).

[1] Refiro-me a banca de doutoramento realizado na Universidade Federal Fluminense na companhia de Janaína Cordeiro, Frederico Coelho, Gisele Venâncio e Júlio Diniz.

E dentro deste escopo teórico alguns sujeitos podem funcionar como sujeitos-signo. Do meu ponto de vista, para se estudar os meados do século XX no Brasil há vários sujeitos que oferecem essa condição. Por sua mal-dição e por sua in-fâmia. Torquato Neto vem figurando para mim, já há alguns anos, como este infame a propósito de quem eu posso derivar as condições de existir no Brasil nos meados do século XX.

4. Aspectos metodológicos do estudo

Venho, em meus trabalhos, procurando refletir sobre a memória da cultura brasileira nos anos que medeiam entre as décadas de 1960 e 1970, tomando como principal argumento empírico a vida e a obra de Torquato Neto, bem como as apropriações sociais que desta obra foram feitas. Dentro deste escopo, com o auxílio de estudantes e professores que compõem o GT "História, Cultura e Subjetividade", da DGP/CNPq, já foi identificada e catalogada uma significativa produção literária, fílmica e jornalística de Torquato Neto. No mesmo sentido, o trabalho vem procurando identificar os intercessores de Torquato Neto, entendidos como "quaisquer encontros que fazem com que o pensamento saia de sua imobilidade natural" (Vasconcellos, 2005, p. 123). Tais intercessores, para o caso de Torquato Neto, são muito amplos. Além de seu encontro bibliográfico com intercessores que sequer conheceu pessoalmente, casos de Gilberto Freyre e Florestan Fernandes, também se está dando grande importância ao levantamento de dados sobre os contemporâneos de Torquato Neto, caso de Arnaldo Albuquerque e Edmar Oliveira, para citar apenas dois.

A importância dos intercessores na erição da obra de Torquato Neto pode ser mostrada com o caso de "Arte e Cultura Popular", monografia publicada pelo mesmo, em fascículos, em fevereiro de 1964 no jornal "O Dia", de Teresina. Do meu ponto de vista, duas questões chamam a atenção centralmente neste material: em primeiro lugar, o fato de que a monografia foi escrita quando Torquato era ainda muito jovem. Contava dezoito anos de idade, uma vez que nasceu em novembro de 1944 e escreveu o texto em fevereiro de 1964. Não tinha, portanto, vivido nem o ano de 1944, uma vez que nasceu quando o mesmo já estava acabando, e nem vivera, ainda, o ano de 1964, o qual estava apenas começando. Este aspecto é muito relevante porque não é comum que um garoto de 18 anos se coloque um problema histórico amplo como aquele que embasa "Arte e cultura popular".

Ao lado deste fato, é também bastante surpreendente os intercessores que ali Torquato Neto se coloca. Ele deseja responder a uma questão que permanece bastante atual nos adias atuais: o qe é que particulariza o Brasil de maneira que eu possa apontar o que, do ponto de vista da cultura brasileira, é ou não brasileiro? De outro modo: em que consiste a identidade cultural brasileira? Para responder a tal questão o então garoto Torquato Neto se coloca a sociologia paulista – todo o grupo Florestan Fernandes –, a sociologia freyreana – não apenas Gilberto Freyre, mas também o que foi publicado no seu entorno e sob sua influência –, o romance regionalista – especialmente, mas não exclusivamente José Lins do Rego – e o modernismo paulista. Tudo isto para, de um ponto de vista sócio-histórico, responder à questão anteriormente formulada: o que é a cultura brasileira?

Naquele momento, numa confirmação de que o sujeito não se identifica consigo mesmo, não pode se identificar, na medida em que é múltiplo e plural (Hall, 1999), a resposta que Torquato Neto encontrará para a questão formulada será bastante desconcertante: o ser da cultura brasileira residiria na literatura de cordel, nas vaquejadas, nos cantadores de feira. Curiosamente, o autor que emerge de "Arte e Cultura Popular" está muito mais próximo de Ariano Suassuna e do que viria a ser o Armorialismo, a partir dos anos 1970, do que da

referência cultural que lhe projetaria para a fama – a tropicália. Na verdade, em "Arte e Cultura Popular" emerge um Torquato Neto antitropicalista. A tropicália, como se sabe, consistiria numa postura pop que propositadamente ignorava as fronteiras e se afinava com a ideia de aldeia global. Era, no limite, a capacidade de olhar o Brasil com os espelhos do mundo. A questão, para os tropicalistas, não era apenas projetar o Brasil no mundo, mas ao mesmo tempo estar atento à percepção de como o mundo era refletido no Brasil, o que tornaria aceitável o País como diferença e estranhamento.

Em "Arte e Cultura popular", depois de dialogar com um eclético universo que vai desde o Manifesto Regionalista à Semana de Arte Moderna, Torquato conclui que a legítima cultura brasileira adviria da literatura de cordel e dos cantadores de feira. Nesta fase, embore não explicite, rejeita as referências exteriores, as quais lhe serão muito caras na fase tropicalista, a qual eclodiria apenas três anos depois.

O fato, muito relevante para se pensar o dispositivo autor em Torquato Neto, é perceber as profundas diferenças não apenas em relação à recepção de sua obra, a qual vai girando sobre si mesma e sendo ampliada mesmo depois de sua morte, mas a postura camaleônica do próprio Torquato Neto. É muitíssimo diferente de um si mesmo o Torquato Neto que escreve "Arte e Cultura Popular" e, três anos depois, marca a cultura brasileira com Geleia Geral, para muitos o hino do movimento tropicalista. Na primeira, um Torquato pretensamente idêntico a si mesmo crava a lieratura de cordel como o centro de uma distintiva cultura brasileira, constituída em torno de um próprio que a distinguiria de outras culturas. Em Geleia Geral, no exato oposto, ele iguala a doce mulata malvada a um LP de Sinatra. Isto é, ele percebe e propõe que o que identifica uma cultura não é a sua borda interior, mas a sua borda exterior: o Brasil só pode saber o que é na presença do que não é. Daí igualar o iê iê iê ao bumba meu boi. Dissolver a cultura brasileira na cultura mundial e dali retirar a média do que seria o Brasil.

5. O aporte teórico que vem sendo utilizado no estudo

Já é razoavelmente consensual que os recentes avanços em crítica literária e em filosofia da linguagem deslocaram de sua posição serena a confiança que os historiadores tinham em que seu trabalho estaria solidamente afirmado sobre um método objetivo e um argumento racional, o que constituiria, para nós historiadores, nossa disciplina própria, autônoma e verdadeiramente científica (Harlan, 2000, p. 15). Como resultado daquilo que nos acostumamos a chamar de "virada linguística" e cujo roteiro foi inicialmente traçado por Ferdinand Saussure, linguista que insistiu em que a linguagem não apenas expressa e reflete a realidade, mas a constitui e articula, as fronteiras entre a História e algumas de suas vizinhas, tais como a Literatura e as artes, parece cada vez mais tênue. Do ponto de vista teórico e tendo em vista os benefícios que o quadro descrito no parágrafo anterior oferece à prática do historiador, meu trabalho vem se situando no âmbito da compreensão de linguagem como prática. Conceitualmente tenho operado com a noção de que a linguagem é um dos lugares de acontecimento da história. Para pensar a significação histórica de Torquato Neto, isto é, os liames entre autor, obra e autoria, tenho recorrido principalmente a teóricos tais como Foucault e Barthes. De Barthes venho utilizando a sua ideia de que a autoria é um dos resultados históricos da modernidade, tendo sido historicamente erigida no interior dos debates entre o empirismo inglês e o racionalismo francês, no século XVII. Empiristas e racionalistas, ao exaltarem as virtudes do indivíduo, erigiram o autor como uma personagem central da modernidade:

> O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da "pessoa humana". [...] O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; [...] a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua "confidência"30.

Se de Barthes vem sendo útil a noção da morte do autor, de Foucault, no mesmo sentido, mas aprofundando a questão, o trabalho vem se utilizando da proposição de que o autor é um dispositivo, isto é, não basta responder o que é o autor, mas, ao mesmo tempo, responder a que serve o autor. Para Foucault, o autor não é algo que decorra apenas da escrita, mas que na verdade decorre da ordem do discurso. É no interior de formações discursivas específicas que o autor, enquanto posição-sujeito, funciona. Neste sentido, é pertinente estudar as circunstâncias históricas no interior das quais são erigidos autores como Torquato Neto. Tal como já foi percebido e anotado,

> é preciso investigar as circunstâncias historicamente constituídas que permitem aos indivíduos que escrevem possuírem certa personalidade autoral. A autoria, na literatura, nas ciências, nas artes ou na filosofia, é resultado de uma construção, marcada por continuidades, deslizamentos e rupturas, que fizeram de nós aquilo que ainda somos hoje em grande medida: autores, responsáveis por nossa "obra", portadores de certos privilégios hermenêuticos e detentores de direitos patrimoniais e morais sobre ela (Alves, 2015, p. 80).

Mas, do ponto de vista da história e operando especificamente do interior desta oficina cujos oficiais são os historiadores e cujo ofício está submetido a certas regras teóricas, o que seria "a obra"? Esta é uma questão muito relevante para o trabalho que aqui desenvolvo e ainda mais relevante naquilo que diz respeito à obra de Torquato Neto, um objeto que tem sido tão profundamente – e as vezes contraditoriamente – significado nos últimos cinquenta anos. Pessoalmente, como oficial operando do interior da oficina dos historiadores, eu tenho orientado os meus estudos por pontos de vista tais como o seguinte:

> Suponhamos que nos ocupamos de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? É um problema simultaneamente teórico e tecnico. Quando se empreende, por exemplo, a publicação das obras de Nietzsche, onde é que se deve parar? Será com certeza preciso publicar tudo, mas que quer dizer este "tudo"? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, sem dúvida. Os rascunhos das suas obras? Evidentemente. Os projectos de aforismos? Sim. As emendas, as notas de rodapé? Também. Mas quando, no interior de um dos cadernos de aforismos, se encontra uma referência, uma indicação de um encontro ou de um enedereço, um recibo de lavandaria: obra ou não? Mas porque não? E isto indefinidamente. Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte? (Foucault, 2009, p. 38)

As questões que a citação acima levanta são ainda mais pertinentes naquilo que diz respeito à relação entre Torquato Neto e sua obra. Em primeiro lugar porque tal obra jamais existiu como um único coerente e articulado senão após a sua morte. Sua obra única, já citada, foi organizada no futuro de sua existência por Wally Salomão e Ana Maria Duarte. Foi, portanto, objeto de escolhas que exclamaram ou silenciaram aspectos de uma obra cujo autor já não era mais presente. Teoricamente, portanto, o que tenho feito, em relação a esta obra, é operar genericamente com a ideia de que a linguagem é um dos lugares de acontecimento da história e, ao mesmo tempo, especificamente com a ideia de que a autoria é um dispositivo, antes de ser um nome próprio, de maneira que "a relação entre o autor e aquilo que nomeia não é isomorfa como a relação entre o nome próprio e o indivíduo" (Castro, 2009, p. 47)

Este molde teórico é muitíssimo útil para se estudar a função autor a partir de Torquato Neto, uma vez que é muito significativo que a obra torquateana tenha tido inflexões tão marcantes – tais como aquelas que se pode observar entre a primeira e a segunda edição de *Os últimos dias de paupéria* e, bem como, entre estas e a edição dos dois volumes de *Torquatália* – e tais inflexões não tenham decorrido de uma intenção subjetiva do autor, vez que todas elas são posteriores a sua morte.

6. Conclusão

Pessoalmente, gosto de vez por outra, me alçar para fora da oficina dos historiadores e dali fazer exercícios retóricos historicamente profanos. Nestes momentos, gosto de pensar sobre como seria a obra de Torquato Neto se esta fosse erigida pelo próprio Torquato. Se suas escolhas fossem as escolhas sobre falar ou silenciar isto ou aquilo. Ouço, hoje, as canções que ele, autor, jamais pôde ouvir. Caso de "Go Back" (Titãs) e de Um dia desses eu me caso com você" (Adriana Calcanhoto). Outras tantas poderiam ser lembradas. Muitas delas arrancadas de suas colunas no jornal Última Hora ou de suas anotações do sanatório. Todas recobertas por uma melodia – portanto por um significado – que escapa de sua existência pessoal.

Que melodias Torquato Neto escolheria para as suas canções? Que escolhas, neste particular, lhe caberia? Querendo saber apenas do que pode dar certo, o seu gosto pessoal se inclinaria para o rock progressivo dos Titãs ou para a balada romântica de Calcanhoto? Note-se que, tragicamente, há uma ausência presente. Há, historicamente, um nome de autor em cujo nome se pode erigir obras de arte, mas esta possibilidade histórica necessita, tragicamente, de sua ausência. Um nome de autor que justifica a obra, mas cuja ausência permite, historicamente, que esta seja deste e não daquele modo. E se faço esse exercício retórico me alçando para fora da oficina dos historiadores, único modo de poder fazê-lo, ao retornar para o interior da oficina eu o faço de braços dados com Foucault, apenas para anotar, terminativamente, que

> O nome de autor é um nome próprio; põe os mesmos problemas que todos os nomes próprios. Evidentemente, não é possível fazer do nome próprio uma referência pura e simples. O nome próprio (tal como o nome de autor) tem outras funções que não apenas as indicadoras. É mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição. Quando dizemos "Aristóteles", empregamos uma palavra que é o equivalente a uma só ou a uma série de descrições definidas, do gênero: "o autor dos analíticos" ou "o fundador da ontologia", etc. Mas não podemos ficar-nos por aqui; um nome próprio não tem uma significação pura e simples; quando se descobre que Rimbaud não escreveu La Chasse Spirituelle, não se pode pretender que esse nome próprio ou esse nome de autor tenha mudado de sentido. O nome próprio e o nome de autor encontram-se situados entre os polos da descrição e da designação; tem seguramente alguma ligação com o que nomeiam, mas nem totalmente à maneira da designação, nem totalmente à maneira da descrição; (...) a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome de autor com o que nomeia, não são isomórficas e não funcionam da mesma maneira (Foucault, 2009, p. 42).

Referências Bibliográficas

Alves, M. A. S. (2015). A autoria em questão a partir de Foucault. Matraga, 22(37), 79–97.

Antonio, J. (1977). Malditos escritores. Editora Símbolo.

Barthes, R. (2012). O rumor da língua. Martins Fontes.

Brito, F. L. C. B. (2016). Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica. Editora Prismas.

Brito, F. L. C. B. (2018). Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. EDUFPI.

Cabo, J. S. (2022). Nostorquato: um autor e um personagem n'Os Últimos Dias de Paupéria. Raído, 16(41), 159–178.

Cardoso, I. (1971). Nosferato no Brasil [Cópia em DVD, legendada em francês, para a mostra Marginália 70].

Castelo Branco, E. A. (Org.). (2021). História, cinema e outras imagens juvenis. Cancioneiro.

Castelo Branco, E., & Cardoso, V. (Orgs.) (2016). Torquato Neto: Um poliedro de faces infinitas. EDUFPI.

Castelo Branco, E. A. (2024). Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. Cancioneiro.

Castro, E. (2009). Vocabulário de Foucault. Autêntica.

Deleuze, G. (2001). Empirismo e subjetividade: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Editora 34.

Derrida, J. (1973). Gramatologia. Perspectiva.

Duarte, R. (1992). É preciso acabar de vez com o clichê. In Fogo Cerrado (Edição Especial, 8ª ed.). Circulando no 25º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, novembro de 1992.

Foucault, M. (1992). O que é um autor? Vega.

Hall, S. (1999). A identidade cultural na pós-modernidade. DP&A.

Harlan, D. (2000). A história intelectual e o retorno da literatura. In M. Rago (Org.). Narrar o passado, repensar a história. EDUNICAMP.

Hollanda, H. B. (2016). Poetas rendem chefe de redação II. In E. Castelo Branco & V. Cardoso (Orgs.), Torquato Neto: Um poliedro de faces infinitas (pp. 15–20). EDUFPI.

Hollanda, H. B. (2021). 26 poetas hoje. Companhia das Letras.

Cavalcante Júnior, I. G. (2013). 1968 em disputa: O ano que inventou o movimento estudantil brasileiro. Sieart Gráfica e Editora.

Larrosa, J. (2007). Pedagogia profana: Piruetas, danças e mascaradas. Autêntica.

Leminski, P. (1985). [LP Torquato Neto. Centro de Cultura Alternativa.

Lima, F. O. (2019). O quente é filmar: Arte, comportamento juvenil e experimentalismo fílmico no Piauí. EDUFPI.

Luiz Otávio. (1982). Trânsito para Torquato Neto. In T. Neto, Os últimos dias de paupéria (p. 16). Max Limonad.

Machado, D. (1992, novembro 8). Torquato Neto: Adolescente somava o delírio e a crítica. Folha de S. Paulo, p. 7.

Mansano, S. R. V. (2009). Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. Revista de Psicologia da UNESP, 8(2), 110–117.

Monteiro, J. H. (2017). Arte como experiência: Cinema, intertextualidade e produção de sentidos. EDUFPI.

Neto, T., & Pires, P. R. (Orgs.). (2004a). Torquatália: Volume 2 - Geléia Geral. Rocco.

Neto, T., & Pires, P. R. (Orgs.). (2004b). Torquatália: Volume 1 - Do lado de dentro. Rocco.

Neto, T. (1973). Os últimos dias de paupéria. Max Limonad.

Pietroluongo, M. A. (2009). Sujeito, signo e tradução. Tradução em Revista, (7), 1–8.

Pignatari, D. (1982). Saudade do saudável: Uma saudação. In T. Neto (Org.). Os últimos dias de paupéria. Max Limonad.

Rosa, F. (2016). Torquato Neto – A palavra cantada. Senhor F. Disponível em: www.senhorf.com.br/sf3vs/secreta/torquato.htm.

Salomão, W. (1995, novembro 5). Cave, Canem, cuidado com o cão. Folha de S. Paulo, p. 13.

Vasconcellos, J. (2005). A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia. Educação e Sociedade, 26(93), 1217–1227.

Veja. (1968, junho 3–9). Revista semanal/Circulação nacional.

Veloso, C. (1997). Verdade tropical. Companhia das Letras.

Vilhena Filho, P. H. G. (1999). A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70. Dissertação de Mestrado, UFRJ – Faculdade de Comunicação.

Edwar de Alencar Castelo Branco, Universidade Federal do Piauí, Brasil

E-mail: edwar2005@uol.com.br

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a12

ARTWORK: EDGAR ACEVEDO

PARTE 2.

TODAS AS VOZES. TODOS OS RITMOS.
TODAS AS ESTÉTICAS. TODAS AS ARTES EM MOVIMENTO

CAPÍTULO 13

O PROCESSO HISTÓRICO DE INVENÇÃO DO MOVIMENTO ESTUDANTIL BRASILEIRO: ENTRE AS JORNADAS DE 2013 E O "INTERMINÁVEL" ANO DE 1968

THE HISTORICAL PROCESS OF INVENTION OF THE BRAZILIAN STUDENT MOVEMENT: BETWEEN THE DAYS OF 2013 AND THE "ENDLESS" YEAR OF 1968

Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, Universidade Estadual do Piauí, Brasil

Resumo

Este estudo reflete sobre o movimento estudantil brasileiro em termos de sua constituição enquanto categoria histórica. O foco do trabalho é centrado nas diferenças entre os acontecimentos relativos ao ano de 1968 e ao conhecido Junho de 2013, procurando entender, em um primeiro momento, como o ano de 1968 se tornou a grande referência para os movimentos juvenis das décadas posteriores até 2013, quando um outro marco para os movimentos juvenis emergiu com características diferenciadas, projetando sobre o movimento estudantil brasileiro novas pautas e práticas.

Palavras-chave: movimento estudantil, invenção,1968; junho de 2013.

Abstract

This study reflects on the Brazilian student movement in terms of its constitution as a historical category. The focus of the work is centered on the differences between the events relating to the year 1968 and the well-known June 2013, seeking to understand, initially, how the year 1968 became the great reference for youth movements in subsequent decades until 2013. , when another milestone for youth movements emerged with different characteristics, projecting new agendas and practices onto the Brazilian student movement.

Keywords: student movement, invention,1968, June 2013.

Já faz algum tempo que 1968 não remete mais apenas a um numeral indicador de uma certa quantidade de anos do século XX, situando no calendário o penúltimo ano da década de sessenta. Quando pronunciada, esta expressão nos traz à mente tantos significados que talvez ela seja, radicalizando o que a gramática chama de derivação imprópria, mais bem classificada como substantivo ou, até mesmo, como adjetivo, associada a termos como *revolta, subversão* e *subversivo*.

Nesse caso, a classe gramatical da palavra só poderia ser determinada pelo contexto e pelas intenções daquele que fala. Um artigo da revista *Istoé*, do dia dezesseis de novembro de 2005, por exemplo, no qual a revista discorre sobre distúrbios que jovens excluídos da periferia parisiense protagonizaram em represália à morte de dois adolescentes, atribuída à polícia local, atesta isso. O seu título transforma, claramente, 68 num substantivo com direito a toda carga simbólica que é peculiar a este tipo de palavra: "O 68 da periferia" (*Istoé*, 2005, nº 1883, p. 100).

Essas operações que confirmaram 1968 como um importante dispositivo discursivo durante décadas, só se tornaram possíveis graças a um investimento linguístico que, afrontando a explicitude do calendário, significou 1968 como "um ano que jamais terminou" (Ventura, 1988). O movimento estudantil desse ano foi consagrado como a síntese privilegiada daquilo que a juventude do final dos anos sessenta protagonizou no Brasil, ao mesmo tempo em que submeteu o devir a uma inusitada tirania: o que dizia respeito às manifestações juvenis nas décadas seguintes só parecia adquirir sentido ao ser comparado ao que fizeram em 1968.

Aquele movimento se tornaria o fenômeno mais visível naquele penúltimo ano da década de sessenta, em parte, devido à efetiva presença de legiões juvenis nas ruas das grandes cidades brasileiras, mas também como resultado de um investimento discursivo.

A geração dos "caras-pintadas" que eclodiu em 1992, por exemplo, foi considerada, por muitos, a sucessora dos estudantes de 1968 no Brasil devido às semelhanças entre as suas manifestações (Ventura, 1993, p. 117). Aquela geração de jovens foi estimulada por uma memória coletiva a continuar o que fora feito no passado.

Esta fixação contraria as impressões de alguns militantes estudantis da época, como Jean Marc e Inês Etienne. Enquanto o primeiro avalia que o "AI-5 decretou a morte simbólica do Movimento Estudantil" (Marc, 1999, p. 104), a ex-militante acredita que o movimento estudantil anterior ao Ato Institucional nº 5 ficou tão destruído após o endurecimento do regime que não sobrara nem mesmo suas cinzas (Hollanda, 1989, p. 81).

De facto, o período em que vigora o AI-5 foi difícil para a juventude engajada e inconformada com a falta de liberdade no país, ele afinal suspendia todas as garantias individuais, o *habeas-corpus* e praticamente institucionalizou a tortura e a eliminação física dos adversários do regime. O AI-5, enfim, "só não tirava o direito de pensar porque era impossível penetrar na cabeça das pessoas", como lembra ironicamente Tavares (1999, p. 100).

O silêncio se tornou uma forma viável e duradoura de resistência à violência da época. E até encontrar uma possibilidade de escuta ampliada, as memórias daquela militância deveriam ser mantidas intactas, o que exigia dos militantes a manutenção daquilo que fosse considerado belo no movimento estudantil, construído a partir da abnegação, da coragem e da força de uma juventude politicamente engajada que enfrentava a condição de dependência do país, em busca de um projeto de transformação nacional. E nos anos 1960, em grande medida, aqueles estudantes estavam convictos de que a cultura marxista poderia bem orientá-los nessa jornada.

Tão convictos que tornaram as lutas juvenis de 1968 alvo de uma captura. Tentaram impor a sua perspectiva política ao conjunto da juventude, buscando convencê-la de que era importante a consciência de classe em oposição à alienação político-cultural e de que caberiam aos estudantes, intelectuais e artistas concretizar uma ideologia de desenvolvimento que pudesse viabilizar um projeto de transformação da realidade brasileira. Isso explica os ataques dos estudantes contra alguns artistas nos anos sessenta, especialmente, contra os tropicalistas. Houve, por exemplo, o notório desentendimento entre Caetano Veloso e estudantes universitários no III Festival Internacional da Canção realizado no Rio de Janeiro, em 1968. Quando o cantor se preparava para cantar *É proibido proibir*, foi violentamente vaiado.

Na ocasião, Caetano vestia roupas de plástico que lembravam uma típica indumentária hippie e se requebrava. Agredido, reagiu com um discurso antológico no qual questionou a intolerância da plateia: "Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder! [...] Se vocês em política forem como em estética, estamos feitos!"

Em regra, para as organizações de esquerda que dirigiam as principais entidades estudantis de 1968, a valorização do cotidiano e das subjetividades não só não eram aceitas, como eram colocadas como instrumentos que contribuíam para o desvio do militante, afinal, para muitos partidos e organizações "gastar energia com lazer e prazer era desperdiçá-la em detrimento das causas revolucionárias" (Sobrinho, 1994, p. 53).

O importante era a formação de militantes capazes "de a tudo suportar, de não se incomodar com o sofrimento, de jogar todas as suas fichas no futuro, de se imolar em favor do porvir, de sufocar a individualidade – seus gostos, seus prazeres, seus amores, seu tempo livre, tudo – em nome de um coletivo construído teoricamente pelo partido" (José, 1996, p. 30).

Essa dificuldade de lidar com a diferença foi sendo "apagada"[1] da memória estudantil quando a escuta tão almejada (após o AI-5) torna-se possível a partir da segunda metade dos anos setenta, com o início da abertura política. Afinal chegava o momento de os militantes dos anos sessenta romperem com o silêncio e havia um vibrante clima de mobilização popular que, para muitos, parecia reviver os signos de 1968.

> No contexto da "abertura" política então em curso no país, o ano de 1979 marcou fundamente a história do Brasil pelo que ocorreu de mobilização popular. Grandes greves em São Paulo, a agitação em torno da reconstrução da UNE, a luta pela anistia e o fim do AI-5, a reunião da SBPC em Fortaleza, a rebelião pela meia passagem em São Luís do Maranhão, tudo se dando sob o pano de fundo da vitória da Revolução Sandinista na Nicarágua, confirmam o clima reinante naqueles dias. A sensação que se tinha era de estar tomando a história nas próprias mãos e construindo das cinzas da ditadura um novo país. Não era pouca coisa sentir-se personagem desse histórico ano, que mais parecia a continuação de 1968, o ano que para os verdadeiros combatentes, como sugere Zuenir Ventura, ainda não tinha terminado [grifo meu]. (Neto, 1994, p. 55)

Percebe-se nessa fala de um ex-militante de 1979, que 1968 é retomado para dar sentido àquilo que se vivia uma década depois. Ele também confere vigor à tese de Zuenir Ventura – a de que 1968 ainda não havia terminado – ao sugerir que enquanto houvesse o que ele classifica como "verdadeiros combatentes", e os de 1979 estariam fazendo a sua parte, 1968 continuaria como memória e um modelo a seguir.

A constatação por sua vez é resultado de aproximações mais ou menos evidentes. As greves do ABC paulista poderiam ser relacionadas às greves de Osasco e Contagem, dois movimentos importantes ocorridos onze anos antes; a revolução sandinista poderia ser para os estudantes de 1979 o que foi a cubana para os de 1968 e finalmente as manifestações de rua pareciam dar continuidade à rebeldia urbana silenciada pelo AI-5.

[1] Existiu uma prática discursiva que escamoteou qualquer tipo de comportamento estudantil que denunciasse intolerância. Neste sentido, o ex-militante Daniel Aarão Reis (Reis, 2005) se surpreende com os discursos de ex-militantes que ressurgiram nos anos 1980 e 1990, como admiradores de Caetano Veloso e entusiastas das pequenas revoluções comportamentais ocorridas fora dos canais formais da política. "Não é essa memória que eu tenho, ao contrário. A grande maioria da militância de esquerda era muito resistente a questionamentos heterodoxos. No seio das organizações revolucionárias, isso era muito claro. Nós não permitíamos homossexualismo e drogas".

Os militantes do final dos anos setenta, no entanto, não foram os únicos a projetar 1968 em 1979. A imprensa também se utilizou deste recurso para fazer a cobertura do renascimento da UNE. No fragmento a seguir, retirado do exemplar da revista *Isto é* do dia 09 de maio de 1979, a comparação é evidente: "Nenhum estudante brasileiro tem, hoje, o prestígio que tiveram líderes como Luís Travassos, José Dirceu ou Vladimir Palmeira – as estrelas dos anos 60 [...] A inexistência de dirigentes no movimento estudantil atual é discutida com vistas à eleição da UNE" *Istoéé*, 1979, [s.n.], p. 33).

Assim, admirados por muitos, reconhecidos por setores da grande mídia e beneficiados com a Lei da Anistia, as "estrelas dos anos sessenta" foram reintegradas à vida social legal trazendo na bagagem um enorme capital simbólico conquistado a partir das suas lutas contra o regime militar que dava os seus últimos suspiros. Eles, então, começaram a colocar suas memórias em disputa com as dos militares.

A partir delas, as novas gerações poderiam compartilhar com os ex-militantes a sua crença nas virtualidades possíveis e garantir para si um aprendizado que desse sentido aos seus sonhos de engajamento político. Ou seja, os anos sessenta potencializaram o seu efeito pedagógico na constituição de uma linguagem juvenil, sinônimo de engajamento político. E foi em meio a esta disputa entre as memórias antes recalcadas e a oficial que se completou a abertura política brasileira que determinou o fim da Ditadura Militar.

O resultado foi a consolidação de um discurso que criou uma engenharia maniqueísta no interior da qual o nome "ditadura militar" passou a absolver todos os civis que participaram do golpe de 64 e que, efetivamente, colaboraram ano após ano com o Estado militarizado. E esse discurso que empurrou a culpa por todos os males ocorridos entre 1964 e 1985 para os "militares" – sem rostos, nomes ou punição – encontrou nas celebrações a 1968 um importante dispositivo.

> Para a grande maioria da sociedade, a ditadura e os ditadores foram demonizados. Em 1998, por ocasião das comemorações dos 30 anos do estranho ano de 1968, a sociedade brasileira, através da mídia e da academia, consagrou uma orientação de hostilidade à ditadura: celebrou os vencidos de então e condenou sem piedade os poderosos que mandavam e desmandavam no país. Sobre o período, de modo geral, a memória da sociedade tendeu a adquirir uma arquitetura simplificada: de um lado, a ditadura, um tempo de trevas, o predomínio da truculência, o reino da exceção, os chamados anos de chumbo. De outro, a nova república, livre, regida pela Lei, o reino da cidadania, a sociedade reencontrando-se com sua vocação democrática. (Reis Filho, 2000, p. 7-8)

Assim, no Brasil da redemocratização criou-se a convicção de que toda a sociedade civil resistira à ditadura. Dessa forma, se por um lado as memórias dos ex-militantes estudantis não foram capazes de levar à punição ou pelo menos constranger os militares e seus colaboradores civis, que a partir de 1964 cometeram sucessivas violações contra os direitos humanos, por outro, elas acabaram transfigurando aquela militância em encarnações vivas da resistência que naquele momento a grande maioria da sociedade civil oportunamente assumia como sua.

E muitos daqueles ex-militantes haviam atuado politicamente em 1968, onde a memória coletiva depositava as mais expressivas reações civis contra a ditadura. Os brasileiros acabaram assumindo as grandes manifestações civis em repúdio à ditadura ocorridas em 1968 e especialmente as do movimento estudantil, como um passado glorioso, um verdadeiro álibi a confirmar sua resistência ao regime militar, na verdade limitada e muitas vezes questionável. É com este instante mágico e com seus signos de rebeldia e inconformismo que a sociedade brasileira quer se identificar e não mais com o período em que conclamava a todos a sentir amor pelo Brasil e exigia o exílio para aqueles que não o fizessem. Foi desta forma, em meio a este diálogo entre o presente e o passado que os signos de 1968 se perpetuaram no tempo, ajudando a preservar uma imagem cristalizada do movimento estudantil daquele ano na memória coletiva dos brasileiros a partir dos anos 1980. Até junho de 2013.

A história do junho de 2013 significa o surgimento de um novo marco para a história dos movimentos juvenis brasileiros. Muitos jovens militantes, atualmente, não conhecem os significados de 1968, mas tornou-se comum falar sobre como as jornadas de 2013 mudaram suas vidas e seus sonhos de transformação social. Mas junho de 2013 ainda é muito controverso, tanto para estudiosos, quanto para os protagonistas diretos da política brasileira. Para Sabrina Fernandes (Fernandes, 2019), aquelas manifestações se tornaram um evento fundamental para se pensar a história recente da esquerda brasileira, e o seu caráter controverso diz muito sobre a atual fragmentação e crise de representação dessa mesma esquerda. Nesse espectro político, podem ser encontradas organizações que são entusiastas declaradas do Junho de 2013 e também organizações que preferem criticá-lo, destacando os "elementos cooptados mais despolitizados, fragmentados e de direita das mobilizações", para concluírem que Junho, afinal, não foi de esquerda (Fernandes, 2019, p.21).

O conjunto das organizações de esquerda se polarizou em torno de basicamente três posições gerais: parte da "esquerda não petista" subestimou o antipetismo e viu em toda aquela movimentação de 2013 um clamor progressista por justiça e democracia radical; outra parte, irritada com a prepotência das manifestações considerou o movimento ideologicamente pequeno-burguês, por ter rejeitado a mobilização de partidos de esquerda, sindicatos e movimentos sociais e, por fim, encontramos ainda a "esquerda petista" que se assustou com a possibilidade de um levante de massas durante o governo Dilma Rousseff e que depois associou Junho de 2013 diretamente ao golpe parlamentar de 2016 (Fernandes, 2019, p.20).

Tais percepções sobre o junho de 2013 negam alteridade aos coletivos juvenis que participam da política brasileira desde o início deste século e que só vieram a tornar-se visíveis nesse evento de proporções nacionais. Esses coletivos são criticados por não possuírem uma direção centralizada; um objetivo político classista, concreto, "possível" e ainda porque priorizam lutas específicas locais, não procurando colocar na equação as questões nacionais e globais. Problemas que a esquerda organizada nos partidos, segundo a própria, teria como resolver com trabalho de organização política denso e disciplinado.

A despeito do rumo que as manifestações acabaram tomando em 2013, aquele mês de junho consolidou um novo espaço para a rebeldia juvenil. Um espaço para experiências mais sensíveis às práticas políticas libertárias e horizontais, às diferenças identitárias, ao direito à cidade e aos apelos por uma democracia direta. Até junho de 2013, elas eram periféricas na cartografia das esquerdas tradicionais, aquelas focadas nos partidos políticos e sindicatos. Com a eclosão das jornadas daquele ano, este "novo" tipo de rebeldia passou para o palco principal da política nacional, mesmo que por poucos dias.

Daí se destacaram o Movimento Passe Livre (MPL) e a tática *Black Bloc*, dois movimentos que obrigaram intelectuais, políticos, militantes e a mídia a refletirem sobre novas práticas, um novo vocabulário e uma nova agenda política juvenil; e, sobretudo, a lidar com os seus medos diante da emergência de uma nova expressão política que, à primeira vista, parecia despertar um radicalismo incomum e ameaçador para o *status quo*. A tática *Black Bloc*, por exemplo, foi tema de intensos debates entre aqueles que defendiam suas ações e aqueles que condenavam veementemente a sua existência. A esquerda tradicional, via de regra, foi uma grande crítica do movimento. Houve quem se referisse a ela como "fascista", acusando-a de ter intenções obscuras.

A jornalista Esther Solano, que estudou de perto a tática *Black Bloc*, assim se manifestou sobre o tema:

> Minha percepção é de que há um certo ressentimento com isso, porque ninguém contou com os partidos de esquerda, com os sindicatos ou com os movimentos tradicionais para ir à rua [...] O anarquismo é a inspiração, mas, durante as conversas, aparecem muito mais a precariedade do estado brasileiro e a violência institucional do que as ideias anarquistas como motivações de sua presença nas ruas. (Solano; Manso; Novaes, 2014, p.39)

Os *happenings* não se consideram um coletivo, mas uma "tática" (Solano; Manso; Novaes, 2014, p.40), uma das particularidades que atestam o caráter desconcertante desses novos movimentos relativamente ao tipo de movimento juvenil que vinha se consagrando desde a década de 1960. Isso, entre tantos outros aspectos, denuncia a necessidade de um novo vocabulário político para se pensar os movimentos juvenis deste século, para além daqueles que estão consagrados há décadas. Parafraseando Zuenir Ventura, 1968 parece ter finalmente terminado.

Seria, então, pertinente para a compreensão dos movimentos juvenis que protagonizaram o Junho de 2013, problematizar as novas práticas que as manifestações daquele ano tornaram evidentes. No geral, eles não eram disciplinados por uma cultura marxista que visa a tomada do poder e estão abertos a diferentes sonhos de engajamento político e ao entrecruzamento entre estética e política.

Os "novos militantes" juvenis assumem o desejo de investirem na transformação de seu cotidiano imediato. E acreditam na mobilização para resolverem problemas concretos tais como o transporte público sucateado, a violência policial nas periferias, o racismo, machismo, homofobia; demandas tão diversificadas quanto são diversos os tipos de exclusões, opressões e omissões no Brasil.

Por fim, esses ativistas, em geral, são anticapitalistas, mas não priorizam a queda da burguesia em suas lutas. Seu gozo tem que ser imediato e motivado por questões pontuais, para um dia, quem sabe, ver o capitalismo cair pelo conjunto das lutas específicas que as injustiças do sistema desencadeiam permanentemente. As lutas da juventude brasileira se diversificaram bastante após a emergência dos "caras-pintadas". Se até 1992, o movimento estudantil dos anos sessenta foi um exemplo marcante para as juventudes que atr*ave*saram importantes acontecimentos políticos da história nacional recente, das jornadas pela redemocratização (na virada dos anos 1970 para os 1980) até o i*mpeachment*do presidente Collor; nas últimas décadas, os objetivos políticos da juventude brasileira se fragmentaram, afrontando a lógica dos movimentos estudantis do passado, ao prestigiarem temas micropolíticos em detrimento de uma escala maior de engajamento. Pelo menos um desses temas merece aqui um destaque: o direito à cidade.

> O direito inalienável à cidade repousa sobre a capacidade de forçar a abertura de modo que o caldeirão da vida urbana possa se tornar o lugar catalítico de onde novas conceções e configurações da vida urbana podem ser pensadas e da qual novas e menos danosas conceções de direitos possam ser construídas. O direito à cidade não é um presente. Ele tem de ser tomado pelo movimento político. (Harvey, 2013, p.34)

Essa pauta é cara para uma juventude que vem desde os primeiros anos deste século se mobilizando em coletivos organizados em torno de pautas mais específicas, a exemplo do Movimento Passe Livre (MPL), um movimento social horizontal, autônomo e apartidário que luta pelo transporte público e pelo direito das pessoas à cidade. Mas esse direito à cidade, no Brasil, está permanentemente ameaçado por causa da má qualidade dos serviços de transportes públicos oferecidos na maioria das cidades e por conta do valor de suas tarifas, que está sempre tencionando a capacidade de pagamento de seus usuários.

> As revoltas de junho de 2013, desencadeadas pela luta organizada pelo MPL-SP contra o aumento das tarifas, não são algo inteiramente novo. Para começar a compreender esse processo é preciso que voltemos a, no mínimo, 2003, quando, em resposta ao aumento das passagens, iniciou-se em Salvador uma série de manifestações que se estenderam por todo o mês de agosto daquele ano, que ficou conhecida como a Revolta do Buzu. (Movimento Passe Livre, 2013, p.14)

Diante dessa ameaça permanente que inibe a liberdade de circulação dos habitantes da cidade, uma concepção política menos focada nas disputas pelo Estado a partir das lutas de classe estimula a impertinência sobretudo dos jovens, o grupo social mais atingido pelas constantes crises no transporte público. Com pouco ou nenhuma renda e mais excitáveis com os infinitos estímulos que a cidade tem para oferecer, são eles que sentem de forma mais dura as contradições advindas do choque entre o desejo de transitar pela cidade e a falta de recursos.

Por isso, nas últimas décadas, jovens de várias cidades brasileiras empreenderam importantes movimentos contra abusivos aumentos de tarifas e, em alguns casos, chegaram a construir uma demanda particular: o passe livre. Muitos desses jovens, que cobraram dos poderes públicos um serviço de qualidade e acessível a todos os habitantes da cidade,

estavam, sem imaginar, fundando nessas manifestações uma nova história para os movimentos juvenis brasileiros, já que em grande medida, a cidade enquanto tema em si, costuma ser "ignorada por uma esquerda que não consegue ver ali a luta de classes" (Maricato, 2013, p.19).

As jornadas de 2013 tiveram as características necessárias para se fixarem na memória coletiva do brasileiro ao lado de outras grandes mobilizações, como a passeata dos Cem Mil, de 1968; o movimento das Diretas Já, no início dos anos 1980 e as manifestações dos "caras-pintadas", em 1992. Difícil mesmo é entender qual o seu significado político.

Junho de 2013 pode representar um ensaio para a realização dos desejos dos movimentos sociais mais progressista da política brasileira, uma revolução perdida ou ainda a porta de entrada para uma grande investida da extrema-direita em nosso país. Mas aqui, só estamos levando em consideração a rebeldia juvenil dos primeiros dias daquele mês, quando uma disposição política nova e radical, que assustou partidos da esquerda moderada, como o PT e surpreendeu partidos da esquerda mais radical, como o Psol e PSTU, se voltou contra o sistema político brasileiro ditando o ritmo das manifestações.

Não havia um centro, um comando específico. Chamaram atenção os corpos singulares que ao longo daquele mês de junho assumiram os sabores e os riscos de subverter a ordem e os comandos dos poderes constituídos. Sem a organização dos partidos de esquerda, de sindicatos ou de movimentos sociais tradicionais a motivação dos jovens que foram para as ruas deve ser percebida "micrologicamente".

> O MPL, organização horizontal e autonomista, mas dirigente, foi o ator mais importante na primeira fase dos protestos. Trata-se de movimento fundado em 2005 e existente em várias cidades, fruto do acúmulo de revoltas contra o aumento das tarifas de transporte público que ocorreram em 2003 em Salvador e, logo depois, em Florianópolis. É sintomático que aquelas revoltas urbanas não tenham sido dirigidas por organizações de esquerda, mas por movimentos que conseguiam formar-se de acordo com o próprio ritmo coletivo das ações de rua, tal qual uma escultura social. (Secco, 2013, p.76-77)

Esses jovens estavam dissociados tanto da esquerda moderada, que a exemplo do PT temia uma força radical que colocasse em risco um trabalho de mais de uma década de tentativa de conciliação de classes; quanto da esquerda radical, que se sentiu "desencaixada" sem conseguir acompanhar o "ritmo e a linguagem que exige a política da rua" (Caio Martins, 2013, como citado em Secco, 2013, p.77). Junho contrariou as expectativas das duas esquerdas. Os movimentos sociais que desencadearam as jornadas de junho não atuaram nem teórica nem metodologicamente como as esquerdas tradicionais esperavam e criaram novas possibilidades. Até onde poderiam ter ido? Até onde gostariam de ter ido os estudantes de 1968 em igualdade de condições? No dia 19 de junho de 2013, o governador do Estado de São Paulo Geraldo Alckmin e o prefeito Fernando Haddad voltaram atrás e anunciaram que não haveria mais o aumento no preço das passagens e logo em seguida o MPL declara que não iria mais fazer novas convocações.

Por essa e outras questões, o legado de junho de 2013 para a esquerda foi controverso. Ligada ao sistema partidário, a esquerda tradicional costuma lidar mal com o tema porque pensa a partir de seu próprio horizonte de expectativa. O MPL tinha um objetivo específico e foi alcançado. E isso bastava naquele momento. As manifestações iniciais de junho de 2013 representaram um esforço libertário que não se comprometeu com projetos de tomada de poder. Enquanto a classe trabalhadora estava confusa durante os governos do PT, sacrificando sua independência, situação que parecia confirmar as teses de Herbert Marcuse sobre o esgarçamento do potencial revolucionário da classe trabalhadora no sistema capitalista; uma nova geração de jovens foi às ruas praticar uma rebelião do desejo, enterrando as velhas formas (Iasi, 2013, p.46). Foi um exercício de reflexão que apontava para os riscos não apenas vindos do poder constituído e institucionalizado, mas também os riscos vindos de qualquer estratégia que se coloque contra o e*establishment,*riscos não devidamente reconhecidos. A tentativa de parar o movimento, por parte do MPL, representa bem essa cautela, o medo de ser capturado, cooptado. Depois que a juventude envergou o poder dos governos estadual e municipal em São Paulo, o MPL-SP se tornou uma referência política no Brasil inteiro. Poderia ter avançado, conquistado mais prestígio e influência, mas aquele coletivo decidiu parar. Todavia um novo tempo e espaço para a vontade popular já havia se tornado possível. As decisões de coletivos como o MPL representariam, neste sentido, o desejo de não apenas permanecer em fluxo para fugir das capturas sociais, inclusive as da esquerda militante, com suas visões, às vezes, excessivamente esquemáticas e disciplinadas, como também o desejo de afrontar a ordem estabelecida.

Movimentos como o do MPL são de um tipo novo. Constituíram-se na virada do século passado para o atual, nas ruas de Seattle, Toronto, Washington, Praga e Gênova. O jovem ativismo responsável por eles, diferente da militância de 1968, que acreditava estar próxima a revolução que derrotaria o capitalismo internacional, não acreditava numa vitória definitiva contra a sistema, mas estava cada vez mais convencido da necessidade de se insistir na desobediência civil.

O MPL segue a lógica de ser um grupo relativamente pequeno para o tamanho das manifestações que mobiliza, de não ter lideranças e de ser capaz de agenciar as diversas demandas da juventude fazendo-as convergirem pontualmente para um mesmo objetivo específico. Por isso tornou-se cada vez mais comum nas manifestações juvenis tipicamente do século XXI a participação de diferentes tribos ao mesmo tempo nas ruas. Em um mesmo protesto, é possível ver grupos de teatro de rua, a cultura r*rave* artistas plásticos, ecologistas e os polêmicos b*happenings* Tudo isso com o mínimo de planejamento central e muita disposição para a sabotagem e a festa (Chrispiniano, 2002, p. 19). Uma série de grandes *happenings* agendados pela internet e redes sociais.

Assim, o MPL tornou-se apenas um estopim, uma espécie de "animador de festa", um anfitrião; pois apesar da fama e da visibilidade de suas posições, quem construiu o junho de 2013 foi a infinidade de sujeitos anônimos que nunca pertenceram e talvez nunca venham a pertencer ao MPL ou a qualquer outro grupo político. Os sujeitos de junho de 2013 eram os "improvisados" manifestantes que estiveram nas ruas, os convidados de uma festa que foi se fazendo à vista de todos. E cada um procurou viver da forma mais conveniente as suas fantasias de transformação social. Se em 1992, os manifestantes contaram apenas com o recurso cênico de pintar o rosto, em 2013, os jovens puderam criar uma infinidade de teatros individuais (com direito a eventual publicidade nas redes sociais). Mas isso não quer dizer que a importância do MPL deva ser negligenciada. Esse coletivo foi criado nesta nova lógica. Ele só funciona (porque nasceu assim) justamente neste contexto de descentralização. É

preciso compreender que mesmo não sendo um "centro decisório" do Junho de 2013, não é algo desprezível ser "uma espécie de estopim" de um movimento tão grande, numa época de fragmentação social.

De certa forma, o movimento conseguiu, aproveitando-se da cegueira, autismo social e político dos "detentores do poder", "aquilo que militantes, organizações populares e setores do movimento social urbano vinham tentando há algum tempo: unificar descontentamentos, lutas, reivindicações, anseios" (Vainer, 2013, p.36). E por quê? Segundo Carlos Vainer "em termos imediatos e conjunturais, a resposta provavelmente está na arrogância e na brutalidade dos detentores do poder" (Vainer, 2013, p.36). Para Mauro Iasi, "a repressão aos jovens e a prepotência dos governantes funcionaram como catalisador das contradições que germinavam sob a aparência de que tudo corria bem em nosso país" (Iasi, 2013, p.45-46). Para Judith Butler, quando os corpos estão na rua, é como se dissessem: "nós não somos descartáveis" (Butler, 2019, p.32). E eles geralmente se dispõem a lutar contra forças que buscam a sua debilitação ou erradicação (Butler, 2019, p.93). Em Seattle, Toronto, Washington, Praga e Gênova, jovens do mundo inteiro se reuniram para aquelas manifestações (contra as grandes corporações do capitalismo internacional) como se estivessem se preparando para uma grande festa. Havia música, dança, artes plásticas, teatro; mesmo diante dos riscos da violência policial. No junho de 2013, jovens de todo o Brasil, muitos dos quais sem histórico algum de engajamento em movimentos sociais, colocaram em prática seus sonhos de engajamento político. E em boa parte destas experiências o palco real (as ruas) se conectavam com o mundo virtual de ferramentas como o Facebook e o Twitter. E neste caso, é importante a reflexão de Leonardo Sakamoto:

> Essas tecnologias de comunicação não são apenas ferramentas de descrição, mas sim de construção e reconstrução da realidade. Quando alguém atua através de uma dessas redes, não está simplesmente reportando, mas também inventando, articulando, mudando. Isto, aos poucos, altera também a maneira de se fazer política e as formas de participação social. (Sakamoto, 2013 p. 95-96)

Já os militantes de 1968 não tinham tantas opções. Para enfrentar a ditadura militar, os estudantes se sujeitaram a uma disciplina mais rigorosa articulada em grande medida ao materialismo histórico. Este foi praticamente ignorado naquelas grandes manifestações de 2013 que privilegiaram o espontaneísmo e agenciaram vozes e demandas diversas e, cada vez mais frequentemente, incoerentes entre si, até que começaram a surgir demandas absolutamente desconectadas de toda a lógica inicial.

O evidente anticapitalismo do começo foi perdendo espaço para um movimento cívico que lembrava o conservador nacionalismo cultivado no Brasil do início do século XX, quando ser um bom cidadão era não ver contradições na sociedade brasileira, respeitando todas as normatividades, em benefício, é claro, do homem branco, cristão, heterossexual e burguês. Foi o estopim para um movimento verde-amarelista (com direito à camisa da Confederação Brasileira de Futebol) disposto a ir até as últimas consequências para forçar uma alternância de poder, desestabilizando o governo Dilma.

E o poder da alta burguesia se revelou em junho de 2013 menos pela sua capacidade de coerção do que pela sua criatividade. Depois de condenar e tentar jogar a "opinião pública" contra as manifestações do início, a grande mídia passou a noticiar manifestações cada vez

mais alinhadas com aquilo que desejavam seus patrocinadores: uma legião crescente de subjetividades conservadoras reativas à esquerda e que estavam articuladas com as pautas dos grandes veículos de comunicação. Uma delas era o combate à Proposta de Emenda Constitucional 37.

Essa PEC significava a tentativa de tornar privativo das polícias civil e federal o poder de investigação criminal, retirando essa prerrogativa de órgãos como o Ministério Público. Combatê-la, portanto, significava apoiar, ainda em 2013, a formação de um aparato jurídico-policial que, algum tempo depois, acabou "supliciando em praça pública" o governo Dilma, o Partido dos Trabalhadores e a sua principal liderança, o então ex-presidente Lula, por meio da Operação Lava Jato, hoje amplamente denunciada por ter atentado contra o devido processo legal vigente no país.

Não evitar a "contaminação" das manifestações de 2013, portanto, foi uma armadilha conceitual que os coletivos envolvidos, mais sensíveis às práticas políticas libertárias, horizontais e às diferenças identitárias não conseguiram evitar, afinal essa esquerda alternativa tem muita dificuldade para proteger-se de atitudes e opiniões mesmo que perigosamente contrárias às suas demandas. Os critérios vigentes em 1968 eram mais rigorosos. Entre o desejo e o sacrifício, razão e a sensibilidade ou entre a autoridade e a afetividade, o corpo-militante deveria se pautar sempre pelo sacrifício, razão e a autoridade. E sem as antigas disciplinas, os ativistas hoje acreditam estar mais livres para agenciarem suas próprias performances políticas. Hoje eles podem ser diversos. Se nos anos 1960, Geraldo Vandré prescrevia a impossibilidade de as flores vencerem o canhão, hoje é possível encontrar nas ruas desde um jovem portando um coquetel molotov, a um trompetista tocando na frente do Palácio do Planalto para afrontar um presidente da República.

Referências Bibliográficas

Butler, J. (2019). *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia*.Civilização Brasileira.

Chrispiniano, J. (2002). *A guerrilha surreal*. Conrad Editora do Brasil; Com-Arte.

Fernandes, S. (2019). *Sintomas mórbidos: A encruzilhada da esquerda brasileira*. Autonomia Literária.

Harvey, D. (2013). A liberdade da cidade. In E. Maricato et al. (Eds.), *Cidades rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil* (pp. 27-34). Boitempo; Carta Maior.

Hollanda, H. B., & Gonçalves, M. A. (1989). *Cultura e participação nos anos 60*. Brasiliense.

Iasi, M. L. (2013). A rebelião, a cidade e a consciência. In E. Maricato et al. (Eds.), *Cidades rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil* (pp. 41-46). Boitempo; Carta Maior.

Istoé. (1979, 9 de maio). *Istoé*, p. 33.

Istoé (2005, 16 de novembro). O 68 da periferia, *Istoé*, nº 1883, p. 100.

José, E. (1996). Em busca da militância perdida. *Teoria & Debate*, 32, 28-32.

Marc, J. (1999). 1968: A memória expropriada. In D. Souza & G. Chaves (Orgs.), *Nossa paixão era inventar um novo tempo* (pp. 99-107). Rosa dos Tempos.

Maricato, E. (2013). É a questão urbana, estúpido! In E. Maricato et al. (Eds.), *Cidades rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil* (pp. 19-26). Boitempo; Carta Maior.

Movimento Passe Livre-SP. (2013). Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo. In E. Maricato et al. (Eds.), *Cidades rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil* (pp. 13-18). Boitempo; Carta Maior.

Neto, F. (1994). Movimento estudantil no Piauí anos 70. *Cadernos de Teresina*, 18, 50-56.

Reis, D. A. (2005). *Entrevista de Daniel Aarão Reis*. Retirada de www.mme.org.br em julho de 2005.

Reis Filho, D. A. (2000). *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Jorge Zahar Ed.

Sakamoto, L. (2013). Em São Paulo, o Facebook e o Twitter foram às ruas. In E. Maricato et al. (Eds.), *Cidades rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil* (pp. 95-100). Boitempo; Carta Maior.

Secco, L. (2013). As jornadas de junho. In E. Maricato et al. (Eds.), *Cidades rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil* (pp. 71-78). Boitempo; Carta Maior.

Solano, E., Manso, B. P., & Novaes, W. (2014). *Mascarados: A verdadeira história dos adeptos da tática Black Bloc*. Geração Editorial.

Sobrinho, J. R. (1994). Militância: prazer ou sacrifício? *Teoria & Debate*, 26, 53-56.

Tavares, F. (1999). *O golpe de 1964, início de 1968. In Rebeldes e contestadores: 1968 – Brasil/ França/ Alemanha* (pp. 95-103). Fundação Perseu Abramo.

Vainer, C. (2013). Quando a cidade vai às ruas. In E. Maricato et al. (Eds.), *Cidades rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil* (pp. 35-40). Boitempo; Carta Maior.

Ventura, Z. (1988). 1968: *O ano que não terminou* (20ª ed.). Nova Fronteira.

Ventura, Z. (1993). A sucessão. In *Veja 25 anos: Reflexões para o futuro* (pp. 116-125). Abril.

Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, Universidade Estadual do Piauí, Brasil

E-mail: idelmargomes@phb.uespi.br

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a13

CAPÍTULO 14

REBELDIA: PUNK E ANTROPOLOGIA [OU O AMBIENTE MORAL DAS TRETAS]

REBELLION: PUNK AND ANTHROPOLOGY [OR THE MORAL ENVIRONMENT OF]

Evelyn Christine da Silva Matos (*Vic Morphine*), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo

Texto se trata de produção de realidade e, por isso, ele é necessariamente um ato político. Em pesquisa com o movimento punk, a concepção de cena underground e as análises a respeito de estilos alternativos alinham fatores ideológicos aos identitários. O estudo do cenário musical – a cena – permite relacionar grupos de indivíduos que se aproximam e se organizam em torno do gosto. Aqui, intervenções artísticas são parte da atuação política. Onde meu corpo é arte, minha presença é política e tudo que eu ponho a mão está relacionado com meu ideal de vida. Apresento gosto musical aliado à rebeldia antissistema, numa pesquisa que visa a antiestrutura das práticas subversivas em movimentos artísticos a favor do subalterno.

Palavras-chave: punk, performance, atuação.

Abstract

Text is about the production of reality and, therefore, it is necessarily a political act. In research with the punk movement, the conception of the underground scene and analyzes regarding alternative styles align ideological factors with identity factors. The study of the musical scene – the scene – allows us to relate groups of individuals who come together and organize themselves around taste. Here, artistic interventions are part of political action. Where my body is art, my presence is politics and everything I put my hands on is related to my ideal of life. I present musical taste combined with anti-system rebellion, in research that aims to anti-structure subversive practices in artistic movements in favor of the subaltern.

Keywords: punk, performance, live act.

1. Entrada

O texto trata de produção de realidade e, por isso, ele é necessariamente um ato político. Em pesquisa com o movimento *punk* , a concepção de cena *underground* e as análises a respeito de estilos alternativos alinham fatores ideológicos aos identitários. Especialmente na cena *underground*, é extremamente satisfatório quando a gente vê discurso se alinhar à prática. Daí emerge o aspecto da lealdade e da cobrança como urgência do grupo. O objetivo deste texto é realizar uma extensão de sentido dessas categorias de lealdade e cobrança e como elas são componentes importantes para a compreensão da performance das tretas na cena *punk underground* no Rio de Janeiro. Meu ponto é que tratam-se de práticas subversivas ideologicamente orientadas, justificando o comportamento *punk* junto ao estilo de vida.

Henrietta L. Moore (1996, p.1) defende a disciplina "feita sob uma multiplicidade de práticas engajadas em uma ampla variedade de contextos sociais". Reconhecendo um *mundo multipolar, globalizado e pós-colonial* nas análises político-antropológicas, suas considerações abrem nosso debate com duas perguntas importantes: *para que serve o conhecimento social e quem são os produtores do conhecimento*. O realce de Henrietta faz parte dos debates conceituais que a Antropologia contemporânea vem fazer de si mesma, e diz respeito sobretudo ao papel do pesquisador, questionando diversas categorias, como as de nativo, a própria diferenciação do discurso de afastamento. Para te dar um exemplo do que isso tem a ver com o cotidiano entre os *punks*, quando eu disse que escreveria sobre a banda, um dos meus companheiros me disse: *não tem problema, você é do movimento*. Essa fala demonstra que existe um caminhar conjunto na concepção do sujeito para falar por si e sobre o que vive.

Janice Caiafa (1985) também fez pesquisa com os *punks* do Rio e é ainda lembrada como Branca pelo Caverna, amigo vocalista do Expermogramix (*punk*/RJ), demonstrando que, de fato, o antropólogo "permanece numa relação definitiva com o Outro do estudo" (Abu-Lughod, 1991, p.198). Em um parêntesis que faz sobre sua inserção, nos diz: "O *punk* é o processamento de toda uma estética, uma ética que meu discurso reprocessa e adiciona, subtrai, exercita" (Caiafa, 1985, p.18). A passagem da autora Janice Caiafa no movimento dos *subs*, como se referiu em seu livro, marcou tanto a Antropologia, incluindo minha própria prática de pesquisa e escrita, como a vida de quem vivia a cena *punk* daquele momento. Enquanto isso, segundo Almeida[1] (2010, p.12), "Spivak defende que (...) nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse ato esteja imbricado no discurso hegemônico". Spivak diz respeito ao poder do discurso, de quem tem a voz.

A antropologia pós-colonial e feminista fala bastante acerca da posicionalidade do pesquisador, que inscreve na história a realidade tal qual ele enxerga. Abu-Lughod (1991, p.197) sustenta que "situar-se em terreno mutável deixa claro que toda visão é uma visão de algum lugar e que todo ato de fala é uma fala de algum lugar". Forjo-me na dualidade enquanto pesquisadora e nativa do meu próprio campo. A própria disciplina me levou ao *punk*, ainda no Ensino Médio. Um professor de Sociologia deu uma aula utilizando a canção "Deixe a terra em paz" (2004), da banda Cólera. Daí em diante, eu já saberia até mesmo o que pesquisar: a praça do *skate* da minha cidade. Escrevo em primeira pessoa, me inspiro no método de escrevivência, de Carolina Maria de Jesus.

2. Arte, ideologia e aliança rebelde

O estudo do cenário musical – a cena – permite entender a relação entre grupos de indivíduos que se aproximam e se organizam em torno do gosto, da música e de um consequente ideal. Parte da minha pesquisa visa identificar a antiestrutura que existe nas práticas subversivas das subculturas urbanas, especialmente na relação centro-periferia, buscando delinear um tipo de movimento que chamo de *underground*. Neste tópico, discuto a arte e a ideologia trabalhadas para a aliança política nos gostos e costumes da periferia.

Um exemplo da enunciação performática acontece na inauguração de uma festa alternativa na Praça Tiradentes (centro do Rio). O local era um centro cultural, num sobrado. A discotecagem era *dubstep* e *hiphop* e a bebida, grátis. Fomos em um bando de três após uma comunicação rápida via *Instagram*. Apesar do visual diferente, pouco destoava dos presentes. Imerso em um grupo composto por uma turma de artistas de variadas linhas, Julia, nossa amiga *punk* estilista, comenta como foi num desses espaços do *hiphop* que, em São Paulo, recebeu apoio para a construção de sua carreira como modista. Conversando rapidamente com a galera, nos apresentando e sendo apresentados, vamos descobrindo que um é estudante disto, o outro compõe um espaço alternativo aqui e acolá... Bebemos, dançamos, curtimos o espaço e as pessoas, decoramos o banheiro e fomos embora.

[1] Sandra Regina Goulart Almeida escreve o prefácio "Apresentando Spivak" no livro "Pode o subalterno falar?", de Spivak (2010).

Figura 1: **Julia e Vic. Praça Tiradentes, 2023**
Fonte: a autora.

> El estilo, argumentamos, no puede ser considerado de forma aislada respecto de las estructuras de los grupos, sus posiciones, relaciones, prácticas y autoconciencia. Sin embargo (...) prestaremos una especial atención al «momento» de la creación estilística. Este es el momento donde la actitud, las actividades y las prácticas cristalizan en formas expresivas muy concretas y coherentes (Clarke, 2017, p.273).

O estilo é nossa subjetividade materializada em nossos corpos. A partir de Foucault, Neto (2017) se refere à subjetivação como práticas de si. Onde "nada é mais material, mais físico, mais corporal do que o exercício do poder" (Foucault, 1979, p.147), faço ode à contraconduta e à revolta do corpo manifesta na arte, na modificação corporal, no estilo disruptivo. Ode ao ócio criativo, onde os momentos de lazer se contrapõem à "organización técnica y la supervisión patronal" (Clarke, 2014, p. 271) e permitem tal expressão da liberdade na forma de composição de estilo. A festa que fomos estimula a expressão das subjetividades, com a própria Julia sendo animada a expressar profissionalmente a sua e conosco bem alocados ali. O ambiente alternativo anseia pela transgressão e se aproxima do que chamo aliança rebelde. Para Campoy (2008, p.187), "o *underground* seria o espaço social no qual o praticante pode dar vazão a quem ele realmente é, onde sua subjetividade verdadeira se sincronizaria com a objetividade das relações sociais". A disciplina se dissolve no nosso espaço, o esquema de controle se desfaz ao chegar no *underground*.

Convidado por uma menina que frequentava o Garage, o amigo Abutre, agente articulador da cena, convocou o bonde pelo *Whatsapp* (chamando um a um ou enviando o convite no grupo). Desfrutamos do evento organizado pelo Coletivo HK, composto só por *minas* [mulheres], que promovia a cultura rap e hip-hop. Aconteceu no Complexo do Alemão e deu-se uma batalha de rima, discotecagem e *show*. A reunião *punk* aconteceu ali, no tendal

de um "rolê" cuja sonoridade e organização diferiam da forma que costumamos fazer. Neste dia, bebemos, fumamos e conversamos com diversas pessoas, conhecidas ou não. Detalhe que o grupo, originalmente de quatro pessoas, se adensou a partir dos encontros esperados e inesperados naquele rolê [saída, encontro, passeio]. Pois ao anunciarmos que estávamos lá, alguns amigos resolveram aparecer; enquanto desconhecidos também se aproximavam para conversar. Assim, se tornou um grande bonde [bando], fez um rolê maravilhoso. A troca de ideias elucida a interseccionalidade entre rolês, oportunidade de encruzilhada através do gosto e da ideologia. Os entrecruzamentos que fazemos com nossos corpos e nossos grupos amplia o campo do *underground*; ele já compreende certas vertentes de periferia.

Em um terceiro caso, fiz uma incursão solo na Favela da Pereira, com acesso pelo bairro Laranjeiras (zona sul). Fui de visual *punk*, troquei ideia com umas meninas também forasteiras em aventura desviante; fumamos erva e especulamos sobre quem seriam as pessoas do local. O evento aconteceu em uma tenda improvisada, que abrigou todos os presentes diante de uma chuva inesperada. A organização da roda estava por conta de um conhecido Mc anarquista que vejo sempre nas manifestações. Não por isso, mas existe um movimento crítico da massa *hip hop* que orienta o teor do debate e as batalhas de rima estão cada vez mais conscientes. E por ocorrer numa comunidade que eu já tinha acesso, achei que era uma oportunidade para frequentar o lugar de uma outra maneira, dessa vez para um evento cultural. Na ocasião, apesar dos competidores e dos presentes serem maioria masculina, destacava-se que a DJ era mulher LGBTQIA+.

Janotti (2004, p. 195) reconhece que "grande parte das músicas que povoam a paisagem cultural contemporânea podem ser classificadas e valorizadas a partir de suas similaridades com outras sonoridades", e que a isso se deve a produção de sentido. Enquanto Ana Reily (2021) observa uma complexa rede de encontros, tensões e hibridismos na composição da cena musical de uma localidade. Porque o estudo da música envolve a "capacidade dos atores em produzir os mundos nos quais estão e atuam" (Hennion, 2023 in Guerra *et. al*, 2019, p. 31), interessa acompanhar os sujeitos, agentes da cena, desvelando na empiria uma observação cuidadosa de ações em seu contexto atual (Heinich, 2014, p.373). Em comparativa da atuação *punk* e do movimento *underground*, eu pergunto: Que vivências as cenas congregam? Que compartilhamentos tange o *underground*?

3. Música e localidade

Quando eu conheço uma pessoa, gosto saber de onde ela é, de onde ela veio; às vezes ainda pergunto de onde é a família dela. Gosto de saber essas coisas porque é algo que me ajuda a entender aquela pessoa. Associado ao lugar de onde ela vem, estão os costumes, as manias e uma série de curiosidades que ilustram uma existência diferente da minha, mas que às vezes encontram pontos em comum. Nas minhas incursões por cenários musicais diferentes, busco pelo potencial rebelde. Estejam os grupos em resistência ou rebelião, que o objetivo seja a transformação por meio da conscientização sobre aquilo que nos prende ou limita. Gosto de ouvir as reflexões que as pessoas desses ambientes culturais fazem a respeito da vida e da sociedade.

Oriundo das rodas de rima, um artista que me identifico é Febem (MG). Numa de suas canções, ele canta práticas que estão alinhadas com o *punk*, no quesito subalternidade, resistência e ato de manifestação: "Herdeiro do submundo/ Louco consciente/ Se não for pra chutar a bomba de volta sai da frente/ Quem se identifica é gente da gente/ Polícia rouba a brisa, foda-se o presidente/ Esse é meu estilo e que se foda". Mediante sua fala,

imagino este *cara* numa das frentes *black blocs*. Por meio da arte e da consciência de classe, Febem diz: *mudei o curso da história que o Brasil escreveu para mim;* e mais a frente: "O futuro pertence a quem tá pronto pra ele/ Não violência é bom contanto que funcione/ Se render jamais pra agradar branco tilelê/ De chinelo esquerda caviar que a mãe paga o apê". Nessa canção, a crítica é cirúrgica. Meu amigo Caverna, vocalista da banda Espermogramix (*punk*/RJ), me enviou de uma dolorosa canção que me toca profundamente:

> Joãozinho era um escurinho que nasceu lá na Baixada, Joãozinho ia pra escola com chinelos de borracha. Joãozinho era barrado pela falta de uniforme. Joãozinho pulava o muro pra assistir aquelas aulas. Joãozinho foi crescendo reprimido por professores, Joãozinho foi crescendo odiado por diretores! Não, não, Não Não!! Estudar é privilégio! Joãozinho não entendia por que era humilhado, Joãozinho não entendia porque era odiado. No final do ano, no dia do resultado só o Joãozinho que tinha sido reprovado. João era um rapaz que viveu lá no subúrbio, João viveu e viu só delinquência juvenil. João pegou uma faca e assaltou uma farmácia, João levou um tiro foi do guarda da PM, João ficou estirado na calçada decadente. (Estudar é um privilégio. Banda Espermogramix. Letra: Caverna).

Canções sobre a vida na favela e nos subúrbios são flechas que indicam a condição periférica marginalizada e subalterna. Espermogramix, SubAtitude, Mundo no Kaos, Desvio de Conduta, Repressão Social são algumas bandas *punk* ativas da cena do Rio de Janeiro que cantam a luta de classes, cantam a vida do subalterno. Este termo Spivak define como "as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante" (Almeida, 2010 in Spivak, 2010, p.12). Somos nós; falamos de nós e de uma realidade que nos atinge diretamente. As culturas do rap, *punk* e *hip hop* são aliadas em seus protestos e se entrecruzam no eixo do artivismo; neologismo que pressupõe atividade artística aliada ao envolvimento político (Guerra & Campos, 2023, p. 7), que "tem a responsabilidade de ser ao mesmo tempo resistência e subversão" (Raposo, 2015 in Santos, 2019, p.48).

Gupta e Ferguson (2000, p. 32) lembram como *o espaço se torna um princípio organizador central nas ciências sociais*. Falam de espacialização e mapas etnográficos para chegar ao tema das culturas fronteiriças. Citam, inclusive, uma passagem da pesquisa de Dick Hebdige (1985) sobre subculturas para ilustrar a aceitação ao cosmopolitismo vivenciado por um jovem branco fã de *reggae* na periferia de Birmingham. Gupta e Ferguson (2000) colaboram com a concepção de multiculturalismo em reconhecimento do quanto "as culturas perderam o amarrado a lugares definidos" (referência), remontando a pluralidade como situação pós-colonial. Justamente a concepção de *espaço fragmentado*, ao qual se referem, como parte do estudo da cultura pode ter sido um dos motivos para a *escrever a velha antropologia como uma biografia do imperialismo*. Sugere-me que pensemos a diferença por meio da conexão.

Nos diferentes cenários que percorro, busco o que diz a concepção artística na comunicação e vinculamento pessoas e no estabelecimento de culturas. A relação entre centro e periferia, assunto recorrente na análise de grupos subalternos, por exemplo, denunciariam posições dentro de uma hierarquia, que não é só geográfica, mas política e social. Estou aqui defendendo a aproximação artística e cultural de grupos subalternos no combate das opressões que nos aflige.

Este posicionamento plural e multifacetado, envolvendo política e sociedade, compreende atos desviantes como performances diacrônicas também em relação à estrutura social (Turner, 2013). Os rituais anti-estrutura que evoco em minha pesquisa interagem de forma questionadora com a estrutura hierárquica do poder. E se para Douglas (1976, p. 76) o diálogo com a estrutura esteja mais nas "situações particulares em que se encontram os actores individuais", o jogo de interferência e afetação atinge tanto a perspectiva micro como a macrossocial. Nossa atuação deve se dar nos assuntos que travamos em nossos contextos, por isso combatemos as opressões que encontramos no nosso caminho.

Figura 2: **Palavras de ordem no muro. Tay e Vic. Ouro Preto - MG**
Fonte: a autora.

Entre *punks*, criticamos a massificação da cultura, entendendo padronizações como moralizantes, vexatórias e que dão pouco espaço para a autonomia criativa dos grupos. A gente chama de cultura hegemônica quaisquer práticas que se alinhem aos esquemas capitalistas. A exploração capitalista, visamos combater. Radical, Walter Mignolo defende: "desvincularse, desligarse, desenganchar de la tiranía de la matriz colonial del poder" (Mignolo, 2010, p. 22). Nesse contexto, existem outras formas de vivência e resistência que não são propriamente do mesmo pensamento, mas que se assimilam em combate, em luta. É como a eventual aliança entre anarquistas e comunistas; é o *metal* e o *punk*, a união entre *post punk* e gótico... Essa interseccionalidade tem a ver com estilos de vida que parecem estar "do mesmo lado da força", entende? Que podem trabalhar juntos, coexistir. Formas diferentes, mas que não são antagônicas.

Ao tocarmos o outro, também somos mudados por ele. Quer dizer, ao adotar o viés da rebeldia *punk* como paradigma, observo como ele se desloca entre as subculturas e se posiciona no mundo. Isto me possibilita apreender o sentido da transformação social nos discursos e nas práticas de enfrentamento de grupos alternativos, especialmente aqueles que estão sendo gestados pelas periferias. Sou, portanto, atraída por estilos de vida onde a subversão e ideologização possam estar, de alguma forma, articuladas com o fomento da arte, mesmo que em outros circuitos musicais.

Quanto à atuação nos espaços e a comunicação com outras artes e movimentos, Turner (1992, p. 79) possibilita aproximações em relação a grupos alternativos quando "(...) dá sinais de abrir caminho para uma consciência multiperspectiva, um campo com muitas variáveis". O olhar que parte da periferia a partir dos grupos que de sujeitos estigmatizados, em raça, classe, gênero, sexualidade e até mesmo religião, pode assumir essa identidade, ressignificando o estigma social. Tem a ver com a expressão de uma identidade quando me disseram: "se perguntarem, diz que *tá indo* na casa do 'roqueiro' que eles (algum soldado do tráfico) vão te dizer onde é". Não foram poucas vezes em que fui orientada a perguntar pelo codinome dos amigos, apelido local que geralmente se referia ao seu estilo. O mesmo acontece quando você tem tranças e dreadlocks, desconhecidos te cumprimentam por "rasta", você sendo do movimento *rastafari* ou não. Associações com o visual fazem parte da diferenciação que é feita a ti na tua vida de bairro, lugares onde as pessoas te conhecem, te cumprimentam e querem saber da tua vida. É uma forma de vínculo social.

Ser alternativo também se refere a alternar em relação aos padrões. Guerra & Menezes (2019, p. 489) lembram que "a essência do *punk* está indelevelmente associada ao desvio, aos comportamentos que intentam o choque pelo vestuário, à capacidade de desobedecer e de questionar as normas sociais estabelecidas (classes, gênero e etnia) e, inexoravelmente, à música". A performance exibe a postura de enfrentamento às normas e valorização da autenticidade, que se sobressaem nas múltiplas formas de expressão [arte-políticas, artivista]. Em "Desobediência epistêmica", Walter Mignolo remonta processos em que "la descolonialidad gira el radar e invierte las éticas y las politicas del conocimiento" (Mignolo, 2010, p.27). Na foto ao lado, por exemplo, "pelo fim da cultura do estupro" remonta à concepção de uma estrutura de dominação masculina. As pessoas na foto (figura 2) são duas mulheres *punks* LGBTQIAs em contexto de rolê. Nesse dia, tocamos o terror pelas ruas de Ouro Preto (MG), até onde deu... até encontrarmos com o tráfico local, que não gostou de um de nossos amigos.

Em outro estudo, demonstro a convivência de *punks*, *roqueiros, rappers, regueiros* e outros alternativos na ocupação de pontos centrais da cidade; lugares em que esses estilos, por mais que difira a sonoridade com que mais se identifica, desfrutam da aproximação pela arte, pelo evento e pelo lazer (Matos, 2019; 2017). Quer dizer, o *point* que frequenta, uma praça, parque ou bar, que reúna afetividades ou mesmo que vá ali com uma determinada intenção, seja de fumar, beber, vadiar, andar de skate, namorar, fazer um pixo ou um graffiti... A rua é esse lugar de liberdade.

Você já andou por aí e viu pixos ou cartazes escritos "zona antifascista"? Entre *punks* e anarquistas, é reconfortante ver nas paredes o grande pixo (A) da Anarquia. Significa que é uma área "bem frequentada", tem *punk* por perto, tem *punk* passando, você está um pouco mais em casa. Eu tive esse mesmo sentimento ao viajar para lugares distantes. Emociona você se deparar com um *squat*, reconforta os pixo anarquista e libertário. A ocupação *punk* nas ruas aparece nos muros e sugere uma zona livre e de combate a fascistas. Me parece

um local de atividade. A consciência de classe é fundamental para a construção de um movimento cultural revolucionário. Gupta e Ferguson (2000) situam as diferenciações subculturais decorrentes da "interação constante com uma rede mais ampla de relações sociais" (Gupta & Ferguson, 2000, p.42). Enquanto Mary Douglas (1976) diz que "(...) a desordem é, por implicação, ilimitada; não exprime nenhum arranjo, mas é capaz de gerá-lo indefinidamente". São arranjos as subculturas urbanas que desenvolvemos por aí, com grafiteiros, *punks* e skatistas se aglomerando, por exemplo, em uma praça do *skate* (Matos, 2027). Mas é sobretudo o centro da cidade o palco para uma variedade de eventos culturais (gratuitos ou não, sejam convidados ou "auto-agregados"). Eventos de outros nichos são oportunidades para a presença política, por meio da postura e atuação, para misturar com outros atores da rua e se articular com outras galeras. O choque da presença do corpo periférico e alternativo é uma provocação. Quando consciente, a performática encontra a normalidade, evidenciando padrões estruturais em sua diferenciação. Meu maior empenho prático, neste momento, está sendo explorar a circulação dos *punks* na dispersão cultural da cidade.

Por fim, essas visitas a outros espaços de cultura, outras cenas, outros bairros e cidades, e até mesmo eventos de nichos diferentes, acontecem com um certo interesse de compartilhamento. Sozinhos ou acompanhados, a identidade libertária não se abala. Nossa visão e nossa postura são evocadas quando no diálogo com outras vozes. E nesta relação os princípios se destacam. Aproximando-me da construção de uma cena múltipla *underground*, o potencial anárquico praticado por sujeitos e grupos subversivos podem ser interpretados como rituais anti estrutura (Turner, 2013). Na Lapa, no Garage ou em outros *point*s e bares onde a galera alternativa se reúne, os gostos se mesclam. A música que toca no Jukebox do Bar da Bruxa ou no Bar Oásis, por exemplo, são absolutamente variadas – apesar de prevalecer os gêneros e subgêneros do rock e metal.

Na madrugada perversa, a galera mais radical (em marginalidade e subversão) se aproxima. Vai ver que nem todos que comungam connosco são *punks*. Estão naquele espaço para desvairar e promover o caos em suas vidas. A desobediência e anti-servilidade; o rompimento com paradigmas da tradição familiar e o desprezo pelas ordens regulatórias do Estado; blasfêmias contra a religião predominante e manifestações da liberdade sexual, especialmente trans, gay e feminina, são algumas formas de subversão as quais venho me referir. O rolê é um lugar de extravasar e ser extravagante. Há muita abertura para as descobertas para além do uso e abuso de drogas, álcool e, claro, *rock'n roll*. A associação com o *punk* vem politizar a desordem.

A desobediência e a rebeldia podem adquirir a forma de combate consciente às formas de opressão e repressão. No Garage (Praça da Bandeira, RJ) encontramos uma massa caótica que se embriaga e se droga, que foge de casa e ouve música alta, que levanta a bandeira da anarquia e anarquiza "à vera" seja nos bairros ou nas ruas da cidade. Longe de julgar seus atos com falácias moralistas, nos grupos de afinidade encontrará a possibilidade articular com outros pensamentos sobre razões, por exemplo, do ódio e da miséria. O entroncamento de estilos de vida pode convergir ou conflitar, mas o fator da amizade, os laços de afetividade, não serão ignorados. Antipatia a gente tem é com fascista.

4. Devotos do ideal pela janela das crises e “tretas”

Sem dúvidas a vida *punk* é repleta de drama, desde a cooperação até o conflito. Vamos ver que a articulação, sobretudo dentro do nosso grupo, está sempre em caos. Isto porque vivemos em constante provocação com a dinâmica social. Turner (2013, p. 30) enfatiza a qualidade trágica que os eventos podem adquirir ao teorizar acerca do drama social. Categorias como a lealdade e a obrigação, que o autor trabalha, são urgências impecáveis ao grupo que me insiro, são coisas que nos deixam à “flor-da-pele”. Trata-se do dever moral que corresponde à ideologia p*punk*anarquista. Em alguns circuitos, o desenrolar das situações adquirem a qualidade dramática e os atores agem impulsivamente de acordo com seus princípios.

Há muita dedicação e entrega ao estilo de vida; é algo que acontece diariamente. Os meninos da Repressão são “*punks* da Lapa”, mesmo a maioria de nós vivendo na periferia – Pavuna, Nova Iguaçu, Cidade Alta. Tem *punks* na Zona Oeste, uma galera maneira no Morro do Alemão, outros *punks* vivendo mais para o interior do estado... há os que viajam muito, que vivem aqui mas vieram de longe, artistas de vários tipos, artesãos... A associação com o lugar se trata de onde mais se dá nossa atuação, onde mais empenhamos nossas vivências, nos articulamos ou simplesmente andamos juntos. Os problemas que meus amigos se envolvem são aqueles que essencialmente recaem para o Centro, apesar de a “treta”, relacionada ao conceito de drama social, se estender para onde quer que vamos.

Eu acompanho especialmente este grupo p*punk*porque gosto de lidar com a atuação de rua e gosto de frequentar o centro. Estar na rua é lidar com a realidade direta. Permite reagir conforme tua cabeça manda, de forma prática, aplicando e testando a ideologia. Voltada para isso, posso ver o quanto é cansativo enfrentar os percalços, a repressão policial, as opressões machistas e LGBTQIA+fóbicas, defender ideais ou mesmo trocar ideia com outras galeras que também vivem a realidade da rua...

Figura 4: **Pichações em uma banca de jornal na Praça Tiradentes, Centro do Ri**o
Fonte: a autora.

Figura 5: **Mapa da região metropolitana do Rio de Janeiro**
Fonte: Google Maps.

No campo da p*performance oral* Bauman, 2014) vem à mente as palavras de ordem do p*punk* Palavras de ordem são gritos de guerra e correspondem às identidades e pautas urgentes, fazendo parte do cotidiano, debates e na produção musical. Um termo que denota frequência e experiência é o "êra". Grita-se "êra p*punk* e isso é o reconhecimento entre *punks*. Já no dia-a-dia, as interações e manifestações no mundo podem ser vistas de modo ritualizado, já que existe uma absoluta devoção ao fazer p*punk*em alguns de nós. O ato performático é naturalizado e a luz da consciência emerge do lúdico. A partir do agrupamento, da ação de liberdade e extravaso da própria insanidade, o estilo de vida e a forma de pensar se manifestam arraigados no corpo artístico. O cotidiano traz na sutileza do corriqueiro a intensidade da vida p*punk* Percebendo o quanto gêneros performáticos são exemplos de ritualização, meu olhar se volta para a dedicação ao estilo e ideal associando a entrega a uma verdadeira devoção pelo p*punk* Busco entender as pessoas para entender a microestrutura social; e depois entender os grupos para refletir a macroestrutura do ponto de vista sistêmico.

Nesse sentido, espera-se que a ideologia reflita os sentidos da representação. A forma como pensam e o que fazem é o que faz com que o grupo seja considerado de tal ou qual forma. No âmbito do conflito interpessoal, uma briga pode tanto abalar a estrutura do grupo como fazer parte do que a fortalece. Estão em jogo laços e amizade; a própria relação social tem como objetivo lutar contra oo *fascismo, o racismo e a ignorância*– parafraseando aqui Menstruação Anarquika, banda p*punk*feminista de São Paulo. Extirpar uma "fruta podre" do bonde é um exemplo que força a interação, pois o confronto também aproxima. Lembro aqui o conceito moral da lealdade, onde os princípios orientam a tomada de atitude. Entre os *punks*, é preciso se posicionar. Como diz Turner:

> O conflito parece fazer com que os aspectos fundamentais da sociedade, normalmente encobertos pelos costumes e hábitos do trato diário, ganhem uma assustadora proeminência. As pessoas têm de tomar posição em termos de imperativos e constrangimentos morais profundamente arraigados, muitas vezes contra suas preferências pessoais. A escolha é subjugada pelo dever. (Turner, 2013, p.31).

A comunicação-não-violenta é ideal na resolução de conflitos. O que não pode acontecer é a evitação desse conflito. Não é sempre que o *punk* de rua tem a delicadeza de uma fala assertiva quando se vê de frente com um agressor de mulheres. Na verdade, parece que o conflito é até mesmo provocado. Acredito que isso tem algo a ver com o ideal combativo, uma cultura de enfrentamento. Casos críticos, como de machismo e homofobia, são um prato cheio para o *punk* de rua extravasar o ódio social. Acreditando fazer o bem, o sujeito revoltado corre o risco de se exceder aos olhos dos outros, que não entendem o porquê de tanta briga, caô, confusão.

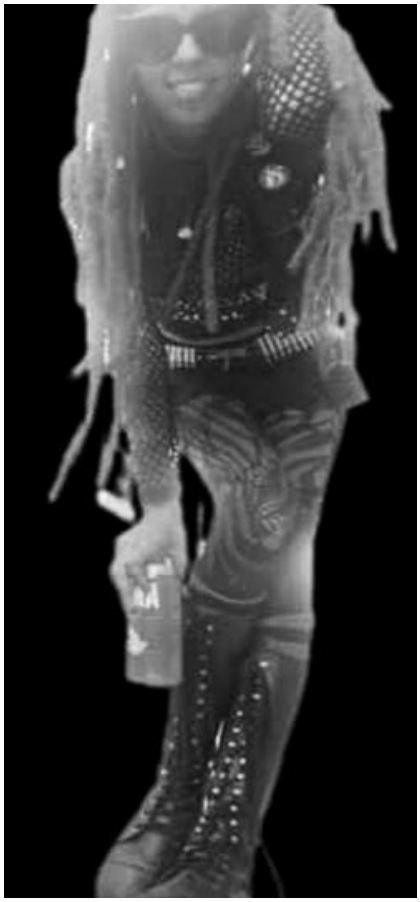


Figura 6: **Autorretrato**
Fonte: a autora.

Eu tive um estranho momento que desembestei a falar com o T. ao vê-lo conversando com A. Ele tinha machucado esse meu amigo com socos e ainda aberto um boletim de ocorrência, entre outras coisas cabulosas. Escrevi várias notas sobre o desencadeamento do caso envolvendo esse mesmo agressor. Em suma, uma mulher acusa T.M. de agressão e roubo. A partir daí, ele é boicotado pelas meninas *punk* e, consequentemente, os meninos. Especialmente os meninos da Repressão Social assumiram esse problema, passando a confrontá-lo com frequência na Lapa. Foi no *show* do Brujeria, no Circo Voador, que ficamos sabendo que a *persona non grata* tava processando uma outra amiga, que bateu nele na última *gig* no Garage. O que temos aqui é um *punk* assumindo a treta de outro em defesa de uma mina; e um *cara* ue não aceita ser extirpado do rolê *punk*

Uma outra situação nessa mesma linha de assumir o problema dos outros diz respeito à bartender do Bar Oasis (Garage, Praça da Bandeira, RJ). Ela chamou nosso amigo de "advogado de pobre" em razão deste estar sempre se envolvendo na treta dos outros. Essas palavras o deixaram profundamente entristecido, mas me fez perguntar o porquê de os *punks* estarem sempre se envolvendo em "tretas" e "bafafás". No Bar do Gerson, na Lapa, outro *point* que frequentamos, nos contaram que um dia antes um bêbado chutara a caixa amplificadora, danificando-a. Na ocasião, o dono teria dito: se os *punks* tivessem aqui isso não teria acontecido.

Tem alguma coisa no p*punk*que torna assuntos particulares coletivos. Esse menino T.M. me disse "ah, mas isso é um assunto pessoal". Só que não é. Ninguém acha que é porque afeta todo o grupo. Se tolerarmos machista no nosso rolê, que tipo de *punks* seremos? Se ele está presente no rolê, ele passa a compor também a cena; e ninguém aqui quer uma cena contaminada pela presença de um agressor de mulher.

Turner (1987) encontra o ritual no processo social, "especialmente nas maneiras que as pessoas resolvem crises" (Schechner, 1992, p.7). Schechner diz que "tão logo Turner percebe que o processo social é performativo" (Idem). Faz parte do ritual dos *punks* a cobrança, a investigação e intromissão em assuntos pessoais; exprimem uma compreensão de que o machismo, a lgbtqia+fobia e o racismo, por exemplo, são problemas sociais que ultrapassam a esfera privada da vida de quem quer "c*colar com nois*. Será inadmissível a presença de agressor de mulheres em qualquer um de nossos rolês (isto também é uma palavra de ordem) e a manifestação da cobrança e da treta decorre daí. A atitude esperada dos meninos da minha banda, após conhecê-los e lidar com eles em momentos especiais da vida p*punk* a possibilidade do espancamento, a briga, o enfrentamento de um ou outro acusado de agressão que queira aparecer na cena.

A agressão poderia ser vista como ato performado, mas não é esse o sentimento que temos ao estar ali. A não ser pelas brincadeiras e pelos deboches, nas cobranças nos envolvemos porque consideramos algo absurdamente sério. Não é por puro gosto de conflito, pois é péssimo correr os prejuízos de uma briga - ferimentos, estresse, aumento de proporção. Apesar disso, certo dia encontrei meu amigo sorridente e saltitante dizendo "estou feliz, bati no machista" (Guerra, 2023). O sentimento de alegria numa ocasião dessas é o de fazer sua parte na construção de um mundo melhor. Este menino é da briga, ele vai resolver com briga. O que ele pode fazer para combater é dar muito soco, debochar. Muitas vezes temos que brigar com ele para que ele pare de brigar. Tem que saber que situações convém resolver na palavra.

Turner lembra Goffman ao dizer que "a vida ordinária numa estrutura social é por si mesma uma performance" (Turner, 1992, p.107). Ambos gostam de utilizar metáforas do teatro para falar sobre estrutura e interação. Um ponto fundamental, todavia, para a questão da transgressão p*punk*aparece no que Turner diferencia a si mesmo dizendo que a fase dramatúrgica começa quando a crise chega no fluxo diário das interações sociais (Turner, 1992, p.76).

> Se a vida diária é um tipo de teatro, o drama social é um tipo de metateatro, isto é, uma linguagem dramatúrgica sobre a linguagem dos ordinary role-playing and status-maintenance que constitui a comunicação no processo social cotidiano (Turner, 1992, p.76).

Se o confronto tinha raiz no ideal de combate ao machista agressor de mulheres presente na cena, o drama se voltou contra os meninos com a disseminação viral de um vídeo nas redes sociais; na forma reiterada como decidem resolver qualquer conflito na porrada; e na enxurrada de críticas de uma galera que nem está presente. Se quem os acompanha entende que dois caras agressores de m*minas*querem se dizer *punks* e se incluir no rolê, a reação de metade da minha banda, "rata" de Garage e amigo das meninas agredidas foi a de bater, t*tretar* expulsar. Por outro lado, o que é levantado pelos mais velhos de rolê é o risco da ampliação da perseguição, o risco de morte baseado em casos que se complicaram

no passado. Por isso que Mary Douglas (1976:, p. 76) diz que “tudo o que fazemos é significativo, nada escapa a um simbolismo deliberado que o público compreende”. Tudo que fazemos, nesse contexto de rolê, acaba se tornando tópico para conversas futuras por quem estava ou não estava no rolê - sobretudo, por nós mesmos...

Turner (1992, p. 77) vai dizer que *erros e hesitações, fatores pessoais e socioculturais* até mesmo as considerações do *contexto* fazem parte da virada pós-moderna de análise da performance. Se os meninos erraram (na visão de alguns) e eu hesitei (na visão do amigo), isso pode ser relido de outra maneira, compreendido de outra forma por quem atua ali. No meu entender, os meninos não erraram por brigar, mas erraram ao usar arma branca ou por aglomerarem demais em cima da disputa do mano-a-mano. Porque mano-a-mano é respeitado, mas “juntar” em cima de um é entendido como covardia. A interpretação de quem os odeia de outros carnavais se baseia no excesso da surra e na quantidade de um lado contra o de outro para os criticar. As categorias de lealdade e obrigação vistas por Turner até aqui se estendem. Vivemos o drama social. Como era de se esperar, fazer parte da Repressão demandou uma série de ritos de passagem. Cada novo ss*how*era um grande aperto no coração. Até hoje eu sinto que algo me é arrancado de dentro; eu entro em transe. Embriagada ou sóbria, a adrenalina é tão grande que eu sinto extrapolar. De onde estou, se apresentar é, ao mesmo tempo, ser e performar. É como quando você ouve uma música que você gosta muito, você se empolga, não é? Você canta junto, abre os braços, deixa-se vibrar. Nos melhores dias é assim. Nos dias ruins, eu tive uma abissal vergonha de mim mesma, a insegurança corroeu meu espírito e eu me senti doer de medo. Mas atos de ousadia e insubmissão envolvem atravessar regras socialmente impostas de delicadeza e amabilidade feminina para garantir escuta de sua voz. Entre estrutura e organização, a diferença está nos comportamentos que são repetidos sem muita reflexão versus a reeducação do seu modus operandi. Os conflitos, inclusive os internos, nos dão muito “pano pra manga” de reflexão dos impactos do *punk* e são meios para se compreender um pouco mais da dinâmica social.

Figura 7: **O punk nunca morre. Representantes das bandas Repressão Social (RJ), Invasores de Cérebros (SP) e Atack Epilético (MG). Belo Horizonte, 2023**
Fonte: a autora.

5. Conclusão

A treta é um símbolo, uma experiência social que entende o conflito como uma prática de atuação de enfrentamento. O processo ritual da treta anseia uma mudança. As brigas que escrevo têm uma motivação ideológica muito clara de combate ao machismo e ao fascismo. O machismo é, por si só, um tipo de fascismo. Repressão Social canta a luta "contra opressão, contra corrupção" (Somos Libertários. Repressão Social, 1995). Os *punks* brigam porque esta é uma de suas formas de combate; na cabeça desses homens, é ação direta. Obliterando uma sociedade melhor, meus amigos brigam na rua. Outras formas de luta se dão na arte e diretamente na política. Todas as práticas de luta serão valorizadas, sobretudo as que correspondem ao princípio p*punk*da ação direta.

> "O punk em si já é treta, já é um convite ao conflito, isso por si só já explica muita coisa, mas existem diversas linhas de treta nessa cena: treta com o meio social, treta com autoridades, treta com outros grupos (punk e não punk), tretas políticas e ideológicas e as tretas causadas por atitudes que podem ser definidas a partir de um olhar do punk para o punk" (Comentário de Grillo. RJ, 2024, s/p)

Vemos e vivemos na crueza *underground* da vida periférica. Nos arriscamos nos centros urbanos por necessidade e prazer. Nessa de fazer nossa zona de interação na rua, somos expostos e o drama aflora. Eu defendo que visitemos outros circuitos culturais porque acredito que nos fortalecemos na encruzilhada das artes. Vejo afinidade na luta e a aproximação de outros grupos combativos permite a oportunidade de compartilhamento valiosa a qualquer cultura, sobretudo aos cultos de resistência.

O comportamento *punk* valoriza a espontaneidade como expressão de liberdade. Aos poucos, na descrição do cotidiano, os princípios e urgências aparecem. Na proeminência com que algumas questões aparecem definem as urgências do grupo. São essas urgências que busco salientar neste trabalho. As práticas de atuação performam arte-política, exposição que caminha junto à imagem e à música. Os princípios ideológicos embebem essas práticas de significação. A identidade do *punk* transpira as relações com a estrutura e a cidade.

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, minha nova casa; aos meus orientadores; aos meus parceiros; às minhas amigas; à minha mãe.

Financiamento

Agência CAPES.

Referências Bibliográficas

Abu-Lughod, L. (1991). Writing against culture. In R. Fox (Ed.), *Recapturing Anthropology* (pp. 137–162). School of American Research.

Bauman, R. (2014). Fundamentos da performance. *Revista Sociedade e Estado*, 29(3).

Caiafa, J. (1985). *Movimento punk na cidade: A invasão dos bandos sub*. Jorge Zahar Editor.

Clarke, J. (2014). Estilo. In S. Hall & T. Jefferson (Eds.), *Rituales de resistencia: Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Traficantes de Sueños.

Douglas, M. (1976). *Pureza e perigo*. Perspectiva.

Foucault, M. (1979). Poder-corpo. *Microfísica do poder*, 2, 81-5.

Guerra, P. (2023). Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir. *MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP*, 7(1), 212-249.

Guerra, P., & Campos, R. (2023). Artes e utopias: Uma abertura entre o passado, o presente e o futuro. In *COMbART: Arte, ativismo e cidadania: Livro de resumos = Arts, activism and citizenship: Book of abstracts*. Universidade do Porto.

Guerra, P., & Menezes, P. M. (2019). Dias de insurreição em busca do sublime: As cenas punk portuguesas e brasileiras. *Revista Sociedade e Estado*, 34(2), 485-512.

Gupta, A., & Ferguson, J. (2000). Mais além da "cultura": Espaço, identidade e política da diferença [1992]. In A. A. Arantes (Org.). *Espaço da diferença* (pp. 30–49). Ed. da Unicamp.

Matos, E. C. S. (2019). *Ruídos subversivos: Andanças no underground carioca* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense].

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad.* Ediciones del Signo.

Moore, H. L. (1996). The changing nature of anthropological knowledge. In H. Moore (Ed.), *The future of anthropological knowledge* (pp. 1–15). Routledge.

Neto, J. L. F. (2017). A analítica da subjetivação em Michel Foucault. *Revista Polis e Psique*, 7.

Peirano, M. (2006). Onde está a antropologia? In M. Peirano (Ed). *A teoria vivida e outros ensaios de antropologia* (pp. 15–35). Zahar.

Santos, R. C. G. (2019). Entrecruzamentos: Arte, política e política pública. *Revista Estética e Semiótica*, 8(2), 43–52.

Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Editora UFMG.

Turner, V. (2008). *Dramas, campos e metáforas: Ação simbólica na sociedade* humana. Eduff.

Turner, V. (2013). *O processo ritual: Estrutura e antiestrutura*. Vozes.

Evelyn Christine da Silva Matos (Vic Morphine), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

E-mail: eudapinheiro67@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a14

ARTWORK: EDGAR ACEVEDO

CAPÍTULO 15

MODA E CONTRACULTURA: NOTAS E REFLEXÕES

FASHION AND COUNTERCULTURE: NOTES AND REFLECTIONS

Solange Riva Mezabarba, Faculdade de Design de Moda do Senai Cetiqt, Brasil

Resumo

Num esforço de colocar em perspectiva a moda como fenômeno de consumo nas sociedades modernas, este trabalho tem por objetivo aproximar o olhar por sobre a contracultura e sua aproximação com a moda. Georg Simmel em seu livro Moda: uma filosofia (2008) descreve uma lógica de consumo que mais tarde recebeu dos estudos econômicos a denominação de *trickle-down*. Esse movimento propõe inicialmente uma dinâmica na qual as elites estariam perseguindo novidades numa prática de distinção, e as camadas mais baixas dos segmentos sociais, estariam buscando a imitação dessas elites. Este texto busca observar como, numa inversão da dinâmica do *trickle-down*, os movimentos de protesto que desafiam a cultura dominante e dirigem suas críticas à sociedade de consumo, denominados contracultura, têm seus elementos simbólicos apropriados pelo mesmo mercado que criticam. No texto, o caso exemplar dos *punks* ilustra o ponto de vista, que é apoiado pelas reflexões de Heath e Potter no trabalho intitulado: Nation of rebels: why counterculture became consumer culture? (2004).

Palavras-chave: consume, moda, contracultural, sociedade de consume, punks.

Abstract

In an effort to put fashion into perspective as a phenomenon of consumption in modern societies, this work aims to bring a closer look at counterculture and its approach to fashion. Simmel in his book Moda: uma filosofia (2008) describes a logic of consumption that later received the name trickle-down from economic studies. This movement initially proposes a dynamic in which the elites would be pursuing novelties in a practice of distinction, and the lower layers of the social segments would be seeking to imitate these elites. This text seeks to observe how, in an inversion of the trickle-down dynamic, protest movements that challenge the dominant culture and direct their criticism at consumer society, called counterculture, have their symbolic elements appropriated by the same market they criticize. In the text, the exemplary case of punks illustrates the point of view, which is supported by the reflections of Heath and Potter in their job called The nation of rebels: why counterculture became consumer culture? (2004).

Keywords: consumption, fashion, counterculture, consumption society, punks.

1. Introdução

Este trabalho procura estimular uma reflexão sobre a aproximação entre a moda e a contracultura. Para tanto, é fundamental que façamos uma delimitação dessas categorias e de como elas se acomodam na vida cotidiana na modernidade. A amplitude do título se dá exatamente pela modesta ambição de, neste texto, estabelecer conexões primárias entre essas categorias. O ponto de partida foi pensar que se a contracultura desafia a cultura hegemônica estabelecida, então a moda deve ser um dos pilares da contracultura. Revestida da ideia de transgressão, a moda busca quebrar padrões. Paradoxalmente, no entanto, o que podemos observar é exatamente o contrário, ou seja, a moda como um elemento de acomodação e naturalização do que pode ter começado como uma subversão de valores vigentes.

Assim, numa atitude de problematizar a moda como fenômeno de consumo nas sociedades modernas, este trabalho tem por objetivo aproximar o olhar por sobre a contracultura e sua relação com a moda. O texto inicialmente traz reflexões sobre a moda a partir de eventos que a consolidaram nas sociedades urbanas especialmente no século XX. Em seguida, enumera chaves analíticas que as ciências sociais desenvolveram para analisar as sociedades a partir das práticas de consumo orientadas pela moda, traçando um fio condutor a partir da obra de Georg Simmel. O filósofo, que descreve uma lógica de consumo que mais tarde recebeu a denominação de *trickle-down* propõe inicialmente uma dinâmica na qual as elites estariam perseguindo novidades numa prática de distinção, e as camadas mais baixas dos segmentos sociais estariam buscando a imitação dessas elites. As sociedades urbanas e os movimentos de contracultura mostram que a lógica de mercado, num sistema econômico de valorização da cultura material como mercadoria, prevalece até mesmo sobre os elementos visuais e de vestimenta que caracterizam esses movimentos de protesto. É nesse sentido que há uma inversão do movimento *trickle-down*, e a base da pirâmide reverbera seus elementos simbólicos para o topo da pirâmide, banalizando as causas dos movimentos de protesto e suas vertentes que, inicialmente desafiam as culturas dominantes, ou seja, os movimentos denominados contracultura.

Na sequência, vale a pena abordar essas categorias que, para o artigo, são centrais: culturas, contraculturas e subculturas. Por fim, algumas questões são trazidas à tona em meio a novas formas de exercer as práticas de consumo, a partir da internet e das redes sociais, produzindo novos sentidos ao ativismo (nesse contexto designado ciberativismo) e, consequentemente, ao consumo, e ao consumo de moda.

2. A construção social da moda: uma perspectiva histórica

A primeira reflexão que proponho neste texto é sobre a moda como um fenômeno social, e em especial, correlacionando-a com a sociedade e a cultura de consumo. É importante que tenhamos em mente a cultura do consumo como um dos aspectos definidores de uma "sociedade de consumo" tal como Barbosa (2004) a descreve. Para a autora, há duas formas de definir a "sociedade de consumo": seja como uma sociedade que consome de uma forma específica – como na definição de Baudrillard, "o consumo de signos" (como citado por Barbosa, 2004) seja como uma prática definidora de um tipo de sociedade específica. Nesse particular, a autora enumera elementos que formariam essa "sociedade de consumo":

> consumo de massas e para as massas, alta taxa de consumo e descarte de mercadorias per capita, presença da moda, sociedade de mercado, sentimento permanente de insaciabilidade e o consumidor como um dos seus personagens sociais (Barbosa, 2004, p.8, grifos meus)

Assim, apoiada em Barbosa (2004) é que destaco a moda como um fenômeno que se estabelece numa sociedade de consumo. McCracken (2003) chama a atenção para o fato de que no século XIX essa "sociedade de consumo" já está formada. A chamada revolução industrial consolida a produção de bens numa escala jamais vista até então. Nesse contexto, a moda, ou a busca pelas novidades exerce papel preponderante, como podemos observar também em Lipovetsky (1989) e, podemos dizer, se coaduna, em especial, com a cultura da insaciabilidade. Campbell (2001) desenvolve sua teoria sobre a sociedade de consumo, baseando-se na insaciabilidade produzida principalmente pelo que denominou "hedonismo moderno". Ou seja, o prazer provocado pelas ilusões não resiste à realidade, abrindo espaço para novos desejos. Esse prazer efêmero nos leva a consumir como uma busca incessante pelo prazer inicial.

O ponto de partida para esse autor é o século XVIII, quando o consumo de bens aumenta de forma avassaladora, especialmente entre a burguesia inglesa interessada nos objetos que chegavam incessantemente ao local vindos de mercados asiáticos. Ou seja, o gosto pelas novidades abarca a cultura material que circula nas sociedades ocidentais. É importante recordarmos que Campbell (2001) toma como base teórica para o seu estudo o clássico de Max Weber *A ética protestante e o espírito do capitalismo* , tendo inclusive trazido daí a inspiração para o título do seu trabalho: "A ética romântica e o espírito do consumismo moderno". Cabe lembrar que a obra de Weber (2004) se situa num momento em que, para o autor, há uma convergência entre a ética protestante e a lógica capitalista. Nesse sentido, o consumo se torna central na vida cotidiana dos indivíduos das sociedades modernas, o que, no longo prazo, gera consequências sociais. Potencializado por uma cultura de consumo e impulsionado por um modo de produção em série e em escala, o consumo de bens (e aqui, em especial, de roupas e acessórios), torna-se uma prática definidora do nosso modo de vida na modernidade. Diante das consequências sociais desse estado de coisas, o consumo ou suas práticas na sociedade capitalista inspirou movimentos de protesto e mesmo de "não-consumo" – o que, ao fim, pode ser considerado, uma maneira de consumir.

A moda como fato motivador para aquisição de novos elementos a compor a imagem individual, podemos dizer, no século XX se consolidou como um fenômeno privilegiado nas sociedades urbanas, modernas e definidas como "ocidentais". Como qualquer fenômeno social, porém, a "moda" não aparece da noite para o dia. É preciso, portanto, recuperar marcos históricos que contribuíram para a construção dessa categoria já tão naturalizada nos dias de hoje.

Já que estamos operando com a categoria "moda" no âmbito do vestir, talvez seja proveitoso questionarmos: por que nos vestimos? Ruth Benedict (2019), em verbete para a *Encyclopedia of Social Sciences* denominado *"dresss"* destaca quatro campos de conhecimento que se interessam pelo vestir: o comportamento pré-humano, a arqueologia, os estudos sobre povos primitivos e as condições modernas de civilização. Nesse sentido é que a autora, com base em estudos desenvolvidos dentro desses quatro campos, refuta a ideia que circula no senso comum de que nos vestimos por pudor ou proteção contra o frio. De seus apontamentos podemos destacar o vestir como ornamentação do corpo, como autoexpressão já no período Aurignaciano (há 40 mil anos), enfatizando que a origem do vestir nada tem a ver com o pudor, pois essa é uma construção peculiar de diferentes culturas. Benedict traz o ponto de vista de autores como Frazer [1890] e Karstern [s.d.] (cit in. Benedict, 2019), que apontam como hipótese da interpretação do vestir pelo pudor como uma prática se inicia com a magia, algo para proteger a genitália dos maus espíritos. Com essa concepção em mente, vou me ater à ideia de que o vestir guarda forte relação com a autoexpressão. Essa é uma boa possibilidade para pensar em como um elemento do vestir que simboliza um movimento de protesto se torna objeto de desejo e mercadoria nas sociedades capitalistas inseridas em práticas de consumo muitas vezes combatidas pelos mesmos movimentos.

A "moda" como fenômeno dessa autoexpressão e no modo como escolhemos nos vestir tem sua origem nas aristocracias europeias. Devemos começar com o casamento de Felipe de Borgonha e Margareth de Flandres em 1357. Um corredor comercial se formou facultando a entrada de mercadorias vindas da Ásia, proporcionando a constante ostentação de roupas diferentes trazidas de lá (Mukerji, 1993). Em seguida, vale a pena mencionar a figura de Isabelle da Bavária (1370-1435), citada por Benedict (2019). A aristocrata tem sua trajetória marcada pela forma como lidou com a expressão de sua autoridade ao assumir o reino em decorrência da enfermidade mental do rei Charles VI. Ela recorria ao modo de vestir (com pompa e opulência) e se tornava uma das figuras retratadas nos *fashion-platess*[1]. Da mesma forma, o reinado de Elizabeth I (1558-1603) foi marcado, entre outros fatos, pela valorização da novidade como marcadora de*statuss* social (McCracken, 2003). Posteriormente, Luis XIV na França (1661-1715) estabelece uma sociedade de corte onde a competição pela atenção do rei gerou uma busca desenfreada pelo luxo e a opulência (Elias, 2001). Até aqui, no entanto, a moda se estabelece nos domínios da aristocracia. É fundamental destacarmos que era um período em que as chamadas Leis Suntuárias controlavam o consumo de objetos considerados de luxo entre burgueses. A governança do consumo naquele momento, definia quem poderia e quem não poderia ter acesso a determinados bens de consumo, a despeito de contarem com recursos financeiros para adquiri-los[2]. Era, pois, um momento de escassez na produção.

[1] Os fashion-plates eram ilustrações em cartões que circulavam pela Europa como um modo de apresentar as roupas usadas nas cortes. Ver mais em Laver (1989).

[2] Para compreender o papel das Leis Suntuárias nas sociedades europeias, ver Alan Hunt (1996), Governance of the consuming passions: a history of Sumptuary Law. Portland: Book News.

O desenvolvimento do modo de produção industrial inaugura um novo capítulo para a moda. Mukerji (1993) afirma que a chamada revolução industrial tem seu início exatamente com os têxteis, mais precisamente, os *calicoes*, importados da India pela Inglaterra para atender às mulheres burguesas ainda no século XVIII. No século XIX, já consolidada a revolução industrial, começam os desdobramentos no comércio – vitrines especialmente valorizadas durante as Exposições Universais, etiquetas de preços, lojas de departamento, manequins de papelão, e todas as práticas que, mais tarde, seriam creditadas ao campo que se estabeleceu com o nome de "marketing". Williams (1982) em seu livro *Dreams world: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France* destaca a importância das Exposições Universais para capturar a atenção e o interesse de um público que já tomava gosto pelas práticas de consumo.

É nesse momento, de impulso ao consumo de moda, ainda no século XIX, que Charles Frederick Worth migra da Inglaterra para Paris e se estabelece como o estilista da Imperatriz Eugenie, esposa de Napoleão III[3]. Com experiência no comércio, Worth valoriza suas criações assinando-as tal qual os pintores assinavam suas telas, dando origem à importância das etiquetas e marcas na moda. Além disso, o criador, pode-se dizer, foi o idealizador dos desfiles de moda com modelos vivas. Eleanor Lambert, mais tarde, cria a espetacularização dos desfiles, tornando-os mais parecidos com os formatos que conhecemos hoje. Moda e comunicação então se estabelecem como numa relação simbiótica, afinal, a moda se torna moda quando é comunicada. No século XX duas formas primordiais de divulgação se consolidam: as revistas de moda destinadas ao público em geral, e os desfiles de moda, cada vez mais performáticos como agregadores de valor às roupas ali apresentadas, afinal como observa Silvano (2022), as performances valorizam o produto apresentado nas passarelas.

A moda como a conhecemos hoje se consolida no século XX. Nas ciências sociais, o fenômeno começa a provocar reflexões acerca do seu papel nas sociedades. Assim, na próxima seção, vamos observar rapidamente algumas formas de analisar esse fenômeno e sua relação com indivíduos e coletividade.

3. Reflexões sobre moda nas ciências sociais

A primeira premissa que devemos ter em mente é a de que lidamos com a moda como a dimensão simbólica da cultura material do vestir. Silvano (2021) destaca quatro questões primordiais sobre a moda nas ciências sociais: a ideia da passagem do tempo, trazendo as reflexões de Giorgio Agambem sobre a contemporaneidade; a construção sistemática do novo como elemento definidor da moda, especialmente a partir de trabalhos de Roland Barthes, ao questionar a diacronia da moda e Leroy-Gourhan; em seguida, a moda como oposição ao costume, trazendo as reflexões de Gabriel de Tarde e Ted Polhemus à respeito de certa permanência e mutabilidade do modo como nos vestimos; finalmente, a ideia de imitação e distinção consagrada por Simmel. Vamos nos deter nesse último aspecto.

[3] Ver Mezabarba, 2016.

A moda, conforme Simmel (2008), pode ser arbitrária, mas se alinha com a proposição de Mary Douglas e Baron Isherwood (2004) de que o consumo de bens está fortemente relacionado com a capacidade humana de criar, de enviar mensagens, de se expressar, ou ainda, conforme Bourdieu (2008), à nossa forma de nos distinguir. Os limites para a criação da aparência, numa prática similar à bricolagem, tal como sinaliza Campbell (2004), estão no que Simmel argumenta como o ônus da diferenciação. Ou seja, para quem não deseja arcar com esse ônus, é preciso aderir à imitação.

O ônus da inovação (Simmel, 2008), que encontra ressonância nos protestos e na forma como esses protestos buscam identificação em uma forma específica de apresentação de si, é uma construção da própria imagem que excede o que é "aceitável" pela cultura hegemônica. Sendo assim, segue Simmel, é preciso fortalecer-se como indivíduo para assumir o ônus social de parecer muito diferente dos grupos por onde circula. Em muitos casos, como observa Bollon (1993), trata-se de afrontar as normas hegemônicas de "elegância" e "bom gosto" – categorias que são culturalmente construídas e cujas referências, em geral, vêm das elites. Nesse sentido, quando essa diferenciação reúne elementos simbólicos para representar uma posição política de grupo, o coletivo se fortalece e incomoda ainda mais o gosto da classe dominante, como gosto de classe e estilo de vida (Bourdieu, 1993) exemplares.

Nesse particular, a chave analítica discutida por Simmel (2008), que se refere à tensão entre imitação e distinção parece oferecer um bom norte para apoiar a reflexão que virá em seguida. Proponho, pois, que permaneçamos nessa chave. Afinal, ainda que seja uma premissa desenvolvida por Georg Simmel, é importante mencionar que Veblen (1980) e Bourdieu (2008) a retomam de outra maneira. Um componente importante aqui é a segmentação social. Ou seja, essa dinâmica de imitação e distinção se dá através de um movimento, batizado por Adam Smith de *trickle-down*[4]. Esse movimento pressupõe uma espécie de "perseguição" a um estilo qualquer que foi adotado pela elite. Mas quando as camadas mais baixas da pirâmide sócio-econômica alcançam aquele estilo, a elite procura se distinguir buscando novidades. Essa proposição já foi problematizada por autores como Lipovetsky (1989) que não concorda que a moda seja um corolário de classes. O autor observa que a dinâmica da imitação e distinção pode se movimentar em vários sentidos.

As propostas de Simmel (2008) e Veblen (1980) desconsideram por completo o surgimento de estilos entre os segmentos mais baixos da pirâmide social. Veblen (1980) chega a classificar como indigna a roupa usada, velha e rasgada. É como se a moda, ou o acesso às modas, fosse um privilégio das classes dominantes. Esse movimento pode fazer sentido quando analisamos as origens aristocráticas da moda. Na modernidade, e nas sociedades urbanas, esse movimento, ao contrário, tem sido, inclusive, mais comum a partir da base da pirâmide do que do topo. É na base que vamos encontrar os movimentos da contracultura que ganharam as ruas e se tornaram moda em dado momento.

[4] Ver Silvano e Mezabarba, 2019.

É importante destacar que uma das questões que se discute aqui está exatamente no que veio a se tornar a categoria "moda de rua", ou seja, movimentos das ruas passaram a inspirar o *mainstream* criativo da moda, e inverteram a lógica do movimento *trickle-down* de inovação da classe dominante e imitação por parte dos indivíduos classificados na base da pirâmide socioeconômica. Nesse sentido é que, na sequência deste texto, proponho falarmos sobre os movimentos que passaram a ser denominados "contraculturas".

4. Culturas, subculturas e contraculturas

A ideia desta seção é empreender o esforço de entender a dinâmica que se apropria de elementos transgressivos da aparência escolhidos para afrontar a hegemonia das sociedades. Esses movimentos, na década de 1960, foram batizados por Theodore Roszac de "contracultura". Numa perspectiva mais ampla, no entanto, podemos, desde o casamento da princesa Margareth de Flandres com Felipe de Borgonha e do reinado de Elizabeth I, entender a moda como uma quebra de padrões, modificando, inclusive, a maneira como nos relacionamos com a aparência. O novo ingrediente que se incorpora a ideia de contracultura, portanto, é o fato de grupos considerados minoritários desafiarem a cultura hegemônica disseminada pelos grupos de elite.

A moda, ao fim, se constitui disso – uma constante quebra de padrões que gera inovação, consolidando assim, a ideia da exaltação do novo nas ditas sociedades quentes. O outro lado dessa moeda é o que podemos tratar, como nos termos de Polhemus (2019) como a oposição entre a moda e anti-moda, ou a moda que encontra suas variações no tempo, e a anti-moda que está fixada no espaço. Se os grupos que protestam, para Polhemus, estariam classificados no escopo da anti-moda, o que abrangeria a moda? O que as "autoridades" como argumenta Bourdieu (2001 e 1976), ou, nos termos de McCraken (2003), o que os "agentes de transferência", dizem que é moda? Nesse sentido, portanto, recordando Simmel (2008), da anti-moda se faz uma moda. Então precisamos entender de onde vem a inspiração para a dita inovação no campo da moda.

Para além do marco estabelecido por Theodore Roszac na década de 1960 sobre contracultura, cabe aqui trazer algumas definições e relações entre as culturas, subculturas e contraculturas. Esses são conceitos que, do ponto de vista da antropologia, são bastante problemáticos. Marilena Chauí (2018) tem uma definição interessante: a cultura como capacidade de relacionar o ausente através de símbolos. É nesse sentido que operamos a memória do passado e os planos para o futuro; é a construção dos julgamentos que opõem o bom e o mau, o belo e o feio, o verdadeiro e o falso, entre outras oposições; é afinal "a criação coletiva da linguagem, das crenças, das formas de trabalho, da habitação, culinária e vestuário" (Marilena Chauí, 2018,*grifo meu*u). Clifford Geertz em*A interpretação das culturas* (1989) traz para a abrangência da cultura o conjunto de mecanismos de controle de comportamento. Esse controle pressupõe símbolos que geram significados e organizam a vida individual em função da vida coletiva. Já as categorias "subculturas" e "contraculturas" são discutidas, por exemplo, pelo ensaísta venezuelano Luis Britto Garcia (1984). De forma didática, e numa perspectiva semelhante ao pensamento durkheimiano, Britto Garcia compara as sociedades a um organismo. Assim, para ele, um organismo social seria formado por três partes: o código genético, que regula as formas somáticas de cada um de nós; as memórias de cada um e, finalmente, uma grande memória coletiva parcial, resumida e modificável. Parcial porque se refere a um universo partilhado, resumida porque está contida em objetos, práticas e símbolos, e modificável porque é capaz de destruir-se e reconstruir-se para refletir mudanças. A cultura, segue o autor, mantem certa estabilidade

(ou inércia) diante das modificações, o que estabiliza e define sua identidade. As subculturas, por sua vez, para o autor, constituem um mecanismo de modificação e operam no seio da cultura como as mutações operam dentro dos códigos genéticos. Porém, no momento em que a sociedade se fecha à possibilidade de integração das subculturas, elas passam a ser contraculturas, tornando seus praticantes marginais – ou seja, à margem da sociedade dominante. Já Goffman e Joy (2007), que trabalham em seu livro "Contracultura através dos tempos", numa perspectiva mais ampla na problematização da contracultura, diferenciam subculturas e contraculturas da seguinte maneira:

> Se uma aparente contracultura se parece com uma monocultura conformista, é porque ela pode ser tanto uma subcultura quanto uma verdadeira contracultura tentando lidar com a popularização de massa. As contraculturas apresentam uma excepcional diversidade, e as subculturas normalmente são definidas por um tipo de conformismo alternativo ou minoritário. (...) De qualquer forma, a distinção entre subculturas e contracultura pode ser sutil e passível de discussão. (p.55)

Como vemos, a fronteira entre as subculturas e as contraculturas pode ser muito tênue. Proponho, portanto, trazermos um caso exemplar para efeito de reflexão. Vamos trabalhar com a premissa de contracultura, por exemplo, trazida pelo movimento*punk*k. Patrice Bollon (1983) descreve como a panópli*a punk*k provocava medo e, ao mesmo tempo, repugnância na sociedade estabelecida. O*spunk*ks surgiram como um movimento espontâneo nas ruas de Londres em meados dos anos 1970. A desilusão com as perspectivas de futuro levou um grupo de jovens a protestar e usar sua própria imagem como expressão desse descontentamento. De acordo com Bollon: "tudo neles fazia questão de ser sórdido, vicioso, baixo, perverso, degenerado, repugnante (...). Usavam o que o 'bom gosto' e o que a 'moral' reprovavam" (1983, p.128). Ou seja, trata-se da utilização de elementos simbólicos que afrontavam a classe dominante constituidora daquilo o que se construiu com o aceitável e o bom gosto. Para além da estética, especialmente impressa naquela aparência afrontosa, havia um modo de vida e, prossegue Bollon, uma filosofia. Música e vestuário se uniam como símbolos de resistência e ataque à cultura dominante, saindo assim, de uma perspectiva de subcultura (como na percepção de Britto Garcia) e, em alguma medida, ajustada ao sistema, para tornar-se, muito provavelmente, contracultura (Guerra, 2022).

Como imagem emblemática do movimento*punk*k, surgem os Sex Pistols que assumiam um comportamento ostensivamente provocativo, enfrentando as regras de mercado consolidadas pelo*mainstream*m da indústria do entretenimento. Gabavam-se por não saberem tocar, cuspiam em seu público, aspergiam suas cervejas em quem se aproximasse. Que empresário contrataria esse perfil de banda anti-tudo? – questiona Bollon. Paradoxalmente, eles se tornaram um sucesso dentro do que podemos definir como "indústria cultural". Sendo assim, para recordarmos Simmel, da anti-moda, se fez uma moda. Viviene Westwood, posteriormente um ícone da moda britânica, era quem assessorava os Sex Pistols em suas roupas. Aos poucos, os símbolos explorados por Westwood em suas criações se tornavam inspiração para a indústria da moda, revelando, na prática, a oposição à dinâmica do *trickle-down*, que apresentei acima. Ou seja, a moda dita "marginal" ascende a*omainstream*m e leva junto a estilista que se tornou ícone da chamada "moda*punk*k", Miss Westwood.

Críticos dos movimentos de contracultura, Heath e Potter (2004) se alinham à Teoria Crítica e ao pensamento da Escola de Frankfurt (notadamente em Adorno e Horkheimer), e evidenciam a ação inócua dos movimentos contraculturais que criticam o sistema capitalista e a sociedade de consumo. A ironia, refletem os autores, é que o capitalismo é à prova de movimentos contraculturais. E como isso se dá? Transformando os símbolos desses movimentos em mercadoria. No caso dos *punk*s, podemos interpretar sua trajetória à partir dessa premissa. Ou seja, transformados em moda, os elementos da construção da aparência dos participantes, não só não causavam mais repugnância, como se tornaram objetos de desejo da cultura dominante. Houve, portanto, um esvaziamento daquilo que se tornou uma atitude de protesto materializada na panóplia escolhida pela juventude *punk*? É possível. A dinâmica capitalista através de seus agentes de transferência – que transformam símbolos culturais em mercadoria – havia esvaziado o movimento, denunciando certa contradição. Como pode um movimento antissistema se tornar moda? Esse é um dos paradoxos da moda.

Em outras palavras, um grupo de jovens que desafiavam o sistema constrói para si uma aparência que desafia os padrões de "bom-gosto" da chamada "boa sociedade". Essa era a prática que promovia distinção entre esse grupo e as elites inglesas. Ao serem trazidas para a lógica de mercado, seus elementos de distinção passam a fazer parte de uma lógica de inovação dentro do sistema da moda e são incorporados a uma lógica de mercado. O sistema da moda, por sua vez, opera como agente de transferência, atrelando significados de inovação e, quem sabe, de "vanguarda" àquela forma de se vestir, conquistando um público que em nada lembra aquele perfil inicialmente envolvido com o protesto. Esse comportamento transforma o que era um modo de exprimir insatisfação com o sistema, no próprio elemento de impulso ao mesmo sistema que contesta.

5. Interações *online* e implicações na sociedade de consumo, no ativismo e na moda

Neste momento, a contracultura, como na concepção de Goffman e Joy (2007), vem traçando caminhos plurais, em especial com a horizontalização e crescimento, desde os anos 1960, das novas tecnologias de comunicação. Na verdade, os autores sinalizam para o fato de que a própria cibercultura seja, ela mesma, um traço da contracultura. A internet, que num primeiro momento, se limita a uma comunicação fechada, ganha os lares e se torna portátil (Guerra, 2022). Com ela, as redes sociais e o estímulo ao que, entre outras designações, passou a se chamar ciberativismo[5], ou seja, uma nova forma de interação capaz de reunir grupos numerosos em torno das ideias mais diversas via redes sociais, articulando movimentos *online* ou mesmo presenciais. Esse espaço pode gerar grupos ativistas bastante fragmentados, pois possibilita o reconhecimento de iguais, mesmo quando se trata de um tema conflituoso.

[5] Podemos definir o ciberativismo como "(...) uso de tecnologias digitais ou de informação e comunicação para mobilização e enfrentamento político, social e/ou cultural" (Milhomens, 2009 cit. in. Queiróz 2017).

Uma das vertentes classificadas como um grupo de oponentes à cultura hegemônica (e invariavelmente dentro de uma linha neoliberal) coloca em xeque as operações realizadas pelos *hackerss* (Goffman e Joy, 2007; Silveira, 2010), e o debate sobre livre acesso a informações pela internet. A figura do hacker é, pois, de certa forma transgressora, mas ao mesmo tempo, "romantizada" por aqueles que defendem a internet livre. Outra corrente reforça as teses sobre o consumo político em uma nova esfera, com apelos à sustentabilidade ambiental, relações de trabalho e pautas identitárias, gerando, inclusive, o que se convencionou chamar "cultura de cancelamento". Stole e Micheletti, em 2013, exploraram esse comportamento relacionando consumo e ativismo político, definindo, além do protesto, práticas como o boicote (semelhante à cultura do cancelamento) e *buycott* (um movimento de compra e escolha de produtos reconhecidos como éticos e corretos). O *buycott* como comportamento de compra suporta o incremento de posicionamentos de moda voltados para a sustentabilidade ambiental com objetivo de conquistar seu consumidor. Caberia a discussão sobre se é possível haver uma moda que seja sustentável.

Tomando como ponto de partida esse debate e a participação das redes sociais em novas formas de ativismo, recentemente analisei o desfile que recebeu a seguinte designação: "Atacama Fashion Week" (Mezabarba e Barros, 2024). O evento foi promovido por ONGs que se mobilizam por causas ambientais e também por empresas relacionadas ao capital, como a agência de publicidade brasileira que promoveu o evento. O Deserto do Atacama, no Chile, hoje abriga um dos mais acintosos lixões com restos de roupas produzidas, predominantemente, por empresas que se valem do modelo de negócios hoje denominado *fast–fashion*. A questão aqui é o uso das *Big Techs* como veículos de divulgação de uma prática que tem origem exatamente na produção exacerbada e no descontrole da produção de resíduos sólidos (e não sólidos) decorrentes do modo de produção vigente e com marcas que retroalimentam algumas das grandes empresas de tecnologia. Esse aspecto é colocado em xeque na medida em que reconhecemos movimentos contraculturais com uma pegada voltada ao sustentável. O desfile ocorreu no próprio lixão, com peças recolhidas no local e ressignificadas por um grupo de estilistas que se propuseram a utilizar aquelas peças como matérias-primas para o desenvolvimento de novas roupas. O evento deixa no ar a pergunta: o quanto uma mobilização que tem nos mesmos meios do capital que contribuem para esse estado de coisas tem de convincente para consumidores que desejam aderir a um movimento de protesto e mesmo ao *buycott* a partir das redes sociais? O fato é que, estamos testemunhando mudanças profundas no modo como consumimos em geral, como consumimos moda e como nos mobilizamos em torno de causas comuns.

Concordando com Pierre Levy (1999), a cibercultura faculta mudanças no ambiente cultural, nas relações entre as pessoas, atitudes, crenças e modo de pensar. É possível, portanto, definirmos que em tempos de circulação via redes sociais, a mercadoria valiosa é a informação, mas as subjetividades, como bem argumentam Pinto, Canuto e Canuto (2023), também se tornam mercadorias. Os autores ainda trazem a reflexão de Donna Haraway (s.d.) sobre o ciborgue aproximando essa ideia do que poderia ser a construção do consumidor digital, na interface entre um organismo biológico e as máquinas, borrando fronteiras tradicionais. Isso tudo, no entanto, ainda se percebe em estado de construção. O tempo nos dirá sobre o quanto novas formas de contracultura teriam potencial para obliterar a capacidade do sistema hegemônico transformar até mesmo nossas subjetividades em mercadoria.

6. Considerações finais

A moda, embora tenha suas origens no seio das elites brancas europeias, ao longo do século XX inverte a dinâmica do *trickle-down* e, pressionada pelo mote da inovação, posiciona-se no encontro entre uma sociedade que cultua novidades, e um sistema econômico e de produção que impulsionam essas inovações. Essa perspectiva deve ser analisada com cuidado. As sociedades urbanas e, mais recentemente, as redes sociais fomentam o aparecimento de subculturas e movimentos contraculturais. Esses últimos se constroem como movimentos que desafiam a cultura dominante de forma mais contundente, e se expressam através de linguagem própria, música e vestuário (Guerra & Bonadio, 2022). Essa forma de vestir, que aqui nos interessa, torna-se inspiração para a moda e, tornando-se moda, paradoxalmente, torna-se um produto que conta com técnicas do marketing para se integrar à sociedade de consumo, objeto de crítica desses movimentos. Os críticos da contracultura, por isso, veem nesses movimentos, certa inocuidade. Retomando e fortalecendo o ponto de vista de Heath e Potter (2004), é que podemos dizer que, tomando a moda como objeto, é possível perceber que o sistema parece mesmo ser à prova da contracultura.

Essa chave analítica, à luz de uma perspectiva mais ampla da ideia de contracultura trazida por Goffman e Joy (2007), pode ser aplicada à compreensão da circulação das roupas no campo da moda através da pirâmide socioeconômica considerando uma lógica dominante, um grupo desafiador dessa mesma lógica e a captura dos elementos simbólicos do grupo desafiador por parte dos grupos hegemônico, fortalecendo uma lógica de mercado. Mais recentemente, num mundo onde o consumidor digital pode ser comparado ao ciborgue de Haraway (s.d.), ou seja, o aparelho celular quase se torna uma extensão do corpo, o que percebemos é um ativismo fragmentado, mas cada vez mais atuante. Nesse contexto é que a sustentabilidade ambiental, já fortemente presente em outros movimentos contraculturais (Mezabarba e Barros, 2024), pode ser considerada um mote relevante do ciberativismo, mas o que se vê são as subjetividades circulando em meio a opiniões e debates inférteis. A questão que se coloca é: o que virá depois?

Referências bibliográficas

Barbosa, L. (2004). *A sociedade de consumo*. Jorge Zahar Editores.

Baudrillard, J. (2005). *A sociedade de consumo*. Edições 70.

Benedict, R. (2019). Dress. In B. Luvaas & J. B. Eicher (Eds.), *The anthropology of dress and fashion: A reader*. Bloomsbury Visual Arts.

Bollon, P. (1993). *A moral da máscara*. Merveilleux, Zazous, Dândis, Punks, etc. Rocco.

Bourdieu, P. (1993). Gostos de classe e estilo de vida. In R. Ortiz (Ed.), *Pierre Bourdieu. Ática*.

Bourdieu, P. (2007). *A distinção: Crítica social do julgamento*. Edusp; Zouk.

Bourdieu, P., & Delsaut, Y. (2001). O costureiro e sua grife: Contribuição para uma teoria da magia. *Educação em Revista*, 34, 7–66.

Campbell, C. (1995). O consumidor artesão: Cultura, artesania e consumo em uma sociedade pós-moderna. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política*, 17, 45–68.

Campbell, C. (2001). *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rocco.

Chauí, M. (2018). E*scritos de Marilena Chauí. O que é cultura? Grupo Autêntica*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-YQcFNoiDMw

Douglas, M., & Isherwood, B. (2004). *O mundo dos bens: Para uma antropologia do consumo*. Editora UFRJ.

Elias, N. (2001). *A sociedade de corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Editora Zahar.

García, L. B. (1984). Cultura, contracultura y marginalidade. *Nueva Sociedad*, 73, 38–47.

Geertz, C. (1989). *A interpretação das culturas*. LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.

Goffman, K., & Joy, D. (2007). *Contracultura através dos tempos: Do mito de Prometeu à cultura digital*. Ediouro.

Guerra, P. (2022). Teenagers From Outer Space: Contributos para uma genealogia dos fios que teceram a moda e o do-it-yourself em Portugal. dObra[s] - *Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, 34, 19–63.

Guerra, P., & Bonadio, M. C. (2022). Moda, do-it-yourself e culturas globais digitais. dObra[s] - *Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, 34, 8-18.

Haraway, D. (s.d.). *Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo no final do século XX*. file:///D:/Sistema/Usuario/Downloads/HARAWAY,%20Donna.%20Manifesto%20Ciborgue.pdf

Heath, J., & Potter, A. (2004). *Nation of rebels: Why counterculture became consumer culture*. Harper Collins Publishers Inc.

Hunt, A. (1996). *Governance of consuming passions: A history of sumptuary law*. St. Martin's Press.

Laver, J. (1989). *A roupa e a moda: Uma história concisa*. Companhia das Letras.

Lévy, P. (1999). *Cibercultura*. Ed. 34.

Lipovetsky, G. (1989). *O império do efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas*. Companhia das Letras.

MacCracken, G. (2003). *Cultura e consumo: Novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo*. Mauad.

Mezabarba, S. R. (2016). Fashion Mix: Uma exposição sobre a contribuição dos imigrantes para a moda parisiense. *Revista D'Obras – Associação Brasileira de Pesquisa em Moda*, 9(20), 178–192.

Mezabarba, S. R., & Barros, P. M. (2024). "Atacama Fashion Week": Reflexões sociopolíticas sobre movimentos contraculturais e sua contestação ao consumo de moda. *7º CIMODE – Congresso Internacional de Moda e Design*. Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli Aversa, Itália. http://www.design.uminho.pt/cimode2024/_images/documentacao/CIMODE24_BOOK_OF_ABSTRACTS.pdf

Mukerji, C. (1983). *From graven images: Patterns of materialism*. Columbia University Press.

Pinto, R., Canuto, G. B., & Canuto, R. B. (2023). Dimensões intersticiais do tecnocapitalismo: As plataformas digitais e o consumidor ciborgue. In E. T. Freitas, F. Silvano, & S. R. Mezabarba (Eds.), Dossiê Debates atuais sobre consumo na antropologia e ciências sociais. *Revista Vivências*. https://doi.org/10.21680/2238-6009.2023v1n62ID33040

Polhemus, T. (2019). Fashion – v – anti-fashion. In B. Luvaas & J. B. Eicher (Eds.), *The anthropology of dress and fashion: A reader*. London: Bloomsbury Visual Arts.

Queiróz, E. F. C. (s.d.). *Ciberativismo: A nova ferramenta dos movimentos sociais*.

Silvano, F. (2021). *Antropologia da moda*. Documenta.

Silvano, F. (2022). Sobre os desfiles de moda, os sentidos e os valores das roupas: A partir de uma etnografia do fazer no atelier de Felipe Faísca. In T. Fradique & R. Lacerda (Eds.). *Modos de fazer, modos de ser. Conexões Parciais Entre Antropologia e Arte* (pp. 91-120). Etnográfica Press.

Silvano, F., & Mezabarba, S. R. (2019). Encontros entre moda e antropologia: Inícios, debates e perspectivas. *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], 8(1). http://journals.openedition.org/cadernosaa/1869. https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1869

Silveira, S. A. (2010). Ciberativismo, cultura hacker e o individualismo colaborativo. *Revista USP*, 86, 28–39.

Simmel, G. (2008). *Filosofia da moda e outros escritos*. Edições Texto Graphia.

Veblen, T. (1980). *A teoria da classe ociosa*. Abril Cultural (Os Pensadores).

Weber, M. (2004). *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Companhia das Letras.

Williams, R. (1982). *Dream worlds: Mass consumption in late nineteenth-century France*. University of California Press.

Solange Riva Mezabarba, Faculdade de Design de Moda do Senai Cetiqt, Brasil

E-mail: solange_riva@hotmail.com

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a15

ARTWORK: ESGAR ACELERADO

CAPÍTULO 16

A CENA MUSICAL DO DRUM 'N' BASS NO PORTO

THE DRUM 'N' BASS MUSIC SCENE IN PORTO

Júlia Reis - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

Resumo

A cena musical do drum 'n' bass no Porto surgiu no auge da cena inglesa, nos anos 90, com a música sendo inicialmente introduzida por lojas de música e pequenas editoras. O berço da cena no Porto foi a Ribeira com seus promotores e "empresários da noite" pioneiros na programação do novo estilo. A cena expandiu-se nos anos 2000, com a chegada de grandes eventos e a participação na Capital Europeia da Cultura Porto 2001, que ajudou a estabelecer o drum 'n' bass no cenário musical da cidade. Este trabalho explora o enquadramento da cena musical do drum'n'bass no Porto nas características das cenas musicais: espacialidade, regularidade, efemeridade, mortalidade, volatilidade, coletivização, teatralidade, transgressão, espetáculo, inter-relação e mercantilização, para além de identificar os grandes estímulos para o surgimento da cena e os seus protagonistas (espaços, atores e locais) formando uma narrativa cronológica da cena drum'n'bass no Porto.

Palavras-chave: cena musical, drum'n'bass, Porto.

Abstract

The drum 'n' bass music scene in Porto emerged at the height of the English scene in the 1990s, with the music initially being introduced by music shops and small labels. The cradle of the scene in Porto was Ribeira with its promoters and 'nightlife entrepreneurs' who pioneered the programming of the new style. The scene expanded in the 2000s with the arrival of major events and participation in the European Capital of Culture Porto 2001, which helped establish drum 'n' bass on the city's music scene. This paper explores the framework of the drum'n'bass music scene in Porto within the characteristics of music scenes: spatiality, regularity, ephemerality, mortality, volatility, collectivization, theatricality, transgression, spectacle, interrelationship and commodification, as well as identifying the major stimuli for the emergence of the scene and its protagonists (spaces, actors and venues), forming a chronological narrative of the drum'n'bass scene in Porto.

Keywords: music scene, drum'n'bass, Porto.

1. A cena

Na tentativa de mapear o significado sociocultural da música no contexto da vida quotidiana, várias terminologias têm sido empregues durante as últimas décadas. Comunidade foi uma delas. Utilizada para designar a "justaposição de música, identidade e lugar" ou mesmo o experienciar da música como um "modo de vida" (Bennett, 2004), a noção de comunidade é caracterizada por envolver indivíduos com um perfil sociodemográfico específico, que compartilham uma memória coletiva enraizada no tempo e no espaço (Straw, 1991).

Uma outra foi a adaptação do conceito de subcultura. Inicialmente utilizada para os contextos da criminalidade e comportamentos desviantes nos Estados Unidos, foi depois apropriada pelo Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) da University of Birmingham para explorar estilos de vida juvenis do pós-guerra. Visava percecionar os comportamentos dos jovens dentro de uma lógica coerente que fosse para além da simples redução à alienação e irresponsabilidade, relacionando aspetos como a "música, lazer e estilos" (Guerra, 2021a) com aspetos de cariz socioeconómico (Guerra, 2021b).

Em 1988, Maffesoli introduz o conceito de neotribos, formas de sociabilidade caracterizadas por vínculos emocionais fortes, pela partilha de sentimentos e experiências e, definidas por conexões temporárias e fluidas. Em contraste com o individualismo moderno, estas veiculam uma identidade coletiva, na qual os indivíduos encontram um senso de pertença e significado. As neotribos valorizam o local e o quotidiano, frequentemente manifestando-se em grupos que compartilham interesses comuns como música, desporto, estilo de vida. Representam, assim, uma forma de resistência à massificação e à homogeneização cultural promovidas pela globalização e pela sociedade de consumo. É no final do século XX que o conceito de cena ganha destaque na análise sociológica e nos estudos sobre música. Will Straw destaca a eficácia do conceito para abordar unidades culturais com fronteiras muitas

vezes invisíveis e flexíveis (2004). Argumenta que essa flexibilidade extravasa a análise do significado sociocultural da música para além de unidades de classe ou sistemas mais rígidos e complexos (Guerra & Straw, 2017). Assim, o pertencer a uma cena não é necessariamente ligado ao pertencer a uma classe, género ou etnia, mas pode ser transversal a todos estas categorias (Straw, 1991).

A abordagem das cenas, segundo Bennett e Peterson (2004), pode ser entendida como uma tricotomia que engloba o local, o translocal e o virtual, oferecendo uma perspetiva abrangente das "práticas de produção e consumo culturais" (Guerra, 2021b) e da sua relação com o quotidiano em diferentes contextos espaciais. O conceito de cenas locais refere-se à ideia de que a música não é produzida apenas por artistas individuais ou pela indústria musical global. Ao invés, ela é moldada por redes de músicos, públicos, proprietários de casas de espetáculos/clubs, produtores e outros agentes envolvidas na criação e performance de música num lugar específico. As cenas locais apresentam-se cruciais, pois fornecem um espaço para que os músicos desenvolvam os seus próprios sons e estilos, influenciados pela cultura e pelas preocupações sociais locais. O vigor de uma cena musical pode, inclusive, ajudar a revitalizar bairros e desenvolver o turismo local. (Bennett, 2004).

A partir do local entra o conceito de cena translocal. As cenas musicais locais deixam de estar isoladas e de serem autossuficientes. Em vez disso, elas interagem através e com a media global e conectam-se a outras cenas locais em todo o mundo. Além da disseminação de estilos musicais, o fluxo global de pessoas também contribui para as cenas translocais. DJs, produtores e fãs viajam pelo mundo para tocar, promover e participar em eventos, conectando as cenas locais física e efetivamente (Bennett, 2004). Por sua vez, as cenas musicais virtuais oferecem uma nova forma de comunidade e interação. A nível virtual as cenas apresentam desafios e características próprias que as diferenciam das cenas musicais locais tradicionais, possibilitando uma participação mais ampla e democrática, mas exigindo formas específicas de engajamento e adaptação.

Entrar numa cena virtual é, de forma geral, mais fácil do que entrar numa cena local, pois as cenas locais são limitadas pela localização física e podem apresentar traços de exclusividade. Pelo contrário, as cenas virtuais estão abertas a qualquer pessoa com acesso à internet. No entanto, apesar da facilidade de acesso, a integração completa numa cena virtual exige um nível de compromisso semelhante a uma cena local (Guerra & Straw, 2017).

Se antes, no âmbito comunicacional, por exemplo, ao contrário das cenas locais onde a interação ocorre presencialmente com pistas verbais e não verbais, as cenas virtuais baseavam-se, exclusivamente, em texto escrito e imagens ocasionais (Bennett, 2004) com a chegada da web.2 e das redes sociais a cena virtual modifica-se.

Os artistas passam a tirar proveito das novas plataformas de redes sociais para se conectarem com os seus fãs. Abandonando aos poucos o caminho convencional da construção de uma carreira musical que começaria pelo contrato com uma editora discográfica garantindo a chegada ao mainstream, estes contam agora com a cena virtual para a difusão da sua arte e para atrair novo público (Frenneaux & Bennett, 2021). A pandemia da COVID-19 vem agudizar a relevância da cena virtual. Face aos períodos de confinamento que forçaram o encerramento de *venues*, clubes e consequentemente o adiar indefinido das performances ao vivo, a internet tornou-se o óbvio ponto de conexão entre os músicos e entre músicos e público. (Frenneaux & Bennett, 2021).

As tecnologias digitais tornam-se, então, o elemento facilitador, potencializador e decisivo na produção musical, na performance e no consumo musical, abrindo fortes precedentes para uma nova forma de fazer, interagir e pensar a música e as suas cenas. (Frenneaux & Bennett, 2021). O conceito de cena pode ser ainda ampliado ao incluir-se seu caráter afetivo. Segundo Andy Bennett (2004), os atores de uma cena musical poderão sentir apego mesmo que não continuem ativamente envolvidos na mesma, baseando-se em memórias, na busca de identidade e reconexão com as suas trajetórias de vida.

Segundo Alan Blum (2001) as cenas são providas de determinadas características, a primeira é a espacialidade. As cenas são intrinsecamente ligadas ao espaço urbano e este desempenha um papel crucial. É nele, com ele e dele que advêm todos os acontecimentos e práticas relacionados com a cena. O espaço é por vezes tão indissociável da cena que Blum chega mesmo a questionar se a hospitalidade da cidade não poderá comprometer a exclusividade e autenticidade de uma cena. A regularidade é uma outra característica fundamental das cenas, pois só sendo frequentadas regularmente por intervenientes comprometidos, dispostos até mesmo ao sacrifício próprio para nelas continuar a participar, as cenas se mantêm. As cenas também evidenciam efemeridade, mortalidade e volatilidade. Indissociáveis do ritmo rápido citadino as cenas surgem e morrem. No entanto, tal não diminui a sua importância na vida urbana. Muito pelo contrário, essa efemeridade pode aumentar a sua criatividade e funcionalidade (Guerra, 2021a). A coletivização é também uma marca das cenas culturais. As cenas nascem muitas vezes de movimentos coletivos locais, constituídos por habitantes que partilham os mesmos interesses, que se expressam entre si e, assim, acabam por influenciar a própria dinâmica das cidades (Blum, 2001; Straw, 2004).

A teatralidade é outra característica intrínseca das cenas culturais, pois há uma certa performance expectável dos participantes. Todos desejam ser vistos e, portanto, as cenas funcionam como oportunidades para a exibição. A transgressão também é comum nas cenas, não apenas como uma rutura de valores culturais, mas como uma procura do diferente, pelo espetáculo e pela participação (Blum, 2001). As cenas procuram seduzir através de uma variedade de "atrações", tornando-se ícones memoráveis nas cidades. Relacionam-se com outras cenas culturais, como teatro, literatura e cinema, para criar uma oferta cultural mais abrangente, exprimindo um carácter de inter-relação (Guerra, 2020). Não se pode descartar o facto que as cenas não escapam à mercantilização, sendo moldadas pelo desejo da maximização de lucros e minimização de perdas. Essa interação entre comércio e criatividade marca a cidade e as próprias cenas, refletindo a complexidade das interações sociais, económicas e culturais no ambiente urbano contemporâneo (Blum, 2001).

2. A cidade do Porto e o *drum' n 'bass*

O ritmo frenético do drum' n 'bass tem sido uma constante nas últimas décadas na cidade portuense, não só atraindo a população local aos dancefloors da cidade, mas também amantes do género de outras localidades nacionais e internacionais. Passando por "altos e baixos" no que diz respeito ao grau de participação, frequência e tamanho da cena, o drum' n 'bass nunca desapareceu e, na realidade pós pandémicos, ressurge com nova força e vitalidade. É neste contexto que surge a motivação para investigar a cena do drum' n 'bass no Porto. Revela se pertinente perceber quais os grandes estímulos para o surgimento e desenvolvimento da cena, quem são seus os principais impulsionadores, atores, espaços e locais, a história da cena ao longo dos tempos e o futuro desta. Assim, com este trabalho de investigação propõe-se responder às indagações acima mencionadas sobre o surgimento

da cena e os seus protagonistas (espaços, atores e locais) formando uma narrativa cronológica da cena *drum'n'bass* no Porto. Pretende-se também enquadrar a cena musical do *drum'n'bass* no Porto nas características das cenas musicais: espacialidade, regularidade, efemeridade, mortalidade, volatilidade, coletivização, teatralidade, transgressão, espetáculo, inter-relação e mercantilização.

3. Metodologia

Para a elaboração deste artigo foram utilizados como métodos: revisão de literatura, entrevistas e análise documental (revisão de materiais como flyers de festas e posts em redes sociais). Para estabelecer a evolução cronológica da cena do *drum'n'bass* na cidade do Porto analisaram se os flyers de festas, agrupando-os por data (anos) e depois extraindo informação sobre os locais onde os eventos foram realizados, por quais produtoras e coletivos, quais os MC s e DJs que nelas atuaram, assim como a sua proveniência. Foi utilizada a informação obtida através das entrevistas realizadas a três "personagens" icónicos da cena musical do drum 'n' bass da cidade do Porto, Rodas, Tilinhos e Skata. A cronologia foi depois continuada usando informação retirada de redes sociais -flyers de festas online- extraindo desses a mesma informação que foi recolhida dos flyers físicos.

Figura 1: **Divisão de flyers**
Fonte: elaborada pela autora.

4. Surgimento da cena do drum 'n' bass

O *drum'n'bass* surge dentro do contexto da cultura rave. A rave apresenta-se como uma experiência social que é percecionada, pelos que nela participam, como uma forma de quebrar a rotina diária, de fugir do peso das ansiedades e inquietações advindas das responsabilidades inerentes à vida em sociedade (Guerra, 2015).

Numa rave dá-se a edificação de uma identidade, a partição de uma experiência social com pessoas muito diferentes, mas que durante o evento em que participam partilham uma dada ligação com a música, com o espaço e com os outros, partilham uma mesma procura de sensações (Guerra, 2015). No final dos anos 80 e início dos anos 90, a cena do *drum'n'bass* emergiu na Inglaterra como uma expressão autêntica de música de dança, caracterizada por

batidas rápidas de break (normalmente 165-185 batidas por minuto) com linhas pesadas de baixo e sub-baixo, samples e sintetizadores. Portanto, "um género que não é fácil porque transforma a agressividade numa energia abstrata, exige uma fortaleza física e obriga a que se escute" (Guerra, 2015). Distinta das influências da Jamaica e dos Estados Unidos, este novo género de dance music integrava uma ampla tradição da música negra, desde o blues até o *hip hop* e à música eletrônica, criando uma fusão única de influências que apontava para o futuro e para o desconhecido (Guerra, 2015).

Durante os anos de 1993 a 1997, o *drum'n'bass* alcançou o seu auge (em Inglaterra), atraindo um público cada vez mais expressivo e numeroso. A sua influência vinha da cena hardcore rave inglesa, combinando uma ornamentação eletrónica sugestiva com uma visão otimista e enérgica. Essa música mantinha a raiva e a precisão artística, recusando-se a vender-se ao sistema (Guerra, 2019). As fronteiras entre DJs, produtores, engenheiros de som e compositores tornaram-se fluidas, levando o *drum'n'bass* a ser amplamente difundido pelos artistas, que desempenhavam um papel crucial na criação da atmosfera dentro dos clubes (Guerra, 2015).

O *drum'n'bass* tinha a habilidade de incorporar uma variedade de estilos e influências, acabando por atrair a atenção das grandes gravadoras. Porém, no início do século XXI, surgem críticas de que muitos artistas estavam presos a um mesmo padrão, com ênfase nas pistas de dança em detrimento dos breaks, evidenciando a necessidade constante de reinvenção dentro do estilo (Guerra, 2010). Como grandes embaixadores do *drum'n'bass* destacam-se os Djs Goldie, Andy C, Roni Size e, sendo este um estilo de dance music com uma forte influência do hip hop, os Mcsb sempre foram uma constante nas festas. Entre estes evidenciam-se Mc Dynamite, Mc Conrad, Skibadee, Shaba D, Eksman, Bassman, Mc Fun and Stevie Hyper D (Guerra, 2015).

A cena do *drum'n'bass* no Porto surge no apogeu da cena inglesa, em meados dos 90, com música importada pelos que na altura estavam na posição privilegiada para o fazer, lojas de música/editoras como a Kamikaze e os seus mentores, como o Pedro Tenreiro, foram cruciais para que o primeiro *drum'n'bass* chegasse a Portugal no formato de vinil. O ritmo novo aparece como uma oportunidade de criar novas tendências e desenvolver novas programações musicais. Foi primeiramente curado no Meia Cave, bar localizado na Ribeira do Porto, pelo seu promotor da altura, Tilinhos. Assim a Ribeira torna-se o berço do *drum'n'bass* no Porto. Bares como o Meia Cave, o Aniki Bó Bó, o Ribeira Douro foram os pioneiros e instigadores deste "novo" estilo musical.

Os primeiros coletivos a organizarem festas de *drum'n'bass* foram a Hushed Market e a Looping, com DJs exclusivamente portugueses, num tempo em que o marketing das festas não era feito através de flyers, mas sim contando com a fidelidade que o público tinha relativamente aos bares que frequentava. Este público inicialmente era composto por pessoas acima dos 25 anos maioritariamente ligado às belas-artes, ao design e à arquitetura, que teriam maior abertura para um ritmo diferente, quase estranho, mais descompassado que o techno ou o *house muisc*. Em 1999 surge o coletivo Garagem, que vai ser essencial no desenvolvimento e expansão da cena do *drum'n'bass* no Porto, criando espaço para que vários DJs nacionais possam apresentar se em público.

Figura 2: **Informação extraída dos flyers (ano 1999)**
Fonte: elaborada pela autora.

Com a chegada do novo milénio, a cena do *drum'n'bass* cresceu. Foi necessário a cena instalar se em *venues* maiores, que aportassem um número maior de pessoas e, à medida que o conhecimento do público e o próprio público foi aumentando (agora já não só oriundo da cidade invicta, mas de outras cidades como Viana, Aveiro, Coimbra e Viseu entre outras), as produtoras aperceberam-se que era também necessário trazer DJs de *drum'n'bass* consagrados na cena musical internacional.

A Porto 2001 Capital da Cultura trouxe a oportunidade ideal para a expansão definitiva da cena do *drum'n'bass*. Se a programação musical noturna do Porto sempre procurou distinguir-se da centralização lisboeta, procurando desenvolver tendências diferenciadas e frescas, quer por parte dos seus promotores, quer por parte dos "empresários da noite" que, abriam as portas dos seus locais a novos sons e ritmos, a Porto 2001 Capital da Cultura e seus responsáveis criaram as condições perfeitas para a perpetuação destas novas tendências. Foi neste contexto que a Garagem apresentou e ganhou o apoio para o seu projeto de candidatura europeia, dando origem aos anos do grande boom da cena do *drum'n'bass* na cidade portuense.

Figura 3: **Informação extraída dos flyers (ano 2001)**
Fonte: elaborada pela autora.

Com os apoios da Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, a cena do *drum'n'bass* instalou-se definitivamente nos grandes espaços noturnos do Porto, tais como o Hard Club, o Porto Rio, o Maré Alta, Indústria e mais tarde o Swing e Armazém do Chá, etc. conferindo à cena um verdadeiro caráter de *clubbing*, garantido pela arquitetura dos próprios espaços e pelos seus sistemas de som potentes. O Porto passa a ser, assim, um dos epicentros da cena do *drum'n'bass* a nível internacional, com os seus eventos cada vez mais regulares a angariar público de cenas translocais.

Figura 4: **Informação extraída dos flyers (ano 2002)**
Fonte: elaborada pela autora.

A mudança na audiência da cena torna-se cada vez mais visível. Gerações mais jovens chegam também à cena, assim como novas vertentes mais pesadas dentro do *drum'n'bass*, trazidas por novas editoras/promotoras como a Yellow Stripe. O número de pessoas que acorrem às festas é agora de tal forma grande que, *venues* como o teatro Sá da Bandeira, começam a ser alugadas e as festas passam a vender cerca de 3500 bilhetes por noite. Com o aparecimento de festas com tais dimensões, onde vinham tocar vários DJs internacionais, deixou de haver espaço para os DJs nacionais se expressarem, atuando no máximo um set de 20 minutos. Aumentaram drasticamente os preços dos bilhetes, levando, ambos fatores, a um certo déficit de democratização dentro da cena. Eventualmente os ciclos regulares de festas começaram a desaparecer, a cena do *drum'n'bass* deixou a ribalta- o mainstream- e regressou a eventos mais esporádicos em espaços como os Maus Hábitos ou o Gare com residências como a Jungle Flavours, à por todos conhecida desde o início do milénio.

O surgimento das redes sociais e o consequente *networking* criado permitiu uma internacionalização da cena portuense e dos seus membros, nomeadamente dos DJs. A relevância de um DJ deixou de ser unicamente medida pelo encher das *venues* ou pelo culto criado por uma marcante carreira artística, mas igualmente pela quantidade de *likes*, ou seja, pelo reconhecimento na cena virtual, tornando-se um fator marcante para as contratações para atuações quer no Porto, quer no resto do país, quer no estrangeiro. Com a pandemia da COVID-19 a cena do *drum'n'bass*, aliás, como todas as restantes cenas musicais, entrou em hiato, pelo menos no campo físico. Se o surgimento das redes sociais havia já alicerçado a cena no virtual, a pandemia fez com que esta se instalasse e prosperasse no domínio da web.2 .

A necessidade de manter a cena viva, levou a um aumento de lançamento de álbuns, de *live sessions* na internet. Surgiram e/ou destacaram-se, também, várias rádios online como a Cabine.pt, a Rádio Yeah Yeah, a Rádio Quântica, a Rádio Baixa, a Collect, entre outras. Estas plataformas formaram um *hub* de difusão artística proporcionando aos pertencentes da cena assistência no marketing e divulgação do trabalho dos músicos e inversamente no acesso do público aos produtos artísticos. Proporcionaram de igual forma um suporte psicológico para artistas e público que se viram privados da sua vivência da cena. Após a pandemia, a cena do *drum'n'bass* reafirma-se com força. Revitalizada, apoiou e apoiou-se nos talentos nacionais, surgem novas promotoras/coletivos como a RIJA, a Quartas Bass, a Counterpoint e mantêm-se residências como a Jungle Flavours, agora em novos espaços como o Sarcastic Porto, o Ferro e o Era uma vez no Porto.

Figura 5: **RIJA Flyer**
Fonte: Página Rija no Instagram.

Figura 6: **Quartas Bass flyer**
Fonte: Página QuartasBass no Instagram.

Os seus atores e participantes constituem uma mistura geracional. À forte presença dos que sempre pertenceram à cena, quer como djs, promotores, habituais do dancefloor, acrescenta se agora a presença de novas gerações. As cabines de Djs e essencialmente os dancefloors não se enchem exclusivamente com portuenses, mas com uma amalgama de locais, imigrantes e turistas. Importante ainda é referir e identificar alguns dos maiores protagonistas da cena do *drum'n'bass* na cidade do Porto. A nível de promotores e coletivos temos claro a Hushed Market, a Looping, A Presssure Force, a Garagem, a Dog Balls on Fire e a Yellow Stripe. Os grandes DJs da cena nacional são o Nuno Forte, o Tilinhos, Subway, Pat Mac, Saraiva (do Porto) eo Dinis e Alif (de Lisboa, mas muito presentes na cena portuense). Crucial é também mencionar o Mário Pereira (Ni), dono do Meia Cave e o Rodas, manager do Hard Club, depois do Porto Rio e, mais tarde do Armazém do Chá. Outro ponto importante a salientar é que como herdeira da cultura rave, a cena do *drum'n'bass* no Porto sempre envolveu o uso de drogas por parte dos seus atores. Um uso por norma recreativo, para acompanhar o ritmo frenético da noite e permitir um desfrute pleno das sensações oferecidas pelo ambiente, composto de potentes sistemas de som e luzes.

Figura 7: **Jungle Flavours flyers**
Fonte: Página Jungle Falvours no Facebook.

5. Será o *drum'n'bass* do Porto uma cena?

A cena *drum'n'bass* tem uma relação espacial com a cidade do Porto, cidade com condições ideais para o seu aparecimento e desenvolvimento. Desde promotores vanguardistas, a empresários e donos de bares que davam autonomia aos seus promotores, quer ao próprio caráter da cidade tão *roots* e *dark*. A cena começou em pequenos bares na zona da Ribeira e rapidamente teve de se espalhar para clubes noturnos e espaços culturais que pudessem acolher um maior número de pessoas. Os locais são estrategicamente escolhidos para criar a atmosfera adequada com sistema de sons poderosos e iluminação envolvente. A cena alastra-se também para espaços virtuais onde a comunidade se reúne para compartilhar música, informações sobre eventos e experiências relacionadas (Facebook/WhatsApp/SoundCloud/Bandcamp).

Os eventos da cena musical são organizados regularmente por promotores locais e entusiastas, oferecendo ao público oportunidades consistentes de vivenciar a música e a cultura do *drum'n'bass*. Essa regularidade ajuda a manter o interesse e o "engajamento" da comunidade ao longo do tempo, criando uma base sólida para a cena.

Novos clubes e espaços surgem e desaparecem rapidamente devido a mudanças na indústria da música, às tendências culturais, às condições económicas e, atualmente, à crise de habitação. Também, o interesse do público varia ao longo do tempo, levando a flutuações na popularidade do género e na frequência dos eventos. A comunidade de artistas, promotores e fãs reúne-se em torno da paixão compartilhada pelo género, criando redes de apoio, compartilhando recursos e colaborando em projetos criativos. Não existe propriamente um paradigma de competição, mas de complementaridade entre os diferentes promotores e coletivos criando um forte sentido de comunidade. Essa coletivização fortalece a cena, permitindo que ela se adapte e evolua ao longo do tempo. Os participantes são encorajados a expressar-se de forma criativa e extravagante sobretudo através da dança. A atmosfera dos eventos é muitas vezes carregada de energia e emoção, apagando-se muitas vezes a linha que distancia artistas do público. A promoção através de flyers e cartazes e, mais tarde, nas redes sociais é feita com designs atrativos e carregados de uma teatralidade urbana única.

Existe claramente uma tendência à transgressão, desafiando as normas estabelecidas quer pelos padrões socioculturais, quer pela indústria musical. Os eventos sempre proporcionaram e continuam a proporcionar um espaço seguro para a autoexpressão e a experimentação, encorajando os participantes a romper com as convenções tradicionais a explorar novas formas de ser e de se relacionar e permitindo que a cena permaneça

relevante e inovadora. O consumo de drogas no contexto *clubbing* apresenta-se também como uma forma de transgressão, claramente presente na cena do *drum'n'bass*. Na cena do *drum'n'bass*, o espetáculo depende essencialmente de um bom sistema de som, se bem que são incorporados também elementos visuais e audiovisuais que permitem uma experiência sensorial imersiva ao público.

A cena do *drum'n'bass* está intimamente relacionada com a cena *clubbing* e a cena da arte urbana. Também as *venues* onde são realizadas as festas são partilhadas por diferentes comunidades pertencentes a diferentes cenas. Na própria origem do *drum'n'bass* há uma inter-relação de cenas duradoura até hoje, tendo em conta as suas influências do hip-hop e a presença do MC como elemento. A fusão entre estes dois estilos é ainda hoje muito frequente na produção musical. A mercantilização é uma realidade na cena de *drum'n'bass* no Porto, pois os eventos e a cultura em torno do género são frequentemente comercializados e monetizados. Os benefícios financeiros são divididos entre artistas, promotores e espaços. Apesar de não haver, pelo menos no presente, uma mercantilização mainstream, assim mesmo, a mercantilização pode levar à diluição da autenticidade e da integridade da cena.

6. Pistas finais

A cena do drum'n'bass no Porto revela-se como um fenómeno cultural vibrante e em constante evolução, moldado por características intrínsecas às cenas musicais, mas também pela sua própria história, pelos seus atores e pelos espaços que a acolheram ao longo do tempo. Nasceu, por um lado, da necessidade do Porto escapar à centralização de estilos e cenas musicais "comandada" por Lisboa e, por outro, da abertura e perseverança dos seus promotores, empresários, donos de bares, de editoras e lojas de discos. Apresenta-se como um exemplo dinâmico de como um género musical pode evoluir e moldar-se ao longo do tempo, mantendo-se relevante e vibrante. Desde os seus primórdios no final dos anos 90 até à sua revitalização pós-pandémica, a cena do drum'n'bass na cidade do Porto conseguiu adaptar-se às mudanças socioeconómicas, tecnológicas e culturais, sempre mantendo a sua essência e atraindo novos adeptos.

Se no início os atores da cena provinham de um nicho sociocultural mais elitista, rapidamente este nicho se alargou passando a incluir um público bastante mais abrangente. A cena passou a ser local e translocal, convergindo amantes do drum'n'bass de outras cidades, que não tinham uma cena tão forte lá ou que, simplesmente estavam de passagem pela invicta. A cena está também fortemente presente no virtual, não só como espaço de interação e partilha de ideias e música, mas de promoção de festas e eventos contíguos. Esta expansão trouxe a urgência de acompanhar as tendências do drum'n'bass internacional, trazendo artistas do Reino Unido (e outros) para as festas. Se por um lado esta internacionalização consagrou a cena, por outro, deixava pouco espaço para a expressão das tendências e artistas nacionais. O apoio concedido pela Porto 2001 Capital da Cultura foi decisivo para o expandir e perpetuar a cena do drum'n'bass na cidade. E o boom do drum'n'bass no Porto "levantou" e "fez" bares, clubs e espaços culturais, contribuindo para o desenvolvimento da cidade quer a nível económico, quer cultural, quer social. Segundo a primeira Conta Satélite da Economia Social para o triénio 2010/2012 do INE "as atividades económicas relacionadas com a cultura foram implementadas por cerca de 66 mil entidades, que representaram, em média, 1,7% do VAB (valor acrescentado Bruto) nacional, 2,0% do emprego total e 2,2% do total das remunerações" (Camisão, 2016). Se por momentos o drum'n'bass "passou de moda" e a cena diminuiu de intensidade, a pandemia

revitalizou a cena, nomeadamente no contexto virtual, e, no após a cena regressou revitalizada em novos espaços emergentes na cidade, não só com novos atores, mas mantendo a capacidade de reter os atores e públicos que sempre caracterizaram a cena desde o seu início.

A sólida base de público e constantes participantes remete-nos a Guerra (2020) quando fala do caráter afetivo das cenas musicais. Estes atores que já experienciam a cena desde os inícios do milénio, viram-na passar por diversas venues, as mais marcantes já inexistentes e, num processo, talvez nostálgico, perseveram na cena e preservam a sua identidade e memória. A estes junta-se uma nova geração de participantes e a cena do drum'n'bass no Porto continua a evoluir, mostrando que a música, enquanto fenómeno social e cultural, pode ser um poderoso agente de mudança e coesão comunitária. Assim, a cena do drum'n'bass no Porto não é apenas um reflexo das tendências musicais globais, mas também um testemunho da capacidade de adaptação e resistência da cultura urbana local.

Uma vez que numa cidade com forte carácter urbano, mas relativamente pequena como é o caso do Porto, os espaços noturnos são partilhados por diversas e diferentes cenas musicais, esta exposição deixa em aberto uma possível futura investigação de como se relacionam as diferentes cenas musicais pela cidade. Como se dá esta partilha espacial, se os seus atores se fundem e confundem entre várias cenas e em que modo isso afeta a sinergia das cenas musicais portuenses.

Referências Bibliográficas

Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32, 223-234.

Bennett, A., & Peterson, R. A. (Eds.). (2004). *Music scenes: Local, translocal and virtual*. Vanderbilt University Press.

Blum, A. (2001). Scenes. *Public: Art, Culture Ideas*, 22–23, 7–35.

Camisão, F. M. G. (2016). Porto 2001 *Capital Europeia da Cultura, trinta anos depois: Impactos na dinâmica do turismo cultural da cidade. A interseção de culturas no novo milénio*. [Trabalho de Mestrado, Universidade do Porto].

Frenneaux, R., & Bennett, A. (2021). A new paradigm of engagement for the socially distanced artist. *Rock Music Studies*, 8(1), 65–75.

Guerra, P. & Straw, W. (2017). I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground [I wanna be your punk: the universe of possible punk, D.I.Y. and underground cultures]. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 6(1), 5-16.

Guerra, P. (2015). Flying away: Electronic dance music, dance culture, psytrance, and new sounds in Portugal. In *Exploring psychedelic trance and electronic dance music in modern culture* (pp. 307-336). IGI Global.

Guerra, P. (2019). Ceremonies of pleasure: An approach to immersive experiences at summer festivals. In *Trends, experiences, and perspectives in immersive multimedia and augmented reality* (pp. 122-146). IGI Global.

Guerra, P. (2020). Iberian punk, cultural metamorphoses, and artistic differences in the post-Salazar and post-Franco era. In G. McKay, & G. Arnold (Eds.). *The Oxford Handbook of Punk Rock*. Oxford: Oxford University Press.

Guerra, P. (2021a). Uma Lisboa só dele(s). Processos artivistas de recriação de paisagens sonoras contemporâneas. PerCursos, Florianópolis. *Dossiê A vertigem das artes no Sul global*, 22(50), 15 - 42.

Guerra, P. (2021b). Sons, corpos e lugares. Para uma metonímia das cidades musicais contemporâneas. *CSOnline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, 33, 171–197.

Maffesoli, M. (1988). *Le temps des tribus: Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Méridiens Klincksieck.

Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368–388.

Straw, W. (2004). Cultural scenes. *Loisir et société/Society and Leisure*, 27(2), 411-422.

Júlia Reis, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

E-mail: Up200304302@up.pt

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a16

ARTWORK: EDGAR ACEVEDO

CAPÍTULO 17

O *GLAM ROCK* E O *SACRED TRIANGLE*: ESTÉTICA, AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA E MEMORABÍLIA

GLAM ROCK AND THE *SACRED TRIANGLE*: AESTHETICS, IDENTITY AFFIRMATION AND MEMORABILIA

Carolina Ribeiro- Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

Resumo

Este trabalho analisa o glam rock como subgénero e subcultura, centrando-se em artistas como David Bowie, Lou Reed e Iggy Pop, e as suas ligações ao contexto político, socioeconómico e cultural dos anos 70. A investigação explora como a arte e a música desse movimento refletiram a comunidade através da estética e das temáticas que ainda ressoam na cultura pop e na identidade de muitos. Os fãs desempenham um papel crucial na preservação da memória e da identidade cultural, especialmente na nostalgia associada a estes artistas. A análise inclui videoclipes e comentários no YouTube de músicas icónicas como "Ashes to Ashes" (Bowie), "Walk on the Wild Side" (Reed) e "Lust for Life" (Pop), relacionando a subcultura glam com o contexto sociopolítico e o sentimento nostálgico dos fãs, passados mais de cinquenta anos desde o surgimento do movimento.

Palavras-chave: glam rock, memorabília, subcultura, sociologia, David Bowie, Lou Reed, Iggy Pop.

Abstract

This work analyzes glam rock as a subgenre and subculture, focusing on artists such as David Bowie, Lou Reed, and Iggy Pop, and their connections to the political, socioeconomic, and cultural context of the 1970s. The research explores how the art and music of this movement reflected the community through aesthetics and themes that still resonate in pop culture and the identity of many. Fans play a crucial role in preserving cultural memory and identity, especially in the nostalgia associated with these artists. The analysis includes music videos and YouTube comments on iconic songs such as "Ashes to Ashes" (Bowie), "Walk on the Wild Side" (Reed), and "Lust for Life" (Pop), linking the glam subculture with the sociopolitical context and the nostalgic sentiment among fans, more than fifty years after the movement emerged.

Keywords: glam rock, memorabilia, subculture; sociology, David Bowie, Lou Reed, Iggy Pop.

1. Apresentação

Este capítulo visa analisar a estética, afirmação identitária e *memorabília* associadas ao *glam rock*, subgénero musical originado nos anos 70 no Reino Unido. A análise foca-se no "Sacred Triangle", composto por David Bowie, Iggy Pop e Lou Reed, três dos *art*istas mais emblemáticos do subgénero. Em relação à *memorabília*, será explorada a interação entre fãs e artistas, sobretudo no meio tecnológico, através de uma análise de comentários, interligando estas três vertentes. A abordagem será sociológica, com uma exploração bibliográfica e um estudo empírico, dividido em três partes: apresentação do problema teórico, metodologia e análise empírica, focada em videoclipes e comentários dos fãs. A metodologia inclui a análise de fontes documentais sobre o *glam rock* e a cultura de fãs, além de uma análise empírica para detetar regularidades discursivas e práticas do universo do *glam rock*. A pesquisa espera contribuir com conclusões sobre o impacto das subculturas, como o *glam rock*, na sociedade atual.

O *glam rock* surgiu no Reino Unido no início da década de 1970, destacando-se pelo seu estilo visual exuberante e pela teatralidade que combinava música, moda e performance. Esta corrente não deve ser encarada como uma manifestação espontânea, mas como produto de um contexto sociocultural em mudança, marcado pela industrialização, globalização e por uma crescente contestação das normas sociais e de género. Para além da vertente musical, o *glam rock* esteve intimamente ligado a movimentos sociais como o feminismo e à luta por formas alternativas de expressão identitária. Contudo, este fenómeno continua a ser frequentemente marginalizado nos estudos académicos, surgindo sobretudo como uma nota de rodapé em trabalhos mais generalistas (Reynolds, 2016).

O presente trabalho procura colmatar essa lacuna, centrando-se na análise sociológica do *glam rock*, com especial atenção às suas dimensões estética, identitária e à *memorabília* que dele deriva. Através da observação de três figuras centrais — David Bowie, Iggy Pop e Lou Reed — será explorada a forma como esta subcultura influenciou práticas culturais e sociais. A investigação propõe-se responder à seguinte questão: "Quais os impactos e influências do *glam rock* na sociedade durante e após o seu auge?", refletindo sobre a sua relevância enquanto subcultura, o seu papel na construção de identidades e a forma como é recordado e reapropriado em espaços digitais contemporâneos, como os comentários em videoclipes no YouTube.

2. *Glam rock*: da estética à identidade, um (curto) percurso da subcultura

O *glam rock* pode ser visto como uma subcultura juvenil que teve o seu apogeu num curto período, mas que deixou marcas duradouras. Mais do que um estilo musical, foi uma resposta estética e performativa a um tempo de incertezas e transformações. Através de roupas extravagantes, maquilhagem e encenações teatrais, os seus protagonistas desafiaram convenções de género e romperam com o paradigma da autenticidade do *rock* tradicional. Stratton (2021) destaca que os jovens adeptos do *glam* adoptavam códigos visuais considerados femininos, o que gerava tensões com normas familiares e sociais. Esta subversão estética permitia, contudo, uma experimentação de identidade que respondia às mutações da sociedade pós-industrial. Em vez de promover um ideal hegemónico, o *glam rock* fomentava a ambiguidade e a diversidade, particularmente no que respeita à masculinidade.

Autores como Bennett (2017) observam que o *glam rock* articulava influências diversas, desde os skinheads aos hippies, revelando uma matriz "transclassista" que misturava referências culturais contraditórias. Este cruzamento de estilos pode ser interpretado como reflexo da fragmentação identitária típica da modernidade tardia. A abordagem de Baudrillard (2004) à hiper-realidade é também pertinente, uma vez que o *glam* frequentemente encenava personagens fictícias e universos imaginários que antecipavam a estetização e simulação próprias da cultura mediática contemporânea.

Enquanto outras subculturas pós-guerra — como os Mods ou os Teddy Boys — se baseavam em códigos de grupo, o *glam rock* era centrado na figura do artista como criador de estilo e identidade. Muitos fãs tentavam replicar essas estéticas, mas essa imitação nem sempre era bem recebida, sendo muitas vezes alvo de gozo ou marginalização (Stratton, 2020; Robins & Cohen, 1978). Nos Estados Unidos, o *glam* — aí conhecido como glitter *rock* — teve menor repercussão, talvez devido a uma sociedade mais conservadora ou à já existente diversidade estética no panorama musical. Ainda assim, o legado *glam* continua visível na moda, no cinema e na cultura *pop* global (Ewing, 2016; Welch, 2008). Importa também compará-lo com outros movimentos da mesma época: o punk, por exemplo, optava por uma sonoridade crua e uma estética minimalista; a disco celebrava o corpo e a dança com apelo rítmico e brilho visual; já o hard *rock* e o *rock* progressivo destacavam-se pelo virtuosismo e pela afirmação de uma masculinidade tradicional. O *glam*, ao contrário, operava uma inversão dessas lógicas, fundindo teatralidade, ambiguidade de género e acessibilidade sonora (Auslander, 2006; Frith, 1981). Esta combinação de rebeldia visual e musical contribui para a sua singularidade cultural.

A relação entre David Bowie, Iggy Pop e Lou Reed constitui um dos episódios mais marcantes da história do *glam rock*. Mais do que simples colaborações musicais, esta tríade ilustra um processo criativo partilhado, onde o intercâmbio de ideias e influências foi decisivo para o percurso de cada um. Bowie, conhecido pela constante reinvenção da sua imagem e som, foi uma figura-chave na revitalização das carreiras de Iggy Pop e Lou Reed. Produziu álbuns icónicos como Transformer (1972) e Lust for Life (1977), ao mesmo tempo que se deixava influenciar por esses mesmos artistas. Esta troca criativa resultou num equilíbrio entre o experimentalismo underground e o apelo comercial, expandindo os limites do *glam* e dando-lhe uma dimensão transatlântica (Trynka, 2011).

Iggy Pop, após o fim dos Stooges, encontrou em Bowie um aliado para a sua reinvenção, contribuindo para moldar a energia crua do *punk* emergente. Lou Reed, por seu lado, transformou a sua escrita provocadora e urbana em êxito comercial graças à intervenção de Bowie. Esta colaboração pode ser entendida como um caso exemplar de hibridização cultural, conceito trabalhado por Pieterse (2001), onde estilos distintos convergem para produzir novas formas de expressão artística. A dinâmica entre os três artistas foi também marcada por relações pessoais intensas, cimentadas numa visão comum sobre a provocação cultural e a desconstrução de normas. O documentário The Sacred Triangle (2010) oferece uma leitura desta cumplicidade como uma "irmandade artística" que marcou profundamente a década de 1970.

A forma como o *glam rock* é vivido e relembrado pelos fãs contemporâneos está intrinsecamente ligada à evolução tecnológica e à cultura digital. A internet e as redes sociais tornaram-se espaços privilegiados para a expressão do fandom, permitindo a partilha de memórias, imagens, interpretações e afetos. Segundo Castells (1999), tecnologia e sociedade são indissociáveis, e as práticas culturais online refletem essa simbiose.

A cultura participativa descrita por Jenkins (2009) revela-se no envolvimento emocional dos fãs com os seus ídolos e no desejo de contribuir ativamente para a circulação de conteúdos. Este envolvimento prolonga a vida simbólica dos artistas *glam*, que continuam a ser alvo de homenagem e reinvenção. Os comentários em vídeos no YouTube, por exemplo, funcionam como espaços de reconstrução nostálgica, onde memórias individuais ganham sentido coletivo (Alberto, 2021). Bauman (2001) descreve a modernidade como líquida, fluida, instável — e estas características aplicam-se também às formas contemporâneas de ser fã. O *glam*our do passado é reapropriado em novos contextos, onde a identidade se constrói em diálogo constante com a memória. O fandom digital do *glam rock* revela, assim, não apenas resistência ao esquecimento, mas também a vontade de manter viva uma estética e uma atitude que continua a inspirar novas gerações.

3. Metodologia

Com base nos objetivos deste relatório e no enquadramento teórico, é necessário construir um modelo metodológico que permita explorar as dimensões propostas e obter informações suficientes para cumpri-los. O tema em questão é bastante específico, exigindo uma análise microssociológica. A abordagem qualitativa é a mais adequada, pois busca compreender os significados atribuídos por indivíduos ou grupos a questões humanas ou sociais (Creswell, 2014). A análise qualitativa envolve a formulação de "questões e procedimentos emergentes" e a interpretação dos dados recolhidos (Creswell, 2014, p. 22). O trabalho terá uma componente teórica e empírica, com análise de conteúdo focada em músicas e temáticas do *glam rock*, bem como nos comentários dos videoclipes no YouTube,

explorando questões de identidade e nostalgia. Para Creswell (2014), a análise qualitativa implica dar sentido a dados textuais e visuais. A análise temática (Braun & Clarke, 2006) será aplicada, permitindo ligar a estética musical à experiência dos fãs.

Parker (2004) sublinha que a análise qualitativa foca-se na interpretação dos fenómenos sociais, políticos e tecnológicos. Por isso, também serão explorados os comentários e reações que revelam sentimentos pessoais e sociais, associados às músicas do *glam rock*, possibilitando a deteção de manifestações emocionais e culturais. Além disso, a análise visual reconhecerá o caráter polissémico das imagens, cujo significado depende do contexto, como salienta Becker (1995).

4. Let's Dance. Análise de conteúdo audiovisual

A análise de conteúdo audiovisual levada a cabo neste projeto privilegiou, sobretudo, três músicas – uma de cada um dos artistas em análise para o efeito – que, no seu conteúdo lírico fizessem alusão a pontos de destaque dentro da dinâmica e cultura do *glam rock*. Após uma pesquisa acerca desses temas inseridos nas músicas de David Bowie, Iggy Pop e Lou Reed, a escolha feita passou, no caso dos dois últimos, por dois dos seus maiores "hits" que, coincidentemente, foram produzidos pelo primeiro e, no caso de Bowie, por uma música inserida no álbum que fechou este "capítulo *glam*" associado a um período de dependências dos três artistas.

Assim, para além da análise das letras destas músicas, irá fazer-se, ainda, uma breve análise visual dos artistas dando-se ênfase aos elementos e padrões estéticos por estes figurados, alusões à teatralidade e a cenários alusivos à época temporal em que se inseriam e, ainda, à afirmação identitária adjacente à subcultura *glam* – elementos estes de interesse acrescido para a formulação de categorias de análise que, ao constituir uma análise de conteúdo, permitam a integração de dados e informações de relevo, tendo estes sido considerados para a análise dos *sites*.

David Bowie: "We know Major Tom's a junkie"

Time and again I tell myself
I'll stay clean tonight
But the little green wheels are following me
Oh no, not again
I'm stuck with a valuable friend
"I'm happy, hope you're happy too"
(...)
Ashes to ashes, funk to funky
We know Major Tom's a junkie
Strung out in heaven's high
Hitting an all-time low
"Ashes to Ashes", David Bowie (1980)

São claras as referências feitas por David Bowie em “Ashes to Ashes” à figura do “junkie”[1] Major Tom – a também marcante figura de Bowie nos anos 70 que surge, inicialmente, em “Space Oddity” (1969) sob a narrativa do astronauta que se aventura no espaço e perde contato com o “ground control”, sugerindo um sentimento de isolamento e alienação experienciada, por muitos, no que é a sociedade moderna. Se, por um lado, há a crença de que o Major Tom representa a desumanização associada à crescente informatização da sociedade (representada através da exploração do espaço), esta personagem consegue, também, personificar um lado “negro” da personalidade de Bowie de lutas internas sobre a fama, dependências químicas e, até, da sua própria identidade – tal como se verifica, mais tarde, em 1980, com “Ashes to Ashes”, onde há sobretudo uma amplificação da alienação vivida por Major Tom, discutindo-se também a perda, as dependências e a autodestruição através de um diálogo passado-presente, como se verifica na letra da música com expressões como “I’ll stay clean tonight”, “I’m stuck with a valuable friend” ou, ainda, “Hitting an all.time low”. O Major Tom resulta, no fundo, no que é uma metáfora cultural para a desorientação e o afastamento – de forma literal, representado enquanto um afastamento provocado pela “profissão” de astronauta; de forma interpretada, um reflexo do que é a exploração do espaço psicológico do indivíduo na sociedade moderna e pós-moderna.

Ziggy Stardust, a principal persona de David Bowie na era *glam*, não só definiu uma nova era musical em termos de estilo e género, mas também desafiou normas sociais e culturais da época. Ziggy Stardust incorporava um dos elementos fundamentais do *glam rock*: a androginia, que confrontava as rígidas normas de género através de maquiagem marcante, roupas coloridas e "extravagantes", e uma postura que misturava comportamentos masculinos e femininos.

Sob uma perspetiva sociológica, isso pode ser interpretado como uma forma de resistência cultural à normatividade de género, promovendo questionamentos sobre a fluidez de género e sexualidade. Essa persona alienígena representa a adoção de uma identidade alternativa e a exploração de facetas pessoais em busca do autorreconhecimento. Portanto, Ziggy Stardust reflete a capacidade de reinvenção e exploração da identidade, além de simbolizar uma sociedade em transformação que prioriza uma cultura de consumo estético, algo que se estende aos artistas do *glam rock* em geral. É assente neste contexto identitário e estético de David Bowie que se pode, então, analisar “Ashes to Ashes” (1980) – enquanto um *follow-up* de “Space Oddity” (1969) mas, sobretudo, um desfecho da era do *glam rock* para David Bowie. Esta “sequela” representa, como foi já referido, sentimentos de alienação e desilusão que, no entanto, não se revelam ser a penas pessoais, mas também sociais, uma vez que as diversas esperanças quase-utópicas existentes ao longo dos anos 70 (e que coincidem com a era do *glam rock*) acabaram por se ir desvanecendo – desde a grande promessa do descobrimento e desbravamento espaciais que estagnaram, à própria evolução em torno do “self” –, algo que Bowie acaba por narrar a partir de um diálogo entre o Major Tom do passado e o Major Tom do futuro – um primeiro antes celebrado como um explorador audaz e um segundo que agora simboliza a perda de direção e a decadência o que, sociologicamente, remete para a desilusão e saturação para com a sociedade e para com o sonho tecnológico e científico que prometia um “futuro brilhante” (Hebdige, 1979). A canção não deixa, no entanto, de ser extremamente introspetiva – espelhado através de passagens

[1] Terminologia utilizada na língua inglesa para retratar uma pessoa toxicodependente

como “I've never done good things/I've never done bad things/I never did anything out of the blue” que sugerem uma profunda reflexão sobre ações e escolhas passadas e a procura por um novo caminho a seguir (Butler, 1990), que Bowie acaba por descobrir entre a passagem de “Scary Monsters (and Super Creeps)” (1980) e “Let’s Dance” (1983).

A nível musical, “Ashes to Ashes” demonstra já essa transição desejada por Bowie – o *rock* mais “clássico” passa a conter elementos mais relacionados ao new wave e mesmo ao art *rock*, com a adoção de sintetizadores – não comuns dentro do *glam rock* –, o que acaba por refletir o que é, também, uma evolução e inovação sonoras que são, igualmente, uma resposta às mudanças sociais trazidas pela entrada nos anos 80 e que criaram, em Bowie, uma necessidade de permanecer vanguardista e com grande influência na música *pop*ular (Baudrillard, 1998).

Já esteticamente, e como se verifica no videoclipe acima apresentado, há também um corte com o que é a imagem típica do Ziggy Stardust, trazendo um Bowie rodeado de elementos dos *new romantics* – conhecidos e reconhecidos pelos visuais incomparavelmente extravagantes e coloridos –, vestido de palhaço *pierrot*, juntando-se à sua figura a utilização de imagens e elementos estéticos de grande contraste e, em simultâneo, bebendo do surrealismo que intensifica esta ideia de transformação – algo que se junta, em suma, às ideias de confusão e mudança adjacentes a “Ashes to Ashes”.

David Bowie foi, portanto, pioneiro do *glam rock* e, igualmente, pioneiro numa desistência do mesmo sem deixar, no entanto, de tecer considerações sociais profundas acerca de uma geração que enfrentava crises de identidade profundas e questionava os valores estabelecidos em sociedade, pelo que continua a ser uma referência cultural e uma expressão atemporal das complexidades da experiência humana.

Iggy Pop: “I got a lust for life”

Here comes Johnny Yen again
With the liquor and drugs and the flesh machine
He's gonna do another striptease
Hey man, where'd you get that lotion?
I been hurting since I bought the gimmick
About something called love
Yeah, something called love
Well, that's like hypnotizing chickens
(...)
Well, I'm just a modern guy
Of course I've had it in the ear before
'Cause I've a lust for life
“Lust for Life”, Iggy Pop (1977)

Regressando a 1977 – de modo a ir desconstruindo todo o mundo do *glam rock* até às suas origens –, Iggy Pop surge com a música “Lust for Life”, escrita com David Bowie, após a sua separação dos Stooges e, uma vez mais, num conturbado período de experiências de dependências químicas intensas. A música é, sobretudo, reconhecida pela temática

frenética que, um pouco em oposição a “Ashes to Ashes” de David Bowie, se tornou uma espécie de hino à rebeldia com conteúdo suficiente para uma abrangente exploração da questão da identidade, consumo e resistência cultural pela sua relação com a liberdade e insubordinação – muito dentro, ainda, da era *punk* de Iggy Pop, mas com a constituição de elementos também bastante característicos do *glam rock* por influência, presume-se, de David Bowie.

A música explora, sobretudo, a rejeição das normas sociais e a vida vivida na maior das intensidades numa procura incessante pela autenticidade e “prazer hedonista”, o que pode ser visto, no fundo, enquanto um “grito de guerra” contra a rotina e conformidade social produzidas pela sociedade industrializada e capitalista e capturando, por outro lado, o que é a rebeldia do espírito ainda adjacente ao *punk rock* dos anos 70 – uma vez que Iggy Pop foi, acima de tudo, um dos precursores do movimento e subcultura punk, resistente às normas estabelecidas e promotor de uma identidade distinta e marginalizada (Hebdige, 1979).

Assim, ainda que se trate de uma música de tom mais “cru” do que o típico no *glam rock*, Iggy Pop adota esta vertente em que se desafia o convencional – sobretudo com a abordagem em peso ao consumo e excessos – claramente exposta no início da canção com os versos “Here comes Johnny Yen again/With the liquor and drugs”, invocando a decadência causada pelas drogas. Mais uma vez, e à semelhança do que foi referido sobre David Bowie, a abordagem sociológica à música poderá dar ênfase a este ponto de uma perspetiva de crítica à sociedade e cultura de consumo excessivo que, à época, dominava sobretudo a sociedade “ocidental” e o(s) mundo(s) do *rock* – do qual o *glam rock* não era, de todo, exceção.

Baudrillard (1989), na obra "The Consumer Society: Myths and Structures", argumenta que nesta sociedade de consumo os indivíduos são incentivados a procurar uma gratificação imediata através de bens materiais e experiências sensoriais (Baudrillard, 1998), algo evidente em "Lust for Life", que expõe as “armadilhas” desse estilo de vida celebrando, em simultâneo, a procura incessante pelo prazer. É essencial abordar a relação entre Iggy Pop e David Bowie, que resultou não apenas na música “Lust for Life”, mas também no álbum homónimo (1977). Este trabalho destaca o auge da inovação e experimentalismo de Bowie, unindo e criando dinâmicas de fusão entre duas subculturas em ascensão: o *punk* e o *glam rock*. Essa fusão transcendia barreiras estilísticas, tanto musicais quanto visuais, promovendo a individualidade e a autoexpressão tão procuradas nos anos 70 (Hebdige, 1979).

Em “Lust for Life”, a repetição da expressão “lust for life” sugere uma necessidade de viver intensamente e sem barreiras, contrapondo-se ao declínio associado a outras vertentes do *rock*. Esse desejo de viver sem restrições remete à teoria de Foucault (1978) sobre biopolítica, que argumenta que as sociedades modernas tentam regular os corpos e comportamentos através de normas e disciplinas. Assim, "Lust for Life" pode ser vista como uma resistência a essas tentativas de controle, celebrando a vitalidade e a espontaneidade humanas (Foucault, 1978).

Lou Reed: "Hey, babe, take a walk on the wild side"

Holly came from Miami, F-L-A
Hitchhiked her way across the U.S.A.
Plucked her eyebrows on the way
Shaved her legs and then he was a she
She says, "Hey babe, take a walk on the wild side"
Said, "Hey honey, take a walk on the wild side"
Candy came from out on the Island
In the backroom, she was everybody's darling
But she never lost her head
Even when she was giving head
She says, "Hey babe, take a walk on the wild side"
Said, "Hey honey, take a walk on the wild side"
"Walk on the Wild Side". Lou Reed (1972)

"Walk on the Wild Side" (1972), conhecida como um "hino da contracultura", é mais um exemplo de música que aborda temas relacionados com a marginalidade, transgressão e identidade. Aliás, dentro do movimento do *glam rock* e no próprio *rock*, foi a primeira música a abordar a transsexualidade de forma aberta – algo extremamente desafiador das normas sociais no início dos anos 70. A escrita da canção remonta, também, a um tempo particularmente interessante de Lou Reed, com um afastamento dos Velvet Underground e o envolvimento com o artista Andy Warhol – desde já envolvido no "universo travesti" na "Factory de Warhol" que acaba por capturar o que era a vida nas "periferias" da sociedade e dar a Lou Reed conteúdo em primeira mão sobre estas vivências. À semelhança de Bowie e Iggy Pop, Lou Reed consegue, também, relatar críticas profundas às normas sociais; contudo, junta-se a isto um retrato de grande verosimilhança em relação ao que eram as vivências nas contraculturas nos anos 70. Como foi referido, as referências à identidade de género, à sexualidade e à transgressão social são explícitas na música através da narração do que é a história de várias "personagens" com quem Lou Reed se cruzou pessoalmente – é, por isso, um retrato de uma realidade experienciada pelo artista no convívio com estas pessoas, que eram seus amigos e/ou parte da cena artística de Andy Warhol.

Pegando no primeiro exemplo, levantado na música – "Holly came from Miami, F-L-A/ Hitchhiked her way across the U.S.A./Plucked her eyebrows on the way/Shaved her legs and then he was a she" – Lou Reed retrata de forma simplificada a vida de uma mulher transgénero com quem se cruzou no seu percurso, abordando de forma destemida esta narrativa de transformação de género que vai desafiando normas tradicionais de identidade e de género, o que cria pontos de encontro com as teorias desenvolvidas por Judith Butler (1990) em relação à performatividade de género e à própria fluidez de identidade (Butler, 1990).

Há também, na música, um retrato aberto sobre a sexualidade incomum à época e normalizado dentro do *glam rock*, refletindo a realidade da "noite de Nova Iorque", com referências à prostituição e a experiências diversas dentro do homoerotismo – algo verificável com a passagem "Candy came from out on the Island/In the backroom, she was everybody's darling/But she never lost her head/Even when she was giving head", acerca de Candy Darling, cuja perspetiva oferece um vislumbre acerca da subcultura *queer* e do hedonismo presente na cena da Factory de Warhol. Isto cria, portanto, um contributo de Lou Reed para uma maior visibilidade e para a normalização das identidades e práticas sexuais

marginalizadas, desafiando a moralidade conservadora da época (Foucault, 1978). Esta canção pode, ainda, ser visualizada enquanto uma crítica à cultura de consumo dos anos 70. Como foi já referido, Baudrillard (1998) argumenta que, na sociedade de consumo, os indivíduos são frequentemente reduzidos a símbolos e objetos de consumo (Baudrillard, 1998). No caso, as personagens narradas com vidas extravagantes e hedonistas subvertem estas normas ao "abraçar" identidades e estilos de vida que rejeitam o conformismo e a materialidade dominante com impacto significativo ao trazer estes temas e a marginalidade para a música mainstream – retratando as vidas de pessoas que vivem "à margem" da sociedade, dando-lhes uma voz e promovendo uma maior compreensão e empatia para com estas.

Este aspeto pode, até, ser visto como um fomento à mudança cultural, uma vez mais sendo, neste caso, em torno da aceitação e inclusão da diversidade de identidades e experiências humanas. Para além disso, e para um estudo completo de Lou Reed e da sua ligação à cena *glam*, é necessário relevar-se a importância que a sua relação com Andy Warhol teve para a entrada neste universo. Warhol, enquanto figura "central" na cena e cultura *pop*, conseguiu promover uma visão que desafiava a distinção entre alta cultura e cultura *pop*ular – aliás, a Factory de Warhol era um espaço onde artistas, músicos, *drag queens* e outras figuras marginalizadas se encontravam e criavam arte em união, sendo que este ambiente fomentou uma aceitação e celebração da diferença e da transgressão. A música de Reed reflete, precisamente, essa influência ao capturar a essência desse mundo contracultural e das suas figuras (Hebdige, 1979), combinando narrativas pessoais com comentários sociais profundos, o que se conecta ao *glam rock* na promoção de uma visão sobre o mundo onde a individualidade e a autoexpressão eram celebradas, comum aos três artistas analisados.

5. Hey, babe, take a walk on the wild side. Análise de comentários no YouTube

Para além de uma análise focada no conteúdo audiovisual produzido exclusivamente pelos artistas em estudo, foi considerado de interesse acrescido uma análise da receção destes conteúdos, à atualidade, por parte dos fãs – uma vez que são estes que, nos dias correntes e mais de cinquenta anos passados do fenómeno *glam* que continuam a "carregar" esta herança histórica e a reproduzi-la em gerações futuras. Neste sentido, e adotando a estratégia levada a cabo, para o mesmo efeito, por Alberto (2021) no estudo da banda The Smiths, decidiu-se fazer esta análise a partir das narrativas autobiográficas (mas não só) produzidas pelos fãs no YouTube, precisamente nos videoclipes relativos às músicas previamente analisadas. Segundo Alberto (2021), estes tipos de comentários constituem "rastros subjetivos que constituem um fenômeno comunicacional relativo à escuta musical na contemporaneidade", o que nos faz "refletir sobre como as escavações afetivas ao passado musical explicitam o lugar da memória e a força do arquivo no ambiente da cultura *pop* hoje" (Alberto, 2021, p. 20) – algo que é, para este estudo, de grande relevância, utilizando o YouTube como uma espécie de arquivo histórico.

Iniciando esta análise de comentários no YouTube, logo abaixo do videoclipe da música "Ashes to Ashes", foi feita uma seleção de comentários que traçassem, de certa forma, uma linha de pensamento verificada em vários dos comentários. Assim, as categorias de análise traçadas foram: 1) componente autobiográfica; 2) alusões à nostalgia; 3) construção de identidade; 4) cenário de fã/fandom.

David Bowie: “Bowie was a genius”

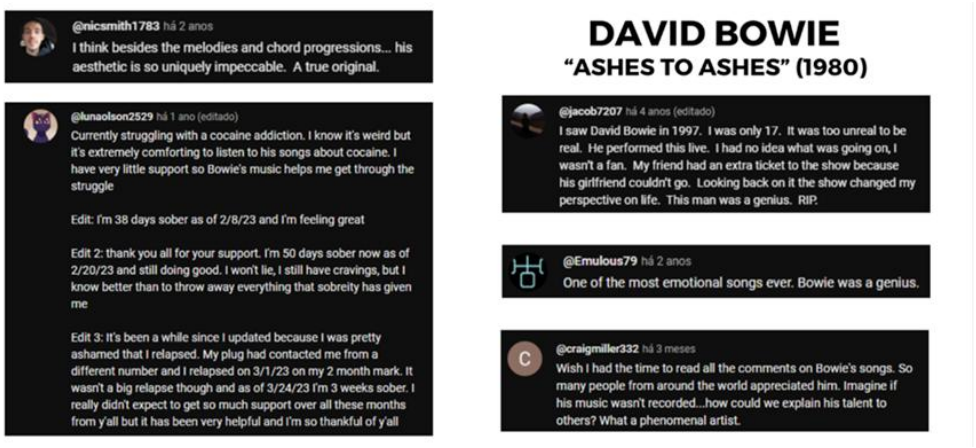


Figura 1: **Recorte de comentários no YouTube no vídeo da música “Ashes to Ashes” (1980), de David Bowie**
Fonte: Secção de comentários do videoclipe da música “Ashes to Ashes” (1980), de David Bowie.

“Bowie was a genius” é, definitivamente, uma das mais referidas expressões encontradas nos comentários dos diversos vídeos e videoclipes de David Bowie no YouTube. Aliás, é constatável que a análise de comentários no YouTube – sobretudo de figuras públicas “icónicas”, como é o caso de Bowie – consegue oferecer, sobretudo, uma perspetiva sociológica rica acerca da discussão da cultura *pop*ular e das identidades artísticas e a forma como estas são compreendidas e interpretadas na era digital. No caso, e tratando-se de David Bowie, estes comentários refletem na totalidade a sua inovação musical e mudança de “persona”, como é observável nos comentários publicados online. Aliás, os comentários no YouTube são espaços onde os fãs expressam opiniões, experiências pessoais e emoções sobre a música e o impacto cultural – aqui, de Bowie.

A teoria da representação social de Goffman (1959) pode ser aplicada neste caso onde, ao comentarem, procuram a aprovação da comunidade de fãs – retomando as teorias sobre o fandom. A título de exemplo, muitos dos comentários surgem no sentido de relatar histórias pessoais acerca de como a música de David Bowie influenciou, pessoalmente, as suas vidas, funcionando como performances onde os utilizadores constroem e reafirmam a sua identidade como fãs – exemplo disso é um dos comentários apresentados na Figura 1, onde um fã relata o seu percurso de adição e refere que “é extremamente confortante ouvir as músicas dele [Bowie] sobre cocaína. Tenho muito pouco apoio, então a música de Bowie ajuda-me a enfrentar o problema” (Comentário no Youtube).

Além disso, sobretudo os fãs de David Bowie, têm vindo a formar comunidades virtuais ativas nos comentários dos vídeos do artista, sendo que essas comunidades são baseadas no fomento da adoração e apreciação pela música e pela persona de Bowie. Rheingold (1993) argumenta, até, que as comunidades virtuais permitem a formação de laços sociais através da comunicação online – algo que se verifica nos comentários dos vídeos de Bowie, onde os utilizadores frequentemente interagem uns com os outros, discutindo interpretações de letras, performances e a evolução artística de Bowie, criando um senso de pertença e identidade compartilhada, mas também demonstrando apoio mútuo aquando de relatos de episódios pessoais e autobiográfico.

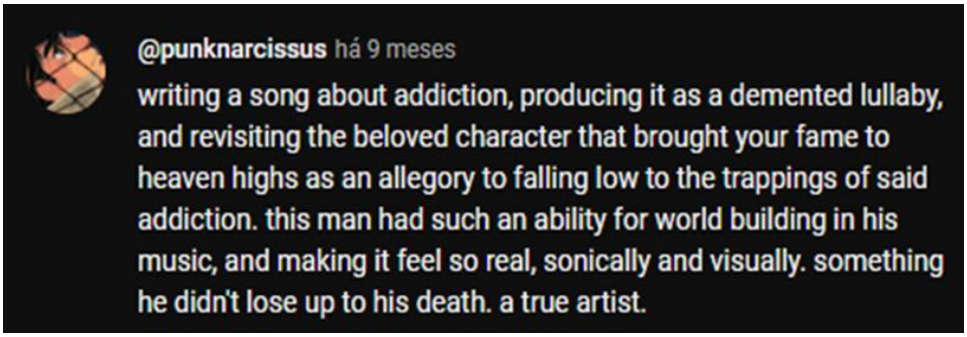


Figura 2: **Recorte de comentário no YouTube no vídeo da música "Ashes to Ashes" (1980) de David Bowie**
Fonte: Secção de comentários do videoclipe da música "Ashes to Ashes" (1980), de David Bowie (https://www.youtube.com/watch?v=HyMm4rJemtI)

Outro aspeto relevante de se levantar neste caso é o de como os comentários nos vídeos de David Bowie servem, de forma frequente, como uma espécie de fórum para discutir temas mais amplamente refletidos na sua música – como a identidade de género, a sexualidade e mesmo a resistência cultural. Habermas (1989) destacou a importância do espaço público para a democracia, onde os cidadãos discutem questões de interesse comum e, no YouTube, os vídeos de David Bowie e os comentários a estes associados podem, assim, funcionar como um espaço público digital onde os fãs deliberam sobre o impacto cultural e social da sua obra – visto que estes espaços permitem debates sobre a relevância de Bowie em contextos contemporâneos e históricos, promovendo a participação cívica e política.

Iggy Pop: "The guy is a major human begin"

À semelhança do que foi avaliado para o caso de David Bowie, no vídeo analisado para o caso de Iggy Pop, enfrenta-se um cenário semelhante de adoração e relato de histórias, sobretudo, pessoais vivenciadas pelos fãs com Iggy Pop ou com as suas músicas. Curiosamente, neste caso, as referências feitas surgem, muitas vezes, relacionando o artista a Bowie ou mesmo, num dos casos, com uma referência conjunta ao "triângulo sagrado" – afirmando-se que "a vida sem Iggy Pop, David Bowie e Lou Reed não é vida de todo" (Comentário no YouTube).

Estes comentários revelam, sobretudo, padrões de comunicação e a formação de comunidades virtuais, mas também uma relação entre os discursos públicos, cultura participativa e normas sociais – algo que é facilmente verificável através do comentário inserido na Figura 3, onde um fã apela a que se escolha a vida, um trabalho e uma carreira, finalizando, no entanto, a referir "escolhe a vida... mas porque é que eu haveria de querer uma coisa dessas? Eu escolho não escolher a vida. Eu escolho outra coisa. E os motivos? Não existem motivos. Quem precisa de motivos quando tens heroína?" (Comentário do YouTube) – o que representa uma reflexão sobre os propósitos da vida e o viver "à sombra" das normas sociais e do expectável para um indivíduo inserido socialmente.

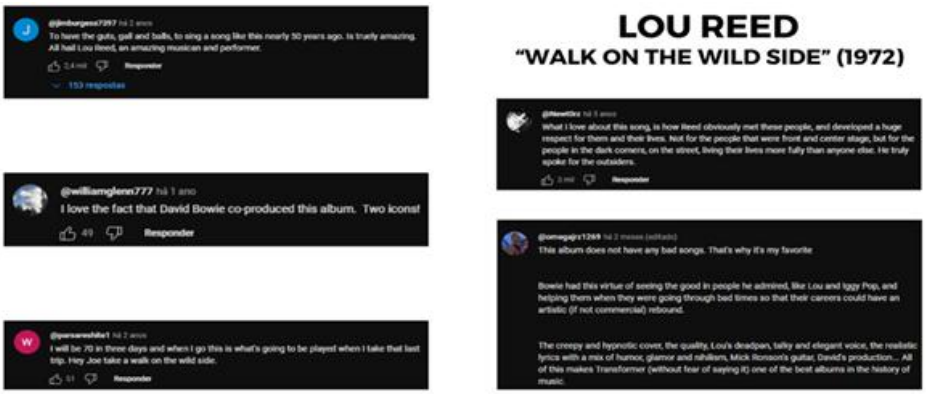


Figura 4: **Recorte de comentários no YouTube no vídeo da música "Walk on the Wild Side" (1972), de Lou Reed**
Fonte: Secção de comentários do vídeo de atuação ao vivo da música "Walk on the Wild Side" (1972), de Lou Reed (https://www.youtube.com/watch?v=yKOQapYcyhE)

Assim, e de uma forma bastante semelhante ao verificado, inicialmente, para David Bowie, os comentários refletem esta alusão nostálgica ao passado, aos momentos vivenciados noutros tempos – numa espécie de pensamento de que nada será mais como o passado –, mas também refletem o futuro e a forma como se vive a vida de uma forma geral sob demanda da ordem social.

Lou Reed: "He truly spoke for the outsiders"

Por último, no que toca à análise dos comentários no vídeo de Lou Reed é notável, uma vez mais, que surgem referências a David Bowie – uma vez que este foi o produtor do álbum onde "Walk on the Wild Side" se insere. No entanto, o caso de Lou Reed difere ligeiramente dos dois anteriormente analisados, algo que tem, sobretudo, que ver com os temas abordados na música – que, como foi referido anteriormente, aborda de forma bastante aberta a sexualidade e as normas de género, algo incomum à época e que é, portanto, referido nos comentários, como se verifica na Figura 5 – "ter a coragem e a ousadia de cantar uma canção como esta há quase 50 anos. É realmente incrível. Viva o Lou Reed, um incrível músico e artista" (Comentário do YouTube). Este tipo de comentários serve, essencialmente, para uma análise das "microcomunidades" que são criadas – onde se desenvolve um senso de partilha e pertença, tal como uma identidade partilhada entre fãs –, e onde se tecem perspetivas, não só sobre a música de Lou Reed, mas também sobre o próprio impacto e a posição do artista no que foi a cena *glam* e na "contracultura" que se verificou, ao longo dos anos 70, em Nova Iorque.

Por último, neste ponto, será importante abordar o sentimento levantado sobre o que foi já abordado sobre Lou Reed dar "voz" e representar de forma empática indivíduos que, na altura, viviam "à margem" da sociedade pelas suas diferenças e eram altamente estigmatizadas – seja pela forma que viviam, pela sua identidade de género, ou simplesmente por "falta" de estatuto social. Dentro desse tema, houve um comentário de destaque, representado na Figura 7, que refere que o que que essa pessoa mais gosta sobre a música "Walk on the Wild Side" é "como Reed obviamente conheceu estas pessoas e desenvolveu um grande respeito por elas e pelas suas vidas", referindo-se às pessoas

transgénero, prostitutos/as e dependentes químicos relatadas, escolhendo abordá-las em oposição às pessoas "na frente e no palco central", optando por quem está "nas esquinas negras, nas ruas, a viver a sua vida de forma muito mais cheia do que qualquer outra pessoa" – finalizando a referir que "ele realmente falou pelos *outsiders*" (Comentário do YouTube). Assim, e concluindo abordando Bourdieu e a teoria do capital (1986), onde se discute a ideia de capital social, é possível aplicá-la ao YouTube – na medida que este se manifesta através de interações que aumentam a visibilidade de certos comentários –, nos vídeos de Reed, onde os comentários mais "visíveis" são, geralmente, aqueles que concretizam *insights* profundos sobre a música do artista ou expressam grande apreciação do mesmo, moldando assim o discurso em torno do artista e da época, no caso, do *glam rock* – algo que se verifica nos três casos analisados.

6. Considerações finais

> Life without Iggy Pop, David Bowie is no life at all
>
> (Comentário do YouTube)

As conclusões deste estudo revelam que o *glam rock*, longe de ser apenas um fenómeno estético dos anos 1970, configurou-se como um verdadeiro "laboratório" cultural onde a música, a moda e a performance se entrelaçam para "forjar" identidades coletivas. Através da análise dos três protagonistas do "triângulo sagrado", tornou-se evidente como a teatralidade, a ambiguidade de género e a encenação deliberada da imagem contribuíram para desafiar normas sociais e redefinir os limites do *rock* clássico. A colaboração entre estes artistas, materializada em álbuns como Transformer e Lust for Life, exemplifica um processo de hibridização cultural em que o experimentalismo underground se alia à acessibilidade comercial, expandindo o alcance do movimento para além do Reino Unido até aos Estados Unidos e para a posteridade.

A investigação empírica, assente numa combinação de análise de conteúdos audiovisuais e de comentários deixados pelos fãs no YouTube, demonstrou igualmente a vitalidade contínua da subcultura. Os discursos nostálgicos e autobiográficos que emergem nas plataformas digitais revelam que as memórias afetivas do *glam rock* persistem como fonte de identificação e resistência cultural, gerando microcomunidades que partilham experiências, emoções e novas interpretações. Ao olhar para essas vozes online, este trabalho mostra como o YouTube funciona hoje como arquivo histórico e espaço público digital, onde se reaviva não apenas o som dos anos 70, mas sobretudo o ideal de liberdade expressiva que sustentou o movimento.

Contudo, reconhece-se a necessidade de uma leitura crítica destes dados – as amostras de comentários são tendencialmente produzidas por utilizadores motivados por uma forte ligação afetiva ao fenómeno, pelo que não representam automaticamente a totalidade dos seguidores nem evitam a ambiguidade irónica ou performativa dos enunciados. Para além disso, concentrar-se nos grandes êxitos internacionais limita a diversidade geográfica e a variedade de perspetivas locais, enquanto as constantes mutações dos algoritmos e dos formatos online podem tornar rapidamente obsoletos os padrões de receção aqui mapeados. Apesar destas limitações, a investigação oferece um contributo relevante para a sociologia da música, ao demonstrar a eficácia de um método misto — que cruza análise qualitativa de discurso e análise de conteúdo audiovisual — na compreensão de subculturas musicais e das suas repercussões contemporâneas. A persistência do *glam*our, tanto em

novas estéticas inspiradas no *glam rock* como em géneros emergentes que lhe devem a teatralidade e a ambiguidade, confirma a importância de estudar como as subculturas se reinventam no espaço digital.

Olhar em frente, recomenda-se a extensão desta abordagem a outras plataformas visuais (Instagram e TikTok, por exemplo), tal como a realização de trabalhos etnográficos com entrevistas a fãs de diferentes gerações. Dessa forma, poder-se-ão validar as interpretações obtidas a partir de comentários online e aprofundar a compreensão de como subculturas musicais continuam a moldar práticas identitárias na era da convergência mediática. No seu conjunto, estes resultados sublinham que o *glam rock* não se esgotou nos anos 70, mas permanece vivo como modelo de mobilização simbólica e de produção de sentido coletivo.

Agradecimentos

Expresso o meu profundo agradecimento à Professora Paula Guerra, pela ajuda no "arranque" para a elaboração deste breve estudo e pelo constante cuidado e apoio durante a realização do mesmo, tal como pela oportunidade de levar este trabalho mais além.

Referências bibliográficas

Alberto, T. (2021). *But don't forget the songs that saved your life: The Smiths, YouTube e nostalgia no pop contemporâneo* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal Fluminense.

Auslander, P. (2006). *Performing glam rock: Gender and theatricality in popular music*. University of Michigan Press.

Baudrillard, J. (1998). *The consumer society: Myths and structures*. Sage.

Becker, H. S. (1963). *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*. Free Press.

Bennett, A. (2017). Wrapped in stardust: Glam rock and the rise of David Bowie as pop entrepreneur. *Continuum*, 31(4), 574–582.

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241–258). Greenwood.

Buckley, D. (2004). *Strange fascination: David Bowie: The definitive story*. Virgin Books.

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.

Cann, K. (2010). *Any day now: David Bowie, the London years* (1947–1974). Adelita.

Castells, M. (1999). *A sociedade em rede*. Paz e Terra.

Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative, quantitative and mixed methods approaches* (4th ed.). SAGE Publications.

Ewing, J. (2016). *Defining the musical moment: Rethinking the development of the record industry in the mid-20th century*. Oxford University Press.

Foucault, M. (1978). *The history of sexuality: Vol. 1. An introduction*. Pantheon Books.

Frith, S. (1983). *Sound effects: Youth, leisure, and the politics of rock 'n' roll*. Constable.

Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Anchor Books.

Guerra, P. (2020). Under-connected: Youth subcultures, resistance and sociability in the Internet Age. In K. Gildart et al. (Eds.). *Hebdige and subculture in the twenty-first century* (pp. 207–226). Palgrave Macmillan.

Guerra, P. (2021). Uma Lisboa só dele(s): Processos artivistas de recriação de paisagens sonoras contemporâneas. *PerCursos*, 22(50), 15–42.

Guerra, P., & Sousa, S. (2021). Ultimate bias: Memorabilia, K-pop and fandom identities. *Cidades, Comunidades e Territórios*, 1–25.

Habermas, J. (1989). *The structural transformation of the public sphere: An inquiry into a category of bourgeois society*. MIT Press.

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. Routledge.

Jenkins, H. (1992). *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. Routledge.

Jenkins, H. (2006). *Fans, bloggers and gamers: Exploring participatory culture*. New York University Press.

Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press.

Jenkins, H. (2009). *Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21st century*. MIT Press. https://doi.org/10.7551/mitpress/8435.001.0001

Krevel, M. (2022). The mask behind the man: Gender bending, sexual fluidity and the fractal subjectivity of David Bowie. *Acta Neophilologica*, 55(1–2), 69–85.

Reynolds, S. (2016). *Shock and awe: Glam rock and its legacy, from the seventies to the twenty-first century*. Faber & Faber.

Rheingold, H. (1993). *The virtual community: Homesteading on the electronic frontier*. Addison-Wesley.

Stratton, J. (2021). Glam rock and the society of the spectacle. *Contemporary British History*, 35(2), 210–234.

Carolina Ribeiro, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

E-mail: carolina.rbr8@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a17

ARTWORK: ESGAR ACELERADO

CAPÍTULO 18

"PELISSIDADES": AS CINCO PELES DE HUNDERTWASSER EM CONVERSA COM A POÉTICA PESSOAL

"PELISSITIES": HUNDERTWASSER'S FIVE SKINS IN CONVERSATION WITH PERSONAL POETICS

João Victor Coser[1]– Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Resumo

Este artigo examina obras artísticas do autor a partir das categorias de "Peles Macias" e "Peles Ásperas". Utilizando materiais como lã vermelha, plástico filme e o vermelho, propõe-se uma metáfora da pele que ultrapassa sua função protetora, explorando identidade e corporeidade. A análise das obras "Casa Fragmentada" (2016), "Este Produto Contém" (2016), "Editorial de Autodestruição" (2016), "Processos Investigativos: Mergulho do Corpo - Parte 1" (2018) e "Desalinhamento Estrutural" (2020) reflete sobre a relação entre corpo e mundo, inspirando-se na teoria das "Cinco Peles" de Hundertwasser, um pintor e arquiteto austríaco que enfatizava a harmonia entre ser humano e natureza. Por meio desse diálogo, busca-se ampliar a compreensão do corpo como um eixo de significação artística.

Palavras-chave: poética pessoal, hundertwasser, pele, corporeidade.

Abstract

This article examines the author's artistic works through the categories of "Soft Skins" and "Rough Skins." Using materials such as red wool, plastic film, and the color red, it proposes a metaphor of the skin that goes beyond its protective function, exploring identity and corporeality. The analysis of the works "Fragmented House" (2016), "This Product Contains" (2016), "Editorial of Self-Destruction" (2016), "Investigative Processes: Body Dive - Part 1" (2018), and "Structural Misalignment" (2020) reflects on the relationship between body and world, drawing inspiration from Hundertwasser's theory of the "Five Skins," an Austrian painter and architect who emphasized the harmony between humans and nature. Through this dialogue, the aim is to expand the understanding of the body as a central axis of artistic meaning.

Keywords: personal poetics, hundertwasser, skin, corporeality.

[1] Artista Visual, mestre em Arte e Cultura pela Universidade Federal do Espírito Santo

1. Entrada

Este artigo explora a função do corpo como interface entre os mundos objetivo e subjetivo, destacando como a corporeidade humana é moldada pelo contexto sociocultural e pelas representações simbólicas. O corpo, entendido como um vetor essencial na construção de nossa percepção e interação com o mundo, é analisado a partir de suas funções fisiológicas, psíquicas e físicas, e de como as percepções sensoriais contribuem para a simbolização de novas experiências. Em consonância com essa abordagem, a pesquisa também apresenta os trabalhos artísticos "Casa Fragmentada"[2] (2016), "Este Produto Contém"[3] (2016), "Editorial de Autodestruição"[4] (2016), "Processos Investigativos: Mergulho do Corpo - Parte 1"[5] (2018) e "Desalinhamento Estrutural"[6] (2020), tecendo aproximações com as alegorias simbólicas das peles de Hundertwasser, artista austríaco que delineia cinco peles, conceitos que envolvem uma construção simbólica no entorno do ser humano. Assim, pretende-se entender o corpo como fenômeno cujos sentidos são aguçados perante a materialidade das obras, sejam elas visíveis ou invisíveis.

[2] Cóser, João. Casa Fragmentada. 2016. Série fotográfica com três imagens e um vídeo, 1,5m x 1,0 m e 9' 22''. Acervo Galeria de Arte Espaço Universitário. Disponível em: https://www.joaocoser.com/portfolio/. Acesso em: 03 dez. 2024.

[3] Cóser, João. Este Produto Contém. 2016. Série fotográfica, 40 x 60 cm. Acervo particular. Disponível em: https://www.joaocoser.com/portfolio/. Acesso em: 03 dez. 2024

[4] Cóser, João. Editorial de Autodestruição. 2016. Vídeo-performance, 5' 42''. Acervo particular. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3K3_YU_l8PQ. Acesso em: 03 dez. 2024.

[5] Cóser, João. Processos Investigativos: Mergulho do Corpo - Parte 1. 2018. Instalação interativa, 2m x 2m x 3m. Realizada na exposição Territórios Internos, 2018. Disponível em:

[6] Cóser, João. Desalinhamento Estrutural. 2020. Série fotográfica com oito imagens e um vídeo, de dimensões variadas e 0' 17''. Acervo particular. Disponível em: https://www.joaocoser.com/portfolio/. Acesso em: 03 dez. 2024

A “pelissidade” – termo criado nesta pesquisa para designar proximidades conceituais e “figurativas” com a pele – aproxima os conceitos de Hundertwasser sobre as cinco peles, transportando-os para as ideias de Peles Macias e Peles Ásperas. Tais títulos funcionam como uma classificação dos trabalhos apresentados. Aqui, as “pelissidades” são as “matérias de cena” nas performances orientadas para fotografia e vídeo, como é o caso da cor vermelha, da lã (vermelha) e do filme plástico, apontados nesta pesquisa como elementos recorrentes dos meus trabalhos. Friedrich Stowasser, mais conhecido como Hundertwasser (1928-2000), foi um pintor, arquiteto, ecologista e ativista político. Nascido em Viena, Áustria, em 15 de dezembro, filho de mãe judia e pai ariano, Hundertwasser sobreviveu ao Holocausto junto com sua mãe. Ele estudou na Academia de Arte de Viena e, em 1949, adotou o nome artístico de Hundertwasser, numa brincadeira com o significado de seu sobrenome original: "Sto" em eslavo significa “cem”, que, adaptado ao alemão, tornou-se Hundertwasser, ou “cem águas”. A trajetória de Hundertwasser foi marcada por uma intensa atividade pictórica e realizações no campo da arquitetura, incluindo construções, manifestos antirracionalistas e ações em defesa de uma visão naturalista do ambiente. Muito antes de se falar em sustentabilidade, seus discursos, manifestos e pinturas já sublinhavam a importância da natureza e antecipavam soluções para o futuro do meio ambiente.

Conhecido por seus projetos sem linhas retas, que ele chamava de "instrumento do diabo", e com cores brilhantes, jardins e elementos ornamentais burlescos, Hundertwasser destacou-se também por seus famosos telhados cobertos de vegetação, que protegem o homem e mantêm um estreito diálogo com o meio ambiente. Ele defendia o que chamava de “direito de janela”, uma reivindicação para que o homem se deixasse levar pela criatividade em harmonia com a natureza. Dessa maneira, este artigo examina como os trabalhos artísticos "Casa Fragmentada" (2016), "Este Produto Contém" (2016), "Editorial de Autodestruição" (2016), "Processos Investigativos: Mergulho do Corpo - Parte 1" (2018) e "Desalinhamento Estrutural" (2020) se relacionam com as alegorias simbólicas das peles de Hundertwasser. Introduzindo o conceito de "pelissidade", a pesquisa conecta as ideias do artista austríaco com a classificação das minhas obras apresentadas, destacando elementos como a cor vermelha, a lã vermelha e o filme plástico. Esses elementos reforçam a compreensão do corpo como um fenômeno sensorial, enfatizando a importância da materialidade nas performances para fotografia e vídeo. A conexão com Hundertwasser enriquece a interpretação das "peles" na arte contemporânea e sublinha a relevância de seu pensamento ecológico e humanista.

2. O corpo antropológico

Em minha pesquisa, recorro a Le Breton (2012, 2016), que apresenta o corpo como um fenômeno social e cultural. Para ele, a corporalidade humana não é algo isolado; ela resulta das nossas experiências perceptivas. O corpo, segundo Le Breton, desempenha um papel central na expressão de sentimentos, na realização de rituais de interação, nos gestos e mímicas que formam nossa aparência e até mesmo na relação com a dor e o sofrimento. Ele analisa o corpo dentro de suas construções culturais e simbólicas, afirmando que o corpo é o ponto de partida de todas as significações que sustentam a existência tanto individual quanto coletiva:

> Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. (Le Breton, 2012, p. 7)

Para o sociólogo, o corpo vai além de ser apenas um veículo físico. Ele é o meio pelo qual interagimos com o mundo, o modificamos e o simbolizamos. Essa relação com o mundo é mediada pelas nossas percepções sensoriais, que, além de nos conectar à realidade externa, ajudam a construir nossa compreensão subjetiva de tudo ao nosso redor. Como mencionei na introdução, o corpo atua como um vetor que organiza nossa interação com o ambiente, e aqui o entendo como um fenômeno que faz a transição entre o que sentimos do mundo e o que sentimos de nós mesmos.

A palavra "existir" tem origem no latim *ex-sistere*, que significa "ser para fora", indicando não só o ato de ocupar um espaço, mas também de estar inserido num contexto de significados culturais e valores atribuídos por meio do corpo. Portanto, o corpo encarna tanto o que é individual quanto o que é coletivo, moldando gestos, expressões e interações dentro de sistemas simbólicos e culturais. Le Breton (2012) argumenta que o corpo é uma fronteira entre o interior e o exterior, delimitando a individualidade enquanto reflete o ambiente social e as construções culturais. Quando aplico essa leitura do corpo aos meus trabalhos artísticos, como “Casa Fragmentada” (2016) e “Desalinhamento Estrutural” (2020), vejo como ela se expande para explorar não apenas a materialidade, mas também a sensorialidade desses trabalhos. Da mesma maneira que Le Breton vê o corpo como um campo de experiências sensíveis, essas obras propõem uma continuidade sensorial entre a carne do ser humano e a "carne" do mundo, algo que se concretiza em elementos como a cor vermelha, a lã e o filme plástico.

O conceito de "pelissidade", que introduzi nesta pesquisa, pode ser entendido à luz das ideias de Le Breton. Ele descreve o corpo como um "prolongamento do mundo" e um filtro de significados culturais. Nesse sentido, a pele se torna não apenas uma parte física do corpo, mas uma interface sensível que conecta o interior ao exterior, sendo o meio pelo qual o sujeito vivencia e ressignifica o mundo ao seu redor. Meus trabalhos exploram essa ideia ao tratar a pele como algo visível e invisível, conectando o corpo a experiências de dor, pertencimento e transformação simbólica. Além disso, Le Breton (2016) destaca que os sentidos, como a visão, o tato e o olfato, são filtros culturais que moldam nossa percepção da realidade. Esse conceito se alinha com minhas performances, que utilizam materiais sensoriais como a pressão sobre a pele, a textura e a cor, para conceber experiências com o espaço e o corpo. Essas performances ampliam o conceito de corporeidade que mencionei na introdução, sugerindo que o corpo não é um simples receptor passivo, mas um agente ativo que modifica o mundo ao seu redor, atravessando limites físicos e simbólicos. Como Le Breton (2016) afirma, "o mundo é a emanação de um corpo que o penetra." (p. 11).

Portanto, ao conectar a compreensão do corpo como fenômeno cultural e social com minhas obras artísticas, chego à conclusão de que a corporeidade não é algo estático. Ao contrário, ela é dinâmica, sendo formada por camadas de significados e símbolos que se manifestam tanto nas experiências sensoriais quanto nas representações artísticas.

3. As Cinco Peles de *Hundertwasser* e o papel da pele na percepção do ser e do mundo

O artista austríaco Fritz Hundertwasser, em sua teoria das cinco peles, propõe uma abordagem sobre como o ser humano se relaciona com o ambiente. Suas "cinco peles" – epiderme, vestuário, casa, identidade social e mundo – são camadas interconectadas que, de acordo com ele, moldam nossa existência. Essas peles não são apenas divisórias físicas, mas também simbólicas, delineando uma rede complexa que conecta o corpo às dimensões sensoriais, emocionais e sociais da vida. Hundertwasser via essas camadas como elementos dinâmicos, sempre em interação, refletindo sua visão crítica à racionalidade e à simetria da modernidade, propondo uma visão de mundo orgânica, fluida e sensível, em busca de harmonia com a natureza. No centro dessa teoria, a pele – a primeira camada de interação com o mundo – desempenha um papel crucial. A epiderme, essa barreira renovável e sensível, não só protege o corpo, mas também é o meio através do qual percebemos e experimentamos o ambiente ao nosso redor. O filósofo Maurice Merleau-Ponty, em sua fenomenologia, nos ajuda a compreender essa relação entre corpo e mundo. Merleau-Ponty (2000) argumenta que o toque revela várias camadas de experiência: um toque nas coisas, um sentir passivo do corpo e, por fim, um toque no próprio tocar. Através da pele, o corpo não é apenas inserido no mundo; ele se torna uma entidade que simultaneamente percebe e é percebida. Isso significa que, ao tocarmos o mundo ao nosso redor, estamos também nos tocando, criando uma troca constante entre corpo e ambiente.

Fritz Hundertwasser explora essas múltiplas camadas ao enfatizar que o ser humano pertence a uma vasta rede de práticas e conhecimentos que moldam a maneira como vivemos e agimos. Sua metáfora das cinco peles sugere que todas as camadas, desde a epiderme até o mundo, participam de um ciclo constante de troca com o meio. A partir da pele, o corpo se desdobra em relação ao ambiente, questionando as fronteiras rígidas entre o ser humano e o mundo natural, e refletindo uma visão de interconexão entre todos os aspectos da vida humana e do planeta. Essa visão dialoga com as obras artísticas que eu elaborei, apontadas em Peles Macias e Peles Ásperas. As cinco peles de Hundertwasser servem como base teórica para entender as fronteiras entre corpo e ambiente em meus trabalhos. Em suas primeiras, segunda e terceira peles – a epiderme, o vestuário e a casa – Hundertwasser oferece um campo fértil para refletir sobre a presença do corpo no mundo e sua interação com o espaço que o envolve. Essas peles, ao serem exploradas no contexto da arte, demonstram como o corpo transcende sua materialidade e se torna um símbolo de relação e significação no espaço e no mundo.

Ao abordar a primeira pele, a epiderme, Hundertwasser a percebe como um limiar de troca entre o ser e o ambiente. É a partir dela que o indivíduo se conecta com o mundo e tem sua primeira percepção sensorial e simbólica da realidade. Essa ideia ecoa a fenomenologia de Merleau-Ponty, que vê a pele como uma interface que conecta o corpo ao mundo. A experiência do "tocar e ser tocado" nos torna conscientes não apenas do corpo, mas da reciprocidade da relação com o mundo. A pele, assim, se torna um campo sensorial e simbólico, permitindo que o ser humano se sinta parte do espaço ao redor, refletindo sobre sua identidade e a efemeridade de sua existência em um contexto mais amplo.

Quando Hundertwasser aborda sua segunda pele, o vestuário, ele vai além da função protetora da roupa e explora como a vestimenta simboliza a individualidade e a expressão do sujeito no mundo. Para ele, a roupa deve libertar, não uniformizar; deve desafiar a

massificação imposta pela sociedade moderna. Assim como a pele, o vestuário reflete a identidade e o estado emocional de quem o usa, funcionando como uma extensão do ser, uma "máscara" escolhida conscientemente para se relacionar com os outros e com o coletivo. Em minhas obras, o vestuário assume um papel simbólico que revela e esconde, representando a transição entre o íntimo e o social, o privado e o público. A terceira pele de Hundertwasser – a casa – nos leva ao espaço habitado, que ele via como uma extensão simbólica do corpo. Para Hundertwasser, a arquitetura deve seguir as formas orgânicas da natureza, desconstruindo a rigidez da linha reta e criando espaços que se moldem à vida e à criatividade. A casa, nesse sentido, não é apenas um local de proteção, mas também de interação com o ambiente natural. Aqui, o corpo se encontra com o espaço em um diálogo contínuo entre o humano e o não-humano, o físico e o simbólico. Essa conexão se reflete em obras de artistas como Ernesto Neto e Chiharu Shiota, cujas instalações criam uma imersão sensorial que envolve o espectador em uma experiência corporal e emocional do espaço. No trabalho de Neto, a "pele" das instalações escultóricas se torna quase uma segunda pele para o visitante, enquanto, em Shiota, os fios vermelhos evocam redes de memória e identidade, criando um ambiente sensorialmente envolvente.

Em suma, as cinco peles de Hundertwasser nos oferecem uma visão integrada da existência humana como uma série de camadas que se entrelaçam, conectando o corpo ao espaço, à cultura e ao meio ambiente. Ao analisar essa teoria no contexto das práticas artísticas contemporâneas, vejo como esses conceitos continuam a se desdobrar em novas maneiras de expressão e reflexão sobre o corpo, a pele e o mundo. A poética do corpo que se revela por meio das peles – sejam elas físicas ou simbólicas – permanece um campo fecundo de investigação sobre a nossa condição de seres entrelaçados com o ambiente, com a arte e com a vida.

4. “Pelissidade” como matéria e símbolo corporal

A pele é a camada visível que nos aproxima e nos distingue, recobrindo nosso corpo com múltiplas funções, como regulação térmica e percepção tátil. No entanto, devido à sua visibilidade, a pele transcende seu papel biológico e torna-se um “texto” que continuamente escreve e reescreve significados sobre si mesma. Neste artigo, proponho o conceito de “pelissidade” como matéria simbólica no meu trabalho artístico, expandindo a compreensão da pele para além de sua fisicalidade e transformando-a em símbolo, linguagem e superfície de inscrição. Para essa análise, utilizo a alegoria do corpo-casca articulada pelas “cinco peles” de Hundertwasser (1983/1996), concentrando-me nas três primeiras: epiderme, vestuário e casa, que estão diretamente relacionadas ao escopo da pesquisa.

Jeudy (1998) descreve a pele como um “‘existir’ que se dá a ler, a ver e a tocar” (p. 27), sugerindo que ela é uma superfície que medeia o "eu-dentro" e o "eu-fora". Assim, a pele não apenas protege o corpo, mas também funciona como um espaço de autoinscrição. Suas marcas, cicatrizes e rugas se tornam testemunhos visíveis da percepção corporal. Em meu trabalho, esse pensamento encontra eco em obras como Casa Fragmentada (2016), Este Produto Contém (2016) e Processos Investigativos: Mergulho do Corpo - Parte 1 (2018). Essas obras utilizam materiais como a cor vermelha, lãs e plástico filme, elementos que evocam e ampliam a noção de “pelissidade”.

A materialidade nesses trabalhos é explorada poeticamente, concebendo experiências sensoriais que transformam o físico em algo simbólico. O plástico filme, por exemplo, com sua transparência e flexibilidade, reflete a dualidade da pele como proteção e fragilidade. Já

a lã vermelha adiciona uma dimensão tátil e emocional, remetendo ao calor e à intimidade, enquanto o vermelho, com seu simbolismo intenso, desperta associações como paixão, perigo e vitalidade. Ao mesmo tempo que se consagra como a cor que está intimamente ligada ao sangue e a carne. Esses elementos dialogam diretamente com o corpo, propondo que a pele, tanto física quanto simbolicamente, seja vista como uma superfície de sensibilidade, memória e identidade. Dessa maneira, o conceito de "pelissidade" que proponho sugere que a pele não apenas protege o corpo, mas também participa de uma troca contínua entre o ser humano e o mundo ao redor.

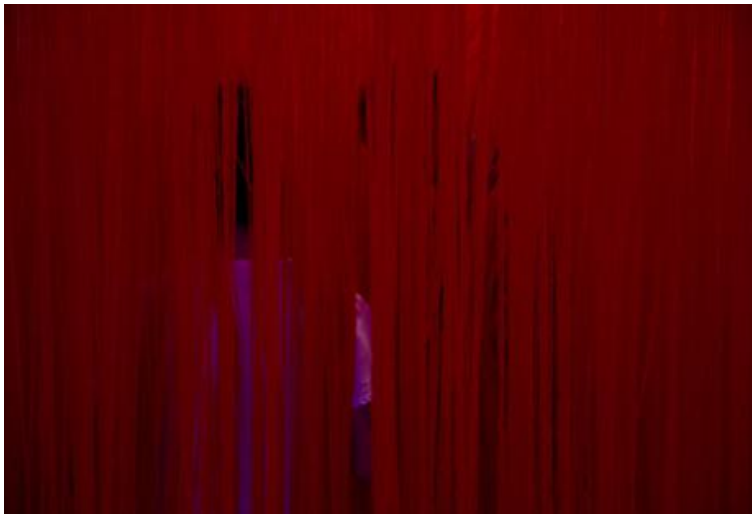
Peles Macias

Eu exploro, em minhas obras "Casa Fragmentada" (2016), "Processos Investigativos: Mergulho do Corpo - Parte 1" (2018) e "Desalinhamento Estrutural" (2020), uma fenomenologia dos sentidos que transcende a superfície do corpo, enfatizando materialidades invisíveis intensificadas pela cor vermelha. Esses trabalhos investigam as múltiplas camadas da corporeidade e seus significados simbólicos na sociedade contemporânea.

Em "Casa Fragmentada", desenvolvi uma série composta por três fotografias e uma vídeo-performance. O uso do plástico filme simboliza uma "primeira pele", uma camada protetora que aquece e expande, proporcionando conforto ao que abriga. Este material é uma metáfora para a relação entre corpo e identidade, funcionando como uma segunda pele que se molda ao corpo, em diálogo com Hundertwasser, que descreve as peles como maneiras temporárias de habitar (Hundertwasser, 1997). Durante a mini-residência com Rubiane Maia e Manuel Vason, registei movimentos e ações em esboços que culminaram em um "ato-forma"[7] , representando um processo de metamorfose que sugere uma ruptura com o que protege, num ato de "descarnação".

[7] Desenvolvi o conceito de "Ato-forma" em minha dissertação "A existência é corporal: o encontro da poética pessoal com as peles de Hundertwasser" para designar uma sequência de atos gestuais que resultam em ações e gestos. Esse conceito foi elaborado a partir de estudos de forma, contexto e experiências gestuais que exprimem as sincronicidades.

O uso do plástico filme como elemento performático em meu trabalho expõe a fragilidade das proteções que construímos ao nosso redor. Ao envolver meu corpo com um material industrial, descartável e sintético, questiono o valor atribuído àquilo que é visível e funcional. No contexto atual, em que o corpo é constantemente higienizado, moldado e embalado para o consumo, o plástico filme evoca uma "segunda pele" que parece proteger, mas ao mesmo tempo sufoca. A tensão entre conforto e aprisionamento reflete o dilema moderno da autoimagem: enquanto buscamos segurança, frequentemente nos aprisionamos em estereótipos de beleza, saúde e comportamento. O impacto desse trabalho, para mim, reside na sua capacidade de desestabilizar o espectador, convidando-o a repensar a relação entre vulnerabilidade e controle em uma sociedade que privilegia aparências em detrimento de experiências autênticas. Em “Processos Investigativos: Mergulho do Corpo - Parte 1” (2018), apresentei uma instalação sensorial composta por lãs vermelhas e grãos de arroz, acompanhada de vídeos-performance que abordam os verbos, vestir e comer. A experiência imersiva convida os participantes a sentir o espaço e refletir sobre os elementos que cercam o corpo e a identidade, como a linha vermelha que ora veste, ora alimenta, explorada na vídeo-performance. A cor, nesse contexto, intensifica a experiência sensorial e estabelece uma conexão visceral com a corporeidade.



Aprofundo o papel do corpo como mediador sensorial e emocional neste trabalho. O espaço da instalação, com a lã vermelha e os grãos de arroz ao chão, oferece uma imersão tátil e sensorial que é, ao mesmo tempo, íntima e desafiadora. O vermelho – cor da carne, do sangue e das emoções intensas – atua como um catalisador para reconectar os participantes ao que é visceral e essencial. O contraste entre o toque macio da lã e a rigidez dos grãos de arroz cria um campo simbólico de tensões: entre conforto e desconforto, suavidade e dureza, orgânico e fabricado.

Essa obra configura-se ainda como uma crítica implícita à cultura digital, onde as experiências são mediadas por telas e dispositivos, sugerindo um retorno ao toque, ao físico e ao imediato como maneiras de resistência. No meu trabalho “Desalinhamento Estrutural” (2020), utilizei trípticos fotográficos e vídeo-performance para explorar relações de poder e submissão. A linha vermelha é moldada e manipulada como uma metáfora para as trocas simbólicas entre o interno e o externo. Essa conexão é marcada pela cor vermelha, que, como destacado por Merleau-Ponty (2000), é uma “textura que regressa a si mesma” (p. 144), estabelecendo um elo entre carne, sangue e sentidos. Em “Desalinhamento Estrutural”,

trouxe à tona as dinâmicas de poder que atravessam os corpos. A linha vermelha, que conecta e fragmenta o meu corpo, funciona como uma metáfora para as forças invisíveis – políticas, culturais e sociais – que moldam as subjetividades contemporâneas. As posições do corpo, ora submissas, ora resistentes, evocam questões sobre controle e agência. Em um mundo onde o corpo é constantemente regulado e monitorado – seja por normas de comportamento, padrões de consumo ou tecnologias de vigilância – esse trabalho revela as contradições de um corpo que tenta ser livre, mas permanece emaranhado em estruturas opressivas. O significado dessa série está na maneira como ela expõe a dualidade do corpo contemporâneo: ao mesmo tempo que é um espaço de resistência e criação, também é um local de dominação e alienação.

Os três trabalhos apresentados, interligados pela presença da cor vermelha, concebem uma narrativa que explora o corpo como campo de tensões e significados. O vermelho, símbolo de vida e intensidade, é também um marcador de limites e rupturas. Ele conecta os trabalhos a temas fundamentais como a visceralidade, a efemeridade e a humanidade. O corpo, nestas obras, é apresentado como mais do que um veículo de expressão: ele é a própria matéria-prima da arte, o espaço onde as contradições do mundo contemporâneo se manifestam de maneira mais crua e direta. Em uma era marcada pela virtualização da vida, onde as experiências físicas são frequentemente substituídas por simulacros digitais, essas performances e instalações oferecem um convite para a reconexão com o tátil, com o emocional e com o humano. Além disso, elas trazem à tona questões cruciais sobre as maneiras como os corpos são moldados pelas forças do capitalismo, da tecnologia e das normas sociais. Em última análise, “Casa Fragmentada”, o corpo denuncia a superficialidade das proteções modernas. Em “Processos Investigativos”, ele se reconecta ao que é essencial e visceral. Em “Desalinhamento Estrutural”, ele se torna um campo de luta, um lugar onde poder e liberdade se entrelaçam. Assim, o trabalho não apenas reflete a sociedade contemporânea, mas também a questiona e propõe alternativas, utilizando o corpo como o canal por excelência para essa transformação.

Peles Ásperas

Em minha prática artística, a série *Plastic Film* (2016), que inclui a vídeo-performance Editorial de Autodestruição e o díptico fotográfico Este produto contém, representa uma reflexão sobre a transformação da identidade e a tensão entre o corpo e os dispositivos que o moldam. O processo de envolver o corpo com filme plástico, um material industrial e descartável, reflete as pressões da sociedade contemporânea sobre a aparência e a identidade. Em Editorial de Autodestruição[8], o performer se apresenta diante de uma câmera que não apenas regista suas ações, mas também captura uma atmosfera pesada e angustiante.

A filmagem é direta, seca, sem fôlego, e a interação com o plástico, que se adere ao rosto e o distorce, sugere um processo de sufocamento – não apenas físico, mas também existencial. Esse sufocamento simbólico pode ser lido como uma metáfora da sociedade atual, onde a identidade está constantemente sendo formada, reformada e muitas vezes comprimida por expectativas externas. Os gestos repetitivos das minhas mãos – ora lentos, ora rápidos – mostram um corpo em luta, tentando escapar daquilo que o aprisiona. Este processo de transformação do rosto, ou da identidade, revela como a sociedade capitalista impõe modelos rígidos e uniformizados, aprisionando o indivíduo em uma constante busca por pertencimento e conformidade.

[8] Cóser, João. Editorial de Autodestruição. 2016. Vídeo-performance, 5’ 42’’. Acervo particular. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3K3_YU_l8PQ. Acesso em: 03 dez. 2024.

Em “Este produto contém”, o díptico fotográfico amplia essa reflexão, capturando imagens em uma tela de computador e transformando-as em algo distorcido e fragmentado. As imagens, em seus pixels, se tornam representações digitais de um corpo e uma identidade que são desconstruídos e distorcidos pela lente tecnológica. Aqui, a obra reflete sobre como a tecnologia e os meios de comunicação moldam a percepção da identidade, muitas vezes tornando-a uma mercadoria. A boca envolvida em plástico é um símbolo claro dessa dualidade: de um lado, a necessidade de respirar, de viver, e, do outro, a asfixia causada pelas expectativas e pressões externas.

Esses trabalhos, no entanto, vão além de uma simples crítica à sociedade de consumo. Elas nos provocam a pensar sobre as relações entre corpo, identidade e poder. O uso de elementos como o plástico e a tecnologia não é apenas uma maneira de criar imagens viscerais, mas também uma maneira de expor a dinâmica entre o corpo e as forças que tentam controlá-lo. O corpo, nesse contexto, é simultaneamente sujeito e objeto de transformação: ele é manipulado, mas também resiste, busca maneiras de subverter essas camadas que o oprimem.

O conceito de controle social e a imposição de uma identidade padronizada são abordados, de certa maneira, através da reflexão de Bauman (2007) sobre a modernidade líquida e a constante instabilidade das relações sociais. Em seu trabalho, Bauman (2007) sugere que na sociedade atual a velocidade e a mudança constante são as forças que regem nossas vidas. As identidades, assim como o corpo, são fragmentadas e moldadas por essas forças externas. “Este produto contém”, com sua captura do corpo (des)figurado, questiona essa dinâmica de controle e oferece uma resposta, ao mesmo tempo crítica e poética, sobre a possibilidade de resistir a esse processo de constante transformação.

As camadas de plástico e as imagens digitais capturam a fragilidade e a superficialidade dessa relação com o corpo na sociedade contemporânea. Editorial de Autodestruição nos provoca a refletir sobre as fronteiras entre o corpo e o mundo que o envolve, enquanto Este produto contém desafia o espectador a perceber o corpo não como uma unidade sólida e imutável, mas como um espaço de tensões, de resistência e de transformação. Em um mundo onde a identidade é constantemente fabricada e reconfigurada, essas obras não apenas questionam a objetificação do corpo, mas também propõem uma reflexão mais profunda sobre a possibilidade de reconstruir essa identidade de maneira autêntica.

Em última análise, essas obras são um convite a olhar para o corpo de uma nova maneira, a reconhecer as forças que o formam e a resistir aos moldes que tentam defini-lo. Elas nos lembram que, em um mundo cada vez mais mediado pela tecnologia e pelo consumo, o corpo ainda é, e sempre será, um campo de luta, de ressignificação e, acima de tudo, de liberdade.

5. Considerações finais

A elaboração deste artigo é um recorte da minha dissertação de mestrado e representa uma oportunidade de revisitar trabalhos artísticos realizados anteriormente, ressignificando-os e propondo um novo olhar. Ao selecionar essas obras, decidi organizá-las em dois eixos: Peles Macias e Peles Ásperas. Essa escolha não foi apenas uma maneira de categorizar as produções, mas também uma maneira de revelar os elos comuns entre elas, como a presença de materiais específicos — a cor vermelha, a lã e o filme plástico. Esses elementos, para mim, funcionam como uma metáfora para a pele: uma camada que protege, mas que também conta histórias, carrega identidades e expressa experiências que nos tornam quem somos.

Na minha prática artística, essas peles se tornam um ponto de encontro entre o eu e o outro, manifestando-se de maneiras diferentes em cada obra. Minha vivência e a relação com o mundo sempre influenciaram esses trabalhos, pois acredito que cada experiência é única e subjetiva, desafiando qualquer ideia de universalidade. Assim, ao analisar os processos criativos por trás das obras, percebo como eles refletem não apenas minha trajetória como artista, mas também minha compreensão do mundo ao longo do tempo. Cada obra é um fragmento dessa jornada.

Os eixos de Peles Macias e Peles Ásperas dialogam diretamente com as Cinco Peles de *Hundertwasser*, um conceito que eu me apropriei para pensar meus trabalhos. Essa referência me ajudou a rearticular minhas experiências, promovendo uma espécie de reencontro com os processos criativos de cada trabalho. Obras como Casa Fragmentada (2016), Este Produto Contém (2016), Editorial de Autodestruição (2016), Processos Investigativos: Mergulho do Corpo - Parte 1 (2018) e Desalinhamento Estrutural (2020) ganharam novos significados ao serem revisitadas, revelando narrativas que eu talvez não tivesse percebido em suas concepções originais. Esse reencontro também me levou a refletir sobre como cada trabalho explora a corporeidade, a relação com o espaço e a maneira como a "pele" se torna um ponto de conexão entre o interno e o externo.

No fundo, acredito que nossa existência está profundamente ligada ao corpo. Minha prática artística busca explorar isso: como o corpo — e especialmente a pele — atua como um limite, mas também como uma interface que nos conecta ao mundo. Revisitar esses trabalhos me fez perceber como minha poética pessoal está alinhada às reflexões de

Hundertwasser. Ele via a pele como mais do que uma simples camada; para ele, era uma representação de identidade, de proteção e de pertencimento. Esse diálogo me levou a valorizar ainda mais a corporeidade e a subjetividade presentes nas minhas obras, reforçando a ideia de que arte e vida são inseparáveis. Ao final dessa jornada de ressignificação, sinto que ampliei minha compreensão das obras e, ao mesmo tempo, fortaleço minha conexão com as vivências e histórias que elas expressam. Essa conexão entre a prática artística e a experiência humana é, para mim, a essência do que significa criar arte.

Agradecimento

Gostaria de expressar minha profunda gratidão à Universidade Federal do Espírito Santo por fornecer um ambiente acadêmico estimulante e enriquecedor, que tem sido fundamental para o desenvolvimento da minha pesquisa e prática artística. Agradeço também à CAPES pelo apoio contínuo à educação e à pesquisa no Brasil, proporcionando recursos essenciais que permitem a realização de projetos significativos. Além disso, agradeço ao Edital de Seleção de Projetos Nº 02/2023, que possibilitou minha participação neste congresso por meio do financiamento para locomoção. Esse apoio é crucial para a circulação e o intercâmbio de profissionais do setor cultural do Espírito Santo, promovendo um diálogo rico e diversificado nas artes e na cultura. Estou imensamente grato por todas as oportunidades que essas instituições me proporcionaram.

Referências bibliográficas

Bauman, Z. (2017). *Vida líquida*. Zahar.

Jeudy, H.-P. (2002). *O corpo como objeto de arte*. Estação Liberdade.

Le Breton, D. (2012). *A sociologia do corpo*. Vozes.

Le Breton, D. (2016). *Antropologia dos sentidos*. Vozes.

Merleau-Ponty, M. (2000). *O visível e o invisível*. Perspectiva.

Restany, P. (2003). *Hundertwasser: O pintor-rei das cinco peles: O poder da arte*. Taschen.

João Coser, Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

E-mail: artistjoaocoser@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a18

ARTWORK: ESGAR ACELERADO

CAPÍTULO 19

O BARULHISTA VILLA-LOBOS, POR OSCAR GUANABARINO: MOVIMENTOS DE UM CRIADOR DECOLONIALISTA AVANT LA LETTRE SOB A ÓTICA DA CRÍTICA CONSERVADORA EUROCÊNTRICA (1910-1930)

Rodrigo Valle Alzuguir, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, CITCEM, Portugal

Resumo

Analisaremos aqui as tensões entre o compositor e maestro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e o crítico musical Oscar Guanabarino (1851-1937) nas décadas de 1910 e 1930, período fundamental na história da música brasileira. Através da sua tradicional coluna no Jornal do Commercio, Oscar Guanabarino repudiou durante anos os impulsos inovadores de Villa-Lobos, rotulando-o com epítetos depreciativos como "barulhista" e "homem do chocalho e do reco-reco", numa espécie de bullying mediático primitivo. Estes ataques reflectiam não só diferenças estéticas, mas também ideológicas, representando duas forças opostas na cena cultural brasileira da época e encapsulando debates mais amplos sobre identidade nacional, colonialismo e modernização no Brasil do século XX, que abordaremos aqui.

Palavras-chave: Villa-Lobos, Oscar Guanabarino, modernismo, crítica musical, decolonialismo.

Abstract

This paper examines the tensions between composer and conductor Heitor Villa-Lobos (1887–1959) and music critic Oscar Guanabarino (1851–1937) during the 1910s and 1930s — a pivotal period in the history of Brazilian music. Through his long-standing column in the Jornal do Commercio, Guanabarino publicly rejected Villa-Lobos's innovative impulses, labelling him with disparaging epithets such as "noise-maker" and "the man of the rattle and the reco-reco", in what could be described as a form of early media bullying. These attacks reflected not only aesthetic but also ideological differences, representing two opposing forces within the Brazilian cultural scene of the time. They also encapsulate broader debates on national identity, colonial legacies, and modernisation in twentieth-century Brazil, which we explore here.

Keywords: Villa-Lobos, Oscar Guanabarino, modernismo, music criticismo, decoloniality.

1. Introdução

Autodidata, excêntrico, boémio, o compositor e maestro brasileiro Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 5 de março de 1887 – Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1959) teve uma origem humilde, mas rica em cultura. O pai, intelectual, escritor de livros didáticos e músico de concerto diletante, foi seu preceptor e faleceu quando Villa-Lobos tinha 11 anos. A mãe, mulher dedicada ao lar e à família, era filha de um pianista popular de algum sucesso no Segundo Reinado, compositor de polcas, quadrilhas, lundus e modinhas. O jovem Villa-Lobos viveu intensamente a cultura das ruas do Rio de Janeiro. Integrou grupos de choro[1] , participou em desfiles carnavalescos, fez serenatas, jogou capoeira e foi violoncelista em cafés e no circuito do teatro musicado. Para além de sua cidade natal, conheceu o Brasil a fundo, viajando pelo país por quase uma década como caixeiro-viajante.

Considerado em vida o maior compositor das Américas, desafiou as convenções musicais da sua época ao borrar as fronteiras entre a músicas erudita, popular e étnica, procurando criar uma música autenticamente brasileira. A sua obra incorporou instrumentação afro-brasileira, temas indígenas, melodias da canção popular, sonoridades inspiradas na pujante natureza do seu país e rejeição das formas europeias canónicas, provocando uma rutura com o tradicionalismo musical predominante.

[1] O mais importante género musical instrumental brasileiro, que pode ser definido, grosso modo, como o resultado da hibridização do repertório ligeiro europeu praticado nos salões da elite branca carioca com os ritmos afro-brasileiros que se espalhavam pelas ruas e pelos terreiros da cidade.

Por outro lado, o músico, professor, dramaturgo e crítico musical Oscar Guanabarino de Sousa e Silva (Niterói, 29 de novembro de 1851 – Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1937), exerceu, durante mais de 60 anos, uma actividade intensa na imprensa carioca, que atravessou parte do Segundo Reinado (1840–1889), a Primeira República (1889–1930) e os Governos Provisório (1930–1934) e Constitucional (1934–1937). Nesse período, foi testemunha de profundas transformações ideológicas e estéticas no Brasil – do predomínio do romantismo europeu ao turbilhão promovido pelas correntes modernistas e nacionalistas; do cultivo da ópera nos moldes italianos à consolidação da música de concerto; do amadorismo à profissionalização do meio musical, entre outras. Faleceu aos 85 anos, no mesmo 1937 em que o gaúcho Getúlio Vargas se firmou no poder como ditador, ao instaurar o Estado Novo. Embora muitos questionassem as suas ideias e seu estilo combativo de escrita, não se negou a Guanabarino, por ocasião de sua morte, o posto de um dos fundadores da crítica especializada no Brasil. Filho de um dos diretores da Ópera Nacional, malogrado empreendimento artístico subvencionado pelo imperador D. Pedro II para impulso da cena operística nativa, Guanabarino foi criado nas coxias teatrais. Em suas próprias palavras:

> A nossa educação de crítico vem de muito longe. Começamos a frequentar o teatro musical com a idade de nove anos (1860), e com muita assiduidade, porque éramos filho [sic] do diretor da Ópera Nacional, que funcionava no Theatro Provisório. Estudamos música no teatro, passamos pela orquestra exercemos cargos de mestre de coros e maestro-substituto. (GUANABARINO, Oscar. Pelo Mundo das Artes. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 16 out. 1929, p. 2.)

Professor de piano (instrumento que começou a estudar aos seis anos), dramaturgo, fundador da primeira associação de proteção aos direitos autorais no país – a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), ao lado de Chiquinha Gonzaga, Bastos Tigre, João do Rio e outros –, Guanabarino destacou-se como um fervoroso defensor da escola italiana de composição, além de crítico feroz de compositores como Richard Wagner e Claude Debussy, a quem chegou a chamar de "lunáticos" até lhes reconhecer algum valor. Para as gerações futuras, o seu nome ficaria especialmente ligado ao de Villa-Lobos, por ter assumido de forma pertinaz, a certa altura, o papel de antagonista deste que viria a ser considerado pela posteridade o maior compositor brasileiro de todos os tempos. Ao longo de sua longa carreira, Guanabarino utilizou como tribuna para os seus acalorados julgamentos musicais as colunas que manteve em dois dos mais prestigiosos jornais brasileiros da época – O Paiz, entre 1884 e 1917, e *Jornal do Commercio*, entre 1917 e 1936. Por meio delas, ajudou a consolidar e a arruinar carreiras, segundo o testemunho mordaz de um cronista contemporâneo:

> Artista que ele amparou com a custódia de um elogio seu, pode logo contar com os favores e as simpatias do público. Também o desventurado que não caiu sob a égide protetora do paraninfo das multidões, pode também contar com o de profundis, porque está irremediavelmente perdido. Oscar não gostou do músico, este que abandone barcos e redes e vá cuidar de outra vida (BONAFOUS, [Cesare]. "Solfejando". Cidade do Rio, Rio de Janeiro, 5 fev. 1897.)

Em 1936, a virulência dos escritos de Guanabarino chegou a levá-lo à condenação por "crime de imprensa". Na ocasião, contou com o apoio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e beneficiou da assistência jurídica proporcionada pelo Sindicato dos Jornalistas Profissionais. Esse evento teve ampla repercussão, como relatado por um jornal da época[2]. Neste capítulo, não pretendemos investir numa polarização de extremos nem silenciar as nuances e complexidades que marcam tanto Villa-Lobos quanto Guanabarino. Todavia, também não temos por objetivo aprofundar-nos nas trajetórias de vida de ambos a ponto de abarcar todas essas nuances individuais. Optámos por organizar este estudo em três fases cronológicas, abordando determinadas etapas artísticas de Villa-Lobos que suscitaram reações específicas de Guanabarino, reveladoras dos pensamentos e confrontos ideológicos vigentes em cada período. O presente estudo centra-se, portanto, na produção crítica de Guanabarino sobre Villa-Lobos, buscando revelar o que há de subjacente, sob a superfície da simples resenha musical.

Antes de avançarmos, importa salientar como a análise de textos de crítica musical tem vindo a ser cada vez mais reconhecida como uma abordagem valiosa sob vários prismas, proporcionando uma compreensão mais profunda dos contextos culturais, ideológicos e estéticos implicados. Nesse sentido, convém trazer à tona o conceito de "história imediata" defendido pelo historiador francês Jean Lacouture, tal como explorado pelos investigadores brasileiros Prof. Luiz Guilherme Goldberg e Amanda Oliveira na apresentação dos *Anais do I.º Simpósio Internacional Música e Crítica* (2019):

> Se encararmos que a crítica musical periodista é uma das maneiras na qual uma sociedade num determinado período histórico se retrata, se interpreta, se projeta no futuro, a sua análise terá o grande potencial de questionar concepções tradicionalmente aceitas e, consequentemente, confirmá-las ou alterá-las. Trata-se de uma concepção alinhada à história imediata, cujo fundamento "não tende apenas a encurtar os prazos entre a vida das sociedades e sua primeira tentativa de interpretação, mas também a dar a palavra aos que foram os atores dessa história" (LACOUTURE, 1988, p. 217).

A nossa proposta é compreender de que forma esses atores – aqui, especificamente Guanabarino –, ao assumirem o papel de arautos de uma comunidade, procuraram representar o que consideravam ser a realidade coletiva. Para alcançarmos esse objetivo, torna-se fundamental "deslocar o olhar (...) da narração dos factos passados, da pesquisa da veracidade dos traços deixados (...), para estudar, a partir dessas mesmas fontes, as representações que uma época tem de si própria, da sua história e da sua subjectividade" (Dosse, 2003, p. 314). Cumprida esta tarefa, o nosso objecto de estudo deixa de ser um simples encadeamento de acontecimentos, tornando-se antes o desdobrar das representações que uma época faz de si própria (Goldberg & Oliveira, 2019, p. 3).

[2] Ver notícia "O decano dos jornalistas condenado por crime de imprensa", no jornal *A Batalha*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1936, p. 2.

Num interessante artigo sobre o tema, o musicólogo português Paulo Ferreira de Castro vai ainda mais longe, retirando o crítico de uma posição passiva de mera testemunha e atribuindo-lhe o papel de *agente-performer*. Para Castro,

> (...) a crítica é ela própria uma modalidade de actuação – e portanto, um exercício de poder – no sentido daquilo que os autores da speech act theory (teoria dos actos de fala) entenderam por acto "performativo": um acto linguístico que não se limita a descrever um aspecto da realidade, mas que actua directamente sobre essa própria realidade, introduzindo nela uma configuração específica. (CASTRO, 2019, p. 11)

2. 1918-1921: "Ousado colorista"

Em agosto de 1918, aos 31 anos, Heitor Villa-Lobos conseguiu, a duras penas, realizar o seu primeiro concerto autoral com obras para grande orquestra, depois de alguns anos restrito a recitais de música de câmara. A apresentação teve lugar no palco mais prestigiado do Rio de Janeiro, o Theatro Municipal, e contou com a participação do veterano maestro Francisco Braga, que dirigiu em primeira audição o "mito-poema" *Myremis*. Décadas mais tarde, Villa-Lobos reconfiguraria esta obra, rebatizando-a como *Amazonas* – uma das suas composições mais importantes. Nesse momento, Heitor ainda procurava uma identidade própria como compositor, após anos a viajar pelo Brasil como caixeiro-viajante, a tocar violoncelo no circuito de teatro de revista carioca e a atuar em pequenos conjuntos nos cafés do centro da cidade, entre outras atividades. Já era considerado "moderno" em alguns círculos, esforçando-se por romper com certos formalismos da música de concerto, como ao incluir nas suas orquestrações instrumentos pouco comuns nesse universo – a exemplo de percussões de origem indígena e afro-brasileira.

Contudo, Heitor ainda não se dedicava plenamente ao que se tornaria o seu maior objetivo alguns anos mais tarde: a criação de uma linguagem musical de concerto genuinamente brasileira. Até então, o seu foco estava em desafiar formalismos de maneira mais "universal". Esse propósito (e a ausência de outros) pode ser observado no título das peças autorais programadas no referido concerto: *Naufrágio de Kleônikos, Myremis* e *Tédio de Alvorada*, todas inspiradas no universo mitológico grego, arcabouço do parnasianismo então vigente, e *Prelúdio Sinfônico da ópera Enith-Izath*, uma obra cujo libreto tem por cenário a Paris do séc. XIX. Moderno musicalmente, mas nada nacionalista. Apesar de contar com ampla divulgação, fruto do apoio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), o concerto teve uma audiência reduzida. A crítica, ao menos, marcou presença. Numa resenha publicada alguns dias depois, no *Jornal do Commercio*, Oscar Guanabarino lamentou a escassa assistência e reconheceu o esforço do compositor,

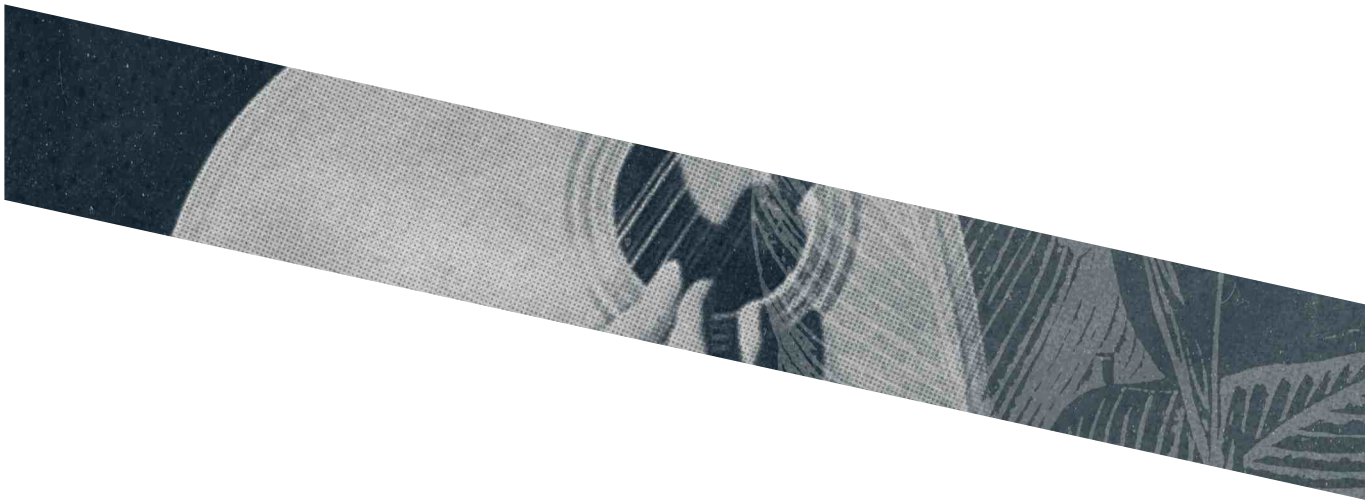
> que empregou grande parte de seu escasso tempo em ensaios, visando apenas a vantagem de tornar-se conhecido, ele que passa a vida num ativo trabalho exaustivo, a ponto de surpreender toda a gente como ainda acha tempo para dedicar-se à composição orquestral. (Guanabarino, Oscar. Theatros e Música. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 16 ago. 1918, p. 5.)

Embora tenha escrito que lhe "agradou bastante o *Tédio de alvorada* e mais ainda o *Myremis*", foi o *Prelúdio Sinfônico deIzaht* que causou maior impressão em Guanabarino como uma "página de grande valor artístico e de alta inspiração" que, segundo ele, merecia ter sido repetida. Em relação ao quarto acto da ópera, encenado na segunda parte do programa, ele mostrou-se menos entusiasta, observando que "ninguém entendeu o que se passava em cena". Nos anos seguintes, Guanabarino escreveria de forma agressiva sobre Heitor, mas concluiu esta crítica – possivelmente a sua primeira sobre o compositor – num tom encorajador:

> Não foi pequena a nossa surpresa durante a execução das suas peças sinfônicas, trabalho de estilo moderno revelando um harmonista de valor. Há no ilustre compositor brasileiro a preocupação orquestral, os efeitos variadíssimos de timbres que o tornam ousado colorista, [embora] com sacrifício da ideia melódica. Em todo caso, o talento do sr. Villa-Lobos manifestou-se de modo a merecer os aplausos de todos os brasileiros que se interessam pela arte musical. (Guanabarino, Oscar. Theatros e Música. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1918, p. 5.)

Villa-Lobos surgia, portanto, como um jovem compositor esforçado e surpreendente, ainda que a sua "preocupação orquestral" sacrificasse os elementos melódicos das suas obras. Guanabarino não tardaria a rever essa opinião. Três anos depois, em junho de 1921, Villa-Lobos realizou no Theatro S. Pedro um concerto que incluía obras para canto e orquestra, culminando com a representação do terceiro ato da ópera *Izath* – cujo prelúdio, melodioso, tanto havia agradado a Guanabarino anteriormente. Heitor continuava a ser um "ousado colorista" – mas a sua verve criativa contava, cada vez mais, com incursões em temas brasileiros, como se pode observar pelos títulos executados na ocasião, tais como *A Lenda do Caboclo, Viola e Sertão no Estio*.

No geral, houve consenso acerca dos predicados de Heitor, descrito por Guanabarino como "incontestavelmente um talento de primeira ordem". Também houve unanimidade quanto à qualidade das obras apresentadas, com Tapajós Gomes, o crítico do jornal *Correio da Manhã* conhecido pela sua abertura ao novo, a afirmar que eram "música modernissima, à qual, ao lado das mais surpreendentes combinações e dos mais imprevistos efeitos orquestrais, não falta a frase melódica" (Guimarães, 1972, p. 52). O problema, para todos, residia no libreto de Izaht, ingênuo e "deficientíssimo". "Daria um excelente filme americano, mas no teatro é ridículo. O compositor devia tê-lo recusado", resumiu Guanabarino (1921, p. 4).



Naquele momento, Guanabarino ainda não ocupava um lugar de antagonista de Villa-Lobos. Era apenas mais um, entre muitos críticos atuantes no período, a identificar qualidades e defeitos na obra do compositor. Um primeiro ataque mais contundente por parte de Guanabarino se deu dois meses depois, em outubro de 1921, na resenha que publicou sobre um concerto de câmara realizado por Villa-Lobos no *Salão Nobre do Jornal do Commercio*. Duas obras especialmente arrojadas, o *Quarteto Simbólico* e o *Trio nº 3*, escandalizaram os críticos presentes, a ponto de dois deles abandonarem a sala durante a apresentação. Mesmo considerando as obras executadas uma "incompreensível mistura de sons sem nexo, sem melodia e sem harmonia", conforme registrou em sua famosa coluna no *Jornal do Commercio*, Guanabarino não fez como os dois colegas: assistiu ao concerto do início ao fim. Quatro dias depois, ainda remoía Heitor Villa-Lobos: "A nossa revolta se origina num sentimento patriótico", voltou à carga em sua coluna. "O seu talento está transviado, em lugar de vir reforçar a plêiade dos nossos artistas filiados às puras escolas que esses novos iconoclastas pretendem destruir" (Guérios, 2003, p. 120).

Heitor nunca responderia diretamente a Guanabarino, mas os seus amigos fizeram-no por ele. Duas semanas após a publicação da crítica, o poeta modernista carioca Ronald de Carvalho – colaborador de Villa-Lobos numa série de canções de câmara e uma espécie de mentor para um grupo de jovens intelectuais que se reuniam na sua casa, no Rio de Janeiro, para tertúlias sobre poesia e cultura – escreveu um texto intitulado *A Música de Villa-Lobos*, que foi replicado na imprensa do Rio e de São Paulo. "A arte é uma aspiração à liberdade", iniciou ele, como se falasse em nome de Villa-Lobos.

> O que nós, poetas, músicos, pintores, escultores e arquitetos desejamos é criar o nosso ritmo pessoal, é transmitir a nossa harmonia interior. Não queremos regras, não admitimos preconceitos. Não nos atraem as teorias especiosas (...). Villa-Lobos sente a vida como uma criação contínua. Ele não quer ser novo nem antigo, mas simplesmente Villa-Lobos. Aos que o julgam apressadamente, dá apenas uma ideia e riqueza plástica, de fulgor impressionista. Nada mais errôneo, entretanto. Debaixo de todas aquelas notas coloridas, sob aquele caprichoso desenho de imagens múltiplas e sucessivas que se cruzam e se mesclam umas às outras, corre uma grande e volumosa torrente de idealismo transcendente. Não existe em toda a nossa literatura musical uma inventiva tão pronta, estranha e sugestiva como a sua (...) A música de Villa-Lobos é uma das mais perfeitas expressões da nossa cultura. Palpita nela a chama da nossa raça, do que há de mais belo e original na raça brasileira. Não é a índole portuguesa, africana ou indígena que percebemos nela. É uma entidade nova, o caráter especial de um povo que principia a se definir moralmente, e que precisa rir e chorar livremente, num meio cósmico digno dos deuses e dos heróis. Seu canto não se perde na massa coral. Vibra isolado, único, singular (Carvalho, s/d, p. 2).

Carvalho aborda pontos interessantes. Para ele, Villa-Lobos não era um iconoclasta, como sugeria Guanabarino, mas um artista que buscava transmitir ao público a sua própria harmonia interior – um "idealista transcendente" que, para permanecer fiel a essa visão, precisava abdicar de regras e preconceitos. Além disso, talvez pela primeira vez, Villa-Lobos é descrito como uma expressão da "raça brasileira", uma imagem que o acompanhará cada

vez mais intensamente a partir de então. Carvalho caracteriza ainda o seu amigo como alguém cujo canto não se perde na "massa coral", mas que "vibra isolado, único, singular". Villa-Lobos orgulhar-se-á disso em futuras entrevistas, sempre recusando admitir influências (mesmo as mais evidentes, como Debussy e Stravinsky) ou aderir a grupos e movimentos. É importante notar que, a partir de 1920, surge um crescente estímulo, fomentado pela imprensa e pelos canais oficiais do Governo, a iniciativas artísticas focadas na cultura nacional, no contexto dos grandiloquentes preparativos para a Exposição Internacional do Centenário da Independência, a se realizar em 1922. No período, o Governo emitiu comunicações insinuando a concessão de subsídios para projetos artísticos alinhados com o tema, a serem incorporados à programação da Feira, a exemplo de um suposto concurso de óperas nacionais inéditas que acabou por não se concretizar. Ainda que tenha havido algum exagero na promoção desses objetivos, as comunicações relativas à pré-produção do evento desencadearam um frenesim nacionalista que contagiou fortemente o meio artístico. Não é por acaso que as primeiras obras de Villa-Lobos mais fortemente ligadas a temas nacionais tenham surgido no período – o que explica mais uma camada de antipatia de Guanabarino em relação ao compositor, que além de ser criticado por ser "original", "dissonante" e "futurista", passará a sê-lo também por incorporar, de um modo até então inédito, elementos das músicas popular, étnica, indígena, rural e folclórica na sua produção de concerto.

3. 1922: "Evadidos dos Manicômios"

Heitor Villa-Lobos foi o único compositor a ser convidado para participar da Semana de Arte Moderna de São Paulo – o histórico festival realizado em fevereiro de 1922 no Theatro Municipal da maior capital económica do país, que reuniu importantes artistas e intelectuais modernistas, ou simpatizantes do movimento, entre veteranos, como o escritor Graça Aranha, e jovens promissores, como o professor, escritor, musicólogo e jornalista Mário de Andrade e a pintora Anita Malfatti. Embora a sua participação tenha ocupado uma parte significativa do programa da Semana e obtido boa repercussão na imprensa local, Villa-Lobos nunca atribuiu ao festival um peso especial na sua trajetória artística. Em entrevistas, afirmou diversas vezes que para ele a participação na Semana tinha sido mais apenas mais um trabalho remunerado, como tantos outros, e que as obras apresentadas, modernas ou não, já tinham sido exibidas anteriormente. Além disso, costumava declarar que nunca se considerou parte do movimento modernista.

Ainda assim, a presença de Villa-Lobos na Semana teve um impacto relevante em sua trajetória – embora não propriamente de carácter artístico, e em duas frentes. A partir dela, Villa-Lobos, que de certa forma já havia esgotado as possibilidades profissionais no Rio de Janeiro, encontrou um terreno fértil para o desenvolvimento de sua carreira. Em São Paulo, a ação de mecenas como Paulo Prado e Olívia Penteado, integrantes de uma elite cafeeira ávida por cultura, dinamizava o ambiente artístico da cidade, gerando novas oportunidades de trabalho. Em breve, Villa-Lobos partiria para Paris, com subsídios fornecidos em parte pelo Governo e em parte pelo círculo de mecenas e amigos, especialmente aqueles que passou a conhecer e a frequentar em São Paulo, na esteira da Semana de Arte Moderna. Por outro lado, a participação no festival trouxe para Villa-Lobos uma consequência desagradável: colocou-o definitivamente na mira de Guanabarino. O crítico, que via o movimento modernista tomar força na música, passou a atacar o compositor com uma dureza implacável, transformando-o em símbolo de tudo o que considerava prejudicial e devia ser evitado no fazer artístico.

A polémica entre Guanabarino e a turma modernista de São Paulo teve início com uma troca de farpas, através dos jornais, entre ele e o jovem escritor paulista Menotti del Picchia, um dos participantes da Semana. Para Guanabarino, Menotti, enquanto um dos oradores do festival, seguira "a lógica da sua escola": a de "explicar tudo sem nada explicar". Quanto ao grupo modernista como um todo, mereceu do crítico "a denominação de mambembe, visto não existir no seu seio o menor vislumbre de autoridade artística". O desfecho, para Guanabarino, não pudera ser outro: a Semana de Arte Moderna não teria passado, nas suas palavras, de "uma patacoada" (Guanabarino, 1922, p. 2).

A certa altura do artigo em questão, Guanabarino direcionou as críticas a Villa-Lobos, a quem já vinha submetendo a resenhas ambíguas e professorais havia pelo menos quatro anos. Graças à sua participação na Semana, Heitor encontrava aqui um antagonista de peso.

> Nada conhecemos na pintura, na escultura e na poesia, entre os artistas brasileiros, a que se possa dar o título de futurista (...). Existe, é certo, um músico de talento ainda não cultivado, que se esforça para enveredar por esse caminho tortuoso. É o sr. Villa-Lobos, que procura esconder nessa ausência de bom senso, das suas partituras, o que lhe falta em estudos de harmonia, o que lhe falece em inspiração, e que da música só se aproveita dos elementos som e ritmo, de modo que, se no seu poema sinfônico A guerra[3] conseguiu belos efeitos estéticos, grandeza onomatopeica e rajadas descritivas, no terreno da confusão, do alarido, da gritaria, da guerra, enfim, nada mais tem produzido que mereça uma classificação entre os mestres.
>
> (...) A sua música rítmica é puramente africana, sem melodia e sem harmonia, de modo que não resiste à menor análise harmônica sem que o crítico a classifique de disparatada e absurda.
>
> (...) E tanto isso é verdadeiro, tanto a sua música é privada de bom senso, que um pistonista bem conhecido no Rio de Janeiro, tomando parte num ensaio sob a regência do próprio autor, o sr. Villa-Lobos, executou uma canção popular sem causar escândalo nem chamar a atenção do autor. Isso prova que tudo quanto estava sendo executado era uma barulhada sem pés nem cabeça. Tivemos aqui um futurista: o sr. Milhaud[4] que foi vaiado em Paris; temos agora o sr. Villa-Lobos, que ouviu assobios e gaitadas em São Paulo. É doloroso (Guanabarino, 1922, p. 2).

[3] Obra sinfónica que Heitor estreara com êxito dois anos antes no Theatro Municipal do Rio, num concerto em homenagem aos Reis da Bélgica, então em visita ao país.

[4] Darius Milhaud (1892-1974), compositor e professor francês, membro do influente Grupo dos Seis, viveu no Brasil entre 1917 e 1918, quando trabalhou no Rio de Janeiro como secretário do poeta e diplomata Paul Claudel

Dias depois, ainda em polémica com Menotti del Picchia, Guanabarino escreveria que ele e o seu grupo eram uma

> horda de iconoclastas que, antes de produzirem, desejam insensatamente destruir o existente (...), substituindo o belo pelo ridículo, a ciência pelo charlatanismo, o amor pela devassidão, tudo sem ordem, sem leis, sem escala, sem plano, sem ideal, visando tão-somente a glória momentânea de um carnaval artístico realizado entre evadidos dos manicômios (Guanabarino, 1922, p. 2).

No que respeita à música modernista, a "ausência de forma e carência de harmonia sensata" constituíam um todo "tão ridículo quanto enfadonho, e repugnante ao ouvido educado". E, mais uma vez, sobrou para Heitor

> Villa-Lobos não nos dá a sensação que no teatro recebemos de Verdi. Quando o autor do Quarteto Simbólico produzir uma partitura compreensível terá nossos aplausos. Debussy é um desvairado genial; imitá-lo sem gênio é adquirir tão somente a qualidade do desvairado (Guanabarino, 1922, p. 2).

Ainda em 1922, Oscar Guanabarino intensificou suas críticas a Villa-Lobos no *Jornal do Commercio*. A impressão era que a aprovação do maestro austríaco Felix Weingartner (1863-1942) ao compositor brasileiro – de quem incluiu uma obra num concerto que realizou em julho, com a Filarmônica de Viena, no Theatro Municipal do Rio –, em vez de suavizar o tom do articulista, teve efeito oposto. Raras vezes uma crítica tão mordaz havia saído das prensas cariocas:

> Esse artista não pode ser compreendido pelos músicos pela simples razão de que ele próprio não se compreende (...) Suas composições apresentam-se cheias de incoerências, de cacofonias musicais, de verdadeiras aglomerações de notas sempre com o mesmo resultado, que é dar a sensação de que a orquestra está afinando os instrumentos e que cada professor improvise uma maluquice qualquer. O que ele quer é encher o papel de música, sem saber, talvez, qual seja o número exato das suas composições, que devem ser calculadas pelo peso de papel consumido às toneladas, sem uma única página destinada a sair do turbilhão da vulgaridade (Penna, 1987, p. 49).

Sobre o concerto em si, segundo Guanabarino, "o público aplaudiu a *Ave Libertas*, de [Leopoldo] Miguez, e não compreendeu a *Dança Frenética*, de Villa-Lobos, talvez por estar errado o título, que deveria ser *Dança de São Guido*, com uma nota explicativa: para se executada por músicos epiléticos e ouvida por paranoicos" (Penna, 1987, p. 49). Encerrando de forma inesperada aquele 1922 tão "belicoso", novembro trouxe uma espécie de trégua nos ataques de Guanabarino a Villa-Lobos. Essa pausa deveu-se a um concerto autoral que

o compositor apresentou nesse mês no Theatro Municipal, como parte de uma série destinada a angariar fundos para tão desejada temporada em Paris. Não foi por acaso: no programa do concerto, dedicado ao presidente da República, Epitácio Pessoa, Villa-Lobos incluiu exclusivamente obras sacras, um género de concepção mais amena e mais ao gosto de Guanabarino, que elogiou em sua coluna esta vertente pouco explorada da produção do compositor.

> Esse concerto, com grande orquestra, teria servido para atestar a retirada do maestro Villa-Lobos do grêmio futurista? (...) "Pelo menos as suas partituras sacras (...) têm ideias aceitáveis, melodias sensatas e algumas bem inspiradas; e nota-se, em algumas delas, sensível progresso no terreno da harmonia, e uns rastejos pelo contraponto. O moteto a duas vozes [*Memorare*] e o *Tantum Ergo* são duas peças dignas de elogio (Guanabarino, 1922, p. 2).

4. 1923-1930: Príncipe dos Chocalhos

Villa-Lobos passou temporadas decisivas em Paris, em pleno período das *Années Folles*, os Anos Loucos – entre 1923 e 1930, com dois breves interregnos no Brasil e uma participação avassaladora num festival em Barcelona. Aos que esperavam que ele desempenhasse, na Europa, o papel clássico da elite brasileira, que enviava os seus protegidos para estudar nos conservatórios estrangeiros, Villa-Lobos respondia que não estava em Paris para estudar, mas sim para apresentar as suas obras. E brincava, dizendo que a sua academia não tinha sido o prestigiado Instituto Nacional de Música carioca, mas a escola das ruas, onde tivera por mestres músicos populares negros, como Pixinguinha e Donga.

Tal como aconteceu com toda aquela geração modernista, de Mário de Andrade à pintora Tarsila do Amaral, a segunda metade dos anos 1920 representou para Villa-Lobos um mergulho definitivo no manancial cultural do Brasil profundo. Em Paris, ele estreou, para o delírio de uma crítica extraordinariamente recetiva, duas das obras mais emblemáticas nesse sentido: *Nonetto* e *Choros nº 10*. Ambas integram elementos da música popular brasileira, como o samba e o choro, cantos indígenas, ritmos afro-brasileiros e sons da natureza, numa polifonia exuberante e repleta de camadas e significados que nenhum outro compositor lograra explorar.

Ao levar esses sons pouco valorizados no seu próprio país para as salas de concerto da então capital cultural do mundo e ser aclamado por isso, Villa-Lobos afirmou-se, sem querer, um compositor decolonialista *avant la lettre*. Contrapunha o eurocentrismo, na sua própria geografia, com aquilo que considerava a tradução mais eloquente do conceito de "brasilidade": a combinação, nem sempre harmoniosa, mas vibrante e renovadora, dos múltiplos estratos culturais que compõem o seu país natal. Para Guanabarino – frequentemente preconceituoso e racista em suas resenhas –, essa vitória simbólica representava um verdadeiro pesadelo.

Do outro lado do Atlântico, Guanabarino repercutiu com escárnio as resenhas francesas, esmagadoramente favoráveis. "Para que leiamos críticas como estas e outras", escreveu no *Jornal do Commercio*, "o Congresso Nacional subvencionou o autor das *Pipocas*[5] para fazer propagandas musicais na Europa" (Guanabarino, 1922, p. 2).

Em 1926, Villa-Lobos deu uma entrevista reveladora, publicada em página inteira, ao jornal carioca *A Noite*. Nela, declarou:

> Pode dizer que, na minha opinião, os três maiores compositores do Brasil são [Ernesto] Nazareth, [Marcelo] Tupynambá e Sinhô[6]. Esses, ao menos, ignoram o servilismo escolar. Produzem coisas suas. Podem ser rudimentares, seresteiros, caboclos, mas são legítimas expressões brasileiras (Villa-Lobos, 1926, p. 6).

Sentando-se então ao piano, Villa-Lobos tocou trechos da ópera *Izaht* para o repórter.

> Veja que colorido educado, que pompas sonoras, que correção técnica! Edificante! Pois quer saber? Tudo isto, para o meu íntimo modo de sentir, não vale quatro compassos do Nonetto! (...) Nas cruezas do Nonetto, com os sons bárbaros, as toadas toscas, as brutalidades instintivas, está o meu amor, o meu entusiasmo, o meu sangue (Villa-Lobos, 1926, p. 6).

A seguir, mostrou partes de *Zoé* e das *Danças Africanas Características*, que o repórter descreveria como "composições fortes, ardentes, refletindo os ruídos toscos e os sentimentos rudimentares das senzalas, a nostalgia agoniada do negro submisso, trabalhando na aurora bárbara da raça" (Villa-Lobos, 1926, p. 6).

Semanas depois, Guanabarino contestou os arroubos de *A Noite:*

> "Genuinamente nacional", dizem a respeito do sr. Villa-Lobos; mas o Brasil não é a Costa d'África, mãe de certos ritmos introduzidos na música que pretendem naturalizar como brasílica, nem tampouco é nacional o ritmo do Zé Pereira, genuinamente português e, no entanto, introduzido em uma das composições do músico futurista, que está perdendo o seu precioso tempo e estragando o seu talento, além do ultraje que recebeu ultimamente quando proclamado 'o maior compositor da atualidade', e isso pelo sr. Marinetti[7], o homem mais vaiado no mundo inteiro (Guanabarino, 1922, p. 2).

[5] Guanabarino referia-se ao *Quarteto de Cordas nº* 3 de Villa-Lobos, também conhecido como "Quarteto das Pipocas", graças ao subtítulo "'Pipocas e Potocas" dado, pelo autor, ao 2º movimento

[6] Célebres compositores populares brasileiros

[7] Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) foi um escritor, poeta, editor, ideólogo, jornalista e ativista político italiano, fundador do movimento futurista.

Em 1929, ainda lamentava a presença de Villa-Lobos na Europa e a notabilização, por lá, de *Choros nº 10*:

> Se formos expor aos olhos estrangeiros todas as nossas vergonhas, ai de nós, basta o que acaba de fazer em Paris o 'barulhista' Villa-Lobos com sua música carnavalesca (...) Esse brasileiro que se proclama propagandista do que é nosso em matéria de arte nacional, publicou o Choros nº 10, composição cujo ritmo é africano e a letra tola ou africana, não sabemos de que nação, mas que o célebre introdutor do reco-reco brasileiro em Paris nos dirá se é cabinda ou nagô. E é por essa forma que o propagandista nos desmoraliza em Paris, procurando fazer crer que somos um povo de negros e que a nossa arte não vai além da borracheira africana (Guanabarino, 1922, p. 2).

A forma bizarra com que parte da imprensa brasileira, capitaneada por Guanabarino, tratava as conquistas de Heitor mexeu com os brios do homem de teatro Renato Vianna. Num excerto de uma crítica teatral publicada em dezembro no jornal *A Manhã*, Vianna rebateu a agressividade de Guanabarino, sem, no entanto, o nomear:

De momento, lembro-me do caso Villa-Lobos, um gênio brasileiro que a Europa descobriu (...) Villa-Lobos perambulou sempre. Sem prestígio, sem consideração, hostilizado pelo seu meio, atacado e ridicularizado. Ainda em 1922, como meu maior colaborador na [companhia teatral] Quimera, foi chamado de maluco por um velho crítico respeitabilíssimo que conta com 89 anos de senso comum[8] ... Hoje Villa-Lobos se impôs pelo braço da crítica estrangeira, que o consagrou para ser, d'ora em diante, uma "glória nacional" (Vianna, 1927, p. 13).

Em 1928, já um respeitado crítico musical e escritor, Mário de Andrade reconheceu, num artigo no jornal paulista *Diário Nacional*, que Villa-Lobos se tornara um mestre, uma "influência salutar" para compositores da nova geração, como o paulista Camargo Guarnieri. Algumas das soluções encontradas por Heitor, segundo Mário, contribuíam para a formação de uma "escola brasileira", "tradicionalizando processos criativos de compor" (Andrade, 1928, p.7).

Guanabarino, pelo contrário, sofria com cada notícia sobre o sucesso internacional de Villa-Lobos repercutida pela imprensa brasileira. "Antes de tudo é preciso que se saiba que Villa-Lobos não tem a seu favor um único artigo assinado por crítico de responsabilidade em Paris", escreveu ele no início de julho na sua coluna do *Jornal do Commercio*. "Terá, quando muito, alguns elogios de incompetentes", prosseguiu, antes de listar uma série de instrumentos de percussão que Heitor incluíra nas suas obras mais recentes, incomuns no universo da música de concerto, como chocalhos, caxambus, reco-recos, tambores, caixas, bumbos e puítas. "Nesse instrumental só faltou uma peça de artilharia, um sino grande e uma sirene a vapor", ironizou. E concluiu com um recado direto para Paris: "Fique-se [Villa-Lobos] por lá com as suas trovoadas e deixe-nos em paz" (Guanabarino, 1922, p. 2).

[8] Exagero humorístico de Vianna: Guanabarino tinha 76 anos em dezembro de 1927.

Mesmo à distância, Heitor teve quem o defendesse. O pianista Ernani Braga, seu amigo querido, que se mudara para o Recife após participar na Semana de Arte Moderna em São Paulo, publicou um artigo na imprensa local, ridicularizando Guanabarino: "o homenzinho é o Macobeba carioca", declarou. E com razão – Macobeba era uma assombração do folclore pernambucano (Braga, 1929, p. 4).

Em 1929, Villa-Lobos promoveu uma série de concertos em São Paulo, obtendo elogios da imprensa local pelo seu talento e seu empenho. Mesmo longe, Guanabarino manteve-se como voz dissonante. Em resposta ao crítico Nestor Victor, que exaltara Villa-Lobos em *O Estado de S. Paulo*, Guanabarino usou sua coluna no *Jornal do Commercio*, a partir de setembro, para uma nova onda de ataques ao compositor. Apelidando-o de "padroeiro do barulhismo", "homem dos chocalhos e do reco-reco" e criador de "sensaborias e borracheiras", Guanabarino acusava Villa-Lobos de procurar "apoio na depravação", que, para o crítico, representava uma "força" empenhada em "destruir a sociedade atual". Em dado momento, Guanabarino achou oportuno reproduzir um extenso trecho do artigo de Nestor Victor sobre o sucesso de Villa-Lobos na Europa e, com a maturidade de uma criança traquina, apôs a cada frase original, entre parênteses, o comentário "é mentira" – nada menos de 12 vezes. Já tivera dias melhores (Guanabarino, 1929, p.2).

Imperturbável, Nestor Victor respondeu em *O Globo* que "os novos, no Brasil e em toda parte", gostassem ou não os "velhos", continuariam a produzir como bem entendessem. E encerrou a polémica com humor, ironizando o próprio Guanabarino, a quem atribuiu "talento, cultura e competência técnica de sobra" ... para fazer rir (Victor, 1929, p. 7). Guanabarino, porém, continuou os ataques, coluna após coluna, incluindo entre suas vítimas admiradores de Villa-Lobos, como Arthur Rubinstein ("é um pândego!") e o jovem crítico musical curitibano Andrade Muricy ("quem será esse aimoré?") (Guanabarino, 1922, p. 2).

A verdade era que a aceitação de Villa-Lobos na Europa mortificava Guanabarino, que sempre apostara no fracasso do compositor e não admitia o seu êxito. "Quando [Villa-Lobos] lá reapareceu com dinheiro que não ganhara com a sua arte", escreveu ele numa das colunas, referindo-se à segunda temporada parisiense do compositor, financiada pelos irmãos Guinle, "comeram-lhe o cobre, encheram-no de elogios e disseram-lhe: 'Volte para a sua terra e traga mais arame'" (Guanabarino, 1922, p. 2). Na imaginação de Guanabarino, o sucesso de Villa-Lobos não passava de uma farsa comprada aos franceses. "[Ela] não passa de uma lenda", concluiu, fazendo um trocadilho com o título de uma obra do compositor: "A lenda do caboclo" (Guanabarino, 1929, p. 2).

Em 1930, Villa-Lobos retorna a São Paulo para uma nova temporada. Por coincidência, no mesmo dia 2 de julho em que o Diário Nacional publicava elogios de Mário de Andrade a Villa-Lobos, o Jornal do Commercio carioca comprovava que santo de casa não fazia milagre, veiculando vitupérios de Guanabarino contra o compositor. Exasperado com a onipresença de Heitor nos repertórios nacionais – "as pianistas brasileiras irritam a gente com as *Cirandas*, com o Polichinelo que toca o Zé Pereira", "como se não houvesse no mundo outro compositor" –, Guanabarino apelou aos leitores da sua coluna para uma espécie de boicote: "Basta de Villa-Lobos!" (Guanabarino, 1930, p. 2).

5. 1932-1935: “Gênio inculto”

Em fevereiro de 1932, depois de muitos anos de batalha como artista autônomo, Villa-Lobos tornou-se funcionário público, nomeado pelo Governo Vargas para o cargo de Diretor de Música e Canto Orfeônico, que era subordinado à Diretoria Geral de Instrução do Distrito Federal – ele iniciava ali uma longa e frutífera trajetória à frente da educação musical no Rio de Janeiro. O cargo oficial não inibiu Guanabarino de continuar a persegui-lo. Em maio, ele escreveu em sua coluna:

> O Sr. Villa-Lobos recebe magnífico ordenado – dois contos de réis mensais – para criar os orfeões nas escolas públicas do Distrito Federal. Reunidos os alunos da aludida escola, o célebre futurista africano disse que ia fazer a Escola Normal cantar em coro, e que, se não conseguisse, naquele mesmo dia sumiria pelo chão abaixo (Guanabarino, 1932, p. 2).

Dois anos depois, em dezembro de 1934, Guanabarino definiu Villa-Lobos como “um gênio inculto, [uma] águia de asas quebradas incapaz de subir às regiões etéreas e condenada ao voo rasteiro e incerto das narcejas palustres” (Guanabarino, 1934, p. 2). Em 1935, traduz de forma eloquente, com imagens bem concretas, o seu pensamento, carregado de preconceito:

> Tudo deve ter o seu lugar. Nos seus salões, em noites de recepção, nunca encontrei os sambistas que gingam elegâncias requebradas nos préstitos carnavalescos. Seria chocante esse encontro das capadócias com a gente de elevada cultura que frequenta as suas reuniões. Num banquete político não se serve feijoada completa, com tripas e chispes (Guanabarino, 1935, p. 2).

6. 1935: “Qualidades apreciáveis e raríssimas”

Ainda em 1935, uma guinada inesperada: Guanabarino pareceu se apaziguar em relação a Villa-Lobos. Ele foi capaz de elogiar-lhe a obra sinfônica Uirapuru – “no seu gênero é a sua melhor produção, eivada de aberrações harmônicas e traçada com unidade de inspiração”; “Villa-Lobos segue atualmente uma excelente diretiva que condena grande número de suas antigas extravagâncias” (Guanabarino, 1935, p. 2) – e fez uma declaração sensível, em dezembro, depois de assistir seu antigo desafeto a reger, de forma “quase perfeita”, a *Missa em Si Menor* de J. S. Bach:

> [Aceitar a incumbência de reger a missa de Bach] foi um arrojo desse homem que não mede sacrifícios nem recua diante das maiores dificuldades. Desde esse dia deliberamos esquecer seus pequenos desmandos e suas originalidades, para não dizer esquisitices, e colocarmo-nos ao seu lado (Guanabarino, 1935, p. 2).

Em dezembro, Guanabarino voltou a elogiar Villa-Lobos, que acabara de ver recusado o seu pedido de exoneração – apresentado em solidariedade a Anísio Teixeira, então Secretário de Educação, afastado do cargo por motivos políticos. “[Villa-Lobos] reúne excelentes qualidades de empreendedor unidas à sua tenacidade”, escreveu Guanabarino. “Com os

seus defeitos, reúne, em todo caso, qualidades apreciáveis, raríssimas entre os nossos músicos". Para completar o tom inesperado do depoimento, Guanabarino ainda afirmou ter ficado satisfeito com a recusa ao pedido de exoneração do compositor (Guanabarino, 1935, p. 2).

Depois de quase duas décadas a atacar Villa-Lobos, encarando-o como uma ameaça ao domínio das suas convicções artísticas no panorama da música de concerto brasileira, Guanabarino, dois anos antes de falecer, parece ter capitulado, reconhecendo a derrota e o talento do seu antagonista. Este desfecho marcava o fim de uma perseguição que, na realidade, pouco tinha de pessoal, mas que, por se ter perpetuado em papel, tornou-se um documento valioso para entender os jogos de força estéticos na Belle Époque musical do Brasil.

O Brasil em que Guanabarino acreditava — e que boa parte da elite intelectual das últimas décadas do século XIX também idealizava — consistia numa extensão europeia colonizadora. Nele, as influências indígenas e africanas eram reiteradamente abafadas, num cenário em que as convicções eurocêntricas dominavam a construção da identidade cultural. Contudo, esse Brasil começava a perder espaço na disputa por narrativas identitárias, no mesmo momento em que Villa-Lobos ascendia como figura central na cena musical brasileira.

Inicialmente, Guanabarino criticava Villa-Lobos por ser um "ousado colorista", um adepto do movimento modernista que questionava os cânones composicionais europeus tradicionais pré-Debussy. Porém, à medida que Villa-Lobos solidificava a sua proposta artística, abraçando elementos como os géneros populares de matriz afro-brasileira, cantos indígenas, folclore e a celebração da natureza autóctone — como representação da vitalidade e originalidade da cultura mestiça brasileira —, principalmente no contexto das séries de *Choros, Serestas e Bachianas Brasileiras*, Guanabarino intensificou os ataques, chegando a lançar mão de argumentos racistas e preconceituosos, alinhados ao virulento pensamento eugenista ainda presente no Brasil da época.

Villa-Lobos, contudo, saiu vitorioso. Seu legado atravessou gerações, inspirando compositores eruditos como Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, bem como nomes destacados da música popular, como António Carlos Jobim, Edu Lobo, Chico Buarque e Guinga. A sua visão artística — ecológica, decolonial e inclusiva, *avant la lettre* — não só consolidou a sua obra como a mais significativa da música de concerto nas Américas no século XX, como também deixou uma marca indelével no imaginário mundial, com sua visão de Brasil utópica e vibrante.

Referências Bibliográficas

Bonafoùs, C. (1897, 5 de fevereiro). *Solfejando*. Cidade do Rio, Rio de Janeiro.

Braga, E. (1929, 28 de julho). *Vida Musical. A Província*, Recife, p. 4.

Carvalho, R. (s.d.). *A música de Villa-Lobos. O Imparcia*l, Rio de Janeiro, p. 2.

Castro, P. F. (2019). A crítica musical como objeto de estudo: algumas reflexões e pontos de referência no contexto português. In *Anais do I Simpósio Internacional Música e Crítica: lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar Guanabarino*, Pelotas, 2017 (pp. 9–26). Luiz Guilherme Goldberg.

Dosse, F. (2003). *A história em migalhas: dos Annales à Nova História*. EDUSC.

Goldberg, L. G., & Oliveira, A. (2019). Apresentação. In *Anais do I Simpósio Internacional Música e Crítica: lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar Guanabarino*, Pelotas, 2017 (pp. 1–5). Luiz Guilherme Goldberg.

Goldberg, L. G., Oliveira, A., & Menuzzi, P. (Orgs.). (2019). *Transcrições guanabarinas: antologia crítica – O Paiz* (1884–1889) Vol. 1. LiquidBook.

Guanabarino, O. (1918–1929). Críticas musicais e artísticas. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro.

Guanabarino, O. (1918, Agosto 16). Theatros e Música. *Jornal do Commercio*, p. 5.

Guanabarino, O. (1921, Junho 14). Theatros e Música. *Jornal do Commercio*, p. 4.

Guanabarino, O. (1922, Fevereiro 22). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarino, O. (1922, Março 8). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarino, O. (1922, Novembro 22). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarino, O. (1924, Janeiro 2). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarino, O. (1926, Junho 9). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarino, O. (1928, Julho 3). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarino, O. (1929, Setembro 18). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarino, O. (1929, Setembro 25). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarino, O. (1929, Outubro 16). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarino, O. (1929, Novembro 6). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guérios, P. R. (2003). *Heitor Villa-Lobos: O caminho sinuoso da predestinação*. Editora FGV.

Guimarães, L. (1972). *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade*. Arte Moderno.

Lacouture, J. (1988). A história imediata. In J. Le Goff (Org.). *A história nova* (pp. 247–256). Martins Fontes.

Não identificado. (1936, 21 de julho). *O decano dos jornalistas condenado por crime de imprensa*. A Batalha, Rio de Janeiro, p. 2.

Penna, M. M. (1987, 16 de maio). *O mundo de Villa-Lobos. Manchete, Rio de Janeiro*, p. 49.

Victor, N. (1929, 7 de outubro). *Villa-Lobos – Resposta a um crítico.* O Globo, Rio de Janeiro, p. 7.

Villa-Lobos, H. (1926, 31 de maio). *A grande arte brasileira do maestro Villa-Lobos – A Noite ouve na intimidade o esplêndido artista de Noneto e Zoé*. A Noite, Rio de Janeiro, p. 6.

Rodrigo Valle Alzuguir- Universidade do Porto, Faculdade de Letras, CITCEM, Portugal

E-mail: rodrigoalzuguir@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a19

ARTWORK: ESGAR ACELERADO

PARTE 3.

TODAS AS RAÍZES. TODAS AS ECOLOGIAS. TODOS OS CORPOS. TODAS AS ARTES DA TRANSFORMAÇÃO

CAPÍTULO 20

CRITICAL SPATIAL PRACTICE IN THE CONTEXT OF ART EDUCATION: THE CRI_LAB SESSIONS CONDUCTED AT MARQUÊS DE POMBAL SCHOOL, IN LISBON

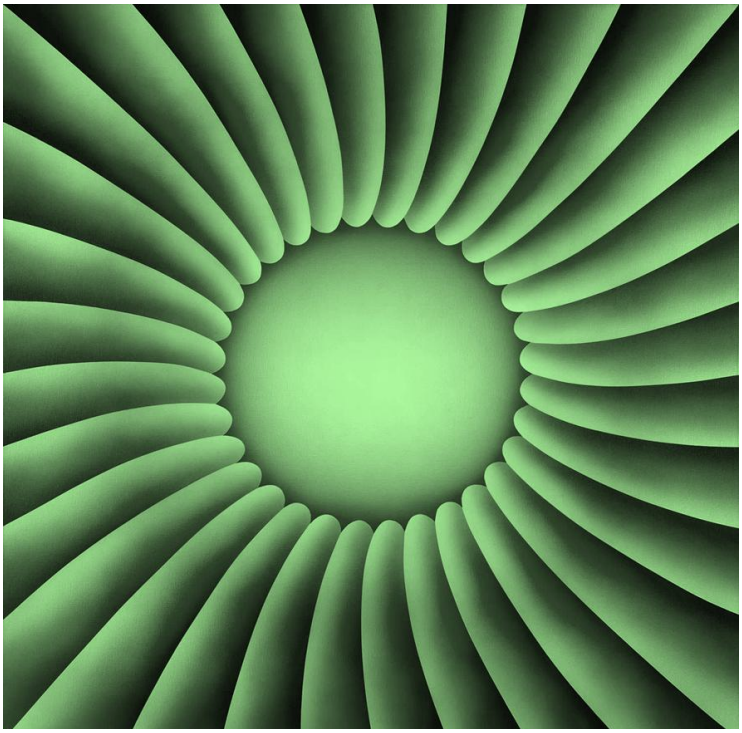
Henrique S. Andrade, DINÂMIA´CET, Iscte, Portugal

Abstract

The Cri_Lab was an experimental workshop conducted within the context of secondary education (Visual Arts field) and professional education (Communication Design technician Professional Course) for students aged between 15 and 19 years old. Over the course of ten weekly sessions, visual arts methodologies were employed with the objective of challenging students to engage with the school space in a critical and reflective manner. Each session was designed with alignment with the school curriculum and the objectives set by the Portuguese Ministry of Education. The project´s aim was to raise awareness and promote education on themes such as Space and Territory, and how these relate to Art and Culture. This was done with the goal with the goal of contributing to an informed practice of citizenship.

This paper will describe the planning and progression of the Cri_Lab sessions. It will also discuss the relevance of the experience for architectural practice and research. This will be done by describing, critically reviewing and listing considerations. Finally, it will consider how the methodology under study might constitute, or inspire, spatial interventions.

Keywords: critical spatial pratice, art education, design based research, art based research, design methodology, spatial agency.



1. Introduction: Cri_Lab

The objective of this paper is to provide a detailed description and evaluation of an experimental laboratory activity conducted in a secondary education environment, namely the Cri_Lab. This constituted a pilot trial of a PhD research on experimental creative workshops as spatial intervention methodologies. The term "creative" is used in reference to the utilization of visual arts processes as methodologies for design, with the objective of facilitating the transformation of school space while also fostering sensitivity towards space from its primary users, thereby promoting *spatial agency*[1] .

In accordance with Jane Rendell's conceptualization of Critical Spatial Practice, an area of intersection between the disciplines of Architecture and Art is distinguished from both practices while being situated in proximity to both. Given that it pertains to a space that is both critical and reflective in nature. This approach can utilize methodologies that employ creative techniques, prioritizing the expansion of the scope of questions that may inform a critical reading of space, beyond the mere materialization of construction. One potential benefit of this approach is the possibility of promoting context-specific interventions. Rather than implementing a solution in a given context, which may give precedence to factors that are not directly connected to architectural quality, this practice´s main focus is to identify the specific aspects of the site that require transformation. This approach differs from conventional architectural practice in that it does not entail the materialization of a solution to the space. Instead, it is primarily conducive to discussion, critical and experimental. Therefore, as part of a doctoral research project focused on the operability of these methods for spatial production, the *Cri_Lab* project was established as a participatory creative experimental laboratory. The principal aim of these sessions was to experiment with the utilization of creative tools as a methodology for both intervention and critical reading of places, as well as to investigate their potential to promote pedagogical and civic participation. The project's integration of "Critical Spatial Practice" into the workshop framework represents a departure from traditional art and design educational approaches. It offers students a comprehensive experience that encompasses both practical and theoretical elements, encouraging a critical and innovative engagement with space. This approach is designed to foster students' creativity and their ability to engage with the spatial environment in a reflective manner.

[1] Could be seen as the capacity that allows agents to act in ways that deviate from the established structure. (Awan, 2013)

2. Context

The *Cri_Lab* was held at *Marquês de Pombal secondary school* situated in Lisbon, Belém. This is a public school established in 1888[2] to function as a professional training education institution. In 1962, the school relocated to new premises in Belém, having previously been situated in Alcântara. It subsequently took up residence in a newly constructed building, which remains its home today[3]. The school has, therefore, a lengthy and distinguished history, particularly in regard to artistic education. It houses a museum with a notable collection of art and artefacts pertaining to its past. Furthermore, the building is of historical significance and offers considerable potential for exploring the interplay between historical and contemporary artistic expression and pedagogical practices. This is further emphasized by the building's location in close proximity to an important cultural axis comprising Lisbon's contemporary art museums[4]. This was particularly important because *Cri_Lab* was envisioned with the possibility of allowing possible subsequent editions, should this be relevant to both the PhD research and the receiving institution (school).

With regard to the student population, it is notable that a significant proportion of students are from economically and socially disadvantaged backgrounds. Art education might be beneficial creating art therapy-based moments with potential to be articulated with the school SPO and special education strategies[5]. Furthermore, the curriculum of the school, as of 2024, includes secondary teaching in the field of visual arts and professional education in the field of communication design. The workshop can be integrated with these subjects and serve as an additional component of the school curriculum. (Moon, 2003; Deaver, 2012). The selection of the location and context in which the project took place – the Marquês de Pombal school – was based on two main factors. Firstly, the conditions that were already described, that made this place a suitable location for the project, as well as an interesting subject to meet the goals of this trial. Secondly, the workshop took place while the author of this article was part of the school staff as a teacher in both the secondary and professional art and design education team. This undoubtedly facilitated the organization of the project, enabling communication with school agents through the utilization of pre-existing social and professional relationships. Additionally, it afforded the author a unique perspective as a user of the space itself.

The established protocol between the researcher at DINAMIA´CET and Marquês de Pombal school had the objective of facilitating the trial of a comprehensive assessment of the impacts and benefits of the proposed practices, and of enabling adjustments to be made based on participant feedback and needs. Consequently, *Cri_Lab* rapidly started to present as an avenue to experiment within educational methodologies that integrate artistic and architectural practices into the analysis and intervention of urban spaces. It offers an innovative and critical perspective on the interrelationship between design, city, art, culture and education.

[2] Creation decree - June 13th, 1888 (Alves, 2001: 102)

[3] Atlas of school architecture. https://asapehc.tecnico.ulisboa.pt/database/escola.php?id=164

[4] There are a lot of important museums and cultural poles in the school proximity some really relevant to the city art scene like MAC/CCB Museu de Arte Contemporânea or MAAT: Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia.

[5] SPO – Psychology and orientation services

3. Methodology – Merging Action Research/ Design Research/ Art-based research

The PhD research which motivated the *Cri_Lab* aims to explore the potential of integrating art-based methodologies into the design process. In other words, the research subject is first and foremost a methodology, rather than a place, population, object or building. In light of the conviction that a research project on design must entail action, the first step in launching the Cri_lab was to initiate a first approach to that methodology. This phase does not eschew theoretical inquiry; rather, it prioritizes the practical, design-based generation of knowledge. "Acting (making) thus goes hand in hand with reflection in the design process." (Herr, 2017:1) Rather than trying to develop a theoretical framework, this trial main goal was to provide insights for practical applications and subsequent trials.

Herr (2017) refers to design research as to its position, citing Downtown (2003) on three possible fields : "research for design, research about design, research through design". In developing a methodology for design processes, all three fields are pertinent. In order to draw conclusions on all of them the *Cri_Lab* planning process focused on the process itself, the process of allowing users to reflect on space through art-based methodologies rather than aiming for any possible result or space transformation. While the production of space is an important outcome in architectural design methodology, such outcomes will only be discernible and measurable after the process has concluded. This article will serve to document and evaluate these outcomes. This will allow the verification that space production should consider factors other than the resulting materialized object, space or building, including the process and indirect outputs. The process is therefore of paramount importance, as the eventual result is abstract and may not even be a physical operation on space. This implies that the process may be a result in itself. In order to provide a critical evaluation of this type of operation, it is necessary to list the potential indirect outputs (which may have been either hypotheses or not planned at all) at the end. Examples of these sorts of results could include the observation of an increase in space-driven dynamics at school grounds, the eventual quality of artistic work that might justify its display throughout the process, or even a growth in student participation in the workshops.

The notion of prioritizing the process over the object as the focal point of a creative endeavor is not uncommon in certain architectural practices (Awan, 2013) or art-based research (Leavy, 2008, 2017). The implementation of art-based methods in design research is achieved through the utilization of drawing as a means of establishing a common ground between disparate art languages and design research. (Andrade, 2024).

> Although design is familiar to creativity related methods, art-based methodologies might create the opportunity to expand these already existing approaches from the individual use of the author to an enrichment of the creative process through participation, where drawing might become participatory drawing. (Andrade, 2024, p.230)

4. From practice to theory

The planning of the *Cri_Lab* was subject to two significant constraints. The first issue pertains to the objectives of this project, which were previously outlined in the preceding chapter. This project represents a preliminary investigation into a doctoral research program. The second issue concerns the educational requirements, curriculum, and objectives established by the Portuguese Ministry of Education[6]. All of this must be done while accounting for other factors, such as the availability and motivation of all the agents involved to participate.

The *Cri_Lab* was conducted over the course of the 2023/2024 academic year, from March to July. The project comprised ten weekly sessions, each lasting 90 minutes. Each session was designed to employ an art-based methodology for the discussion of the workshop's primary theme, namely the concept of space. The term 'space' was used to denote both a general discussion of the concept and a specific focus on the school environment, encompassing both the building itself and the surrounding territory. As the project progressed, some sessions were modified to address challenges and capitalize on opportunities that emerged from interactions with external agents, including the school itself and other groups or institutions. In some sessions, a guest designer or artist was invited to participate, with the aim of providing guidance on the specific method employed in that session. The *Cri_Lab* was thus conceived as an action research design process, employing art-based methods. An approach that was primarily practical in nature, with no intention of producing any theoretical output during the course of the process. The findings of this process will be presented and discussed in this article, with the objective of identifying potential opportunities for space production. In order to fulfil the aforementioned objective, the following chapter will present a comprehensive account of each session that was conducted within the Cri_Lab. Subsequently, the observed results will be identified and discussed in order to ascertain the perceived risk associated with this approach. Ultimately, conclusions will be drawn regarding the potential for a new version of the project or subsequent similar research actions.

Figure 1: ***Cri_Lab*** **flyer that was delivered to students and parents at the beginning of the project, Cri_Lab materials 2024**
Source: the author

[6] Two guiding documents produced by the Ministry of Education of Portugal that refer to the national strategy for civic education and the Profile of students upon completion of compulsory education

5. Cri_lab – Session´s diary

In planning the sessions, the previously stated objectives were considered, as well as other projects or publications that were referenced for some of the proposed exercises (Heijnen et al., 2020; Green, 2021; Louro, 2024). This chapter will provide a comprehensive account of the methodology and planning of each session, offering a detailed description. A more succinct overview will be provided at the conclusion of the chapter in the form of a table of content. Each session integrated a more technical spatial concept with other abstract concepts (as indicated in the title of each session) through the application of an artistic methodology.

Session 1 – *materiality and the senses*

The session began with an informal conversation with the participating students regarding the significance of materials in spatial experience. The concept of materiality was explored as a sensory experience. The students were required to utilize wax crayon rubbings on book pages in order to record the maximum number of material textures present within the school environment. The students were divided into four groups, with three individuals in each. In order to make the exercise more engaging, points were assigned for each texture, with two points awarded for a unique texture, one point for a texture that was also present in one other group, and zero points for a texture that was present in both other groups. Once the designated period had elapsed, the votes were collated and the materials were subjected to a comparative analysis. This exercise prompted further enquiry and reflection on the materials recorded, even prompting questions about the technical designations used for the materials. At the conclusion of the session, the students were tasked to affix the textures to a panel, thereby allowing them the autonomy to create a collective composition.

Figure 2: **Collage that was the result of session 1, *Cri_Lab* materials 2024**
Source: the author

Session 2 – *equipment and movement*

The session began with a brief discussion about the school's equipment. The students advanced a critical perspective on the age of the equipment but concurred to a sense of belonging to that same material. By employing the stop-motion technique, a video was collectively crafted with the students, conceptualizing the potential of capturing the school's equipment as a living entity, occupying the classroom space autonomously.

Figue 3. ***Cri_Lab* materials 2024.**
Source: the author.

Session 3 – *Communication and urban dynamics*

This session, spread over the course of three days, was planned with the aim of carrying a live workshop at *futurália*[7]. The objective of this activity was to present the academic work produced at the educational establishment during that academic year. An art installation was established, wherein students were divided into groups of five and invited to affix randomly shaped cut-outs to a prepared structure. Additionally, visitors were encouraged to contribute to the installation. In this manner, the venue underwent a gradual transformation through the medium of artistic intervention during the course of the event.

Session 4 – *reality and imagined space*

The theme of this session was the concept of imagined space. The students were encouraged to engage in contemplation regarding the school spaces they had previously encountered and the imprint that these had left upon their memories. They were then tasked with attempting to produce a visual representation of these memories. The exercise was completed using the monotype technique exclusively. This entailed a process that was challenging to regulate (due to the wet nature of the materials) but also a new technique to every student. The students were required to engage with the abstract representation of their own memories, which led to a fruitful discussion on the interrelationship between space, memory and emotion.

[7] Education and career fair, held annually in Portugal at Lisbon Congress Center.

Figure 4: **Some monotype prints produced by the students in session 4, *Cri_Lab* Materials 2024**
Source: the author

Session 5 – *Design and collaboration*

The session comprised an open-day visit to *Fragmentos*[8] by students from the professional technical course in Communication Design, as well as students from the 10th, 11th, and 12th grades of the regular education program. The visit was organized in collaboration with the SPO (Psychology and Guidance Services) with the objective of providing students with direct exposure to the practice of architecture and design. From the *Cri_Lab* perspective, the opportunity to collaborate with the studio allowed students to engage in a process of spatial production under the guidance of experienced professionals. *Fragmentos* presented students with the challenge of designing a shelter for a previously visited site. The students, organized into groups of five, produced a number of models and demonstrated a high level of engagement with the exercise.

[8] Architecture studio based in Lisbon

Figure 5: **Models produced in session 5 at fragmentos studio, *Cri_Lab* Materials 2024**
Source: the author.

Session 6 and 7 – *image and interpretation*

Two sessions were conducted in collaboration with researcher Joana Nunes[9], with the objective of deepening the students' visual culture and enhancing their understanding of the applicability of photography as a representation of space and as a tool for artistic and spatial research. Following a presentation of the guest's work, students were introduced to the theoretical principles of cyanotype printing. Subsequently, participants were invited to capture images of the school space, with a view to discussing the results among themselves. At the conclusion of this exercise, one photograph was selected per student. In the following session, students, now equipped with the requisite materials to develop the photographs produced in the previous session.

[9] Orcid id: 0000-0001-7402-0467

Figure 6: **Two photographs produced by two students in session 6 and 7, *Cri_Lab* Materials 2024**
Source: the author.

Session 8 – *Ephemeral interventions and collectivity and identity*

This number refers to a session, but also to a series of additional meetings outside the regular sessions. These meetings were held with the objective of enabling students to work in collaboration with other school subjects on the production of work related to significant events and memorable days at the school. One illustrative example is the drawing panel developed for a professional courses fair hosted by the school. Furthermore, a number of projects were devised, including an installation, an exhibition, and a participatory art event that engaged the entire school community in commemoration of the 50th anniversary of April 25, 1974. In both activities, the students assumed a prominent role in the creative process, influencing the artistic direction of the resulting art interventions and shows.

Session 9 – *urban context and landscape*

In this session, the participant group undertook a guided walk around Belém, in proximity to the school, with the objective of examining the surrounding area from an aesthetic and critical perspective (Basset, 2004). This entailed exploring the image of the city through the medium of drawing. The session was led by architect and illustrator Catarina Almeida, who provided guidance on both the drawing and the route taken.

Session 10 – *Drawing, Art and space, closing session*

The final session was conducted in collaboration with *Lisbon Drawing Club*[10]. This collective of artists convenes on a weekly basis for the purpose of engaging in drawing activities. In the concluding session of Cri_Lab, students were given a presentation by the collective, in which they discussed their work. Subsequently, the *Lisbon Drawing Club*'s customary weekly session was held at Marquês de Pombal school. It was conducted in accordance with the established format for figure drawing and utilized the school workshops as a backdrop. The session was attended by artists of varying degrees of expertise, and students were afforded the opportunity to participate alongside them. Furthermore, a concise exhibition of the work produced by the students throughout the entirety of the *Cri_Lab* sessions was presented in the location where the workshop was conducted.

Session´s summary table

In order to provide a comprehensive overview and comparison of the entire group of sessions, a table will be presented below. This will entail a cross-sectional analysis of the main characteristics of each session, with a preliminary stage of evaluation comprising three principal factors that were measured throughout the course of the sessions. The initial quantitative measure concerns the number of students present in each session. It should be noted that participation in the workshop was not obligatory, and that only 13 students from the four participating classes enrolled in the workshop. Some sessions had more than 13 students because they had the participation of students who were not initially enrolled in the workshop. Nevertheless, the second factor pertains to student engagement. In order to gauge this, a qualitative classification scale was devised, based on the empirical experience of each session, as follows:

(1) Students were present but refused to participate.

(2) Students participated only by producing the requested activity.

(3) Students produced more than what was requested.

(4) Students engaged in space or art-related discussions

The third factor pertains to the observation of discussions between students that are not directly related to the session topics but nevertheless fall within the realm of space. This is a very important factor in measuring whether students acquire a sense of interdisciplinarity that is useful for the *Critical Spatial Practice* approach.

[10] Collective of artists interested in drawing and art collectivity that holds weekly live drawing sessions.

#	Topics	Art methodology used	In Collaboration with	Outputs	Number of students present (out of a total of 12 students)	Student engagement (1/2/3/4)	Off topic discussion (Yes/No)
1	Materiality; Perception.	Printing (wax rubbing); Collage.	-	Collective composition panel	6	4	Yes
2	Equipment; Movement.	Photography; Stopmotion animation.	-	Stopmotion video	4	2	No
3	Communication; Urban Dynamics.	Art installation	School´s SPO[5] and project department	promoting the school; art installation piece	18	2	No
4	Reality; Imagined space	Monotype printing	-	A large amount of printing work	10	4	Yes
5	Design; Collaboration	Architecture model; linocut	*Fragmentos studio*	promoting the school; models; labour market experience	24	4	Yes
6	Image; interpretation.	photography	Joana Nunes[9]	A large amount of photography work	9	4	Yes
7	Image; interpretation.	Cyanotype development	Joana Nunes[9]	A large amount of photography work	12	2	No
8	Ephemeral interventions; collectivity; identity.	Art installation; drawing; painting; digital techniques	School´s SPO[5] and project department	Several art shows, installations and dynamics	24	4	Yes
9	Urban context; Landscape	Live outdoor drawing; urbansketching	Catarina Almeida	A large amount of drawings	7	3	No
10	Drawing, Art; space	Observation drawing; art show	*Lisbon Drawing Club*	Drawings; final art show	12	3	No

TABELA 1 **OBSERVATION GRID**
Source: the author.

5. Discussion

This chapter will review the results of Cri_Lab, while attempting to produce a synthesis of factors that could be replicated and applied to similar research projects, while also attempting to identify opportunities for the production of educational strategies and the study of non-formal educational strategies and functioning at the school institutional level.

The project suggests that this type of experimental, creative, participatory approach can bring significant benefits to students through creative engagement and spatial knowledge and interaction. The integration of arts-based research with architectural and design

practice could provide an opportunity for innovative learning experiences for students. This can also allow students to reflect on and interact with the physical space of their school. Some notable outcomes can be organized into four distinct groups: spatial engagement (1), spatial knowledge focused education (2), spatial production methodology in the context of an institution (3) and art education (4).

(1) The spatial engagement in the school was definitely influenced during the course of the Cri_Lab. Not only the participating students became active participants in the critical analysis of the school space, but also other teachers started to use the *Cri_Lab* as a tool to intervene in the school space, working with the participating group almost as an institutionally based design studio.

(2) Although only art-based methods were used during the workshops, having space as the main theme of each session created serious moments of critical reflection and discussion. This definitely contributed to spatial literacy and awareness.

(3) The fact that the project was produced within the framework of the school function created, for the duration of the project, a sort of internal design studio capable of working with any agent of the school, producing collective thought ephemeral interventions. This happened with teachers, but also with school departments. It should also be noted that the project was an important way of presenting the school's work, but also of creating new relationships with external entities. The involvement of guest artists and external collaborators such as architects and professional studios enriched the students' learning experience. These partnerships offered students the opportunity to experience art, architecture and design practices.

(4) Art education was definitely a major outcome of the project, both in terms of its articulation with the art curriculum, but also as a complement to material and technical exploration.

In the final session, students exhibited their work while engaging with external artists in a figure drawing session. This provided a culminating moment of reflection on the school space, the scenario for the session, but also through the process of showing work, so important in the art world, validating the students' creative efforts while connecting them to a wider artistic community. Overall, civic awareness, creative agency and interdisciplinary collaboration were promoted. The active involvement of students in both the design and production processes highlights the effectiveness of Critical Spatial Practice as an educational tool, but also as a possible way to transform school space and school dynamics from within.

The *Cri_Lab* also faced limitations, some of which could inform future iterations or similar projects. With the exception of some additional work, the workshop only comprised ten sessions of 90 minutes each. While this structure allowed for a range of activities and experiences, it may have been insufficient for deeper exploration of complex spatial and architectural concepts. In terms of the adaptability of the program, several sessions were adapted or modified as the project progressed. This adaptability allowed the project to respond to unforeseen challenges or opportunities and to adapt to the students' capacities and interests. For future projects, it is recommended that planning be as dynamic as possible, actively incorporating student feedback. Also, in terms of student participation and motivation, the success of participatory projects such as *Cri_Lab* depends heavily on the

enthusiasm and commitment of the students. As expected, student motivation and engagement was not always the case. In general, the most difficult step was to get students to participate in the first session, because once a student was enrolled in the first session, participation remained constant in most cases. Ensuring student participation could require additional support mechanisms, such as closer collaboration with the school's Psychology and Guidance Service (SPO), and also possible integration into the existing curriculum, so that the *Cri_Lab* did not mean extra hours for the students. It was also essential to be part of the school's teaching team in order to mobilize parents and other teachers responsible for each class.

In terms of long-term impact, there is a lack of visible outcomes due to the ephemeral nature of the interventions. While the sessions undoubtedly provided valuable short-term experiences, it is unclear how the students' perspectives on space, design and citizenship developed after the project ended. It is recommended that future projects include follow-up assessments of both students' opinions and spatial interventions that could be linked to Cri_Lab.

The *Cri_Lab* project offers a promising framework for integrating arts-based research into design and architecture education, particularly in secondary and professional education contexts. Its participatory, hands-on approach enabled students to engage with their environment in a way that traditional classroom methods might not allow. This type of creative intervention promotes not only spatial awareness, but also the development of critical thinking skills, empathy and a sense of agency. One of the most interesting results of the project, which was neither planned nor expected, was the fact that the *Cri_Lab* began to function as a kind of studio or spatial department within the school. This could be seen in the articulation with several teachers or school departments who worked with the project to materialize thematic exhibitions, internal events or the school's participation in external events.

6. Conclusion

The *Cri_Lab* project has demonstrated the significant potential of integrating art-based methodologies into both architectural and spatial education. The participatory and experimental framework allows students to engage in creative processes while critically reflecting and actively interacting with their surrounding school space and environment. The project's focus on experimenting with the production of space from a process within the school itself allowed some conclusions to be drawn for a future iteration:

(1) Extending the timeframe: giving participants more time to explore could lead to deeper engagement, understanding and possible outcomes with a longer-term focus.

(2) Flexible structure: The adaptability of the program could be further explored by giving students a more active role in shaping the structure of the workshop, allowing them to propose topics or activities. This will also emphasize participation and reflection, furthering the alignment with Critical Spatial Practice.

(3) Include long term evaluation: Future projects would also benefit from including long term evaluation. Track students' understanding or sensitivity to space and further explore possible links between space transformation and the experiment.

(4) Involve other key actors in the production of school space: extend the workshop to teachers or staff.

The workshop also explored spatial awareness and literacy through art making and production, providing students with a unique opportunity to explore design thinking, develop critical and creative thinking skills, and also civic engagement with space. Despite its relatively short duration, *Cri_Lab* facilitated interdisciplinary collaboration between students, teachers and external professionals or organizations, enriching the learning experience and linking educational and professional environments. The workshop also stimulated a sense of ownership and self-esteem in the students, as they were able to contribute to temporary tangible outcomes within the school, as well as producing and exhibiting artistic work.

Some highlighted areas for improvement in future iterations are improving student participation, ensuring long-term impact, and a deeper exploration of architectural and spatial production while incorporating follow-up assessments. Nevertheless, Cri_Lab's success in functioning as a school-based spatial production agent, connecting designers and users, shows potential to be a complementary model for designing school spaces, potentially broadening the institutional dynamics of schools and integrating critical spatial practice into educational programs.

Agradecimentos

Sincere thanks to the Marquês de Pombal school, the students who participated in the workshop, and the fellow teachers and staff from the 2023/2024 academic year. The author also expresses gratitude to Fundação para a ciência e tecnologia (FCT) for the research grant funding, and to DINÂMIA'CET-Iscte - Centre for Socioeconomic and Territorial Studies for supporting the author's research activities.

Financiamento

Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), funding of the research grant with the reference 2024.04693.BD.

Referências Bibliográficas

Alves, L. A. M. (2001). O arranque do ensino industrial na 2ª metade do séc. XIX. In R. Ramos, L., Ribeiro, J., & Polónia, A. (Eds.), *Estudos de Homenagem a João Francisco Marques* (pp. 95–111). Universidade do Porto, Faculdade de Letras. http://hdl.handle.net/10216/8910

Andrade, H. (2024). Drawing a research: Creative approaches to architectural research. In P. Guerra & S. Sousa (Orgs.), *Todas as Artes* (Vol. 3, pp. 228-243). Universidade do Porto, Faculdade de Letras.

Atlas of School Architecture in Portugal – Education, Heritage and Challenges. (n.d.). Escola Secundária Marquês de Pombal. *Retrieved September* 13, 2024, from https://asap-ehc.tecnico.ulisboa.pt/database/projeto.php?id=293&d=Escola%20Industrial%20Marqu%C3%AAs%20de%20Pombal

Awan, N., Schneider, T., & Till, J. (2013). *Spatial agency: Other ways of doing architecture*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315881249

Bassett, K. (2004). Walking as an aesthetic practice and a critical tool: Some psychogeographic experiments. *Journal of Geography in Higher Education*, 28(3), 397–410. https://doi.org/10.1080/0309826042000286965

Deaver, S. P. (2012). Art-based learning strategies in art therapy graduate education. *Art Therapy*, 29(4), 158–165. https://doi.org/10.1080/07421656.2012.730029

Direção-Geral da Educação. (n.d.). *Estratégia Nacional de Educação para a Cidadania*. Retrieved October 4, 2024, from https://www.dge.mec.pt/estrategia-nacional-de-educacao-para-cidadania

Escola Secundária Marquês de Pombal. (n.d.). *Apresentação da Escola*. Retrieved September 13, 2024, from https://esmp.pt/apresentacao-da-escola/

George, T. (2023, janeiro 27). *What is action research? | Definition & Examples*. Scribbr. Retrieved September 13, 2024, from https://www.scribbr.com/methodology/action-research/

Green, S. (2021). *Eres un artista: Retos para dejar volar tu imaginación*. SUMA de letras.

Heijnen, E., & Bremmer, M. (Eds.). (2020). *Wicked arts assignments: Practicing creativity in contemporary arts education*. Valiz. ISBN 978-94-92095-75-6

Herr, C. M. (2017). Action research as a research method in architecture and design. Proceedings of the 59th Annual Meeting of the ISSS - 2015 Berlin, *Germany*, 1(1).

Leavy, P. (2008). Method meets art. Guilford Publications.

Leavy, P. (2017). R*esearch design: Quantitative, qualitative, mixed methods, arts–based, and community—based participatory research approaches*. The Guilford Press.

Louro, M. (2024). *Manual para 2º ciclo: Educação para um território sustentável: Compreender e transformar o espaço à nossa volta*. Programa Paisagem e Arquiteturas Sustentáveis.

Moon, B. L. (2003). *Essentials of art therapy education and practice*. Charles C Thomas Publisher.

Rendell, J. (2008). *Critical spatial practice*. Kunstmuseet Koge Skitsesamling.

Henrique S. Andrade, DINÂMIA´CET, Iscte, Portugal

E-mail. henrique_andrade@iscte-iul.pt

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a20

CAPÍTULO 21

ECOSOFIA COM CORPOS: BREVE ENQUADRAMENTO PARA UMA EDUCAÇÃO E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA NUM AMBIENTE DO IT TOGETHER PARA UMA ECOLOGIA DAS IMAGENS.

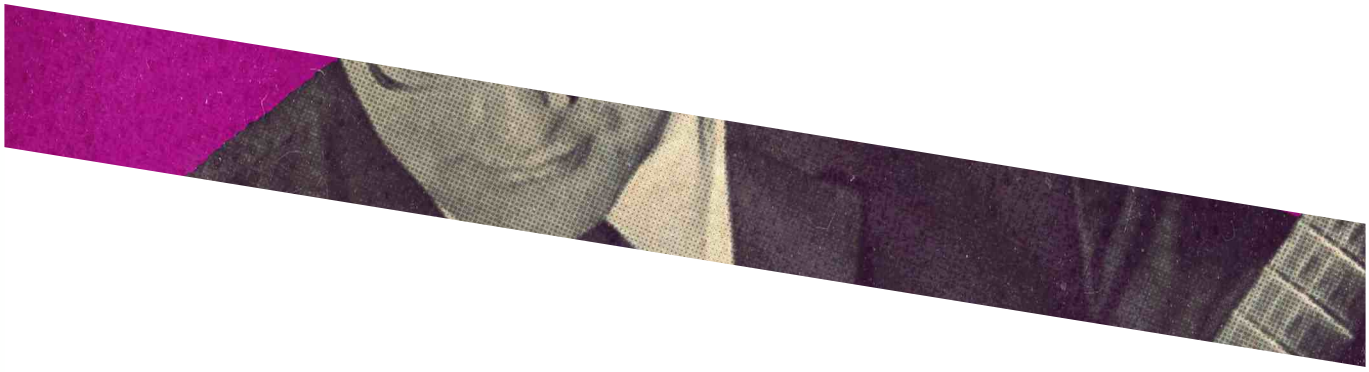
ECOSOPHY WITH BODIES: BRIEF FRAMEWORK FOR ARTISTIC EDUCATION AND RESEARCH IN AN IT TOGETHER ENVIRONMENT FOR AN ECOLOGY OF IMAGES.

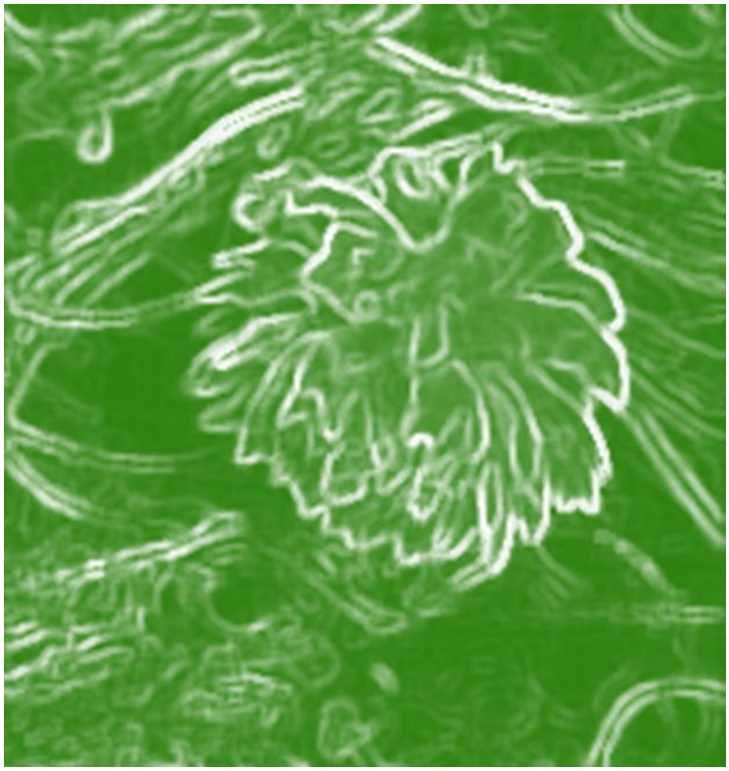
Tiago Assis, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto/IS-UP, Portugal

Resumo

Neste texto, parto de três livros que me permitiram re-enquadrar o meu trabalho na educação e investigação artística no campo da ecologia das imagens. A partir das *Três Ecologias* de Felix Guattari, *O Artífice* de Richard Sennett e, *O Cogumelo no Fim do Mundo* de Anna Tsing, proponho uma abordagem ecosófica mais ligada ao corpo e ao mundo, na procura de novas *assembleias* e formas-de-vida para um *Do It Together* (DIT). Subjectividade humana, o ambiente e a sociedade estão interligados, no entanto, esta ideia já sofre de um viés ocidental de uma mente separada do corpo. Esta e outras separações têm vindo a perpetuar a grande cisão entre pessoas e natureza, entre pessoas e pessoas. Uma ecosofia com corpos procura uma interseccionalidade que resiste a uma produção de saber discriminatório e procura uma justiça social e ambiental.

Palavras-chave: plataforma de arquivo, imagem sustentável, ecologia dos media, educação artística.





Abstract

In this paper, I start with three books that have allowed me to reframe work in education and artistic research in the field of the ecology of images. Based on Felix Guattari's Three Ecologies, Richard Sennett's The Artificer, and Anna Tsing's The Mushroom at the End of the World, I propose an ecosophical approach that is more connected to the body and the world in search of new assemblages and forms of life for a *Do It Together* (DIT). Human subjectivity, environment, and society are interconnected, yet this idea already suffers from a Western bias of a mind separated from the body. This separation and other separations have perpetuated the great separation between people and people, between people and nature. An ecosophy with bodies seeks an intersectionality that resists discriminatory knowledge production and seeks social and environmental justice.

Keywords: archive platform, sustainable image, media ecology, artistic education.

1. Introdução

A produção de imagens com recurso a meios digitais pouco reflecte sobre os problemas ambientais que provoca. Autênticas caixas negras digitais escondem infra-estruturas insustentáveis que prejudicam o ambiente. Apesar de depender da produção de imagens, a educação artística deve reconhecer as suas responsabilidades relativamente a questões climáticas urgentes e os papéis históricos que desempenhou no passado. A fotografia está historicamente ligada a sistemas extractivistas e a processos prejudiciais para o ambiente.

Diante de uma emergência ambiental, torna-se necessário historicizar a tecnologia para entender como sistemas extrativistas e prejudiciais ao meio ambiente se perpetuam no presente. O que se faz no campo das imagens já não pode ser desligado dos sistemas sócio-económicos de que a história da fotografia faz parte. As imagens não podem ser desligadas do plano das representações que esse mesmo sistema produziu através de um contrato social hierárquico e excludente (Azoulay, 2012). De modo a investigar esta produção de imagens e a relação com o ambiente e o social, parti de uma abordagem arquivista e cartográfica com um enquadramento decolonial na ecosofia (Guattari, 2000). Procuro uma dimensão prática dum fazer imagens enquadrado num ambiente *Do It Together* (DIT). Contudo, leituras recentes colocaram-me problemas ao meu percurso, o que me fez questionar os vieses referenciais ocidentais e as minhas posições adotadas.

No início da minha investigação sobre processos de exclusão pela tecnologia, eu estava fascinado por ideias, como o Mcluhanismo (Mcluhan, 1994), a Ética Hacker (Himanen, 2001), a perspectiva ecológica e por toda a contra-cultura norte americana dos anos 60. Já nessa altura, a investigação a partir de livros como, *Imaginary Futures* (Barbrook, 2007) colocou estas ideias em crise. No entanto, pouco avancei por falta de identificação com as perspectivas, inclusive do próprio Barbrook. Hoje é mais fácil identificar como a minha branquitude (Lund, 2022) impediu de me colocar em jogo. Por outro lado, as questões de conhecimento fragmentado e fragmentário, a separações mente/corpo, animal/humano, natureza/cultura, por muito que me perturbassem, obrigaram-me a reconhecer que também sou construído e produzido por essas cisões.

Este ano retomei algumas leituras como, *The Three Ecologies* de Guattari, cuja abordagem ecosófica assume que a subjectividade humana, o ambiente e a sociedade estão interligados (Guattari, 2000, p. 18). Mas, até que ponto Guattari escapa à armadilha de uma mente separada do corpo? Julgo que é necessário aprofundar estas dimensões e mais do que assinalar a separação, perceber o que resulta dos afastamentos e aproximações nestas cisões.

Uma ecosofia com corpos procuraria uma interseccionalidade (Crenshaw, 1989) que resiste a uma produção de saber discriminatório e procura uma justiça social e ambiental. Portanto, o texto de Guattari é muito importante para mim, mas a prevalência de uma ideia de mente sobre o corpo, desde a equiparação de sistemas com mentes por via de Baetson (Guattari, 2000, p. 36), a uma nova relação do sujeito com o corpo através de uma ecosofia mental (Guattari, 2000), parece-me limitativa para pensar em transformações mais profundas.

Simultaneamente, com uma nova perspectiva voltei ao livro, *O Artífice*, de Richard Sennett em que problematiza de forma positivista e pragmática separações como mente/corpo e mão/olho na defesa de que "fazer é pensar" (Sennett, 2019). Rico no resgate histórico e na problemática, no entanto, eu estou longe de me identificar com o enquadramento filosófico. Por isso mesmo, julgo que posso fazer um trabalho de tradução, com a devida traição para os meus enquadramentos. Há um terceiro livro que marca uma alteração radical nas minhas perspectivas, *O cogumelo no fim do mundo*, de Anna Tsing.

Três livros que me trazem uma mistura de sensações, livros que tenho muitas objecções e dúvidas, autorias com que não me identifico particularmente, mas, que me ajudam a pensar nesta ideia de um DIT rumo a uma ecologia das imagens. Para este texto vou-me concentrar nestes dois últimos livros de forma a poder voltar ao enquadramento ecosófico inaugurado por Guattari.

2. Artífice

Sennett, vem de uma corrente diferente das que me identifico, ele é assumidamente um pragmatista. Sennett, defende que *fazer é pensar,* opondo-se ao *pensar depois de fazer* (Arendt, 1998), preconizado pela sua professora Hanna Arendt. Na sua proposta, Sennett, parte das categorias também usadas por Hanna Arendt, *Animal laborens* e Homo faber. Eu julgo que aqui estão dois grandes problemas, o *pensar depois de fazer* de Hanna Arendt tem uma outra dimensão e profundidade que Sennett não parece estar focado. Por outro lado, ambos parecem partir dessas categorias de *Laborens* e *Faber* como separações, o próprio Sennett coloca o problema da cohabitação dessas categorias. Nenhum dos dois me parece pensar a partir de dimensões interseccionáveis, de possibilidades de justaposição, ou mesmo de diluição dessas categorias.

Nestes enquadramentos, estão presentes biologismos, *darwinismos* e evolucionismos que me preocupam bastante. Sobretudo, porque aparecem como dominantes de construções sociais e não como tensões e ambiguidades, que permitam problematizar essas mesmas construções. Todavia, importa analisar para esta texto, algumas ideias que possam ser re-enquadradas para uma ecosofia na educação artística:

> Sennett usa a figura do artífice enquanto paradigma histórico para argumentar não só que fazer é pensar, mas também, que fazer bem os objectos, desenvolver a habilidade traz benefícios relacionais e sociais. O livro faz parte de uma triologia que termina com, Together (Sennett, 2013), em que essas mesmas ideias vão reforçar o conceito de habilidade de cooperação dialógica.

Apesar de Sennett analisar e descrever questões históricas com grande profundidade, frequentemente, aborda problematizações mais filosóficas de forma algo ligeira. O seu positivismo, por vezes, parece reduzir-se a que se fizermos as coisas bem feitas de forma cooperativa teremos um mundo melhor. As relações de poder de cima para baixo e de baixo para cima, são genéricas e não têm em conta lugares de fala e posicionalidades. Tudo parece reduzir-se a um sistema cooperativo enraizado no domínio técnico e com uma visão técnica que, por sua vez, gerará empatia e estabelecerá a *cooperação dialógica* . Ou seja, o domínio técnico parece governar as relações e o próprio dispositivo social. Ora, aqui reside para mim um grande problema, enraizar a dimensão relacional no fazer e na técnica, produz essa mesma visão técnica, em que, até as relações se tornam instrumentais, ou mesmo, instrumentalizáveis. Contudo, talvez possamos olhar de forma crítica para aquilo que Sennett nos apresenta como factual, pragmático e positivista e, a partir de um questionamento do que é a técnica, reorientar alguns pressupostos para uma ecosofia na educação artística. Para isso, podemos convocar a leitura de Walter Benjamin, um pensador amigo de Hanna Arendt, que numa passagem que me assombra há vários anos, não só faz esse questionamento, como o faz a partir da própria educação:

> Dominação da Natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sentido de toda técnica. Quem, porém, confiaria em um mestre-escola que declarasse a dominação das crianças pelos adultos como o sentido da educação? Não é a educação, antes de tudo, a indispensável ordenação da relação entre as gerações e, portanto, se se quer falar de dominação, a dominação das relações entre as gerações, e não das crianças? E assim também a técnica não é dominação da Natureza: é dominação da relação entre Natureza e humanidade (Benjamin, 1987, p. 69).

Julgo que este deslocamento de um domínio técnico sobre a natureza, para o domínio da relação entre humanidade e Natureza, me parece fundamental para trabalhar a ideia de técnica e de educação. O trabalho de Sennett interessava-me inicialmente, não só pela ideia de que *fazer é pensar,* como por uma unidade entre mente e corpo, procurada, incessantemente, nessa figura do artífice. Essa unidade é construída por via de um domínio do corpo, de capacitação de treino e repetição. Aqui fez-me falta de facto, o tal deslocamento para o domínio não do corpo, mas da relação com o corpo. No texto, há todo um universalismo bem explícito na base iluminista que procura a transcendência dos defeitos, arrependimentos, irreflexões e, porque não, irresponsabilidades, por via do orgulho do trabalho e de si mesmo. No entanto, se deslocarmos o domínio para as relações, então os 'defeitos' podem ser diferenças e singularidades, a partir das quais se produzem novos mundos. O pé torto de Hefesto ganha uma nova perspectiva e a relação vai além dos corpos para a matéria de que as coisas são feitas, por humanos e não humanos.

3. O cogumelo no fim do mundo

Se Sennett parece estar interessado em melhorar o sistema, Anna Tsing parece querer escapar ao sistema, viver apesar do sistema, viver apesar do capitalismo. Com "viver" talvez esteja a substituir a palavra sobreviver que tanto me incomodou nas primeiras leituras de *O Cogumelo no Fim do Mundo* (Tsing, 2022). Problema da minha branquitude e porque a palavra “sobreviver” para mim, carrega muitas vezes uma biologização e despolitização.

O biologismo também parece assombrar o texto de Tsing. Tornou-se mesmo aterrador, quando surge a referência de Jakob von Uexküll. O meu corpo vacilou, a fraqueza tomou conta de mim e quase deixei cair o livro. Não que o contributo de Uexküll não seja importante na biosemiótica, através da qual também me sirvo para os meus pensamentos. Todavia, o que mobilizou esse conhecimento e o que foi mobilizado a partir dele não pode ser ignorado. Uexküll esteve demasiado envolvido com o Nacional Socialismo e as suas ideias foram estruturantes para o movimento. Ainda que mais tarde possa ter lamentado as consequências e se demarcado do nazismo, o problema para mim, não está tanto em causa na figura de Uexküll e as suas polémicas, mas, como o seu biologismo serviu tão bem a movimentos como o nazismo.

As comunidades que Tsing nos traz levanta-nos muitas questões e dúvidas, perturbam-nos. De facto, a perturbação coloca-nos lado a lado com o cogumelo. Se por um lado desembocamos na imagem final de "como se todos estivessem tirando proveito do fim do mundo para reunir riquezas antes que seus últimos pedaços sejam destruídos." (Tsing, 2022, p.392) Por outro lado, a perturbação germina! A crítica ao capitalismo avança para as suas margens e, nesse dentro-fora, vemos comunidades a trabalharem com base na confiança e no resgate de um fazer-juntes. Movimentos como os Matsutake Crusaders mergulham em possibilidades de relações sociais mais-que-humanas nas florestas *satoyama,* enquanto recuperam a socialidade perdida da vida comunitária e reconstróem o espírito humano (Tsing, 2022, pp. 371-376).

O facto é que, após a leitura e olhando para a minha posição privilegiada passei a enquadrar a ideia de sobrevivência de uma forma mais política, enquanto resistência e possibilidade de esgueirar do sistema. Anna Tsing, usa a condição de precariedade e indeterminação nesse sentido, como *possibilidade e centro da sistematicidade que procuramos* (Tsing, 2022, p. 64). Ao contrário da cooperação em Sennett, é possível ver a partir de conceitos como perturbação, contaminação, assembleia e sobrevivência colaborativa como possibilidades

de gerar mundo. Opondo-se aos universalismos, Anna Tsing parte do conhecimento situado de Donna Haraway (2022) e assume a precariedade como "condição planetária" que nos permite ver o mundo e os modos de "vida entrelaçados" (Tsing, 2022, p. 44). A auto-suficiencia é um mito, seres vivos são co-dependentes. A auto-suficiencia é ignorar os enterlaçamentos, é permitir a alienação de pessoas e coisas que, consequentemente, são transformadas em recursos pelo capitalismo.

Não descurando o contributo didático do Artífice e a profundidade das Três Ecologias, em contraponto de Sennett e Guattari, as ideias de Anna Tsing parecem-me muito mais potentes para transformar a educação e investigação artística rumo a uma ecosofia. Mais do que um sistema de mentes ou uma*cooperação dialógica* a, o conceito de assemblage, traduzido na edição do Brasil por assembleia, é uma perspectiva completamente diferente e transformadora:

> As assembleias não se limitam a reunir formas de vida; elas as criam. Pensar a partir de assembleias nos convoca a perguntar: como os encontros se tornam “acontecimentos”, isto é, maiores do que a soma de suas partes? Se a história sem progresso é indeterminada e multidirecional, poderiam as assembleias nos mostrar suas possibilidades? (Tsing, 2022, p. 68)

Talvez possamos entender a partir daqui que, as separações não existem de forma absoluta — o que seria de facto uma mente separada do corpo? — há afastamentos e aproximações. Há alienações e abstracções que nos afastam do corpo, como há emoções e pensamentos que nos re-aproximam. O viés ocidental cartesiano na tentativa de substituir a alma pela mente, provocou-nos a ilusão de que a consciência do corpo acontece no deslocamento da mente para fora do corpo. Foucault, em O Corpo Utópico, apresenta-nos esta possibilidade do corpo que "está, de facto, sempre, em outro lugar ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo" (Foucault, 2013, p. 14). Perspectiva que me parece bastante mais interessante do que acreditar nessa exclusividade do pensamento na mente. Corpo projectado pela mente dirão os mentocêntricos. Torna-se necessário então perguntar qual mente sem corpo? O pior destes vieses é o efeito dos afastamentos dos corpos entre si e com a própria natureza. Há corpos afastados uns dos outros e até do próprio planeta numa nova classe geo-social (Schultz *et al.*, 2022). A assembleia pode ser de facto esse ponto de encontro e reaproximação dos corpos na consciência das suas co-dependências e na condição de precariedade. Livre-mo-nos do mito da autossuficiência e entendamos a *assemblage* como uma comunidade aberta de interespécies que não é tomada como garantida. Ter consciência do lugar de fala, das posições, dos corpos e das co-dependências e, a partir daí, os encontros poderão ser acontecimentos.

4 .Investigação e Educação Artística

Gostaria de permanecer com esta ideia da *assemblage* e do que ela pode trazer a um atelier, a uma oficina, a um *hack lab,* a um *maker space,* ou a uma sala de aula. O DIT vem de um léxico tecnológico, mas que tem contaminado a área de educação artística. É comum pensar-se a investigação e educação artística como uma disruptura disciplinar, onde as matérias e identidades são diversas com múltiplas abordagens. Contudo, tal como nas outras áreas disciplinares, a Educação Artística não escapa à presença de uma matriz ocidental, fortemente ancorada no iluminismo que se estende em colonialidades, biologismos e violências no presente. Desejos como 'mentes criativas' ilustram bem os problemas das separações que há pouco falava. O próprio DIT que procura um colectivo para o *do it yourself* (DIY) está baseado nos mitos de independência, auto-suficiência com enquadramentos biologistas. Os biologismos iluministas ao passarem da sua esfera científica para a dimensão sócio-política promoveram e prepetuaram teorias raciais que, embora absurdas, prevalecem hoje nas estruturas sociais e, de forma explícita, nos movimentos de extrema-direita.

Pensar hoje práticas artístico-educativas críticas e anti-discriminatórias, com consciência social ambiental envolve uma perspectiva interseccional e ecosófica. Envolve desmontar os desejos e mitos que constituem uma lógica positivista e universalista e que favorecem violências epistémicas, normatividades e exclusões. Se me concentrei no fazer abdicando de *o que fazer?* foi porque estou no campo das imagens e talvez, as imagens neste momento produzem mais do que as pessoas e máquinas que as 'fazem'. Porque um mundo mediado por imagens é mais reprodutor do que produtor. Através dessa reprodução se prepetuam as violências coloniais e se fixam as imagens e imaginários discriminatórios. As imagens fazem-nos mais do que nós as fazemos. Sobretudo, concentrei-me no fazer que procura, mais do que uma produção, fazedores e relações. Se há coisa que uma ecologia das imagens necessita é de corpos. É preciso constatar que os corpos ali estão nas suas singularidades. Tanto no fazer como no pensar, quando as identidades de estudantes se confundem com a própria matéria de trabalho, quando o fazer é *fazerem-se* e *relacionarem-se*, então, poderão desconfinar-se da sala de aula e do dispositivo escolar, e, marcar o encontro numa ecosofia com corpos para fazer-juntes.

Referências Bibliográficas

Arendt, H. (1998). *The human condition*. The University of Chicago Press.

Azoulay, A. (2012). *The civil contract of photography*. Zone Books.

Barbrook, R. (2007). *Imaginary futures: From thinking machines to the global village*. Pluto Press.

Benjamin, W. (1987). *Obras escolhidas: Rua de mão única* (Vol. II). Brasiliense.

Crenshaw, K. (1989). *Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*. University of Chicago Legal Forum, 1.

Foucault, M. (2013). *O corpo utópico, as heterotopias*. N-1 Edições.

Guattari, F. (2000). *The three ecologies*. The Athlone Press.

Haraway, D. (2022). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective (1988). *Anthropological Theory: For the Twenty-First Century—A Critical Approach,* 236–240. https://doi.org/10.2307/3178066

Himanen, P. (2001). *The hacker ethic and the spirit of the information age*. Random House Trade Paperbacks.

Lund, M. (2022). *Whiteness*. The MIT Press.

McLuhan, M. (1994). *Understanding media: The extensions of man*. MIT Press.

Schultz, N., Latour, B., & Rose, J. (2022). *On the emergence of an ecological class: A memo*. Polity Press.
https://www.wiley.com/en-ae/
On+the+Emergence+of+an+Ecological+Class%3A+A+Memo-p-9781509555079

Sennett, R. (2019). *O artífice*. Record.

Sennett, R. (2013). *Together: The rituals, pleasures and politics of cooperation*. Yale University Press. https://yalebooks.yale.edu/9780300188288/together

Tsing, A. (2022). *O cogumelo no fim do mundo: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. N-1 Edições.

Tiago Assis, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto/IS-UP, Portugal

E-mail: tassisfbaup@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a21

CAPÍTULO 22

ARTE E NATUREZA EM OPOSIÇÃO A PRETEXTO DA CRISE CLIMÁTICA

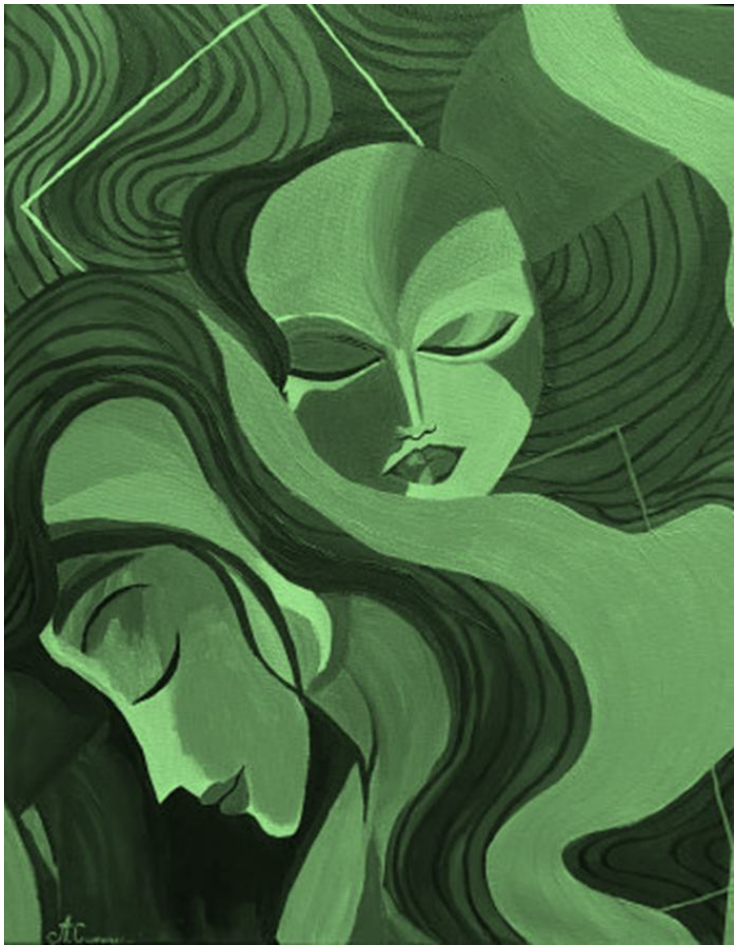
ART AND NATURE IN OPPOSITION TO THE PRETEXT OF THE CLIMATE CRISIS

Rui Sousa Basto, Universidade de Santiago de Compostela, Espanha

Resumo

Nos últimos anos, alguns museus europeus têm sido palco de ações disruptivas por jovens ativistas que denunciam as causas antropogénicas da crise climática. Tinta negra, sopa de tomate ou puré de batata foram arremessados a obras-primas de Goya, da Vinci e Monet, entre outros. Os ativistas optaram pela desobediência civil, argumentando que os canais formais de comunicação com os representantes do poder político e económico estão esgotados. No entanto, as autoridades têm classificado estas ações como atos de desobediência criminal. Estaremos, assim, perante uma guerra entre a geração que enfrenta o apocalipse anunciado e os decisores de cabelos grisalhos que, em aparente estado de acrasia coletiva em relação às alterações climáticas, não estarão presentes para prestar contas? Serão moralmente justificáveis as ações que vandalizam obras-de-arte em nome do protesto climático? É legítimo exigir aos jovens ativistas que continuem a observar os limites da não-violência?

Palavras-chave: acrasia coletiva, ativismo climático, arte e natureza, desobediência civil, violência e não-violência.



Abstract

In recent years, some European museums have been the scene of disruptive actions by young activists who denounce the anthropogenic causes of the climate crisis. Black paint, tomato soup, and mashed potatoes have been thrown at masterpieces by Goya, da Vinci, Monet, among others. The activists have opted for civil disobedience, arguing that formal channels of communication with political and economic power representatives have been exhausted. However, the authorities have classified these actions as acts of criminal disobedience. Are we thus facing a war between the generation confronting the announced apocalypse and the grey-haired decision-makers who, in an apparent state of collective inaction regarding climate change, will not be present to be held accountable? Will actions that vandalize works of art in the name of climate protest be morally justifiable? Is it legitimate to demand that young activists continue to observe the limits of non-violence?

Keywords: collective akrasia, climate activism, art and nature, civil disobedience, violence and non-violence.

1. Introdução

Este artigo tem 10 secções. Na secção 1 evocamos o equívoco da promessa do Iluminismo que nos trouxe à época cultural do Antropoceno. Na secção 2 recordamos Henry David Thoreau, pelo seu papel de naturalista praticante e atitude de desobediência civil ou objeção de consciência a leis que considerava injustas. Na secção 3 resumimos as principais narrativas do Antropoceno, sublinhando a criticidade do desafio ético-político que a humanidade enfrenta e justifica o sentimento de angústia que perpassa pelas gerações mais novas. Na secção 4 introduzimos o conceito de acrasia coletiva em relação às alterações climáticas, bem como a insatisfação dos jovens ativistas do clima que se sentem traídos pelas gerações mais velhas que estão no poder. Na secção 5 ensaiamos a possibilidade de ser criada uma ética da esperança para enfrentar os desafios ecológicos atuais. Na secção 6 centramo-nos nas ações de desobediência civil que ocorrem em museus e galerias de arte, referindo algumas das mais significativas. Na secção 7 introduzimos a questão da violência em ações de desobediência civil, recordando exemplos que ficaram inscritos na História. Na secção 8 discutimos se as ações violentas dos ativistas radicais são moralmente aceitáveis. Na secção 9 apresentamos cinco razões que, no nosso entendimento, legitimam as ações dos ativistas radicais. Na secção 10, por fim, resumimos a nossa tese de que poderá não haver outra opção para combater as alterações climáticas, senão através do uso da violência.

2. Da promessa do Iluminismo ao Antropoceno

N' A Invenção do Dia Claro (1921), Almada Negreiros, Poeta d'Orpheu Futurista e Tudo escreveu o seguinte fragmento de poema: "Quando eu nasci, as frases que hão-de salvar a humanidade já estavam todas escritas, só faltava uma coisa — salvar a humanidade." (Basto, 2022). O genial modernista português estava longe de imaginar que estes seus versos se aplicariam literalmente, cem anos depois, às circunstâncias dramáticas que hoje ameaçam a vida humana e não humana de Gaia. Essas ameaças estão inscritas no Antropoceno, o baú sem fundo onde cabem todas as preocupações humanas resultantes do facto da nossa espécie se ter convertido numa força telúrica capaz de modificar substancialmente as condições de funcionamento do sistema-Terra (Basto, 2022).

No iluminismo, a humanidade ter-se-á equivocado na sua pretensão de se separar da Natureza, ignorando que é parte intrínseca dela. Convenceu-se de que seria possível dominá-la em proveito próprio. Deixou-se enlevar pela promessa de que se tornara exequível compreender inteiramente os fenómenos naturais à luz da ciência e da tecnologia. Por isso explorou a Terra-mãe até às últimas consequências – e persiste nessa exploração, apesar dos sucessivos avisos da comunidade científica, hoje unânime sobre as causas antropogénicas das alterações climáticas.

Essa visão providencialista da História colheu a unanimidade do pensamento filosófico e político de então e permaneceu intacta no século seguinte, beneficiando da concordância de diversas correntes ideológicas, desde os liberais até aos marxistas. Vingou ainda durante o século XX, onde a ideia de bem-estar e felicidade, inflamada pela sociedade de consumo que entretanto surgira, se encontrava associada a cada novo dispositivo tecnológico lançado no mercado. Neste contexto, o Antropoceno atuou como a luz amarela de um semáforo de trânsito, avisando que seria impossível crescer infinitamente num planeta finito.

O surgimento crescente de eventos climáticos extremos é uma evidência de que a emergência climática se tem vindo a agudizar. A maior parte dos investigadores identifica três causas principais para explicar as ameaças constitutivas do Antropoceno: o excesso de população mundial, que deveria ser uma quarta parte do que é hoje; o modelo económico capitalista, que exige crescimento infinito num planeta finito; e o desenvolvimento tecnológico, cuja natureza apolítica se tornou inquestionável, quase uma teologia da modernidade (Basto, 2022). Assim, sobrepopulação, capitalismo e tecnologia parecem ser as variáveis que comprometem o bom funcionamento do sistema-Terra, desenhando um triângulo fatal para a humanidade, onde cada variável depende e influencia as outras num sistema dinâmico e interdependente.

3. Thoreau: a voz crítica de um literato visionário insubmisso

Ao longo do tempo foram surgindo vozes críticas da promessa do iluminismo, algumas delas da literatura, poesia e outras artes. Uma dessas vozes, ainda no século XIX, foi a de Henry David Thoreau, que deixou na sua obra literária e poética críticas à industrialização e ao capitalismo e apelos à desobediência civil (Thoreau, 2021). Thoreau influenciou poetas como Wendell Berry, ativistas como Mahatma Gandhi e Martin Luther King, o movimento artístico *beat*, a filosofia *hippie* das décadas de 1960-70 e as principais correntes ecológicas e ambientais.

Thoreau foi poeta, ensaísta, abolicionista, objetor de consciência, filósofo, agricultor, mas essencialmente naturalista, crítico do desenvolvimento técnico e tecnológico desenfreado proporcionado pela revolução industrial. A obra que veio revelar o pensamento naturalista de Thoreau é *Walden ou a Vida nos Bosques*, um verdadeiro manifesto a favor da Natureza e da liberdade. Inspirado em leituras sobre filosofia oriental confucionista e na influência que recebera do ensaísta, poeta e filósofo estadunidense Ralph Waldo Emerson, Thoreau decidiu passar uma temporada na floresta, de cerca de dois anos e meio, nas margens do lago Walden, onde construiu uma casa com as suas próprias mãos e passou a viver como um estoico. São dele estas palavras:

> A maior parte dos luxos e muitos dos chamados confortos da vida são não apenas indispensáveis, mas entraves positivos à elevação da humanidade. A respeito dos luxos e dos confortos, os mais sábios sempre levaram uma vida mais simples e frugal que os pobres. Os filósofos ancestrais, chineses, indianos, persas e gregos, formavam a classe mais pobre de todas em riquezas exteriores e a mais rica no interior (Thoreau, 2021, p.41).

Para Thoreau, o desenvolvimento tecnológico teria de ser objeto de reflexão. Se assim não fosse, as pessoas tornar-se-iam escravas do progresso e da produtividade. Esta ideia seria retomada no século XX por Hans Jonas, aluno de Heidegger e discípulo de Rudolf Bultman. Jonas afirmava que a tecnociência e a conceção antropocêntrica da ética moderna haviam substituído o *homo sapiens* pelo *homo faber* e fizeram-no sem o reconhecimento dos direitos próprios da Natureza (Bolson, 2013). Para Jonas, tal como para Thoreau, a Natureza possui um fim em si mesmo. Mais tarde, o grupo de pensadores da Escola de Frankfurt e os filósofos pós-modernos foram críticos ferozes das implicações da tecnologia e da cultura de consumo na sociedade industrial. (Brey, 2012).

Thoreau e Emerson, entre outros escritores e escritoras como Bronson Alcott e Margaret Fuller, pertenciam ao Transcendentalismo, um movimento filosófico, literário e espiritual inspirado nas ideias do romantismo europeu e das filosofias orientais, que enfatizava a bondade inerente da humanidade e da Natureza, valorizando a experiência e a intuição. Os transcendentalistas acreditavam que a fonte de conhecimento e sabedoria se encontrava no interior de cada pessoa, que a Natureza era uma manifestação do divino e criticavam a sociedade industrial capitalista, defendendo uma vida de simplicidade, na procura de uma existência mais autêntica e harmoniosa (Thoreau, 2021).

Thoreau rejeitou completamente, tanto na teoria quanto na prática, o consumismo exacerbado da sua época e a dependência dos avanços técnicos e tecnológicos, alegando que substituíam valores humanos que ele considerava fundamentais, como a autossuficiência, a simplicidade e o vínculo à Natureza: «Caminho com uma liberdade estranha na Natureza, como parte dela» (Thoreau, 2021, p. 193), afirmou o poeta. O futuro viria a dar-lhe razão, porque o consumismo é um dos fétiches da sociedade atual, ávida de novidades, principalmente de artefactos tecnológicos.

O sociólogo Zygmunt Bauman considera a febre consumista um sinal da identidade dos indivíduos. Para Bauman, as pessoas tendem a definir as suas identidades através dos bens que possuem e consomem, em vez de construírem relacionamentos duradouros. As próprias relações interpessoais são tratadas como produtos, sendo escolhidas aquelas que geram mais satisfação imediata, mesmo que após algum tempo, como tantas vezes sucede, possam vir a ser descartáveis. Para o sociólogo polaco, o consumismo é uma forma de controlo social que serve para desviar a atenção das pessoas para as questões que realmente importam, como a injustiça social, as desigualdades e as crises ambientais (Bauman, 2012), tal como Thoreau de certa forma previra. O escritor norte-americano foi um precursor dos cuidados que os seres humanos devem à Natureza, um visionário que antecipou as discussões sobre o antropocentrismo que viriam a suceder um século mais tarde e que hoje se mantêm atuais.

4. Narrativas do Antropoceno: do Éden ao Apocalipse

As reflexões, análises e estudos realizados pelos investigadores sobre o Antropoceno recorrem a narrativas para simplificar o conteúdo das mensagens que pretendem transmitir, facilitando o processo de comunicação. No caso da crise climática, várias narrativas e arranjos de narrativas têm emergido na literatura. A narrativa composta de múltiplas camadas de Rolf Lidskog (2015), as narrativas socioecológicas identificadas por Maristella Svampa (2018) e o "cardápio de narrativas" de Christophe Bonneuil (2015) são exemplos disso.

Entre essa multiplicidade de narrativas, cada uma com os seus matizes e tonalidades, destacam-se duas que ocupam extremos opostos: a naturalista, dos cientistas da natureza, defensores do desenvolvimento sustentável, da monitorização do sistema-Terra e das tecnologias verdes; e a ecocatastrofista, daqueles que advogam mudanças radicais do modo de vida atual, através de alterações profundas aos padrões de consumo e produção, como a eliminação do consumo de combustíveis fósseis, argumentando que é impossível crescer infinitamente num planeta finito (Bonneuil, 2015).

Há, todavia, uma terceira narrativa, designada pós-naturalista, que é herdeira da promessa iluminista e tem vindo a ganhar terreno no seio da comunidade científica, colhendo o entusiasmo das grandes empresas produtoras e consumidoras de carbono. Para Basto (2022, p. 41):

> A narrativa pós-naturalista compartilha o pensamento naturalista, mas radicaliza-o, anunciando o Antropoceno como um evento bem-vindo e como o fim da própria natureza. Os pós-naturalistas defendem a separação clara entre o ser humano e a natureza (...) e [a Humanidade] deve servir-se dela como sempre tem feito – agora até mais intensamente – em direção a um Bom Antropoceno, que eles acham não apenas possível, mas também desejável.

De acordo com o filósofo alemão Sloterdijk (2019), o conceito de Antropoceno só adquire real significado dentro de uma lógica apocalíptica. A humanidade precisa imaginar as consequências futuras da crise climática para poder elaborar uma narrativa que só poderá ser construída com uma forte componente moral. Será necessário, assim, prever com realismo o que poderá vir a suceder, e essa tarefa caberá aos apocalípticos experientes, capazes de fazerem os piores prognósticos. Desta vez, porém, insiste Sloterdijk (2019) não poderemos evoluir "à custa dos danos" (p.99), porque no caso das alterações climáticas será tarde demais.

Numa trajetória que alguns autores já classificam de ecocídio, o economista ecológico William E. Rees espanta-se por ninguém ouvir o clamor dos cientistas sobre os excessos da mão humana no planeta, incluindo os principais meios de comunicação social (Rees, 2023). Para o investigador canadiano, o problema poderá estar na incompetência cognitiva do *homo sapiens*, porque ainda opera com um cérebro essencialmente paleolítico que tende a pensar em termos de relação causa-efeito imediata, respondendo aos problemas de forma simplista. Este modo cognitivo – acrescenta – embora tenha sido adequado ao tempo pré-agrícola, não estará adaptado ao atual contexto acelerado de mudança caraterístico do mundo moderno e à complexidade do Antropoceno (p. 5).

É neste cenário que surgem os ativistas climáticos, quase sempre jovens, que não desejam viver num mundo mais quente, ameaçado por eventos climáticos extremos. Crentes nos modelos de previsão divulgados pelos cientistas, eles sabem que essa ameaça será intensificada nas próximas décadas, ao longo das suas próprias vidas. E queixam-se de que as gerações mais velhas, sentadas em lugares de poder, são incapazes de agir como eles gostariam que agissem, o que lhes levanta a suspeita que procedem dessa maneira porque daqui a algumas décadas já não estarão cá para prestar contas.

5. Ativismo climático e Acrasia coletiva

Estudos recentes têm demonstrado que a inação climática dos decisores de cabelos grisalhos tem afetado a saúde dos jovens um pouco por todo o mundo, causando um novo quadro psicológico de tristeza, raiva e impotência, que os especialistas denominam por "ansiedade climática" (Hickman, 2021). Os jovens sentem-se traídos pelas gerações mais velhas que estão no poder e confessam-se impotentes por não poderem influenciar o seu futuro. Alguns ativistas jovens, mais pessimistas, admitem que já é tarde para reverter os danos antropogénicos, e dizem que só resta à humanidade adiar o apocalipse. Outros creem que a salvação ainda será possível, embora não tenham alguma receita mágica que possam exibir, exceto a convicção de que é preciso interromper a queima de combustíveis fósseis e o desejo de regressar à zona de conforto de um espaço operacional seguro para a humanidade (Raworth, 2017).

Nas suas ações de protesto, os jovens ativistas avisam que as políticas extrativistas estão a contribuir para que a breve trecho seja alcançado o ponto de não retorno pela ultrapassagem dos limites planetários estabelecidos pela ciência. Por isso, não aceitam que os decisores políticos e económicos se abstenham de fazer o que eles acham que deve ser feito para combater a crise climática. Acusam-nos de se limitarem a assinar acordos e a fazer promessas cujos resultados anódinos estão à vista de todos. Responsabilizam-nos diretamente por inação climática deliberada. Os jovens ativistas garantem que tentaram fazer ouvir a sua voz de forma institucional, mas que foram ignorados. Afirmam que se esgotaram os canais de comunicação formais com os representantes do poder político e

económico. E acrescentam que não lhes resta mais nada, senão o protesto nas ruas, dirigindo as suas ações de desobediência civil a instituições governamentais e a grandes empresas produtoras ou consumidoras de carbono. Fazem-no pela simples razão de saberem que os decisores políticos e empresariais conhecem bem os efeitos nefastos do extrativismo desgovernado, porque essa informação está disponível na comunicação social, nas redes sociais, na literatura científica e em muitos outros lugares para quem a quiser conhecer. Não há desculpas, portanto.

Ora, se é assim como dizem, se os responsáveis políticos e económicos têm pleno conhecimento das consequências da sua inação climática e se ao mesmo tempo abdicam de tomar as iniciativas que são necessárias, optando por medidas paliativas inúteis, então podemos suspeitar que se encontram num estado generalizado de acrasia coletiva. Se aqueles que têm poder de decisão sabem que o agravamento da crise climática é hoje uma certeza, e se, apesar desse conhecimento, decidem agir contra o seu melhor juízo sobre o que é correto, isso significa que estão a agir acraticamente, que se comportam em sentido inverso ao que a racionalidade determina.

6. Por uma nova ética da esperança

Talvez só uma nova ordem mundial baseada no estabelecimento de uma extensa e complexa rede de relações jurídico-políticas aceite por todos os países do planeta pudesse salvar o que ainda pode ser salvo. A avaliar pelas convulsões internacionais que têm sucedido nos quatro cantos do mundo, trata-se de uma utopia, como é evidente, mas neste planeta tão distópico que conhecemos, no qual a vida humana parece valer coisa nenhuma, é necessário ter pensamentos utópicos para não perder a esperança. Como o filósofo alemão Sloterdijk (2019) sugeriu, talvez seja necessário constituir uma cidadania da Terra, onde os seres humanos se reuniriam sob o lema da batalha que o poeta Friedrich Grabbe lançou em 1836: "Já só o desespero nos pode ainda salvar.» (Sloterdijk 2019, p. 106).

Jacob Huber (2023) fala de "Esperança do Desespero" para afirmar que o desespero é necessário para evitar falsas esperanças, para acautelar o "risco inerente de que a esperança degenere em ilusões, complacência ou fixação" (p. 95). O filósofo alemão afirma que dessa maneira será possível alcançar uma nova esperança, não aquela que se baseia na improbabilidade, mas a que assenta na possibilidade, mesmo que remota, de construir um mundo alternativo, vendo as evidências da realidade de "uma forma mais sóbria e menos cor-de-rosa" (p. 89), i.e., mais sintonizada com as circunstâncias reais.

Os ativistas radicais dizem que a esperança é a principal culpada da passividade generalizada em relação às alterações climáticas, e impede uma luta mais eficaz contra o aquecimento global. O ativista climático Derrick Jensen, do coletivo Extinction Rebellion, afirma que "Existe a falsa esperança de que, de repente, o sistema possa mudar inexplicavelmente. Ou a tecnologia nos salvará. Ou seres de Alpha Centauro. Ou Jesus Cristo. Ou o Pai Natal." E conclui: "Todas as falsas esperanças levam à inação, ou pelo menos à ineficácia" (como citado em Huber, 2023). Esta é uma afirmação forte, que nos leva a suspeitar que a esperança tem vindo a desempenhar um papel ideológico na narrativa ambiental dos representantes do poder político e económico (Huber, 2023).

7. Desobediência civil em museus

É neste contexto que os ativistas radicais se movem quando decidem realizar ações disruptivas de desobediência civil em museus, atacando obras-primas de Da Vinci, Goya, Monet, Van Gogh e outros mestres da pintura com tinta negra, sopa de tomate ou puré de batata, entre outros mimos. Essa ações – é conveniente dizer-se – não causaram danos às obras de arte na esmagadora maioria dos casos (Dolsak, 2023).

Mas nem sempre foi assim. Em 1914, a sufragista Mary Richardson atacou a pintura *Vénus ao Espelho,* de Velasquez, com uma faca de cortar carne, infligindo danos severos à obra do mestre espanhol. A ativista protestava contra a prisão de Emmeline Pankhurst, a líder do movimento sufragista britânico. Mais tarde terá afirmado que queria destruir a mulher mais bonita da história mitológica em retaliação ao que as autoridades haviam feito à sua colega, que ela dizia ser a personagem mais bonita da história moderna. E acrescentou que escolhera aquela obra de Velásquez porque estava indignada com a lascívia que observara nas dezenas de homens que apreciavam a obra, como se uma mulher só pudesse ser apreciada se fosse atraente e expusesse a sua nudez (Cardoso, 2023).

Em novembro de 2023, a *Vénus ao Espelho* foi atacada de novo, mas desta vez por dois militantes do coletivo Just Stop Oil (Jornal de Notícias, 2023). Os jovens danificaram o vidro de proteção da pintura batendo-lhe com um martelo. Depois disso gritaram várias palavras de ordem, tendo começado por dizer que "As mulheres não obtiveram o direito de votar através do voto" (Cardoso, 2023), justificando, assim, o radicalismo da sua ação de desobediência civil e estabelecendo a ponte entre as conquistas dos direitos das mulheres, tantas vezes conseguidas com atos violentos, e a luta atual do ativismo climático.

Um levantamento realizado em 2023 relativo ao ano anterior reportou 38 ações radicais a obras de arte em museus e galerias, principalmente na Europa. O coletivo Just Stop Oil e seus afiliados empreenderam ações em Inglaterra, França, Países Baixos e Noruega. Entre os museus britânicos que foram atacados encontram-se o Kelvingrove Museum, a Courtauld Gallery, a Manchester Art Gallery e a Royal Academy. O coletivo Ultima Generazione e afiliados realizaram ações em Itália, incluindo o Vaticano. O coletivo Letzte Generation atuou nos principais museus e galerias de arte da Alemanha e Áustria. Outros grupos de ativismo climático também foram identificados nesse anos como protagonistas de ações em espaços museológicos, como os coletivos Extinction Rebellion, Futuro Vegetal, Stop Fracking Around e Scientist Rebellion. Nesse levantamento relativo a 2022 ainda foram reportadas algumas ações individuais (Dolsak, 2023).

Outros movimentos sociais, como o Fridays For Future, de caráter internacional, ou o coletivo português Climáximo, também desenvolveram variadas ações de desobediência civil, mas não têm privilegiado a arte como alvo ou pretextos dessas ações. As suas intervenções têm consistido, entre outras, na interrupção do trânsito de ruas movimentadas, na pintura de *slogans* ambientalistas nas fachadas de sedes partidárias, na colocação de faixas com palavras de ordem em edifícios emblemáticos, entre outras iniciativas. Embora exibam algum radicalismo, alguns destes movimentos correm o risco de virem a ser absorvidos pelo *mainstream,* como é o caso do Fridays For Future, inspirado na iniciativa de Greta Thunberg, que em 20 de agosto de 2018, com apenas 15 anos de idade, decidiu fazer greve às aulas em todas as sextas-feiras do ano letivo (Thunberg, 2018). O Fridays For Future é hoje um movimento internacional de ação climática que aceitou as regras do jogo das democracias liberais, como se percebe pelos convites mundiais que a sua líder recebe para

participar nos fora mundiais. Sucedeu em Davos, onde Greta fez acusações graves à plateia, culpando-a pela crise e inação climáticas, mas paradoxalmente recebeu efusivos aplausos no final do seu discurso. E tem vindo a acontecer pelos prémios que são concedidos ao movimento, como a designação de "Campeão da Terra na categoria Inspiração e Ação por seu papel em destacar os efeitos devastadores das mudanças climáticas" (UNEP, 2019), atribuída pelo PNUMA, da ONU, sobejamente difundidos pelos *media*.

A comunicação social desempenha um papel determinante na construção de narrativas que influenciam o olhar dos cidadãos sobre os movimentos sociais. Sabendo disso, os ativistas tornaram-se *mediacêntricos*. Precisam da comunicação social para publicitarem as suas causas. Sabem que quanto mais disruptivas forem as ações que empreenderem, maior será a probabilidade de captar a atenção dos jornais, da rádio e da televisão. Todavia, confrontam-se com a dificuldade de escolha entre as mensagens que querem fazer passar – duras e tantas vezes apocalípticas – e o discurso politicamente correto que lhes poderia garantir, em princípio, uma cobertura noticiosa mais favorável.

Recordemos o caso de Bansky, que não é propriamente um ativista climático, mas um artista enigmático que nunca deu a cara, mas ganhou notoriedade internacional com intervenções artísticas no espaço púbico que inicialmente foram consideradas de natureza criminosa, mas que passaram a ser valorizadas como arte graças à cobertura noticiosa dos media e das redes sociais. Um dos primeiros trabalhos de Bansky, em Bristol, que cobria mais de 7 metros de muro, foi tapado pelas autoridades com uma espessa camada de tinta preta. Só depois da comunicação social ter feito notícia disso (sublinhando a qualidade inegável das suas intervenções), é que as autoridades de Bristol se aperceberam que Bansky poderia constituir uma fonte valiosa de receitas. Depois disso, o Conselho Municipal de Bristol assumiu o erro, determinando a preservação das obras do autor espalhadas pela cidade. Alguns anos depois, em 2018, quando Bansky já se tornara internacionalmente conhecido, a Christie's leiloou a reprodução em tela do famoso mural da menina a deixar fugir um balão vermelho em forma de coração. Logo após ter sido arrematada por 1 milhão de libras, a obra deslizou para fora da moldura, autodestruindo-se. A reprodução foi cortada em tiras até sensivelmente a sua metade. Mais tarde, Bansky postaria no *Instagram* um filme sobre o mecanismo que havia usado para cortar a tela. O filme incluía uma frase habitualmente atribuída ao anarquista russo Mikhail Bakunin, que terá dito que o desejo de destruir também é um impulso criativo.

8. Violência e não-violência

Para Scheuerman (2019), das quatro grandes conceções de desobediência civil, ou seja: a religiosa-espiritual (Gandhi e King), a liberal (Rawls, Dworkin), a democrática (Arendt e Habermas) e a anarquista (Gelderloos e outros anarquistas filosóficos modernos) – apenas esta última admite a legitimidade da violência. Todas as outras conceções confinam as ações de desobediência civil aos limites da fidelidade ao Direito, à exigência da não-violência e à aceitação, pelos agentes desobedientes, da possibilidade de serem punidos criminalmente.

Todavia, talvez seja oportuno recordar que muitos dos direitos de que os cidadãos usufruem hoje, como o direito à negociação coletiva, o direito das mulheres ao voto ou o direito à greve, resultaram de processos de desobediência civil organizados, onde os ativistas usaram algumas vezes métodos violentos, por muito que isso custe aos pacifistas. Na verdade, os adeptos da não-violência parecem subestimar os atos violentos que acompanharam os

exemplos que costumam exibir em defesa da não-violência. Por sua vez, os críticos dos adeptos da não-violência argumentam que a narrativa pacifista desses acontecimentos constitui uma manipulação da História.

A luta armada esteve sempre presente na Índia de Gandhi contra o colonialismo britânico e nos EUA de Martin Luther King pelo reconhecimento dos direitos civis dos afroamericanos (Gelderloos, 2007). Nenhum desses movimentos foi exclusivamente pacifista, como acabaram por ficar para a história, porque se algum deles não tivesse recorrido a algum grau de violência, os seus objetivos nunca teriam sido alcançados. Na Índia, o movimento pacifista foi acompanhado pela luta armada de muitos indianos, como foi o caso dos líderes revolucionários Chandrasekhar Azad e Bhagat Singh, cujas ações de resistência causaram amargos de boca ao império britânico (Gelderloos, 2007). Nos EUA, a par das grandes manifestações pacifistas promovidas pela organização de King, os militantes do Partido dos Panteras Negras, da República Nova África, do Exército de Libertação Negra e de outras organizações extremistas realizaram ações violentas (Gelderloos, 2007). Para além destes exemplos, inscritos deliberadamente na memória coletiva como manifestações pacifistas, houve outros acontecimentos históricos que só tiveram sucesso à custa de alguma violência, como foi o caso da luta das sufragistas, como já referimos.

9. A moralidade do ativismo climático radical

Chegados a este ponto, a questão que parece pertinente é a de saber se as ações dos jovens ativistas climáticos são moralmente aceitáveis, apesar de serem violentas e de causarem danos à propriedade. Comecemos por analisar se o ativismo climático radical ou disruptivo é antidemocrático.

Garcia-Gibson (2023) divide os protestos climáticos em persuasivos e coercivos, embora admita que ambos possam ocorrer simultaneamente. O filósofo argentino afirma que os protestos persuasivos são democráticos, porque os ativistas procuram convencer as pessoas das suas razões através da argumentação. Os protestos coercivos, por seu turno, são antidemocráticos, na medida em que causam danos a terceiros e infringem alguns dos seus direitos básicos. No entanto, apesar da sua natureza antidemocrática, o autor considera que certos protestos coercivos são moralmente justificáveis, porque "podem contribuir para prevenir centenas de milhões de mortes". Assim, o direito à democracia passaria para segundo plano em ordem de importância.

Há, todavia, outros argumentos para justificar a desobediência civil e algum grau de violência nas ações de protesto. Para Robin Celikates (2021), é "vital revigorar o que resta das energias políticas anárquicas da esfera pública" por quem não pode fazer ouvir a sua voz do ponto de vista institucional. O professor de filosofia social afirma que algumas decisões dos governos podem ser moralmente contestáveis e originar protestos legítimos, como é o caso de "ir à guerra, construir centrais nucleares ou [o caso que nos interessa] ignorar as alterações climáticas." Em casos extremos, o filósofo alemão admite a possibilidade de os ativistas poderem agir com violência, desde que seja autocontida. Além disso, acha implausível que os ativistas desobedientes aceitem de bom grado a punição criminal a que estão sujeitos, tal como sucede hoje nos países de matriz liberal (Celikates, 2021).

10. Justificação moral do ativismo climático nos museus

Resta-nos fazer a pergunta essencial: as ações disruptivas perpetradas em espaços museológicos que ameaçam vandalizar obras-primas dos grandes mestres da pintura a pretexto da crise climática são moralmente justificáveis? Julgamos que sim. Em primeiro lugar, há uma clara inércia deliberativa dos responsáveis políticos, apenas preocupados com o curto-prazo. Os avisos sucessivos dos cientistas sobre a catástrofe anunciada têm sido ignorados pelos decisores políticos e económicos, que anunciam o desenvolvimento sustentável, eufemismo do sistema capitalista, como a única via para regressarmos ao Holoceno. Mas se é desenvolvimento, não é sustentável: e se é sustentável, não é desenvolvimento (Latouche, 2012).

Em segundo lugar, os ativistas climáticos têm de mediatizar o protesto para conquistar a opinião pública, porque os canais de comunicação formais com os decisores estão esgotados. Em terceiro lugar, quando a ocorrência de fenómenos climáticos extremos for banal, e vivermos num planeta mais quente, os atuais responsáveis de cabelos grisalhos já não estarão cá para responderem perante as vítimas. Em quarto lugar, as primeiras vítimas serão os mais desfavorecidos, estejam aonde estiverem. Em quinto lugar, os ativistas radicais têm sido autocontidos nas suas ações disruptivas, evitando danificar as obras de arte, pois só querem fazer passar a sua mensagem de alerta. Resta saber se estas ações são eficazes.

11. Conclusões

Se admitirmos que o estado de acrasia coletiva vai persistir no comportamento dos agentes políticos, económicos e financeiros e na população em geral – o que parece provável, tendo em conta o incumprimento generalizado dos acordos internacionais sobre o clima e a apatia da sociedade civil – as ações disruptivas dos ativistas climáticos em qualquer espaço público, incluindo museus e galerias de arte, podem ser moralmente justificáveis.

Os ativistas não são vândalos, que querem deliberadamente provocar estragos no património artístico que, em certa medida, é pertença da humanidade, da qual eles também são parte. Se quisessem fazê-lo, nada os teria impedido. Pelo contrário, tiveram o cuidado de não comprometer a integridade das obras que ameaçavam vandalizar, mas que apenas serviram de pretexto para a sua causa de obter cobertura nos meios de comunicação social e nas redes sociais. O que os ativistas climáticos pretendem é visibilidade, convencidos de que dessa forma conseguirão ganhar a simpatia dos cidadãos comuns.

Contudo, os cidadãos comuns também dão sinais de apatia (ou mesmo acrasia) em relação às alterações climáticas, comportamento que tem razões explicativas, mas cuja discussão não cabe neste texto. Com essa atitude – em relação à qual algum anónimo terá dito com fino sentido de humor que os cidadãos e as famílias estão mais preocupados com o fim do mês do que com o fim do mundo – não parece que as ações dos ativistas consiga ganhar a simpatia da sociedade civil para a causa climática, principalmente quando os cidadãos se sentem prejudicados pelos protestos que interferem no seu dia-a-dia. Pode suceder, até, que alguns cidadãos reajam de forma violenta, como sucedeu em Lisboa durante o bloqueio de uma estrada pelo coletivo Climáximo, no qual um motorista indignado arrastou violentamente até à berma da estrada um ativista que estava sentado no asfalto, para que assim pudesse passar com a sua viatura. Cidadãos como esse, no entanto, já não reagem da mesma forma às greves que também os prejudicam, como as dos transportes públicos, por exemplo. Quando muito lamentam a greve, mas em privado, pois quando são interpelados em público acham que é um direito que assiste aos trabalhadores, uma exigência de um Estado democrático.

Quanto à questão do uso da violência, que na conceção *weberiana* é monopólio do Estado, não sabemos se algum dia a população gravemente afetada pelos eventos climáticos extremos que têm vindo a ser anunciados, já crente da emergência de agir rápida e drasticamente, suportará por muito mais tempo a acrasia coletiva que grassa nos agentes que detêm o poder. Se isso vier a suceder, a população, de forma caótica ou organizada, poderá aumentar a intensidade dos seus protestos até um nível que se tornará ingovernável. Nesse momento, já não estaremos a falar do direito à desobediência civil, mas do direito à revolução.

Resta-nos acreditar que surja em breve uma nova ética da esperança, tanto no sentido teológico quanto secular do termo, mas que seja uma esperança transformadora ao ponto de poder criar a cosmovisão de que a humanidade necessita e para a qual a Arte – em capitular maiúscula e nas suas múltiplas expressões – poderá contribuir decisivamente.

Referências Bibliográficas

Basto, R. S. (2022). *A singularidade humana do Antropoceno*. Edições Húmus.

Bauman, Z. (2012). *Vida para consumo: A transformação das pessoas em mercadoria* (C. A. Medeiros, Trad.) [e-book]. Zahar.

Bolson, S. (2013). A dimensão filosófico-jurídica da equidade intergeracional: Reflexões sobre as obras de Hans Jonas e Edith Brown Weiss. *Revista Jus Navigandi*, 3575. https://jus.com.br/artigos/24189

Bonneuil, C. (2015). The geological turn: Narratives of the Anthropocene. In C. Hamilton, F. Gemenne, & C. Bonneuil (Eds.), *The Anthropocene and the global environmental crisis: Rethinking modernity in a new epoch* (2ª ed., pp. 15–31). Routledge.

Brey, P. (2012). Well-being in philosophy, psychology and economics. In P. Brey, A. Briggle, & E. Spence (Eds.), *The good life in a technological age* (pp. 15–34). Routledge.

Cardoso, J. A. (2023, 6 de novembro). Pintura e duas causas: Por que ativistas do clima visaram Vénus e a sufragista rasgou-a. *Público*. https://www.publico.pt/2023/11/06/culturaipsilon/noticia/pintura-duas-causas-activistas-clima-visam-venus-sufragista-rasgou-2069223

Celikates, R., & Lima, B. N. (2022). O potencial democratizante da desobediência civil. *[Des]troços: Revista de Pensamento Radical*, 3(1), 138–152. https://doi.org/10.53981/destroos.v3i1.39896

Dolsak, N. (2023). *Museum-related climate activism 2022* (V1) [Data set]. Harvard Dataverse. https://doi.org/10.7910/DVN/SAYIJ5

Garcia– Gibson, F. (2021). *Undemocratic climate protests*. *Journal of Applied Philosophy*. https://doi.org/10.1111/japp.12548

Gelderloos, P. (2012). *How nonviolence protects the state* (2nd ed.). https://zinelibrary.info

Hickman, C., et al. (2021). Climate anxiety in children and young people and their beliefs about government responses to climate change: A global survey. *The Lancet Planetary Health*, 5(12), e863–e873. https://doi.org/10.1016/S2542-5196(21)00278-3

Huber, J. (2023). Hope from despair. *The Journal of Political Philosophy*, 31(1), 80–101. https://doi.org/10.1111/jopp.12272

Jornal de Notícias. (2023, 6 de novembro). *Ativistas climáticos detidos por atacarem obra de Velázquez*. https://www.jn.pt/5858091686/ativistas-climaticos-detidos-por-atacarem-obra-de-velazquez

Latouche, S. (2012). *Pequeno tratado do decrescimento sereno* (V. Silva, Trad.). Edições 70.

Lidskog, R., Mol, A., & Oosterveer, P. (2015). Towards a global environmental sociology? Legacies, trends and future directions. *Current Sociology,* 63, 339–368. https://doi.org/10.1177/0011392114543537

Raworth, K. (2017). *Doughnut economics: Seven ways to think like a 21st-century economist*. Random House Business Books.

Rees, W. E. (2023). *The human ecology of overshoot: Why a major 'population correction' is inevitable*. World, 509–527.

Scheuerman, W. E. (2019). *Desobediência civil* (I. Riaño de Hoz, Trad.). Aliança Editorial.

Sloterdijk, P. (2019). O Antropoceno – Estado de um processo à margem da história da Terra? In J. Ribeiro Mendes & B. Sylla (Orgs.), *Tecnofilosofia líquida: Anders, Blumenberg e Sloterdijk* (pp. 89–100). Centro de Ética, Política e Sociedade.

Svampa, M. (2018). Imágenes del fin. Narrativas de la crisis socioecológica en el Antropoceno. *Nueva Sociedad*, 278, 151–164. https://nuso.org/media/articles/downloads/EN_Svampa_278.pdf

Thoreau, H. D. (2021). *Walden e sobre o dever da desobediência civil* [livro eletrônico] (M. Della Valle, Trad.). Planeta.

Thunberg, G. (2019). *A nossa casa está a arder* (M. J. Ferro & F. Guerra, Trans.). Editorial Presença.

UNEP. (2019, 2 de outubro). *Fridays for Future Movement - Inspiration and Action*. *Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente*. https://www.unep.org/championsofearth/laureates/2019/fridays-future-movement?%2Fpt-br%2Flaureates%2F2019%2Fmovimento-fridays-future

Rui Sousa Basto, Universidade de Santiago de Compostela, Espanha

E-mail: ruibasto@oxys.pt

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a22

CAPÍTULO 23

LINHAS COM QUE SE COSE A CULTURA EM SÃO JOÃO DA MADEIRA: REGENERAÇÃO URBANA NA ZONA OLIVA

LINES WITH WHICH CULTURE IS SEWN IN SÃO JOÃO DA MADEIRA: URBAN REGENERATION IN THE OLIVA AREA

Cátia Cardoso, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e Centro de Estudos Sociais, Portugal

Resumo

A presente análise discute o processo de regeneração urbana da cidade de São João da Madeira (distrito de Aveiro, Portugal) na última década, particularmente a transformação das instalações de uma fábrica, fundada em 1925 e encerrada em 2010, em instituições municipais dedicadas à cultura e à criatividade. Neste trabalho, é apresentada uma análise discursiva e qualitativa, a partir da pesquisa documental em páginas oficiais do município e na imprensa local. Articula-se a descrição do processo de regeneração da zona em causa com o debate teórico e analítico do campo das políticas culturais, considerando os conceitos de desenvolvimento e participação cultural, associados a processos de regeneração contemporâneos. A análise permite compreender que, nomeadamente nos discursos políticos, sobressai o conceito de desenvolvimento enquanto mecanismo para o crescimento económico, não sendo totalmente descurado o desenvolvimento sociocultural da cidade.

Palavras-chave: regeneração urbana, políticas culturais, São João da Madeira, Oliva, desenvolvimento.

Abstract

This analysis discusses the process of urban regeneration in the city of São João da Madeira (Aveiro district, Portugal) over the last decade, particularly the transformation of the premises of a factory, founded in 1925 and closed in 2010, into municipal institutions dedicated to culture and creativity. This paper presents a discursive and qualitative analysis, based on documentary research on the municipality's official websites and in the local press. The description of the regeneration process of the area in question is articulated with the theoretical and analytical debate in the field of cultural policies, considering the concepts of development and cultural participation, associated with contemporary regeneration processes. The analysis makes it possible to understand that, particularly in political discourses, the concept of development as a mechanism for economic growth stands out, although the socio-cultural development of the city is not completely neglected.

Keywords: urban regeneration, cultural policies, São João da Madeira, Oliva, development.

1. Introdução

Nas últimas décadas, as cidades têm vindo a culturalizar-se cada vez mais. As políticas culturais reorientaram-se para entender a cultura como um instrumento de desenvolvimento económico, social e territorial (Ferreira, 2010; Menger, 2013). É neste contexto que ganham relevo as políticas urbanas que tomam a cultura como o centro da intervenção, do planeamento do território e da possibilidade de criar transformações que vão além da esfera cultural. Esta visão mais utilitarista da cultura passa pelos processos de reabilitação urbana. A cultura deixa de ser um fim em si mesma e passa a ser encarada como um instrumento ao serviço da promoção do desenvolvimento socioeconómico e do reforço da competitividade das economias nacionais e locais (Ferreira, 2010, p. 7).

O presente ensaio analisa o caso da reabilitação das antigas instalações da empresa Oliva, em São João da Madeira, no distrito de Aveiro. Através de uma recolha de informação em páginas oficiais dos equipamentos culturais que hoje existem nessa área, doravante designada Zona Oliva, bem como de notícias de jornal, procura-se refletir sobre a génese e a reorientação das políticas culturais e urbanas. Para tal, é considerado o conceito de desenvolvimento que aparece, local e globalmente, associado a essas políticas. É apresentado o historial da Oliva a partir do levantamento documental e é realizada uma análise discursiva, a partir de declarações dos atores políticos da cidade, procurando-se enquadrar a estratégia de regeneração da Zona Oliva com as tendências mais globais de requalificação urbana. A revisão da imprensa local consistiu, essencialmente, nas edições do jornal "O Regional", entre 2010 e 2016, sendo esses os anos de maior transformação dos edifícios outrora pertencentes à empresa Oliva. Todas as edições publicadas durante esse

período foram consultadas no arquivo físico do jornal, situado na rua 11 de outubro, 178, em São João da Madeira. Partindo do pressuposto de que o desenvolvimento carece do envolvimento da comunidade (Ferreira, 2010), este ensaio deixa algumas pistas para um estudo mais aprofundado sobre a participação cívica na dinâmica cultural aqui apresentada e que considere o conceito de democracia cultural (Lopes, 2007), que começa a surgir de forma explícita nas políticas culturais portuguesas, designadamente com a Carta do Porto Santo[1].

Para conhecer brevemente o passado da empresa Oliva, basta entrar na página oficial do Museu da Chapelaria, do Turismo Industrial de São João da Madeira, do Centro de Arte Oliva ou então da incubadora Oliva Creative Factory. Todas essas instituições se ergueram em edifícios da antiga fábrica, fundada em 1925, com o nome de A. J. Oliveira, Filhos & C.ª, Lda. Ao longo da sua história, a empresa produziu forjas portáteis, tubos para canalizações, fogões em ferro fundido, ferros de engomar, autoclismos, prensas para bagaço, radiadores e salamandras, equipamentos para lavandarias industriais, banheiras e lavatórios coletivos, motores de explosão de pequena cilindrada, entre outros equipamentos. No seu expoente, empregou mais de três mil pessoas. Encerrou em 2010 e a Câmara Municipal adquiriu grande parte das instalações, transformando a Oliva numa marca associada à criatividade e à arte. A maioria das antigas instalações da empresa foram reconvertidas em espaços culturais e criativos e, atualmente, é nessa zona que se encontra grande parte dos equipamentos culturais da cidade.

2. As costuras do tempo

O ano de 1948 foi determinante no crescimento da empresa, que criou a máquina de costura Oliva, inaugurando o fabrico de precisão em série em Portugal e investindo fortemente em publicidade. Aliás, a empresa encomendou, ao longo do seu tempo de funcionamento, trabalhos de comunicação a profissionais e estúdios fotográficos "de excepcional qualidade e com experiência no registo de espaços industriais" (Marcelo, 2011, p. 10), tendo trabalhado com os melhores das áreas do design e das artes. Isso faz com que exista um considerável espólio de fotografias, postais, entre outros conteúdos (Marcelo, 2011).

Se, em 1926, um ano após a sua criação, a empresa ocupava uma superfície total de 2700 metros quadrados, sendo "composta por uma pequena fundição de ferro e uma serralharia mecânica que garantia o emprego de apenas 20 trabalhadores", em 1948, ocupava uma área de 27 mil metros quadrados e tinha cerca de 550 trabalhadores (Marcelo, 2011, p. 15). Em 1968, detinha uma superfície global de 90 mil metros quadrados e uma população fabril de 1900 trabalhadores (Marcelo, 2011, p. 15). Em 1969, do seu complexo industrial faziam parte duas zonas e vários pavilhões, totalizando 43 áreas distintas, com serviços como escritórios, sala de desenho, laboratório e espectrometria, central de ar comprimido e corpo de bombeiros privativo (Marcelo, 2011, p. 87).

[1] https://www.culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2021/05/carta-do-porto-santo/

Da história da Oliva fazem parte centenas de lojas espalhadas pelo país, anúncios iluminados no topo dos principais edifícios de vilas e cidade, cursos de corte e costura, um concurso nacional de "Vestidos de Chita", a eleição anual de uma "Miss Oliva", bem como filmes patrocinados pela marca, designadamente "A Costureirinha da Sé" (1958), de Manuel Guimarães, e "Sonhar é fácil" (1951), de Perdigão Queiroga. A máquina de costura Oliva contribuiu para um crescimento exponencial e foi, assim, na década de 40 que a A. J. Oliveira, Filhos & C.ª, Lda passou a ser conhecida apenas como Oliva, designação que se mantém, nos dias de hoje, nas instituições que surgiram nas suas instalações.

Apesar da sua componente industrial, a empresa tem um histórico que, de certa forma, se relaciona com a cultura. Para além da propaganda da empresa, os trabalhadores da Oliva "possuíam excelentes condições de trabalho", fruto de uma política social e cultural, que levou à fundação, em 1951, do Centro de Cultura e Recreio Oliva, associado da Federação Nacional para a Alegria no Trabalho, do qual resultaram atividades ligadas ao teatro, à criação de um órfeão e a diferentes modalidades desportivas (Marcelo, 2011, p. 101). Todavia, na transição da década 60 para os anos 70, a empresa foi vendida ao grupo norte americano ITT – International Telephone and Telegraph, e, a partir dos anos 80, começou a entrar em declínio, fechando totalmente em 2010, com 85 anos de história. Os últimos relatos de trabalhadores, publicados na imprensa local, são, portanto, de suspensão inesperada da laboração e reivindicação de direitos.

O município de São João da Madeira adquiriu uma parte dos edifícios e começou um processo de reabilitação urbana "inspirada no modelo de reconversão de instalações industriais desativadas em centros artísticos e culturais" (Centro de Arte Oliva). As instalações da Oliva não ficaram à espera no tempo de uma nova vida. No ano seguinte ao encerramento da empresa foi publicado o livro de Paulo Marcelo (2011), com prefácio do então Presidente da Câmara Municipal de São João da Madeira, Manuel Castro Almeida. O autarca já anunciava o que se poderia esperar, num futuro não muito distante, "a revitalização de parte do complexo industrial da Oliva, que volta, assim, a constituir uma oportunidade de desenvolvimento para a cidade". Esse desenvolvimento viria a assentar na Oliva Creative Factory (OCF), que, em 2011, estava a nascer nas antigas oficinas de fabricos gerais; na requalificação da Torre da Oliva, que também já decorria; e num núcleo museológico do calçado, que veio a ser o Museu do Calçado. Para o então presidente, estes projetos enquadravam-se "numa estratégia de desenvolvimento que acredita no poder da criatividade e da inovação e na importância de criar riqueza para colocar ao serviço das pessoas".

Importa, assim, questionar, de que falamos quando falamos de desenvolvimento. Segundo Amaro (2017), os críticos do conceito apontam o seu caráter de dominação capitalista, colonialista e patriarcal. "Uma das características mais marcantes, desde o início, talvez até a mais dominante do conceito é o seu carácter economicista e produtivista e o seu vínculo decisivo ao crescimento económico" (Amaro, 2017, p. 84). Na frase de Castro Almeida, esse caráter é explícito quando menciona a criação de riqueza. Mas, Amaro (2017, p. 106) também afirma que este conceito pode ser "uma motivação, um factor de emancipação e de libertação e um alicerce de Utopia".

Em 2021, numa reimpressão do mesmo livro, o Presidente da Câmara Jorge Vultos Sequeira mantém o conceito, frisando o "papel determinante da Oliva no desenvolvimento do concelho e na sua afirmação como grande polo empresarial do país" e salientando a transformação das suas instalações, que ficaram "de novo ao serviço dos cidadãos". "Tal como no passado [...] a Oliva continua a ser um espaço de inovação e de afirmação de S. João da Madeira, não só na vertente empresarial, mas também na área criativa e cultural, promovendo o desenvolvimento da cidade", considera o atual autarca, em linha com a perspetiva dos seus antecessores.

Para a cidade de São João da Madeira e para os seus atores políticos, a Oliva é um símbolo de desenvolvimento, que considera o económico e a emancipação[2], conforme podemos depreender das declarações dos autarcas, de diferentes forças partidárias[3], e também das declarações de antigos trabalhadores, que se tornaram guias do projeto municipal do Turismo Industrial, como estas, publicadas no jornal Público: "Havia um complemento de ordenado para quando se estava de doença"; "Era uma empresa que se antecipou a medidas do Estado".

3. A regeneração da Zona Oliva

Se, nas décadas mais recentes, se descobriu o papel instrumental da cultura, também as indústrias culturais e criativas se tornaram, no quadro europeu, setores estratégicos para as políticas de desenvolvimento económico (Ferreira, 2010; Menger, 2013). Em São João da Madeira, a nova Torre da Oliva foi inaugurada em 2012 e no edifício ficou instalada a receção do Turismo Industrial da cidade, bem como o espólio integrado no chamado Núcleo Histórico da Oliva. O Turismo Industrial foi um projeto pioneiro a nível nacional, consistindo na possibilidade de visitar fábricas a laborar e conhecer essas empresas que se disponibilizam a mostrar as suas fases e processos de produção. No Núcleo Histórico da Oliva ficou exposta parte da história da empresa. No mesmo edifício, estão ainda disponíveis salas com diferentes formatos para a realização de eventos, e serviços, como o de bilheteira da programação cultural da cidade.

No mesmo ano, foi apresentado o projeto da OCF, que contou com a presença de Charles Landry, tendo este referido que "S. João da Madeira is small enough to make it happen, but big enough to be taken seriously"[4]. A presença de Landry vem mostrar como a cidade acompanhava as tendências dos processos de regeneração urbana a acontecer um pouco por toda a Europa, bem como a ambição de São João da Madeira de se tornar uma cidade criativa, conceito popularizado por Landry (Ferreira, 2010). Segundo esta perspetiva,

[2] Emancipação e desenvolvimento são dois conceitos presentes na história da cidade que, devido ao seu desenvolvimento industrial e económico, conseguiu emancipar-se do concelho de Oliveira de Azeméis, por decreto de 11 de Outubro de 1926. Esse decreto considerava o novo concelho o "centro industrial mais importante do distrito de Aveiro", indicando que o seu desenvolvimento económico e social estava a ser "prejudicado, sufocado pela sua inferior categoria administrativa" (fonte: https://www.cm-sjm.pt/pt/municipio-historia)

[3] Manuel Castro Almeida (2002-2013) e Ricardo Figueiredo (2013-2017) foram eleitos pelo Partido Social Democrata e Jorge Vultos Sequeira (2017-) pelo Partido Socialista.

[4] Citado no jornal "O Regional", de 31 de maio de 2012.

> as artes e a cultura são entendidas como recursos fundamentais para a regeneração socioeconómica e sociocultural das cidades e a associação entre planeamento urbano e cultural deve ser canalizada para estimular a mobilização das pessoas e dos grupos em torno de projectos de desenvolvimento comunitário (Ferreira, 2010, p. 8).

O conceito de desenvolvimento adquire, neste entendimento, uma conotação mais voltada para a comunidade, em linha do que defende Amaro (2017). Por sua vez, o autarca Castro Almeida considerava que com a obra física o papel da Câmara estava feito e que a palavra era dada aos criadores do país[5]. Desta forma, colocava o desenvolvimento nas mãos de criadores, entendendo-se a autarquia apenas como impulsionadora da criação, ao assegurar as condições infraestruturais para que ocorram os processos criativos, enfatizando, assim, o papel do privado e do mercado, em linha com a sociedade neoliberal da contemporaneidade (Harvey, 2008). A OCF foi inaugurada em 2013, com uma incubadora para projetos ligados às indústrias culturais, que o Presidente à época, Ricardo Figueiredo, defendia, em declarações à comunicação social, que poderia "colocar a arte e a criatividade ao serviço da economia, trazendo a indústria tradicional e as tecnologias ao encontro das artes e da criatividade". Mais uma vez, o caráter economicista da reabilitação da zona fica marcado no discurso político.

Algumas das empresas que mais faturavam no concelho também colocaram a funcionar na OCF os seus centros de inovação, entre elas a ERT, que, entretanto, adquiriu uma parte das instalações da antiga Oliva. De acordo com uma notícia de 2019, do "Jornal de Negócios", a empresa pretendia ter 300 trabalhadores nessa área, entre as instalações da atual OCF e a Torre da Oliva. A acontecer no futuro, tratar-se-á de um polo industrial no meio de um polo cultural, reforçando a simbiose entre a cultura e a indústria daquela zona. Além da incubadora, a OCF conta com a sala dos fornos que, mantendo o nome, se reconverteu num espaço para eventos culturais e com o edifício nascente, onde funciona uma escola de dança e o atual Centro de Arte Oliva (CAO).

"O edifício nascente tem caraterísticas marcadamente mais de arte pura, não tão ligada ao negócio"[6]. A frase é do sucessor de Castro Almeida, Ricardo Figueiredo, para quem a OCF, no seu todo, "não é um tique de cidade rica, é um projeto que visa ter impacto na economia real"[7]. Com "arte pura" o autarca referia-se já às coleções de arte que viriam a ser ali depositadas. Tratam-se da coleção de arte contemporânea Norlinda & José Lima e da coleção de arte bruta Treger/Saint Silvestre. A primeira é apontada como uma das maiores coleções de arte contemporânea do país e a segunda é considerada um dos principais acervos mundiais de arte bruta (Queiroz, 2013). "As duas coleções têm sido apresentadas num programa de exposições temporárias, o que faz com que o Centro de Arte Oliva seja o único centro artístico do país a trabalhar, de forma regular e contínua, a arte contemporânea

[5] Jornal "O Regional", 31 de maio de 2012
[6] Jornal "O Regional", de 20 de junho de 2013
[7] Jornal "O Regional", de 25 de julho de 2013

e a arte bruta", segundo indica a própria instituição na sua página. A criação deste núcleo de arte insere-se num "plano alargado de reabilitação de parte dos edifícios da extinta metalúrgica e fábrica Oliva e da sua reconversão em projeto cultural", conforme se lê na sua página oficial. Esse projeto cultural, iniciado em 2013 com o nome de Núcleo de Arte da Oliva, passou, em 2019, a ser designado por Centro de Arte Oliva (CAO). A mudança de nome pretendeu, segundo o município[8], colocar a instituição no mapa e torná-la mais atraente.

Em 2016, no edifício da Torre da Oliva, foi inaugurado o Museu do Calçado, procurando retratar "a memória da indústria do calçado em S. João da Madeira e a realidade do design de calçado em Portugal no século XX, apontando ainda caminhos da vanguarda tecnológica e criativa do século XXI" (Museu do Calçado). A criação deste museu é entendida como resultado da importância histórica, a nível nacional, de São João da Madeira na produção de calçado, bem como do "enquadramento físico e simbólico do Museu numa política mais abrangente que assenta na cultura e a criatividade como fatores de desenvolvimento local" (MC). Entre os objetivos do museu, está o contacto com a população local e com os públicos, bem como ser um espaço de "aprendizagem e experimentação que tem no estudo e investigação, incorporação, inventário e documentação, conservação, segurança, interpretação e exposição e educação, funções vitais" (MC). Para tal, a instituição tem colaborações com o setor do calçado (operários, empresários, comerciais, lojistas, designers). Na sua inauguração, o autarca Ricardo Figueiredo classificou-o como um "equipamento de matriz cultural, virado para o turismo" e, portanto, "um instrumento de exercício e fomento da economia e do desenvolvimento"[9]. Nos discursos políticos, verifica-se a presença da lógica económica, frequentemente associada ao desenvolvimento, mais do que a presença da lógica comunitária e de participação cultural.

Resumindo todo este processo de regeneração urbana que foi a reabilitação de grande parte das antigas instalações da antiga fábrica de máquinas de costura:

> Sob um investimento de cerca de 12 milhões de euros (grande parte vinda de fundos comunitários), a icónica torre da Oliva tornou-se a receção do Turismo Industrial local, no Museu do Calçado e no Núcleo Histórico da Oliva e a área dos fabricos gerais acomodou a incubadora de indústrias criativas Oliva Creative Factory (OCF) e um núcleo de arte contemporânea (Jornal de Negócios).

[8] Segundo o Presidente da Câmara, Jorge Vultos Sequeira, citado numa notícia do jornal "O Regional", de 14 de março de 2019.
[9] Jornal "O Regional", de 10 de novembro de 2016.

4. Desenvolvimento e envolvimento

A estratégia de São João da Madeira, de reconversão de espaços industriais em espaços culturais, e de desenvolvimento de uma cidade criativa, não surgiu com a Oliva. Nas imediações do Museu do Calçado, está, desde 2005, o Museu da Chapelaria que também resultou de um processo de reconfiguração urbana, a partir das instalações de uma antiga fábrica de chapéus, adquiridas pela Câmara em 1996. Segundo Ferreira (2010), de 1980 em diante adquiriu expressão uma geração de políticas para a regeneração das cidades, baseada na associação entre planeamento urbano e planeamento cultural, sendo que, no caso português, os exemplos mais ilustrativos de catalisadores de regeneração urbana surgem com projetos como a Expo 98. Nesse sentido, podemos afirmar que São João da Madeira foi uma cidade pioneira na reconfiguração das suas políticas de desenvolvimento, ao inaugurar, ainda no início do século, o Museu da Chapelaria e, poucos anos depois, a OCF, o CAO e o Museu do Calçado. A esses projetos ainda se pode juntar a maior sala de espetáculos da cidade, a Casa da Criatividade, instalada no edifício do antigo Cine-Teatro Imperador e inaugurada em 2013, localizando-se fora daquela que aqui é designada zona Oliva, ainda que relativamente perto[10].

É no contexto de regeneração urbana aqui apresentado que, em 2014, uma notícia no jornal "O Regional" anunciava: "Foi na cultura que o município de S. João da Madeira mais investiu nos últimos anos". Para essa dimensão do investimento terá contribuído, entre outros projetos, a requalificação da OCF, que contou com "o maior investimento de sempre", segundo o então Presidente da Câmara, para quem se tratava de dar prosperidade a uma zona de degradação e declínio. Assim, ao longo dos últimos anos, a Zona Oliva foi sendo alvo de intervenções, ora mais artísticas, como a instalação de um fragmento do muro de Berlim e um mural do artista Vhils a homenagear operários; ora mais urbanas, como a reabilitação do parque de estacionamento da OCF. O investimento privado também tem acontecido, destacando-se a construção, nas imediações do Museu do Calçado, de um empreendimento imobiliário privado, de 12 milhões de euros, que deverá designar-se Eco Village Oliva. Portanto, o processo de regeneração da Zona Oliva, que ainda decorre, tem sido contínuo e considerando diferentes dimensões de desenvolvimento, das mais culturais às mais economicistas e capitalistas.

Competitividade, economia e criação de riqueza são expressões frequentemente referidas nas notícias sobre o processo de regeneração da Zona Oliva, tanto por atores políticos locais, como pelos agentes nacionais, que visitavam a cidade. Os discursos, aliás, realçam o caráter económico e competitivo do projeto da OCF muito mais do que abordam a cultura como um fim em si mesma, relegando para um segundo plano as coleções de arte depositadas naquela zona e colocando a tónica dos discursos nas indústrias criativas que ali se pretendia gerar. Por oposição, o colecionador Antoine Saint Silvestre disse, em 2014, que "os políticos portugueses ainda não perceberam que a arte é um motor muito forte e que não é inútil como se podia pensar"[11]. Não obstante, há esforços municipais no sentido de aproximar as pessoas dessa arte, como frisou em 2019 o presidente Jorge Vultos Sequeira[12] , de que é exemplo a instalação de algumas obras de arte em edifícios públicos como o Fórum Municipal.

[10] Refira-se que, fruto da sua história de emancipação, São João da Madeira é o município mais pequeno do país, tendo apenas cerca de oito quilómetros quadrados.

[11] Citado no jornal "O Regional", de 22 de maio de 2014.

[12] Jornal "O Regional", edição de 5 de setembro de 2019.

Para Ferreira (2010, p. 12), os processos de regeneração urbana são "oportunidades relevantes para requalificar zonas das cidades, injetar maior dinamismo cultural nos territórios urbanos e melhorar as imagens das cidades, tanto interna como externamente", sendo que existem algumas limitações e ainda falta estudar, no caso português, o real envolvimento da comunidade no desenvolvimento cultural das cidades. Esse envolvimento é necessário para um desenvolvimento cultural consistente e consequente, já que "para ser realmente desenvolvimento deve fazer-se à medida dos recursos, interesses, necessidades e expetativas das pessoas" (Ferreira, 2010, p. 19).

A regeneração da Zona Oliva remete para a valorização e gestão do património, que tem sido uma das prioridades das políticas culturais em Portugal (Santos, 1998; Marques, 2014; Vargas, 2022) a par com o objetivo de democratização cultural, numa lógica de distinção entre artes legítimas e ilegítimas (Bourdieu, 2010). A democratização cultural, em teoria, propõe a criação de condições para que todas as pessoas tenham acesso a bens contidos na sociedade. Todavia, isto leva a uma política de gosto, assente em pressupostos elitistas (Bourdieu, 2010). É nesse sentido que, após décadas de instabilidade e inconsequência no campo das políticas culturais, em Portugal (Santos, 1998; Marques, 2014; Vargas, 2022), começa a ter expressão o modelo de democracia cultural, partindo da ideia de que não há uma definição fechada de cultura e de que este conceito deve ser mais inclusivo e participativo (Lopes, 2007). Menos elitista do que o conceito teórico de democratização da cultura, a proposta de democracia cultural funciona mais quando criadores e intermediários estão abertos ao diálogo, à partilha e à participação mais generalizada. Se, como defende Lopes (2007), o primeiro passo para a democracia cultural deve ser dado pelas instituições, então estas devem saber que públicos pretendem e que cidades querem ajudar a construir (Zukin, 1995), por forma a evitar cair em populismos e permitir a existência de critérios de qualidade, ainda que evolutivos e negociáveis entre os atores culturais e políticos.

Deste modo, para haver um desenvolvimento cultural, deve haver um modelo de democracia cultural com a participação ativa de cidadãos. No processo de regeneração urbana da Oliva, além do objetivo da democratização, foi possível identificar algumas práticas assentes nessa lógica, como a participação de ex-operários na realização de visitas. Essas visitas, feitas por ex-operários, que se realizavam em ocasiões especiais (aniversário do museu, Jornadas Europeias do Património ou Dia do Sapateiro, por exemplo), foram, entretanto, descontinuadas. As razões devem-se ao falecimento de algumas das pessoas com essa experiência, bem como à idade avançada de outras e ainda a dificuldades em manterem-se os contactos entre a instituição e as pessoas[13]. Ao serem conduzidas por protagonistas do setor local do calçado, as visitas potenciavam a partilha de conhecimento técnico, assim como "memórias e histórias do quotidiano" de sapateiros/operários da indústria do calçado[14] .

[13] Justificações dadas pelo Museu do Calçado diretamente a esta investigação.
[14] Idem.

Apesar da descontinuidade destas visitas afetar a dimensão de envolvimento da comunidade local nas dinâmicas do Museu do Calçado, em 2021, foi desenvolvimento um projeto artístico intitulado "Cada um sabe onde lhe aperta o seu sapato"[15], que contou com o envolvimento de cerca de 40 pessoas da comunidade local, que participaram na performance e/ou partilhando as suas memórias sobre sapatos. Tratou-se de uma visita performativa ao Museu do Calçado, no âmbito da qual se foram partilhando histórias sobre calçado, independentemente da sua ligação ao setor industrial, partindo também de histórias pessoais de quem vive, atualmente, no concelho, evidenciando ainda o carater de inclusão pela cultura expresso nesta criação. Todavia, este espetáculo aconteceu apenas duas vezes, em maio de 2021.

Enquadrado no mesmo projeto (Interferências 1.0) foi apresentada igualmente a criação artística participativa "Cidade Sobre Si"[16], que demonstra como a memória da Oliva se encontra ainda muito presente em São João da Madeira. "A inauguração desta criação em abril não é indiferente ao facto de ter sido o mês em que, em 1926, a Oliva terá iniciado a sua atividade e o mesmo mês em que, em 2010, foi decretado o seu fecho", lê-se na página do projeto, apresentado em 2022 e que envolveu mais de uma dezena de pessoas. Esta criação pretendeu ser, de certa forma, uma comemoração do presente de São João da Madeira, com pessoas que se juntaram para "ouvir a cidade e imaginar o que seria uma cidade dentro da cidade (como se diz que era a OLIVA)" (Interferências 1.0).

Todas as cinco criações participativas desenvolvidas na cidade no âmbito do Interferências 1.0, entre dezembro de 2020 e julho de 2022, encontram-se disponíveis, com informações sobre o processo criativo, a partir da página oficial da Casa da Criatividade, fazendo, assim, jus a uma dimensão democrática (de democratização) do projeto (que procurou trabalhar, ainda que, talvez, implicitamente, num modelo de democracia cultural).

No CAO, também se pode verificar um envolvimento da comunidade regional, designadamente no âmbito das relações entre esta e outras instituições, como escolas da cidade, Centro Hospitalar de Entre Douro e Vouga e a Instituição Particular de Solidariedade Social Ecos Urbanos. No primeiro caso, é exemplo a mostra "A Cidade Invisível", com trabalhos de alunos do 8º ano do Agrupamento de Escolas Dr. Serafim Leite, expostos no CAO. No segundo caso, destaca-se uma oficina artística, iniciada em 2016, direcionada para pacientes do departamento de saúde mental, que pretende

> impulsionar e estimular o lado sensorial, emocional, racional e criativo dos participantes promovendo ideais de reflexão, questionamento, procura, exploração, experimentação e criação livre, tanto a partir de experiências pessoais como a partir das exposições e obras patentes no Centro de Arte Oliva, criando um espaço de debate aberto, integrador e inclusivo (CAO)

[15] https://www.casadacriatividade.com/cadaumsabeondelheapertaosapato
[16] https://www.casadacriatividade.com/cidade-sobre-si

Quanto ao trabalho em rede com os Ecos Urbanos, é exemplo expressivo a parceria do CAO no projeto "Lugares de Encontro"[17], destinado a mulheres em situação de vulnerabilidade social, em contextos de famílias monoparentais. Este projeto incluiu uma vertente de educação artística para crianças (filhos e filhas das mulheres beneficiárias) e que foi desenvolvida pelo CAO.

Relativamente a um envolvimento mais passivo dos espaços, designadamente por via da visitação, o Museu do Calçado, entre novembro de 2016 e outubro de 2024, teve um total de visitantes superior a 73 mil, dos quais 7377 (cerca de 10%) foram sanjoanenses. Já o CAO teve, em 2022, um total de 6951 visitas, das quais 2360 foram de sanjoanenses (cerca de 34%), já em 2023, registou 8984 visitas, das quais 3873 (cerca de 43%) de sanjoanenses e, até ao final de outubro de 2024, das 6566 visitas ao CAO, 2834 (cerca de 43%) foram de residentes no concelho[18].

5. Considerações finais

A cultura tem assumido um papel estratégico na organização urbana da cidade de São João da Madeira, o que se tornou mais forte com a regeneração da Zona Oliva, criando-se grande parte das instituições culturais municipais que se encontram, atualmente, ao serviço da população. O papel instrumental atribuído à cultura traz vantagens e desvantagens, sendo um dos desafios a própria definição de cultura que, nesta cidade, parece ampla, integrando atividades, objetos, bens, serviços, património industrial e turismo.

O processo de regeneração da Zona Oliva tem levado a um "reordenamento simbólico" (Ferreira, 2010, p. 13), que tem vindo a privilegiar a marca Oliva, colocando a cultura e a criatividade como um serviço para a população local ou para turistas. O envolvimento da comunidade acontece em alguns momentos. Os projetos de participação e envolvimento mencionados são mais relevantes que os números que dizem respeito a visitantes das instituições. Esses projetos, apesar de mais difíceis de avaliar no seu impacto, proporcionam práticas pedagógicas e participativas, que vão além daquilo que apenas uma visita, mesmo que guiada ou interpretada, pode fornecer. Assim, futuramente, o envolvimento direto e as práticas de democracia cultural devem robustecer-se, por forma a que o desenvolvimento que estas instituições permitem à cidade seja mais social e comunitário, do que meramente económico.

Mesmo que o desenvolvimento presente nos discursos políticos analisados tenha uma forte perspetiva económica, que se torna superior à perspetiva comunitária ou cultural que possa estar subjacente ao conceito de desenvolvimento de São João da Madeira no quadro da regeneração da Zona Oliva, os exemplos de projetos e iniciativas aqui mencionados demonstram como as dinâmicas das instituições (por vezes, à margem dos discursos políticos) podem contribuir para melhorias na vida da população local, através da criação de respostas e novas ofertas.

[17] https://ecosurbanos.pt/lugaresdeencontro/

[18] Dados cedidos diretamente por cada uma das instituições a esta investigação. O Museu do Calçado enviou os dados globais de visitantes, especificando, por ano, apenas visitantes sanjoanenses, pelo que se utiliza aqui apenas os números globais. O Centro de Arte Oliva enviou as informações de visitantes por ano, sendo que apenas desde 2022 apresenta a informação sobre quantos dos visitantes são sanjoanenses.

Não deixa, contudo, de ser necessária uma análise mais profunda às práticas e sociabilidades geradas, bem como uma reflexão do envolvimento das pessoas em processos de democracia cultural, nos quais o primeiro passo deve ser dado pelas instituições e os restantes em conjunto com os públicos (Lopes, 2007). Desse modo, poder-se-á também auferir se o desenvolvimento da Zona Oliva, e do concelho, está em linha com as necessidades, interesses, recursos e expetativas da comunidade (Ferreira, 2010).

Em todo o caso, fica claro que o município de São João da Madeira tem vindo a promover e/ou apoiar iniciativas de democracia cultural [19] as quais têm, em alguns momentos, utilizado os espaços físicos e de memória da Oliva. A existência dessas iniciativas torna ainda mais pertinente o futuro estudo das questões elencadas no anterior parágrafo, pois, dessa forma, será possível compreender o lugar que ocupa a cultura nesta cidade e que desenvolvimento sociocultural tem vindo a acontecer, bem como qual o seu impacto na comunidade.

Nesse sentido, por um lado, a análise documental e a revisão da imprensa local permitem compreender que nos discursos políticos sobressai o desenvolvimento enquanto mecanismo para o crescimento económico (Amaro, 2017), não sendo totalmente descurado o desenvolvimento sociocultural, o que se traduz nos projetos artísticos e participativos mencionados. Por outro lado, importa reconhecer os limites desta análise, que não permite afirmar com rigor que o processo de regeneração urbana da Zona Oliva esteja a contribuir, de forma efetiva e contínua, para uma melhor qualidade de vida (Ferreira, 2014) da população. Este ensaio poderá abrir caminho para um trabalho mais extenso, com recurso a outras fontes (bibliográficas, orais, de imprensa, legislação e arquivos) e metodologias (estudos de caso, observação direta), que permitam ampliar a perceção sobre os níveis de participação dos públicos (Lopes, 2007) nas dinâmicas culturais que resultaram da regeneração urbana da Zona Oliva e/ou que têm vindo a ser promovidas pelos poderes políticos locais.

Assim, ficará mais claro se o papel da cultura na cidade é ou não meramente instrumental, sendo a cultura utilizada como slogan, pervertendo-se com isso o desenvolvimento cultural do território e da sua comunidade e o desenvolvimento mais amplo de que estes carecem, seja por via da cultura ou por qualquer outra (Ferreira, 2010, p. 13). A partir da análise de discursos dos protagonistas políticos da cidade, sobretudo entre 2010 e 2016, é essa a perceção obtida, em linha com a perspetiva de Ferreira (2010) e com as tendências da sociedade contemporânea. No entanto, este trabalho não considera, com a mesma importância, discursos, por exemplo, das pessoas envolvidas nos processos de participação cultural. Reconhecendo as limitações deste texto, sobretudo em termos metodológicos e da dimensão documental e temporal da análise, é, pois, fundamental não dar por fechado este estudo.

[19] Ver projetos Interferências 1.0 (https://www.casadacriatividade.com/interferencias) e ATOS (https://www.tndm.pt/pt/projetos/atos/)

Referências Bibliográficas

Amaro, R. R. (2017), Desenvolvimento ou Pós-Desenvolvimento? Des-Envolvimento e... Noflay!. *Cadernos de Estudos Africanos*, 34. http://journals.openedition.org/cea/2335

Arquivo físico do jornal *"O Regional"*. (n.d.). Rua 11 de Outubro, 178, São João da Madeira.

Barbedo, R. (2019, 29 de janeiro). A nova vida da velha Oliva. *Jornal de Negócios*. https://www.jornaldenegocios.pt/negocios-iniciativas/negocios-e-portugal/sao-joao-da-madeira/detalhe/a-nova-vida-da-velha-oliva

Bourdieu, P. (2010). *A distinção: Uma crítica social da faculdade de juízo*. Edições 70.

Centro de Arte Oliva. (n.d.). https://centrodearteoliva.pt

Gomes, A. C. (2021, 2 de dezembro). Mural de Vhils destruído pelo tempo nas paredes da Oliva. *Jornal O Regional*. https://oregional.pt/2021/12/02/mural-de-vhils-destruido-pelo-tempo-nas-paredes-da-oliva/

Gomes, A. C. (2023, 16 de março). Investimento privado imobiliário de 12 milhões de euros na zona da Oliva. *Jornal O Regional*. https://oregional.pt/2023/03/16/investimento-privado-imobiliario-de-12-milhoes-de-euros-na-zona-da-oliva/

Harvey, D. (2008). *O neoliberalismo: História e implicações*. Loyola.

Jornal Labor. (2020, 20 de fevereiro). *Oliva Creative Factory já se "lê em grande" na Rua da Fundição*. https://labor.pt/2020/02/20/oliva-creative-factory-ja-se-le-em-grande-na-rua-da-fundicao/

Lopes, J. T. (2007). *Da democratização à democracia cultural: Uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*. Profedições.

Lusa. (2013, 22 de julho). Oliva Creative Factory acolhe onze empresas criativas. *Público*. https://www.publico.pt/2013/07/22/p3/noticia/oliva-creative-factory-acolhe-onze-empresas-criativas-1817669

Marcelo, P. (2011). *OLIVA: Memórias de uma marca portuguesa*. Tinta da China.

Marques, F. P. (2014). *Cultura e política(s)*. Âncora Editora.

Menger, P. M. (2013). European cultural policies and the 'creative industries turn'. In T. Kerry & C. Janet (Eds.), *Handbook of research on creativity* (Cap. 32).

Museu do Calçado. (n.d.). https://www.museu-do-calcado.pt/

Museu da Chapelaria. (n.d.). https://www.museudachapelaria.pt/

Nunes, G. (2018, 12 de julho). Núcleo de Arte tem patente secção do Muro de Berlim. *Jornal Labor*. https://labor.pt/2018/07/12/nucleo-de-arte-tem-patente-seccao-do-muro-de-berlim/

Oliva Creative Factory. (n.d.). https://www.olivacreativefactory.com/

Oliveira, S. D. (2013, 13 de janeiro). Vhils crava a Miss Oliva na parede num tributo aos antigos operários da fábrica. *Público*. https://www.publico.pt/2013/01/13/local/noticia/vhils-crava-a-miss-oliva-na-parede-num-tributo-aos-antigos-operarios-1580567

Oliveira, S. D. (2016, 20 de janeiro). Oliva acaba de entrar no roteiro turístico que mostra o miolo de fábricas. *Público*. https://www.publico.pt/2016/01/20/local/noticia/oliva-acaba-de-entrar-no-roteiro-turistico-que-mostra-o-miolo-de-fabricas-1720770

Queiróz, M. (2013, 25 de outubro). O colecionador curioso. *Diário de Notícias*. https://www.dn.pt/revistas/nm/o-colecionador-curioso-3497205.html

Turismo Industrial. (n.d.). https://turismoindustrial.cm-sjm.pt/

Vargas, C. (2022). *Governação na cultura*. Edições Humus.

Zukin, S. (1995). *The culture of cities*. Blackwell Publishers.

Cátia Cardoso, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e Centro de Estudos Sociais, Portugal

E-mail: catiacardoso@ces.uc.pt

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a23

CAPÍTULO 24

OS DISTRITOS SANITÁRIOS E OS ESTABELECIMENTOS DE ASSISTÊNCIA À SAÚDE NO ESTADO DO PIAUÍ ENTRE 1938 E 1942

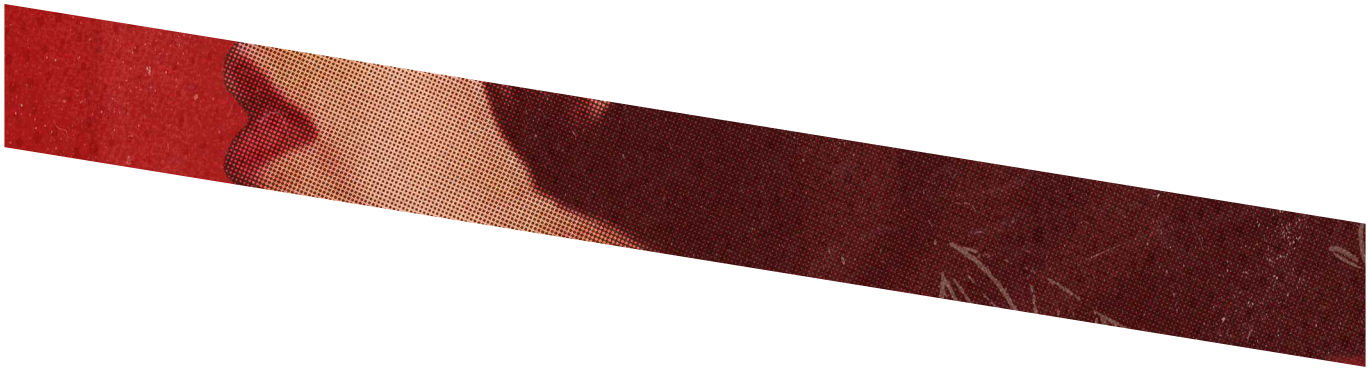
HEALTH DISTRICTS AND HEALTH CARE ESTABLISHMENTS IN THE STATE OF PIAUÍ BETWEEN 1938 AND 1942

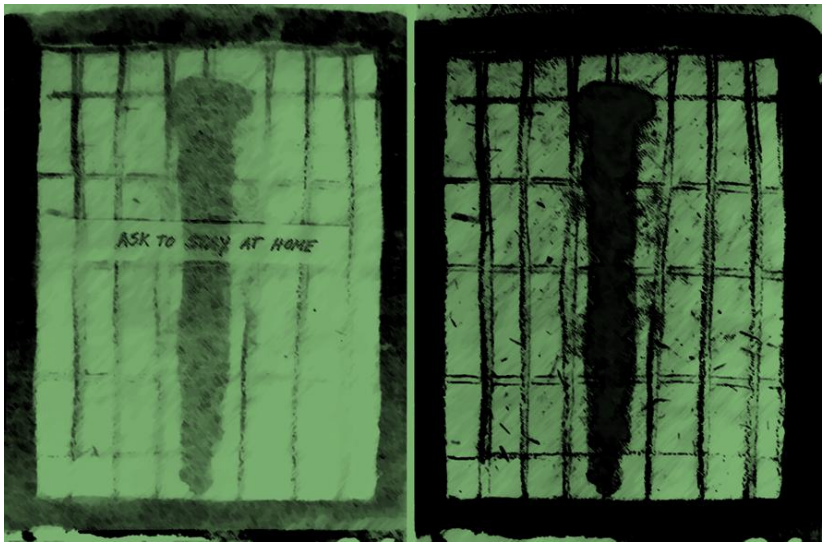
Joseanne Zingleara Soares Marinho, Universidade Estadual do Piauí, Brasil

Resumo

A segunda fase do movimento pelo saneamento do Brasil incidiu na perspectiva de interiorização da saúde pública sob a chancela federal, condição que começou a repercutir no Piauí nas primeiras décadas do século XX. Contudo, os serviços ambulatoriais prestados pelas instituições de assistência à saúde, continuavam concentrados na capital ainda nos anos 1930. Diante disso, o propósito da pesquisa é analisar a saúde pública no Piauí por meio da organização dos distritos sanitários, com a instalação dos postos de higiene e centros de saúde, entre os anos de 1938 e 1942. O governo do estado estabeleceu uma rede integrada baseada em um sistema distrital que realizava a integração orgânica entre as diversas unidades de assistência. Tratava-se de um modelo que encontrava materialidade na rede horizontal que compunha cada um dos distritos, com sedes nos municípios de Parnaíba, Teresina e Floriano, contemplados com três centros de saúde e dezesseis postos de higiene. Apesar das iniciativas para a expansão da rede distrital, a assistência promovida ainda não estava adequada às necessidades da população do interior do Piauí, permanecendo concentrada na capital.

Palavras-chave: história da saúde e das doenças, saúde pública, distritos sanitários, estabelecimentos de atendimento à saúde.





Abstract

The second phase of the Brazilian sanitation movement focused on the prospect of bringing public health care to the interior of the state under federal approval, a situation that began to have repercussions in Piauí in the first decades of the 20th century. However, outpatient services provided by health care institutions continued to be concentrated in the capital even in the 1930s. In view of this, the purpose of this research is to analyze public health in Piauí through the organization of health districts, with the installation of hygiene posts and health centers, between 1938 and 1942. The state government established an integrated network based on a district system that organically integrated the various care units. This model was embodied in the horizontal network that made up each of the districts, with headquarters in the cities of Parnaíba, Teresina and Floriano, and with three health centers and sixteen hygiene posts. Despite initiatives to expand the district network, the assistance provided was still not adequate to the needs of the population in the interior of Piauí, remaining concentrated in the capital.

Keywords: history of health and disease, public health, health districts, health care facilities.

1. Introdução

A condição de inércia da saúde pública no Piauí durante o final do oitocentos, pode ser identificada pela restrita atuação da Inspetoria de Higiene Pública no atendimento à população, dispondo de apenas algumas delegacias de saúde para a atuação em todo o estado em situações de surtos epidêmicos. Nos anos 1920, as medidas decorrentes da campanha pelo saneamento tiveram como consequência o início da constituição de agências administrativas e de políticas em saúde pública no interior do país. Isso ocorreu, mais especificamente, por meio da celebração de convênios entre a Diretoria do Serviço de Profilaxia Rural (DSPR), encarregada do combate às endemias e epidemias rurais de caráter nacional, com os Estados, visando à organização dos serviços de saneamento. Essa nova perspectiva de interiorização da saúde pública sob a chancela federal, acabou repercutindo no Piauí, pois, para ampliar o atendimento, foi realizado um acordo com a União em 28 de abril de 1924. A partir de então, a saúde pública passou a ser responsabilidade do Departamento Nacional de Saúde Pública (DNSP), que passou a executar o serviço de saneamento rural no Piauí por intermédio da DSPR.

Essa condição continuou existindo até o começo da década de 1930, quando a capital passou a contar com postos de saúde especializados em algumas moléstias e, no interior, passaram a funcionar as delegacias de saúde com serviços regulares. A reformulação federal da política de saúde, com perspectivas centralizadoras, repercutiu com mais vigor no Piauí

a partir de 1938, com a reforma da Diretoria de Saúde Pública. Com isso, o sistema distrital passou a fornecer serviços médicos com maior efetividade por meio de centros de saúde e de postos de higiene que, de forma coordenada, deveriam atender suas áreas de jurisdição, que eram divididas geograficamente.

Essa posição, afinal, seria condizente com o governo autoritário, que visava fortalecer seu poder nas unidades federativas, condição para a construção do chamado "novo Estado brasileiro". No entanto, o funcionamento do governo varguista no nível regional não deve dar a impressão de um regime que funcionava de maneira exatamente regular. A coerência política entre as esferas federal, estadual e municipal não implicava uma organização comum ou um planejamento uniforme. Havia a possibilidade, não tão remota assim, da autonomia política e administrativa dos interventores, que podiam compor suas respectivas bases políticas entre os prefeitos, tornando o estudo do mecanismo de intervenção federal nos Estados um assunto mais complexo, que envolvia a capacidade de articulação política e as dificuldades do governo federal em promover a centralização do poder.

2. A reformulação administrativa da saúde pública

A Diretoria de Saúde Pública do Piauí voltou a ser responsável pelos serviços estaduais de saúde em 1930, sendo que no ano seguinte, o interventor Landry Salles realizou uma ampla reforma que contemplou aquele órgão. Os serviços do Setor de Assistência Médica passaram a ser divididos em áreas clínicas, sendo realizados em hospitais filantrópicos, mediante realização de supervisão e fornecimento de subsídios pelo Estado. Os serviços do Setor de Saúde Pública, direcionados para as endemias e epidemias, eram realizados nos ambulatórios das respectivas inspetorias administrativas. Na Inspetoria de Saneamento Rural, fornecendo seus serviços na Seção João Virgílio, que funcionava em Teresina. Este ambulatório era especializado em casos de gastroenterite, verminose, impaludismo, tuberculose e outras moléstias (Relatório do Interventor Landry Salles Gonçalves, 1932). O Dispensário Arêa Leão, era a unidade de saúde da Inspetoria de Moléstias Venéreas e Lepra e a Inspetoria Médico-Escolar funcionava no Ambulatório Anti-Tracomatoso Seção Ribeiro Gonçalves.

Como os serviços ambulatoriais regulares estavam concentrados na capital, o interventor Landry Salles planejou a ampliação do sistema de saúde pública para o interior, reformulando as funções das delegacias de saúde, existentes desde a Primeira República: "Pretendemos dividir o Estado em zonas ou circunscrições de saúde, pois nem todos os municipios têm médicos. De modo que pretendemos juntar ao município que tenha delegado de saúde, os municipios ou distritos que lhe fiquem mais próximos, já ligados por vias de comunicação e comercio" (Relatório do Interventor Landry Salles Gonçalves, 1932, p. 3). Cada unidade de atendimento seria instalada em um município escolhido pela sua localização privilegiada e melhores condições de desenvolvimento, atendendo a uma zona formada por municípios menores, povoados e localidades, com o objetivo de ampliar a disponibilização dos serviços para mais piauienses.

No início, foram instaladas Delegacias de Saúde nos municípios de Parnaíba, Floriano, Oeiras, Barras, Picos e Valença, estando localizadas estrategicamente de norte a sul do território piauiense. Apesar do pequeno número de estabelecimentos, certamente era um grande avanço, pois a capital deixou de ser um centro exclusivo de fornecimento de assistência pública à saúde. A iniciativa seria apenas o começo, pois, segundo o interventor, era intenção melhorar os serviços de saúde no interior, criando um maior número de

delegacias, como ainda alguns dispensários. Além dos serviços terapêuticos dispensados aos doentes das moléstias contagiosas, acreditava-se que seria possível uma ação mais enérgica para combatê-las, por meio dos conselhos higiênicos, visando à educação sanitária, que deveriam ter centralidade na atuação dos profissionais de saúde.

O Estado estabeleceu as bases para a execução de um plano mais extenso a partir de 1933. Ocorreu a elevação da Delegacia de Saúde de Parnaíba e da Delegacia de Saúde de Floriano à categoria de Dispensários, considerando a necessidade de ampliar os serviços (Decreto-Lei nº 1.464, 1933). Também se verificou a ampliação dos serviços, com a instalação de catorze delegacias de saúde, que passaram a funcionar nos municípios de Valença, Picos, Piracuruca, Porto Alegre, União, Barras, Amarante, Piripiri, Campo Maior, Oeiras, Miguel Alves, Uruçuí, São João e São Raimundo Nonato.

Também no estado do Ceará, a criação do Ministério da Educação e Saúde (MES) estabeleceu um modelo de estrutura organizacional com a tarefa de implementar ações de saúde nos estados, multiplicando as decisões do Departamento Nacional de Saúde e Assistência Médico-Social. O governo federal financiava ações através do fundo de serviços de assistência e saúde pública e o estado complementava as despesas, fazendo convergir para o fundo 5% da receita arrecadada. Em 1931 ocorreu a criação do Serviço Sanitário do Estado, processo intensificado em 1933 com a criação da Diretoria de Saúde Pública, que dividiu o estado em cinco distritos de saúde, estabeleceu comandos regionais sob firme direção central, em Fortaleza ficaram as sedes da Diretoria e do Primeiro Distrito, nas cidades de Sobral, Quixadá, Aracati e Juazeiro foram sediados os outros distritos, em cada distrito seria instalado um Posto de Higiene e um posto itinerante assumiria as tarefas antes da instalação do posto fixo, em Fortaleza também funcionava um Centro Estadual de Saúde (Gomes, et.al., 2019).

No Piauí, apesar dos investimentos realizados para ampliar a quantidade de unidades de saúde distribuídas no interior, o esforço ainda era insuficiente para o funcionamento adequado do sistema (Relatório do Diretor Manoel Sotero Vaz da Silveira, 1936). As delegacias de saúde e os dispensários possuíam poucos médicos e limitados recursos materiais, não conseguindo disponibilizar de forma efetiva, os serviços em toda a área que compunha cada zona de circunscrição. Na capital, a situação também não era a ideal e, apesar de ser referência, ainda não contava com um centro de saúde que forneceria serviços de saúde especializados.

O interventor Leônidas Mello admitiu ser necessária uma modificação na estrutura administrativa para enquadrá-la nos padrões de organização técnica. Isso revelava a preocupação com a criação de condições capazes de proporcionar uma organização mais eficiente para o funcionamento dos serviços na capital e também no interior, já que a estrutura existente não era adequada para atender de forma conveniente a população do extenso território do Piauí:

> As delegacias do interior, em número reduzido, não podem entender o seu raio de actividade a toda a vasta extensão do nosso território. Sobre isso, há deficiência de pessoal. Cada delegacia tem apenas, além do médico, um guarda. Devemos imprimir nova orientação aos nossos problemas sanitários, dando-lhes sobretudo o cunho de ação preventiva, como obra de assistência social, melhor amparando, pelo desenvolvimento de medidas prophylaticas, a saúde da coletividade. (Mensagem do Interventor Leônidas de Castro Mello, 1937, p. 4)

Leônidas Mello ainda admitiu que, no interior piauiense, grande parte da população vivia sem assistência médica ou era atendida precariamente. Apesar da criação da Inspetoria de Moléstias Infectuosas, Epidemiologia e Serviços no Interior do Estado para coordenar os serviços fornecidos, as poucas delegacias de saúde em funcionamento não tinham como atender à demanda da população por atendimentos. Esta situação, que não era satisfatória, representava, todavia, uma melhoria caso fosse comparada aos serviços existentes há uma década, ou seja, embora a situação da saúde pública ainda não fosse ideal, certamente já significava um avanço considerável realizado em pouco tempo.

Em âmbito federal, foi a gestão do Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde (MES), de 1934 a 1945, que orientou o processo de construção institucional da saúde pública enquanto política nacional. A reforma do Ministério, que foi implementada por Capanema a partir de 1937 definiu os rumos para a política de saúde pública brasileira, com a centralização política e administrativa, articulada à verticalização das ações estatais, adequando-a, também, aos princípios da política social do Estado Novo. Com as intervenções políticas autoritárias nos estados e crescentes limites constitucionais às autonomias estaduais, seriam removidos os obstáculos para a realização do ideal centralizador estadonovista.

3. O sistema de saúde distrital

Com uma nova configuração adquirida em 1938, o órgão estadual, a partir de então denominado Departamento de Saúde do Piauí, foi constituído como um centro de administração, coordenação e execução das atividades, sendo que, ainda, tinha preponderância um modelo de saúde em que o enfrentamento das doenças infecciosas era o foco (Marinho, 2018). O conceito de rede integrada do sistema distrital, organizado pelo DNS, realizava a integração orgânica entre as diversas unidades, evitando duplicação de funções (Campos, 2006).

O Piauí foi dividido em três distritos com sedes nos municípios de Parnaíba, Teresina e Floriano. Com isso, o norte, o centro e o sul passaram a ser contemplados com três Centros de Saúde e dezesseis Postos de Higiene (Relatório do médico Agenor Costa, 1942). Tratava-se de um modelo que encontrava materialidade na rede horizontal de unidades que compunham cada um dos distritos. A definição de cada zona foi condicionada pela localização, facilidade de transporte e características nosológicas. Ocorria que a população estava dispersa em um território de grande extensão, devendo a administração enfrentar duras contingências para disponibilizar uma assistência à saúde eficiente. O principal problema era a questão financeira para a instalação das unidades de saúde, o que excluía muitos municípios, por isso a organização distrital era a mais adequada. No sistema distrital a principal instituição deveria ser o centro de saúde, unidade polivalente de atendimento.

Seria realizado o controle de doenças, a pesquisa epidemiológica e a estatística vital, mas a execução dos serviços de assistência sanitária deveria ter fins, sobretudo, profiláticos (Weber, 2003). Conforme a legislação estadual, esse tipo de unidade de saúde deveria oferecer os seguintes serviços: I- Administração, Registro e Estatística; II- Pré-natal; III- Higiene da Criança; IV- Tuberculose; V- Doenças venéreas; VI- Lepra; VII- Outras doenças transmissíveis; VIII- Saneamento e Polícia Sanitária; IX- Higiene da alimentação; X- Higiene do Trabalho; XI- Exames de Saúde; XII- Laboratórios; XIII- Enfermagem (Decreto-Lei nº 123,1938). Os Centros de Saúde piauienses estavam incluídos na iniciativa da saúde pública que seguia o modelo desenvolvido nos Estados Unidos, no começo do século XX. Entretanto, houve uma adequação às necessidades brasileiras, posto que lá era fornecida apenas a medicina preventiva, enquanto no país ela tinha que conviver, por causa da escassez de estabelecimentos de saúde, com a medicina curativa (Campos, 2006).

Pode ser observado que, com base nos dados crescentes de atendimentos no Centro de Saúde de Teresina, os serviços pareciam funcionar regularmente. Em 1938, a partir de novembro, quando foi inaugurado o Centro, foram 3.772 atendimentos. No ano de 1939 o número foi de 47.773, em 1940 foram 52.531, já em 1941 foram atendidas 61.045 pessoas, o ano de 1942 terminou com 66.569 atendimentos e em 1943 foram 70.980 pacientes (Relatório do Interventor Leônidas de Castro Mello, 1943). Contudo, essa tendência não era verificada nas instituições congêneres do interior do Piauí. Segundo o chefe do Centro de Saúde de Floriano, Sebastião Costa, como consequência da falta de estrutura de atendimento, o movimento de pacientes foi sendo reduzido com o passar dos anos (Relatório do médico Sebastião Costa, 1943). Em 1939 foram realizados 9.271 atendimentos, no ano de 1940 foram 4.632 pessoas atendidas e em 1942 apenas 1.757 pacientes receberam atendimento. O resultado disso foi o rebaixamento do Centro de Saúde de Floriano, que, em 1943, foi transformado em Posto de Higiene, apesar de continuar como sede do terceiro distrito sanitário pacientes (Relatório do Interventor Leônidas de Castro Mello, 1943).

Mas, além dos centros de saúde, também existiam os postos de higiene no interior do Piauí. Com a instalação do sistema distrital em 1938, passaram a funcionar dezesseis unidades nos seguintes municípios: Campo Maior, Piripiri, Piracuruca, Pedro II, União, Porto Alegre, Miguel Alves, Valença, Picos, Oeiras, Amarante, São João do Piauí, São Raimundo Nonato, Corrente, Bom Jesus e Uruçuí (Marinho, 2018). As antigas delegacias de saúde foram transformadas em postos de higiene, funcionando com um médico e um guarda sanitário. No estado do Maranhão, durante a administração de Paulo Ramos, o processo de organização dos serviços de saúde é destacado através da regulamentação do trabalho sanitário. Dessa maneira, nos anos 1940 ocorreu o esforço dos técnicos com a redação de um corpo de doutrinas sanitárias para o entrosamento dos setores do Centro de Saúde, ao mesmo tempo em que circulavam cartilhas para alertar a população sobre o perigo das doenças, sua profilaxia e tratamento. Além disso, a seção técnica da Diretoria de Saúde divulgava os resultados dos seus estudos, tais com a Instrução de Serviço para Postos de Higiene, a Organização de Dez Itens Sanitários mais Significativos no Momento, a Instrução para Inquérito e Registro de Estabelecimentos Industriais, como também os Estudos Sobre Campanha Contra a Tuberculose (Silva, Sousa & Lima, 2021). Isso demonstrava que também no território maranhense existiam as instituições modelares dos centros de saúde e dos postos de higiene, com estrutura de atendimentos e orientação centrada na educação sanitária, correlatos ao Piauí

No decorrer das décadas de 1930 e 1940 o tema das endemias rurais adquiriu proeminência na agenda da saúde pública brasileira. Através da ação dos Serviços Nacionais, agências especiais especializadas na ação contra determinadas doenças do interior do Brasil que foram pesquisadas, denunciadas e classificadas. As políticas de saúde no período do primeiro governo de Getúlio Vargas caracterizaram-se pela criação de um novo aparato estatal para sua gestão (Campos, Muniz & Campoi, 2023). Um aspecto marcante das políticas de saúde pública após 1930 foi justamente o fortalecimento do poder público que possibilitou o incremento das atividades de combate às endemias

Nesse contexto, o médico deveria promover, prioritariamente, a educação higiênica, embora, na prática, as iniciativas terapêuticas tenham adquirido relevância maior, pois as pessoas procuravam atendimento apenas quando estavam doentes. Com isso, o desafio passou a ser articular a medicina preventiva e a medicina curativa, sendo que os guardas sanitários eram facilitadores dessa ação, aproximando o conhecimento científico do cotidiano das pessoas, graças às suas visitas (Campos, 2006). Por sua relação próxima com a comunidade, eles exerciam importante papel no processo educativo: o de persuadir, e não apenas reprimir violações dos princípios sanitários. Ao veicular valores, hábitos e atitudes, a educação higiênica serviria como instrumento de fortalecimento do Estado e de ampliação da autoridade pública local, constituindo-se em fator de construção da homogeneidade cultural das populações rurais.

No Piauí, tanto nos Centros de Saúde, quanto nos Postos de Higiene, o trabalho deveria ser padronizado em uma ficha de relatório mensal, baseada em outra, de registro diário, com a finalidade de possibilitar a comparação da produção de cada unidade e o cômputo anual do sistema distrital (Decreto-Lei nº 144, 1938). No entanto, a entrega desses documentos pelos médicos não era cumprida integralmente por cerca de metade das unidades sanitárias. Segundo o chefe do Departamento de Saúde, das dezoito repartições existentes em 1942 "[...] somente 9, enviam, regularmente, relatórios dos serviços prestados. Na impossibilidade de tudo somar e de algo apresentar de interesse sanitário, deixamos de tabular as variações anuais dos serviços do interior" (Relatório do médico Agenor Costa, 1942, p. 87). Mesmo entre as instituições que enviavam os registros, existiam dados incompletos e informações contraditórias, além disso, as fichas padronizadas não eram sempre utilizadas, sendo, inclusive, criados novos critérios pelos chefes das unidades de saúde.

Diante disso, a organização completa dos dados de funcionamento dos Postos de Higiene foi uma tarefa que acabou se tornando inviável para o Departamento de Saúde. Se por um lado, a utilização das informações relativas à quantificação dos atendimentos revelou-se uma tarefa problemática, por outro os relatórios anuais identificaram as condições deficientes de funcionamento dos serviços no interior. Uma das razões mais importantes para que muitos médicos dos postos não enviassem os relatórios dos atendimentos foi informada pelo médico que atuou no município de Porto Alegre:

> Continuando a fazer novos pedidos de medicamentos, não fui attendido, e os fazia constantemente, mostrando a necessidade deste Posto e o fato de que sem os mesmos estava impossibilitado de fazer os referidos Boletins. Como é natural em toda parte, não havendo remédios a pobresa não procura o Posto, e os Boletins são a relação do movimento de medicamentos e doentes. (Relatório do médico Raimundo Mendes de Carvalho, 1939, p. 1).

Uma das queixas mais comuns dos médicos era que, não havendo medicamentos, os doentes abandonavam os Postos de Higiene, logo, não existia atendimento e, consequentemente, não havia como registrar os boletins para enviá-los para o Departamento de Saúde. De acordo com o médico que atuava no município de Amarante: "Convem assinalar que, devido a falta de vermífugos, o Posto de Higyene desta cidade, deixou de atender e medicar grande número de pessoas opiladas" (Relatório do médico Francisco Ayres Cavalcante, 1940, p. 2). A ausência dos doentes não queria dizer que não existiam pessoas contaminadas, principalmente entre as crianças, que era o público preferencial desse tipo de moléstia, mas que os pacientes deixavam de buscar o Posto porque sabiam da falta desses simples medicamentos e, sua clientela composta por pessoas muito pobres, não tinha condições de comprá-los.

Diante das dificuldades do governo estadual em atender às demandas, os médicos faziam solicitações às prefeituras que, alegando precárias condições financeiras, não forneciam auxílios significativos. No relatório referente ao ano de 1942, do município de Porto Alegre, o médico afirmou: "Urge que V. Sa. tome as providencias cabíveis, afim de que, aqui, possamos desempenhar nossa elevada missão. Nossa unidade sanitária atravessa uma fase penosa em relação ao material que dispõe para atender a pobresa" (Relatório do médico Mariano Lucas de Sousa, 1943, p.1). Dirigindo-se ao chefe do Departamento de Saúde, ele informou que a pequena verba paga pela prefeitura cobria apenas a despesa com álcool, algodão e éter. Não possuindo os medicamentos de urgência, por espírito de solidariedade, o médico chegava a comprá-los com os seus vencimentos.

Também o médico do Posto de Higiene do município de São João do Piauí, relatou que, apesar da necessidade da população, os atendimentos vinham apresentando uma tendência de redução, em virtude dos mesmos motivos apontados pelo seu colega de Porto Alegre. Segundo ele, "Em vez de se tratarem aqui, uns se sujeitavam a longas caminhadas a procura de outros postos, e outros, a maioria, os mais pobres, já desiludidos, vencidos pela dor e pelo sofrimento, ficavam à mercê da cruel natureza" (Relatório do médico Agenor Martins de Araújo Costa, 1942, p. 3).

A maioria da população pobre dos municípios piauienses era constituída pelo grande e desamparado setor dos pequenos lavradores e lavradoras, que cultivavam a terra e criavam pequenos animais como forma de sobrevivência. Essas pessoas viviam abrigadas em casebres ordinários, construídos em lugares insalubres, expostos à inclemência das doenças, sem educação formal, mal vestidas e precariamente alimentadas. Em meio a essa população, cuja maioria era constituída de analfabetos, gente rústica e miserável, que não tinha o mais rudimentar princípio de higiene, as enfermidades encontravam um vasto e propício campo de contaminação e propagação, especialmente entre as crianças.

Nesse sentido, o povo deveria ser educado sanitariamente, tarefa árdua, porque não estava familiarizado com a prevenção, sendo que somente essa prática poderia melhorar o seu estado de saúde. No entanto, era comum que os postos de higiene não possuíssem serviços mais específicos, como os tratamentos ginecológicos, dentários e oftalmológicos, como também as visitas domiciliares feitas por guardas sanitários e iniciativas de educação higiênica e saneamento, fazendo com que a notificação dos casos de doenças epidêmicas e endêmicas fossem recorrentes. Com isso, as funções de profilaxia para impedir os acometimentos das moléstias, principal função desse tipo de estabelecimento médico, costumava ser colocada em detrimento das práticas de tratamento, que ainda assim eram limitadas (Silva & Marinho, 2024).

A localização das unidades de saúde era importante em virtude da maior facilidade de acesso para os doentes pobres. Esse era um grande problema porque a locomoção era dificultada, não somente por causa das distâncias, mas também pela escassez de estradas. A região que tinham que percorrer até chegar ao destino era, muitas vezes, quente e seca, composta por terrenos íngremes, mata, lama, crateras e cursos de água. Essas condições traziam grandes dificuldades ao transporte dos doentes, realizado frequentemente em redes, jumentos e carroças. Os deslocamentos transformavam-se em viagens longas e sofridas, onde mulheres e homens pobres utilizavam os minguados recursos financeiros, além de perderem tempo de trabalho nas terras em que moravam, o que era necessário para a sobrevivência, e terem que deixar os filhos sozinhos ou aos cuidados de outras pessoas. Se não houvesse condições para viajar, a alternativa era resignar-se e esperar pela visita de um médico, quando poderia ser tarde demais. Por isso, no cotidiano, era comum que vizinhas e parentas ensinassem umas para as outras o conhecimento popular de remédios passados de geração em geração e, até mesmo, contassem com o auxílio de curandeiros ou rezadeiras. Inclusive, a dificuldade de auxílio médico era uma circunstância que contribuía para que as mães recorressem aos conhecimentos populares quando seus filhos ficavam doentes. Elas esperavam curar as doenças com o auxílio de chás, unguentos e xaropes de ervas preparados com mel ou rapadura, denominados *lambedores* (Relatório do médico Agenor Martins de Araújo Costa, 1942).

A história social das artes de curar no Brasil indicam que o próprio processo de constituição da medicina no país, ocorreu mediante tensionamentos. Ocorreram conflitos no interior do próprio setor médico e com agentes externos que concorriam no exercício das práticas de curar, como barbeiros, benzedeiros e curandeiros, frequentemente acusados de charlatanismo. Esses agentes não diplomados eram fortemente enraizados em diferentes grupos sociais e possuíam, comumente, a familiaridade, a confiança e a preferência dos doentes. O respeito social e a credibilidade profissional dos médicos, sujeitos que se distinguiam pelas práticas e formação acadêmica, não ocorreram de forma homogênea e inquestionável, mas precisaram ser construídos mediante variadas estratégias de legitimação com base no saber científico, bem como na expansão progressiva das instituições de saúde, principalmente os hospitais, as maternidades e os postos de saúde (Rosa & Galvão, 2021). O hábito de consultá-los e o abandono do uso corrente das práticas e artes de cura, ocorreram gradativamente (Carvalho, 2005). Esse processo, embora tenha sido mais intenso no final do século XIX e nas décadas iniciais do século XX, adquiriu contornos próprios conforme o contexto específico de desenvolvimento e urbanização, podendo ser observado até no século XXI em regiões ruralizadas e com dificuldades de acesso à medicina científica, principalmente no norte e nordeste do país, inclusive no próprio interior do Piauí.

4. Considerações finais

Com a reforma da Diretoria de Saúde Pública do Piauí foi criado um sistema de zonas distritais, nas quais os centros de saúde com atendimento especializado e os postos de higiene com clínica geral, agiram em conjunto, visando a um melhor atendimento para a população, inclusive gestantes e crianças. Também foi verificada a atuação do poder público estadual por meio de auxílios financeiros, orientação e fiscalização das iniciativas municipais e, sobretudo, da atuação filantrópica, na prestação de serviços nos hospitais gerais, bem como em maternidades e lactários. Intensificaram-se as medidas de centralização do Departamento Nacional de Saúde (DNS), com isso, em âmbito federal, ocorreram a formulação de regulamentos, códigos sanitários e legislação, que teriam o objetivo de

padronizar os serviços de saúde locais, além disso, também previa a concessão de auxílios financeiros para a criação e a manutenção de instituições de saúde estaduais e municipais. Entretanto, o que se verificou no Piauí foi a adaptação da normatização federal conforme as condições locais, como a falta de pessoal especializado, as dificuldades para a organização administrativa e os recursos, que se mostraram insuficientes para a instalação e manutenção dos estabelecimentos de saúde, pois as verbas federais não eram relevantes, tanto no que se refere aos valores concedidos, quanto à sua regularidade. Em contrapartida, foi observada a relevância da contribuição filantrópica, das prefeituras municipais e, principalmente, do poder público estadual, para a instalação e funcionamento das instituições de saúde. Os interesses dos interventores também contribuíram para a autonomia piauiense, pois apesar de representarem o governo federal, eles ampliavam e fortaleciam o próprio poder no interior do estado.

Referências Bibliográficas

Campos, P. F. de S., Muniz, É. S., & Campoi, I. C. (2023). Mulheres, saúde pública e formação profissional na Era Vargas (1930–1945). *Cadernos de História da Educação*, 22(Contínua). https://doi.org/10.14393/che-v22-2023-180

Carvalho, A. C. D. de. (2005). *Feiticeiros, burlões e mistificadores: Criminalidade e mudanças de práticas populares em São Paulo – 1950 a 1980* [Dissertação de Doutoramento]. Universidade Estadual Paulista.

Departamento de Saúde. (1942). *Diário Oficial,* Teresina, ano XII, n. 95, p. 87.

Gomes, M. F., et al. (2019). Saúde pública no Ceará: Uma sistematização histórica. *Cadernos ESP*, 2(1), 06–19. https://cadernos.esp.ce.gov.br/index.php/cadernos/article/view/14

Marinho, J. Z. S. (2018). *"Manter sadia a criança sã": As políticas públicas de saúde materno-infantil no Piauí de 1930 a 1945*. Paco Editorial.

Piauí. (1933). Decreto-Lei nº 1.464: Eleva as Delegacias de Saúde de Floriano e Parnaíba à condição de Dispensários. *Decretos do Piauí de 1933*. Teresina: Imprensa Oficial.

Piauí. (1938a). Decreto-Lei nº 144: Aprova o regulamento para o Departamento de Saúde. *Decretos do Piauí de 1938*. Teresina: Imprensa Oficial.

Piauí. (1938b). Decreto-Lei nº 123: Reorganiza os Serviços Sanitários do Piauí e dá outras providências. *Decretos do Piauí de 1938*. Teresina: Imprensa Oficial.

Piauí. (1943a). *Departamento de Saúde. Relatório sobre os serviços realizados em 1942 no Centro de Saúde de Floriano, apresentado pelo Diretor Sebastião Costa. Códice de Saúde de 1942*. Teresina.

Piauí. (1942). *Departamento de Saúde. Relatório apresentado pelo médico Agenor Martins de Araújo Costa sobre as atividades realizadas no Posto de Higiene do Município de São João do Piauí em 1941*. Códice de Saúde de 1941. Teresina.

Piauí. (1940). *Departamento de Saúde. Relatório apresentado pelo médico Francisco Ayres Cavalcante sobre as atividades realizadas no Posto de Higiene do Município de Amarante em 1939. Códice de Saúde de 1939*. Teresina.

Piauí. (1943b). *Departamento de Saúde. Relatório apresentado pelo médico Mariano Lucas de Sousa sobre as atividades realizadas no Posto de Higiene do Município de Porto Alegre em 1942. Códice de Saúde de 1942*. Teresina.

Piauí. (1939). *Departamento de Saúde. Relatório apresentado pelo médico Raimundo Mendes de Carvalho sobre as atividades realizadas no Posto de Higiene do Município de Porto Alegre em 1938. Códice de Saúde de 1938*. Teresina.

Piauí. (1936). *Diretoria de Saúde Pública. Relatório do diretor Manoel Sotero Vaz da Silveira sobre os serviços realizados em 1935 na Diretoria de Saúde Pública. Códice de Saúde de 1935*. Teresina.

Piauí. (1937). M*ensagem apresentada à Assembleia Legislativa do Estado do Piauí pelo Interventor Leônidas de Castro Mello*. Teresina: Imprensa Oficial.

Relatório apresentado ao presidente da República pelo Interventor Landry Salles Gonçalves. (1932). *Diário Oficial*, Teresina, ano XII, n. 58.

Relatório apresentado ao presidente da República pelo Interventor Leônidas de Castro Mello. (1943). *Diário Oficial*, Teresina, ano XIV, n. 144.

Rosa, W. M., & Galvão, A. M. de O. (2021). Práticas de cura, saberes tradicionais e conhecimentos escolares: Um estudo sobre uma comunidade rural de Minas Gerais (1940–1970). *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, 102(260), 23–42. https://doi.org/10.24109/2176-6681.rbep.102.i260.4445

Silva, M. O. da S. e, Sousa, S. de M. P. S., & Lima, V. F. S. de A. (2021). Auxílio emergencial e trabalho do Serviço Social no contexto da Covid-19. *Revista Em Pauta: Teoria Social e Realidade Contemporânea*, 19(48). https://doi.org/10.12957/rep.2021.60299

Silva, R. M. O., & Marinho, J. Z. S. M. (2024). A saúde no Piauí a partir dos postos de higiene (1930–1945). *Anais do Instituto de Higiene e Medicina Tropical*, 23(1), 168–177. https://doi.org/10.25761/anaisihmt.489

Vieira de Campos, A. L. (2006). *Políticas internacionais de saúde na Era Vargas: O Serviço Especial de Saúde Pública, 1942–1960*. Fiocruz.

Weber, B. (2003). Médicos e charlatanismo: Uma história de profissionalização no Sul do Brasil. In M. Linhares (Org.), H*istória, medicina e sociedade no Brasil*. EDUNISC.

Joseanne Zingleara Soares Marinho, Universidade Estadual do Piauí, Brasil

E-mail: joseannemarinho@cchl.uespi.br

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a24

ARTWORK: ESOAR ACELERADO

CAPÍTULO 25

FROM HUMANOCENTRIC TO ECOCENTRIC RIGHTS FOR NATURE: NATURE-PERSON AND SOCIOLOGICAL ARCHETYPES

DOS DIREITOS HUMANOCÊNTRICOS AOS ECOCÊNTRICOS PARA A NATUREZA: NATUREZA-PESSOA E ARQUÉTIPOS SOCIOLÓGICOS

Alexia Sera, University of Santiago de Compostela e University of Beira Interior (UBI) – iArtes – LabCom, Portugal, Espanha

Abstract

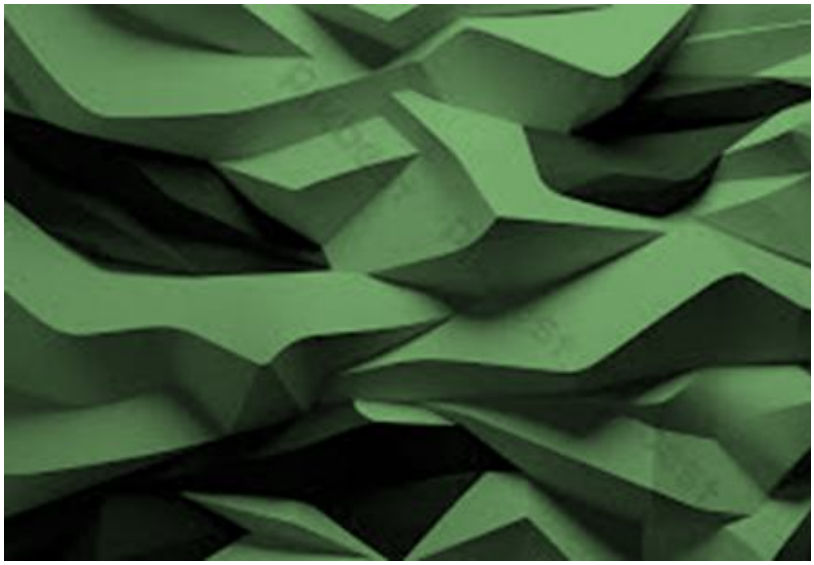
This study addresses the Nature legal subjectivation issue by focusing on the need to spread this idea as arguably an effective way to try to stop the devastating effects of human actions on all spheres of natural landscape, and protect Nature. We outline the debates surrounding the legality of juridical personhood of Nature, or Nature-person, and its consequences which, directly or indirectly, can be expected to help stop further damage to the environment. It also approaches the issue in terms of divisive sociological archetypes of the relationships with Nature existent in our societies.

Keywords: Nature subjectivation, Nature-person, humanocentrism, ecocentrism, anti-capitalism, sociological archetypes.

Resumo

Este estudo aborda a questão da sujeitificação jurídica da Natureza, concentrando-se na necessidade de difundir essa ideia como uma forma eficaz de tentar impedir os efeitos devastadores das ações humanas em todas as esferas da paisagem Natural e proteger a Natureza. Descrevemos os debates em torno da legalidade da personalidade jurídica da Natureza, ou pessoa-Natureza, e suas consequências que, direta ou indiretamente, podem ajudar a impedir mais danos ao meio ambiente. Também abordamos a questão em termos de arquétipos sociológicos divisivos das relações com a Natureza existentes em nossas sociedades.

Palavras-chave: Sujeitificação da natureza, Natureza-pessoa, humanocentrismo, ecocentrismo, anticapitalismo, arquétipos sociológicos.



1. Introduction

The Industrial Revolution is a milestone in human history, one that accelerated the process of human exploration of natural riches (Strand *et al.*, 2023). The Human-Nature split has never been so evident as in the actual era, that might be characterised as one of human domination over the planet. Such a resolutely humanocentric (in opposition to non-human) orientation has legitimised human unrestricted behaviour. Capitalist development seriously affects the capacity of Nature to restore its vital cycles, adding a new dimension to the polymorphic social injustice, which is ecological injustice (Santos, 2023). Different from previous geological eras, the present agent of change fortunately has the capacity of self-awareness and conscious transformation (Strand *et al.*, 2023). Humanocentrism is the cause and consequence of a privileged position of humanity vis-à-vis the rest of the planet and it determines the way modern law constructs, categorises, orders and "protects nature, primarily for the benefit of people and not for the sake of nature itself" (Kotzé & Calzadilla, 2017, p.3).

In order to ensure as much capital accumulation as possible, the capitalist system has introduced a situation of unequal powers based upon technological superiority, among others, in an operation mode designated as dronification of power by the sociologist Boaventura de Sousa Santos (2023). As a response, environmental awareness has gradually become institutionalised as the process of conservation of the environment, the first institutional response to the destruction of Nature (Strand *et al.*, 2023); but the problem was that, according to Euro-American jurisprudence, the law made by and for human persons does not protect non-legal persons like rivers (Edirisinghe and Suchet-Pearson, 2024), and environmental laws and rights have remained resolutely humanocentric (Kotzé & Calzadilla, 2017). The utilitarian view of Nature looks upon it as an appropriate means of satisfying human necessities, different from a view which considers human beings as part of a network of interdependent relations within the natural landscape (Ramos, 2023). In recent years, the rights-based approach to environmental protection has gained ground (Kotzé & Calzadilla, 2017). More and more, academics and environmental activists are using the legal status of Nature, or Nature as a person, as a new line of argumentation while bringing cases before courts (Kennedy, 2023).

2. North-and-West and South-and-East

Legal reformism, which is the idea of introducing legal reforms to bring social change, has been a Euro-American construct until World War II, when it branched out to other continents (Santos, 2023). When it comes to showcase the quality of living which represents a specific society, there has always been a dissonance between rich and poor, North and South, West and East, genders, races, and ethnic groups. In this text, we use the expressions Euro-America or "North-and-West" instead of "West", and non-Euro-America or "South-and-East" instead of "East", with the purpose of a clear differentiation between racial-ethnic, geopolitical and sociocultural categories constructed along the West-East and North-South dichotomies. Our account is based on a clear distinction between "West" (which includes both North-West and South-West), and "North-and-West" (which does not include Africa\ and Latin America, the South-West area). In accordance with this outlook, we stress that the expression 'West' refers only to Euro-America for it has little or nothing to do with Latin America and African epistemologies.

As an example, when we say Western philosophers, no African thinker is on the list. This attention to terminological details will serve not only to show that the appropriation of lands and peoples outside European territories during and after colonialism has been shaped by the domination of North-and-West modes of imposing divisive frameworks of societies but also to stress the reaction and resistance by South-and-East as dominated nations and peoples. It is this terminological change that will help redefine the role of the Southern and Eastern epistemologies within the framework of Euro-American dominance. The relationship between the dominant civilisation (Euro-America) and the other civilisations (non-Euro-America) is inevitably one of confrontation between a materialistic view and an ecological view of existence. In terms of geography the point of conflict might be simplistically put as having the North-and-West on one side and the South-and-East on the other. This analysis may also touch upon insufficiently examined currents of social and ecological justice that continue to be updated and expanded to broader viewpoints.

3. Extending legal personhood to Nature

Kurki (2022) discerns two rationales behind movements seeking to extend legal personhood to Nature: 'instrumental' and 'symbolic'.

1. The instrumental rationale sees legal personhood as a tool for its ultimate goal which is environmental protection; it would thus allow natural entities to better compete with other rights holders on an equal constitutional basis, and it would be served by either direct (legal personhood attributed directly to Nature) or indirect (legal personhood allocated to Nature via human rights) arrangements.

2. The symbolic rationale, citing Whanganui River as example, relates primarily to direct arrangements.

In most countries, Nature protection occurs indirectly only by legal means, for example when soil exploration impacts human lives, as Nature has no standing in court.

Ecuador

North-and-Western models have shaped the dominant notions of law, legal system and constitutional power. The concept of granting Nature juridical personality emerges in the opposite direction of dichotomous frameworks. The pre-colonial proto-nativism of indigenous population presents a tendency to disrupt such monopoly on the norm of law. Ecuador is the source of the first original idea that has revolutionised mindsets as well as the text of its Constitution: the subjectivation of Nature, that is, Nature officially recognised as a legal person with subjective rights enforceable by legal agents, as per articles 71 to 74 of the 2008 Constitution of Ecuador (Kersten, 2017). It follows as a legacy of autochthonous populations who, by this, now find an expression of their cultural values into the text of the law (Duțu, 2022). By recognising the right of Nature to exist and maintain its vital cycles, this development has enabled landowners and environmentalists to bring cases to court in order to protect natural entities (Kennedy, 2023). In addition to it, the constitutional provision places on companies the burden to prove in the court of law that their exploratory activities do not harm the targeted biome (Dearing, 2024). "Even if the rights of nature have not managed to redirect Ecuador's economic development path for now, at least they move the dialogue forward, which in turn could spark further juridical and political reforms" (Kotzé & Calzadilla, 2017, p.33).

New Zealand

According to Kennedy (2023), the Treaty of Waitangi was signed in 1840 between the British Crown and the Maori people in order to preserve the Maori right to their land and resources. As part of the settlement, the Te Urewera park (2014) and the Whanganui River (2017) were recognised as entities with their own rights, although not with all the same rights of a human person. Consequently, two boards have been created to manage the biomes, featuring representation from both government and local populations; there is an expectation that reframing Nature like that will yield better outcomes than what is already provided by the existing protection laws (Kennedy, 2023). This study is meant to contribute to debates on Nature's legal standing, as well as over related links between the human and non-human sphere, as well as humans with a voice and humans without a voice.

4. Objectives

The only laws humans are meant to create are those that obey natural laws; therefore, Nature should be treated juridically as subject and not as object, redefining the duties the humankind owes to Nature (Ramos, 2023). Although the Constitution of Ecuador is a ground-breaking document as it is the first and still the only constitutional text to provide constitutional rights of Nature, there are questions about the compatibility of the constitutional rhetoric and reality as far as rights of Nature are concerned (Kotzé & Calzadilla, 2017). The constitutional rights of, and not for, Nature in Ecuador shed light on the ecocentric rights orientation, in contrast with the humanocentric ontology of rights that justifies human entitlement to a Cartesian-like mastery of Nature (Kotzé & Calzadilla, 2017). In 2022, to cite another example, Mar Menor saltwater lagoon in Spain became the first ecosystem in Europe to be granted a legal status (Kennedy, 2023). The framework of actions related to the protection of Nature cannot justifiably be reduced to just an element of the human rights, namely the right to a favourable environment focused only on humans being granted the benefit of a good environment. This reasoning allows non-human entities to be owned as objects and used to advance human projects, without concern about their protection, depriving them of independence and intrinsic worth, leaving them thus open to exploitation and destruction (Kotzé & Calzadilla, 2017).

Moreover, the extractivist model of development has intensified internal colonialism as local communities have been expelled from their long-occupied territories targeted for their natural riches (Santos 2023). The concept of relational values helps to bridge the gap between the idea of Nature protection for the sake of humans and the protection of Nature for its intrinsic values. Environmental constitutionalism, that is, the constitutionalisation of environmental laws, has improved "governance regimes and has made a positive contribution to the outcomes that environmental law and governance seek to achieve" (Kotzé & Calzadilla, 2017, p.2). Nature's values go beyond market values (Strand et al. 2023), and Nature-person as a holder of rights is not just a source of capital anymore, but an entity with its inherent value respected (Strand *et al.,* 2023).

We are proposing the idea of considering the whole set of Nature as a legal person by principle, and not only by laws regarding specific biomes in specific countries, and we intend to make a point through examples of legal actions in the name of Nature. This approach integrates an exercise of citizenship and social justice, especially if we consider how powerful groups related to industrial agriculture and extractivism have been officially granted lands, thereby forcefully inflicting horrendous suffering on unprivileged groups evicted from these lands (Santos, 2023). We also intend to show that the debate over legal personhood is not restricted to non-human actors, but also present within human societies. Human segregation has been present throughout history, of ethnicity, race, colour, gender, groups, origins, or social hierarchies. Such divisions are accentuated by the neoliberal democracy, which leads the way to an exponential growth of social inequality (Santos, 2023). There are tense links between the three principles of modern social regulation: the state, the market, and the community, and the question is whether the Westphalian principle of state could be refounded, or even replaced, by a new form of world government, or at least by a paradigm change of eliminating the influence of large corporations' interest over government apparatuses and policymaking (Santos, 2023). In this sense environmental laws could play an additional role of not just protecting Nature but also representing it.

The briefing part of the series ´Narratives for change´, published by the EEA (Strand *et al.*, 2023) calls upon a societal transformation through holistically understanding humans' deep interconnection with all ecosystems. Indigenous cosmovisions may have the potential to infiltrate North-Western neoliberal notions and transform the uniquely profit oriented framework into a good-for-all way of thinking. The emotional tinder lit by this discussion is expected to have the potential of fueling larger and more substantive debates and disputes surrounding both conservation and exploration of Nature, as well as the sides of neoliberal industrial capitalism and anti-capitalism.

5. Methodology

Within the lawfare, or the strategic use of legal proceedings to hinder opposition, of the long history of modern law (Santos, 2023), law itself has been used as an instrument to legitimise actions of the dominant social groups, even before the time of European colonial expansion. Euro-humanocentric laws and their embedded juridical constructs of rights, based mostly on instrumentalist rationality and property-owning humans, have been and still are perfect tools to create an environment of human entitlement in face of Nature that justifies and legitimises the claims to natural resources as a right of human development (Kotzé & Calzadilla, 2017). Nevertheless, law is a dynamic social construct, and there is a perception of a change in the point of view that people are something distinctive from Nature (Ramos, 2023), and Nature is only an object or a good, with no subjective rights (Kersten, 2017). Recognition of rights for

Nature carries much symbolic weight and presents a challenge to humanocentric mindsets also in its being an attempt to accommodate non-North-Western worldviews (Kurki, 2022).

In this sense, the 2008 Ecuadorian Constitution is a turning point, "from a juridical anthropocentric orientation to an ecocentric position. It is the first, and remains the only, constitution in the world to recognize enforceable rights of nature" (Kotzé & Calzadilla, 2017, p.4). There is a good amount of debate about what kind of concepts should be applied in trying to understand Nature-person, and about the role of theory itself in the operations of Nature-subject-of-law.

We discuss the meaning of legal personhood within the human social construct, followed by the expansion of this concept to incorporate non-human actors. It is meaningful to ascertain how the perceptions of Nature contained in indigenous customary law and code of values could supplement and enhance the recent environmental legal protection framework (Edirisinghe & Suchet-Pearson, 2024). This development, recently arrived in Europe, provoked questions, dilemmas and resistance, since it goes against the foundations of the eurocentric view of the world over all other beings, biologic or nonbiologic, in the context of being part of a set and in favour of a more inclusive and integrative framework (Duțu, 2022). To exemplify the importance of Nature as a legal figure we use some cases of legal battles, where the argumentation of the legal status of Nature has been used to solve issues related to environmental pollution, improper disposal of industrial waste, or as an impediment to the presumed unstoppable neoliberal extractivist framework cynically disguised as green capitalism (Santos, 2023).

A person

Euro-American jurisprudence or philosophy of law divides legal persons into natural and artificial/legal/juristic, humans being the only ones categorised as natural persons (Edirisinghe & Suchet-Pearson, 2024). A person is differentiated from a thing by being a basic unit and a subject of rights and duties; therefore, a thing could only be owned, possessed or used by legal subjects (Kurki, 2022). The question is whether being a legal person or not is a necessary condition in order to hold rights and duties (Edirisinghe & Suchet-Pearson, 2024). It is up to the judiciary to determine which entities can be legal persons, but theoretically anything can become a legal person, even invisible, intangible and fictitious entities like corporations; so that legal personhood and being a subject of legal rights and/or duties have the same meaning, as well as legal subject or person: this is the 'orthodox' view of legal personhood (Kurki, 2022).

A legal person is actually a social construct that constantly changes according to each moment of a society. Law operates in articulation/confrontation mode that changes over time following specific contexts, in particular if we consider the legal reformism as a social emancipatory possibility of law (Santos, 2023). As an example of this assumption, Dearing (2024) gives us the Dred Scott v. Sandford court decision in 1857, declaring African Americans not legal persons, never to hold standing in a court of law: under the dominance of the North-Western economic and political powers, citizenship was naturally reserved only to the sphere of the white race.

Kurki (2022) carries out his detailed investigation into the matter and envisages two legal personhood models: direct and indirect. In the Whanganui River example, the first model grants legal rights to the river directly, while the indirect model sets up legal persons to

administer rivers. In Australia, for instance, the Victorian Environmental Water Holder has been set up to improve the values and health of Victoria's aquatic ecosystems.

Normally, “legal persons can hold claim-rights and be legally wronged”, points out Kurki (2022, p.526), which is possible to natural entities only as legal fiction, and the reason why they can only enjoy indirect legal personhood, unless for symbolic reasons. He adds that natural entities do not need to become a legal person to enjoy environmental protection. Following what Kurki terms as ‘orthodox view’, “one is a legal person if, and only if, one holds at least one legal right and/or duty” (Kurki, 2022, p.538); but he challenges that by distinguishing the fact of being a legal person from holding or not legal rights/duties. Therefore, he interprets the Nature legal personhood arrangement in two basic understandings:

> 1. Passive: like Nature, infants, and non-human animals, a collectively with specified joint interests represented by an administrator of the legal platform tasked with carrying out the purpose of the entity;
>
> 2. Active: the natural entity itself administers its legal platform and bears duties. Kurki (2022) points out that active legal personhood for natural entities is implausible; by the contrary, indirect passive legal personhood arrangements of natural entities actually serve to impose various obligations on human beings, although he questions whether it is really the natural entity that is wronged if the duty is breached.

Major controversies surround the issue within legal scholarship but also within the political and socioeconomic discourses since, by its own nature, law is a field at the intersection of politics and the legal system. The fighting issue at the heart of this question is not the legality or not of granting juridical personality for Nature, but to work on this possibility as a tool to increase awareness and respect for Nature. Nevertheless, monocultural conceptions of law, social regulation and emancipation must be interrogated by other sources of sociolegal thinking (Santos, 2023).

Objections

The acknowledgement of juridical personality for ecosystems is not exempt of criticisms. The conceptual language of legal personality is assumed to distort the relation between humans and other members of the community identified by the Earth jurisprudence and ecology. It humanises the ecosystems in a way to produce a disconnection between human laws and the laws that govern Nature, reproducing the problems traditionally attributed to the conventional environmental laws. There is also the allegation that the condition of juridical personality implies not only rights, but also duties and responsibilities, in equality with humans. Of course it is absurd to put Nature accountable for floods or sea level rises, as manifestations of climate changes classified as natural phenomena (Ramos, 2023). There are those who defend the idea that the environment must be protected, not as a rights holder, but rather for it to be able to contribute to the people in order to provide adequate conditions for them to develop their lives (Ramos, 2023).

Edirisinghe and Suchet-Pearson (2024) expose the situation that opposes legalists and realists:

> The Legalist school adopts a more flexible perspective, considering a broader range of entities eligible for legal personhood. On the other hand, the Realist school adopts a more restrictive viewpoint, limiting legal personhood only to those entities who possess specific predetermined characteristics. (Edirisinghe & Suchet-Pearson, 2024, p.224)

Moreover, Kurki (2022) conditions the eligibility of a legal person to be held responsible "whether it can exercise legal competences; and whether it can hold claim-rights and can therefore be wronged. Natural entities, such as rivers, are not capable of any of these things, and therefore cannot be legal persons." (Kurki, 2022, p.551)

Since in a neoliberal growth-without-limits paradigm it is always justifiable to advance the economic growth agenda (Kotzé & Calzadilla, 2017), the effectiveness of legal subjectivation of Nature has also been questioned. As an example, in 2019, the High Court of Bangladesh recognised the Turag River, and along with it all the other rivers in the country, as living entities with legal rights, requiring the government to take action in order to protect them. However, notwithstanding the efforts by the National River Conservation Commission, many of the rivers are still polluted due to dumping of industrial and human waste (Kennedy, 2023). The situation is aggravated by the notion that the principle of State surrenders to the market in charge of organising social relations outside and inside the state (Santos, 2023). The challenge faced by the Ecuadorian Constitution is being a conflicted text at odds with itself, in a struggle between ecocentric rights of Nature directly opposing humancentric claims similarly constitutionally entrenched and legitimised (Kotzé & Calzadilla, 2017). The hitherto inability of the courts to mediate the humanocentrism vs ecocentrism conflict created by the Constitution plays out in practice; as in other Latin American countries the neoliberal logic of development keeps its drive of mining and oil exploration justified by the necessity to achieve social justice and poverty alleviation (Kotzé & Calzadilla, 2017).

6. Results

In recent times, the humanocentrism, or actually Euro-American-centrism, of environmental law justifies ecological ravaging, the enclosure of the commons and dispossession of peasants and indigenous peoples, perpetuates corporate neoliberalism and neocolonialism, deepening inter- and intra-species hierarchies (Kotzé & Calzadilla, 2017). The current socioeconomic system has prospered by establishing patterns of exploiting other species and fellow human beings (Strand *et al.*, 2023), for these are not subjects of law, but objects of official and unofficial discourses on human rights (Santos, 2023). Therefore, human societies ought to be governed in alignment with the concerns of those left behind, humans and non-humans, respecting the planetary carrying capacity (Strand *et al.*, 2023) so that the reach of law be extended beyond the established legal framework in order to embrace cultural diversity, indigenous ontologies and ecophilosophical perspectives (Edirisinghe & Suchet-Pearson, 2024). Colonialism and postcolonialism have led to a homogenisation of law, compelling jurisdictions to prioritise, adopt and implement the coloniser's concepts and principles, clearly overshadowing local legal and moral values and traditions. It is qualified as a "monstrosity" by Santos (2023), this almost incommensurable power difference between the oppressors and the oppressed which are those living on the side of colonial

sociability, who cannot give up resistance. In fact, natives have appropriated a specific kind of understanding of law from the dominant concept of legal personhood, to allow them to situate Nature in their traditional all-together and not-only-for-human conditions of existence. Nature has usually been framed within our legal system enjoying a legal status as a normative reflex of human rights, although with no legal status of its own. In this traditional concept, Nature is protected indirectly only when its destruction affects human subjects' rights to life and physical integrity (Kersten, 2017). There must be a clear distinction between the rights of the environment and the rights of humans for a healthy environment to exist; the first, adding a more integrative perception, and the latter keeping its humanocentric approach (Duțu, 2022). In this sense, Nature as a person has had an enormous impact upon political, legal and social spheres, and the notion of citizenship has been amplified to include non-human agents as subjects of law.

7. The Ecuadorian and Spanish experiences as one point of light

La Loja case

In March 2011, the Provincial Court of Loja in Ecuador settled a constitutional procedure lodged against the government of Loja on behalf of Vilcabamba River: the plaintiffs argued that the widening of a road next to the river violated the rights of Nature, as the excavation materials from the construction had been dumped into the river. Therefore, the Court ordered the government to comply with all its environmental obligations. It was the first successful lawsuit based on the rights of Nature; however, to date, the government has been slow to act in accordance with the decision. Nevertheless, it has been demonstrated that constitutional protection procedures are a suitable and effective way to stop environmental harm by applying the prevention principle and stressing that in the case of a conflict between two collective interests, the environment is of greater importance (Kotzé & Calzadilla, 2017).

Los Cedros case

In 2021, the Ecuadorian Constitutional Court revoked mining permits in Los Cedros, a large forest area in the Andean mountains, because those permits violated the rights of the forest itself and of local residents as well. It was a significant step with ramifications for the future; on the other hand, this case highlights a common objection: environmental matters usually confront human interests that can also serve as a basis for legal standing (Kennedy, 2023). What constitutes a big issue is that the Constitution exacerbates both a normative and ethical conflict between humanocentrism and ecocentrism at the highest juridical level, conflict materialised by government sanctioned economic development endeavours where the Ecuadorian courts are expected to "be called upon to clarify constitutional tensions and ambiguities; yet its jurisprudence to date suggests that the judiciary has been unable to fully develop and enforce the rights of Nature" (Kotzé & Calzadilla, 2017, p.27) for it demonstrated

in both cases that when natural resources are seen in the developmentist framework the political and socio-economic gains are more visible than future environmental costs they imply.

The Mar Menor case

In 2022, the Spanish Parliament approved a law in favour of Mar Menor, a salty water lake situated in the Mediterranean Sea that had been granted juridical personality, a significant and historic achievement in the context of European Union which has already impacted upon other lawsuits, such as Loara in France and Nordic Sea in Holland (Duțu, 2022). Presumably, this is the most complete text regarding Nature protection based upon its legal personhood (Ramos, 2023) and a remarkable case because it marks the fact that the idea of granting juridical personality for Nature is taking root in Europe, not being circumscribed to ex-colonies with autochthonous populations (Duțu, 2022).

8. Comments of results

This study does not specifically scrutinise whether natural entities can hold rights or not but approaches different views surrounding the theme. The Mar Menor case, for instance, brings about the question of if it has been the best formula to reverse its ecological situation, or if the effective application of existing mechanisms could solely obtain the same results. What is new and important is that many European countries are beginning to acknowledge that fact that recognising legal personhood of rivers is a valid way to harmonise North-and-Western legal systems with more pluralistic legal frameworks; by consequence, if possession of rights is a criterion for obtaining legal personhood, it is arguable that rivers can be recognised as legal persons (Edirisinghe & Suchet-Pearson, 2024). The regulatory reluctance to embrace more ecocentric orientations serves only to deepen the tensions between humans and non-humans within the environmental rights domain (Kotzá & Calzadilla, 2017).

It is not intended herein to give a sketch of the massive system of cruelties and responsibilities that constituted the rule by the settlers and colonists, but to stress that the only effective counteraction by the ruled is the legal subjectivation of Nature. This accomplishment has been a highly insightful and ingenuous application of indigenous approach to the white man law, a way of reverse-engineering the Euro-American imposition of justice and code of law over colonised and enslaved populations. Despite its questioned efficacy, it succeeds in providing a starting point until an ecological constitutional state turns into reality (Kotzé & Calzadilla, 2017).

Santos (2023) points out that the dronification of power has one of its most visible social domains in corporate media. By promoting international understanding during this age of media dominance, the quality of arts and culture turns into a persuasive and powerful force of any nation (Grossmann, 2003). It is only by embracing a broad range of mindsets and better ways of relating to Nature that we can move towards a more sustainable future (Strand *et al.*, 2023). Long legal battles carried out by the indigenous have helped create a cultural imaginary which in turn contributed to give rise to a sense of proto-nativism even amongst non-indigenous audiences. Takao (2003) points out that the flow of information is not even present in this globalised civil society, since it is the responsibility of the media to serve as an early warning system, and an articulation between law and progressive, transformative social actions is needed (Santos, 2023). The Ecuadorian concept should work like a micro-history of individuals and communities reaching out to large-scale societal forces of macro-history (Santos, 2023) intended to impact upon them developmentist framework and to provoke

dramatic structural change at the core of the socio-economic grounds that give support to contemporary societies even at the cost of general impoverishment but with more social justice. More intellectually serious than the legality issue is the problem that the public opinion is being excluded from the debates, notably by the mass media.

9. Sociological archetypes

One of the defining features of the discourse about Nature as a person is the theme of gender, race and ethnicity. The question is whether dualist or opposite sociological archetypes are playing a role to redefine fighting sides within human-human and human-Nature contests. Geographical fragmentation follows the trend of socio-political divisions and of a sharp rise in the politicisation of territoriality, ethnicity and gender issues in all parts of the world. A more equitable wealth distribution correlates directly with better inter- and intra-species relations. Sociological archetypes define the lines of division within human societies where the andro-hunter and femina-shelter archetypes seem to keep opposite attitudes and viewpoints related to Nature (see Fig.1), especially when it comes to the confrontation between androcentrists and ecofeminists (Plumwood, 1991). To put it another way, the so-called humanocentric could be more specifically termed as Euromancentrism or Euroandrocentrism for this male-hunter archetype being the dominant drive along history to mould and constitute this globally capitalised human society as it is presented now. From Nature-object to Nature-person, the hurdles for this transition go through the hard convergence of oppositional binaries of all sociological archetypes.

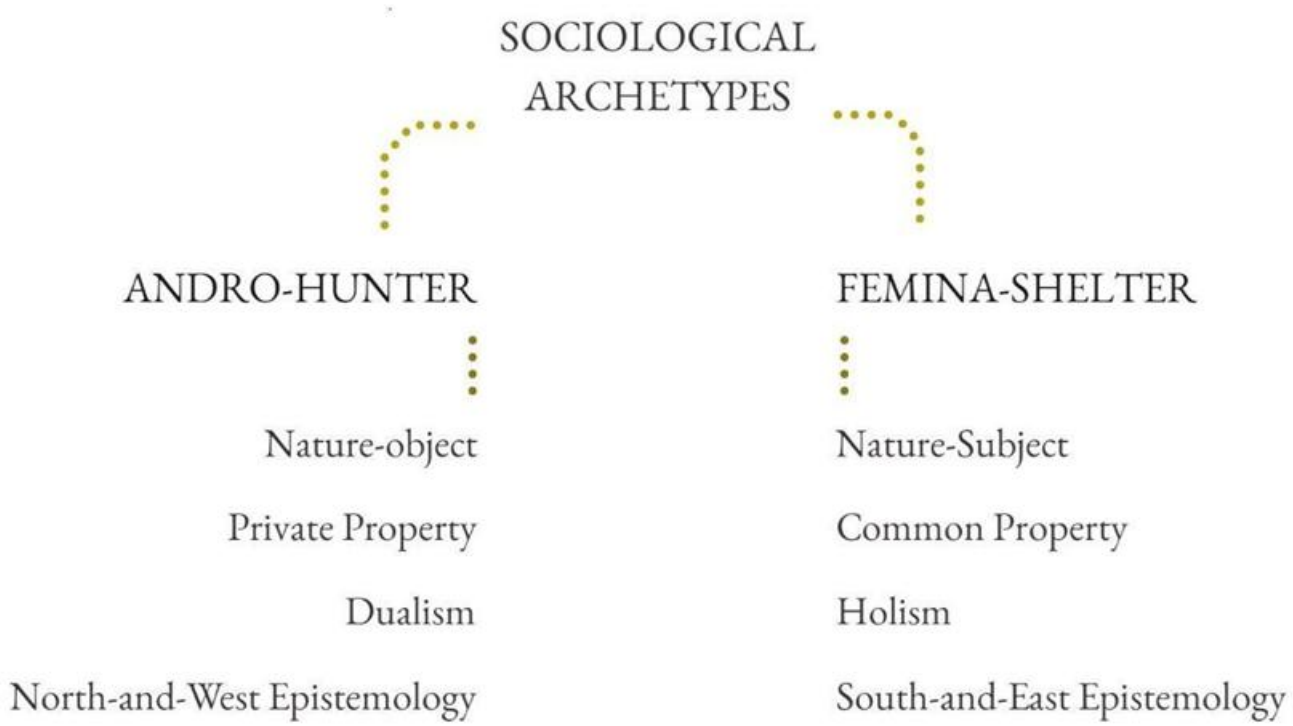


Figure 1: **Sociological Archetypes**
Source: the author, 2023

To sum up, this juridical approach consists of associating indigenous notions to the Euro-American fashion of universal category of law. It can be qualified as indigenousness or South-and-Easternness as an auxiliary supplement to North-and-Western scholarship.

10. Closing remarks

From Nature-centred human rights to humanocentred non-humans' rights

History measures achievements by peoples and nations, not by their wealth, strength or free-market forces, but by their cultural legacy and quality of their civilisation (Grossmann, 2003). The notion that there is an urgent need to reframe the relationships between humans and Nature is clear (Strand *et al.,* 2023) as well as to reframe the form of sociability based upon differences, inequalities and discrimination, characterised as social fascism by Santos (2023). A whole wealth of new ideas, and new concepts as well as historical perspectives along with granting legal rights for Nature ought to be extended to all countries and not be restricted to those that have advanced in this matter, thus expanding the rules also to international courts, as it involves human and non-humans' rights. Nature-person seems to indirectly address many human issues like overconsumption, inequality, power asymmetries, vested interests and short-termism, questioning mindsets that underpin our societies, economies and institutions (Strand *et al.,* 2023). Nature institutionalisation shall take place at all levels of law of rights; also and mainly in the mindset of humans. This is clearly seen in the emergence of before invisible and subaltern human citizens who voice their viewpoints now through Nature. It is the only perspective coming from epistemologies of the South-and-East to the moral crisis of human species determined by archetypical binaries: the Euroman model of male-hunter archetype and the ecological conscience of femina-shelter archetype, as illustrated above.

The unavoidable globalisation trend can be used to create a new culture based on neglected but not forgotten transcendental values. The distinctive feature of New Zealand away from ecomanagement is that natural entities are active legal persons, so that, in concrete terms, we want a movement propelled by these Nature-person forces to reinforce the will of the majority of planetary legal persons, purported to stop high-speed economic growth with drastic power reduction of large investments led and profited by few. Juridical personality follows the framework of laws of Nature where all beings, living or not, are submitted to the same sciences of Nature. By the same token, it is high time for us to consider the construction of a mechanism that could interrupt the ongoing humanogenic process of this geological era and planetary crucial moment. Criminalising those who disrespect or are killing Nature-person is a stance that must be considered and applied. The implications of

this Nature reconfiguration are clearest when considering the characteristics of the relentless and abusive soil exploratory industrial mindset. The capitalist-humanocentrism vs. anticapitalist-ecocentrism debate is more than ever heated.

In sum, now a political body, Nature-person seeks to reappropriate its own territoriality lost mainly along and after the modern era. It does require a shift in thinking about how humans/non-humans relations can be healed and improved. A humanodecentralisation is demanded, along with an uprooting of market capitalism, at the same time as an ecocentralistion along with radical anticapitalist stances to achieve it. Santos (2023) proposes four action-principles, as follows: decommodifying, decolonising, democratising, and depatriarchalising, for he calls upon an interruption of the matrix of the modern state. A real civilisational shock, or a confrontation between the epistemologies of the North and South, West and East. An actual evolution from humanocentrism to universal ecocentrism would involve the discontinuation of the historically configured Nature-culture dichotomy as both humanity and Naturity result from essential qualities of sharing and compassion, intersubjectivity instead of solipsism.

By practice of an innate virtue of humaneness or Natureness, manifested outwardly while living gregariously in community, this innate feeling is the starting point for the cultivation of these qualities, harmonising human nature with Nature through an all-elements integrative framework.

References

Dearing, A. (2024). Legal personhood: Extending rights to nature?. *JSTOR Daily*. https://daily.jstor.org/legal-personhood-extending-rights-to-nature/

Duțu, M. (2022). Acordarea de drepturi naturii, o revoluție juridică menită să transforme viziunea asupra lumii. *J Essentials*. https://www.juridice.ro/essentials/6147/acordarea-de-drepturi-naturii-o-revolutie-juridica-menita-sa-transforme-viziunea-asupra-lumii

Edirisinghe, A., & Suchet-Pearson, S. (2024). Nature as a sentient being: Can rivers be legal persons? In Law in a hyperconnected world: Joining the dots for sustainable futures. *Review of European, Comparative & International Environmental Law*, 33(2), 153–341.

Grossmann, L. K. (2003). TV in the age of globalization: From the viewpoint of promoting mutual understanding. In Japan Media Communication Center (Ed.). *Keynote speech* (1st ed.). The Japan Times, Ltd.

Kennedy, R. (2023). Trees, rivers and mountains are gaining legal status – but it's not been a quick fix for environmental problems. *The Conversation*. https://theconversation.com/trees-rivers-and-mountains-are-gaining-legal-status-but-its-not-been-a-quick-fix-for-environmental-problems-211542

Kersten, J. (2017). Who needs rights of nature?. In A. Hillebrecht & M. Berros (Eds.). *Can nature have rights? Legal and political insights* (pp. 9–14). Rachel Carson Center Perspectives.

Kotzé, L. J., & Calzadilla, P. V. (2017). Somewhere between rhetoric and reality: Environmental constitutionalism and the rights of nature in Ecuador. *Transnational Environmental Law*, 1–33.

Kurki, V. A. J. (2022). Can nature hold rights? It's not as easy as you think. *Transnational Environmental Law*, 11(3), 525–552.

Moore, J. (Ed.). (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, history, and the crisis of capitalism*. PM Press.

Plumwood, V. (1991). Nature, self, and gender: Feminism, environmental philosophy, and the critique of rationalism. *Hypatia*, 6(1), 3-27.

Ramos, A. G. E. (2023). The legal personality of natural entities: A paradigm shift? [La personalidad jurídica de los entes naturales: ¿un cambio de paradigma?]. *Legebiltzarreko Aldizkaria – LEGAL – Revista del Parlamento Vasco*, 4, 8–37.

Santos, B. S. (2023). *Law and the epistemologies of the South*. Cambridge University Press.

Strand, R., Kovacic, Z., Funtowicz, S., Benini, L., & Jesus, A. (2023). Exiting the Anthropocene? Exploring fundamental change in our relationship with nature. *European Environment Agency, Briefing*, (24). https://www.eea.europa.eu/publications/exiting-the-anthropocene

Takao, H. (2003). TV in the age of globalization: From the viewpoint of promoting mutual understanding. In Japan Media Communication Center (Ed.). *Summary by the moderator* (1st ed.). The Japan Times, Ltd.

Alexia Sera, University of Santiago de Compostela e University of Beira Interior (UBI) – iArtes – LabCom, Portugal, Espanha

E-mail: alexia.sera@ubi.pt

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a25

ARTWORK: EDGAR ACEVEDO