

TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 4, N. 2, Mai.-Ago. 2021
ISSN 2184-38052
DOI: [10.21747/21843805/tav4n2](https://doi.org/10.21747/21843805/tav4n2)



O berimbau é um instrumento de corda, com origem em Angola, que foi levado pelos escravos angolanos para o Brasil, onde passou a ser utilizado para acompanhar a prática de capoeira. É constituído por uma vara em arco, de madeira ou verga, com um comprimento de aproximadamente 1,50 metros a 1,70 metros, e um fio de aço preso nas extremidades da vara. Na sua base, é amarrada uma cabaça com o fundo cortado, que funciona como caixa de ressonância. O tocador de berimbau usa a mão esquerda para sustentar o conjunto e pratica movimentos de vai e vem contra o ventre, utilizando uma pedra ou uma moeda, para pressionar o fio. A mão direita, com uma varinha, percute a corda. Preservado na Bahia até ao presente, o berimbau sempre foi um souvenir neste Estado, vendido aos turistas muito mais como adorno do que como instrumento musical — colorido e enfeitado, bem diferente daquele que os capoeiristas utilizam.

The berimbau is a string instrument, originally from Angola, which was taken by Angolan slaves to Brazil, where it came to be used to accompany the practice of *capoeira*. It consists of an arched stick, made of wood or wicker, with a length of approximately 1.50 to 1.70 meters, and a steel wire attached to the ends of the stick. At its base, a gourd with a cut bottom is tied, which functions as a resonance box. The berimbau player uses the left hand to support the set and practices back and forth movements against the belly, using a stone or a coin to press the string. The right hand, with a wand, pierces the string. Preserved in Bahia until today, the berimbau has always been a souvenir in this State, sold to tourists much more as an ornament than as a musical instrument - colourful and decorated, quite different from the one used by *capoeiristas*.

EQUIPA EDITORIAL

DIREÇÃO

Paula Guerra, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ Lígia Dabul, Universidade Federal Fluminense, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ Claudino Ferreira, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal ■ Cornelia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil ■ Gláucia Villas Bôas, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil ■ Glória Diógenes, Universidade Federal do Ceará, Brasil ■ Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Montuori, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, Estados Unidos da América ■ Ana Rosas Mantecón, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Mexico ■ Angélica Madeira, Universidade de Brasília, Brasil ■ Antoine Hennion, École Mines ParisTech, Centre de Sociologie de l'innovation, França ■ Armando Malheiro, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal ■ Arturo Rodríguez Morató, Universitat de Barcelona, Espanha ■ Augusto Santos Silva, Faculdade de Economia e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ Carles Feixa, Universitat Pompeu Fabra, Espanha ■ Carlos Fortuna, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal ■ Constance Devereaux, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University, Estados Unidos da América ■ Diana Crane, University of Pennsylvania, Estados Unidos da América ■ Eduardo Jardim de Moraes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil ■ Erik Hitters, Department of Media and Communication, Erasmus University of Rotterdam, Netherlands ■ Howard S. Becker, University of California, Santa Barbara Faculty, Estados Unidos da América ■ Irllys Barreira, Universidade Federal do Ceará, Brasil ■ João Teixeira Lopes, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ José Luís Casanova, Instituto Universitário de Lisboa (Iscte-Instituto Universitário de Lisboa), CIES – Centro de Investigação e Estudos em Sociologia, Portugal ■ José Machado Pais, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Portugal ■ Lilia Mortiz Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil ■

CONTACTOS

WEBSITE

<http://ojs.letras.up.pt/index.php/taa>

ENDEREÇO POSTAL

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Prof. Paula Guerra, Torre B, Cacifo 187
Via Panorâmica, s/n
4150-564 — Porto, PORTUGAL

Marcelo Ridenti, Universidade de Campinas, Brasil ■ Maria Antonietta Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Itália ■ Maria Hirviljäs, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finlândia ■ Marie Buscatto, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França ■ Maria Lucia Bueno, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil ■ Pedro Costa, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa e Dinâmia'CET, Portugal ■ Ricardo Campos, FCSH-UNL e CICS.NOVA, Portugal ■ Roberta Shapiro, EHESS-Ecole des hautes études en sciences sociales, França ■ Sacha Kagan, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha ■ Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finlândia ■ Sergio Miceli, Universidade de São Paulo, Brasil ■ Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, Reino Unido ■ Tom Artiss, University of Cambridge, Almeida Theatre, Reino Unido ■ Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, Reino Unido ■ Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha ■ Will Straw, Department of Art History and Communications Studies McGill University, Canadá

EDITORES EXECUTIVOS

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ Henrique Grimaldi Figueredo, Universidade Estadual de Campinas, Brasil ■ Mariana Selas, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal ■ Sofia Sousa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

ASSISTENTES EDITORIAIS

Mauricio Hoelz Veiga Júnior, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil ■ Tânia Moreira, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

COMPOSIÇÃO, ARTWORK E DESIGN

Esgar Acelerado ■ Tânia Moreira, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

EDITORA E LOCAL DE EDIÇÃO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 — Porto, PORTUGAL

APOIO

Reitoria da Universidade do Porto. Santander Universidade.

CONTACTO PRINCIPAL

Email: todasartes.journal@gmail.com

CONTACTO PARA SUPORTE TÉCNICO

Email: todasartes.journal@gmail.com

EDITORIAL TEAM

DIRECTION

Paula Guerra, Faculty of Arts and Humanities and Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal ■ Lígia Dabul, Federal University Fluminense, Brazil

EDITORIAL COMMITTEE

Ana Oliveira, Dinâmias/CET, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal ■ Claudino Ferreira, Faculty of Economics, University of Coimbra, Center for Social Studies, Portugal ■ Cornelia Eckert, Federal University of Rio Grande do Sul, Brazil ■ Gláucia Villas Bôas, Graduate Program in Sociology and Anthropology, Federal University of Rio de Janeiro, Brazil ■ Glória Diógenes, Federal University of Ceará, Brazil ■ Paula Abreu, Faculty of Economics, University of Coimbra, Center for Social Studies, Portugal

EDITORIAL BOARD

Alfonso Montuori, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, USA ■ Ana Rosas Mantecón, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Mexico ■ Angélica Madeira, University of Brasília, Brazil ■ Antoine Hennion, École Mines ParisTech, Centre de Sociologie de l'innovation, France ■ Armando Malheiro, Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal ■ Arturo Rodríguez Morató, Universitat de Barcelona, Spain ■ Augusto Santos Silva, Faculty of Economics and Institute of Sociology, University of Porto, Portugal ■ Carles Feixa, Universitat Pompeu Fabra, Spain ■ Carlos Fortuna, Faculty of Economics, University of Coimbra, Center for Social Studies, Portugal ■ Constance Devereaux, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University, USA ■ Diana Crane, University of Pennsylvania, USA ■ Eduardo Jardim de Moraes, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, Brazil ■ Erik Hitters, Department of Media and Communication, Erasmus University of Rotterdam, Netherlands ■ Howard S. Becker, University of California, Santa Barbara Faculty, USA ■ Irllys Barreira, Federal University of Ceará, Brazil ■ João Teixeira Lopes, Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal ■ José Luís Casanova, University Institute of Lisbon (Iscte-University Institute of Lisbon), CIES – Centre for Research and Studies in Sociology, Portugal ■ José Machado Pais, Institute of Social Sciences, University of Lisbon, Portugal ■ Lilia Mortiz Schwartz, University of São Paulo, Brazil ■ Marcelo Ridenti, University of Campinas, Brazil ■ Maria Antonietta

CONTACTS

WEBSITE

<http://ojs.letras.up.pt/index.php/taa>

POSTAL ADDRESS

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Prof. Paula Guerra, Torre B, Cacifo 187
Via Panorâmica, s/n
4150-564 — Porto, PORTUGAL

Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Italy ■ Maria Hirviljäs, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finland ■ Marie Buscatto, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France ■ Maria Lucia Bueno, Federal University of Juiz de Fora, Brazil ■ Pedro Costa, Iscte-University Institute of Lisbon and Dinâmias/CET, Portugal ■ Ricardo Campos, FCSH-UNL and CICS.NOVA, Portugal ■ Roberta Shapiro, EHESS-Ecole des hautes études en sciences sociales, France ■ Sacha Kagan, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Germany ■ Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finland ■ Sergio Miceli, University of São Paulo, Brazil ■ Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, United Kingdom ■ Tom Artiss, University of Cambridge, Almeida Theatre, United Kingdom ■ Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, United Kingdom ■ Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Germany ■ Will Straw, Department of Art History and Communications Studies McGill University, Canada

EXECUTIVE EDITORS

Ana Oliveira, Dinâmias/CET, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal ■ Henrique Grimaldi Figueredo, State University of Campinas, Brazil ■ Mariana Selas, Library of the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal ■ Sofia Sousa, Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal

EDITORIAL ASSISTANTS

Mauricio Hoelz Veiga Júnior, Graduate Program in Sociology and Anthropology of the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil ■ Tânia Moreira, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal

COMPOSITION, ARTWORK AND DESIGN

Esgar Acelerado ■ Tânia Moreira, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal

PUBLISHER AND PLACE OF PUBLICATION

Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 — Porto, PORTUGAL

SUPPORT

Rectory of the University of Porto. Santander University.

MAIN CONTACT

Email: todasartes.journal@gmail.com

TECHNICAL SUPPORT CONTACT

Email: todasartes.journal@gmail.com

PARCERISTAS 2020

Alix Didier Sarrouy, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança INET-md, Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais CICS.NOVA, Portugal ■ Ana Oliveira, Dinâmia'CET - Iscte, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ Ana Paula Alves Ribeiro, Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil ■ Carolina Ruoso, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil ■ Cíntia Sanmartin Fernandes, Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil ■ Cornelia Eckert, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil ■ Glaucia Villas Bôas, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil ■ Guilherme Marcondes, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará, Brasil ■

José Luís Casanova, Escola Superior de Políticas Públicas, Iscte – Instituto Universitário de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, Portugal ■ Maria Claudia Bonadio, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil ■ Maria Lucia Bueno, Programas de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil ■ Micael Herschmann, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil ■ Patricia Reinheimer, Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil ■ Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal ■ Paulo Nunes, Universidade Federal de Itajubá, Brasil ■ Ricardo Campos, Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais CICS.NOVA, Portugal ■ Susana de Noronha, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal ■ Tarcila Formiga, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Unidade Maracanã, Brasil

REVIEWERS 2020

Alix Didier Sarrouy, Institute of Ethnomusicology - Centre for Studies in Music and Dance INET-md, Interdisciplinary Centre of Social Sciences CICS.NOVA, Portugal ■ Ana Oliveira, Dinâmia'CET - Iscte, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal ■ Ana Paula Alves Ribeiro, Postgraduate Programme in Education, Culture and Communication, Faculty of Education of the Baixada Fluminense / State University of Rio de Janeiro, Brasil ■ Carolina Ruoso, School of Fine Arts, Federal University of Minas Gerais, Brazil ■ Cíntia Sanmartin Fernandes, Faculty of Social Communication of the Rio de Janeiro State University, Postgraduate Programme in Communication of the Federal University of Rio de Janeiro, Brasil ■ Cornelia Eckert, Postgraduate programme in Social Anthropology at the Federal University of Rio Grande do Sul, Brasil ■ Glaucia Villas Bôas, Graduate Program in Sociology and Anthropology, Federal University of Rio de Janeiro, Brasil ■ Guilherme Marcondes, Postgraduate Programme in Sociology of the Ceará State University, Brasil ■ José Luís Casanova,

School of Public Policies, Iscte - University Institute of Lisbon, Centre for Sociological Research and Studies, Portugal ■ Maria Claudia Bonadio, Postgraduate Program in Arts, Culture and Languages, Federal University of Juiz de Fora, Brasil ■ Maria Lucia Bueno, Postgraduate Programmes in Arts, Culture and Languages and Social Sciences, Federal University of Juiz de Fora, Brazil ■ Micael Herschmann, Postgraduate Programme in Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Brasil ■ Patricia Reinheimer, Department of Social Sciences, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Brasil ■ Paula Abreu, Faculty of Economics of the University of Coimbra, Centre for Social Studies, Portugal ■ Paulo Nunes, Federal University of Itajubá, Brasil ■ Ricardo Campos, Interdisciplinary Social Sciences Centre CICS.NOVA, Portugal ■ Susana de Noronha, Centre for Social Studies at the University of Coimbra, Portugal ■ Tarcila Formiga, Celso Suckow da Fonseca Federal Technological Education Centre, Maracanã Unit, Brasil

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	4
Atmosferas, sons e sensibilidades	4
Paula Guerra e Lúgia Dabul	4
ARTIGOS	12
Repensar a cultura DIY num contexto pós-industrial e global	13
Andy Bennett, Paula Guerra e Ana Oliveira	13
Arquétipos da pós-modernidade: Celebidades e capitalismo contemporâneo	28
Roney Gusmão	28
António Variações: retrato do cantor enquanto jovem inserido na sua geração artística e nas respetivas problemáticas identitário-culturais	45
Luís Carlos S. Branco	45
A 'coletivização' das instituições de arte contemporânea	63
Ana Carolina Freire Accorsi Miranda	63
Adolescentes e jovens indígenas: participação política no Rio Negro	86
Claudina Azevedo Maximiano	86
Flores and 'Tijeras': a feminist revindication of Quechua and indigenous women through a fusion of Andean-trap music	104
Priscila Alvarez-Cueva and Sofia Sousa	104
REGISTOS DE PESQUISA	122
Simon Contra: etnografias de um jovem artista	123
Henrique Grimaldi Figueredo	123
RECENSÕES/ RESENHAS	141
Recensão ao livro de António Damásio, <i>A Estranha ordem das Coisas: a vida, os sentimentos e as culturas humanas</i>	142
Luís Carlos S. Branco	142

SUMMARY

PRESENTATION	4
Atmospheres, sounds and sensitivities	4
Paula Guerra and Lígia Dabul	4
ARTICLES	12
Rethinking DIY culture in a post-industrial and global context	13
Andy Bennett, Paula Guerra and Ana Oliveira	13
Post-modernity archetypes: celebrities and contemporary capitalism	28
Roney Gusmão	28
António Variações: portrait of the singer as a young man inserted in his artistic generation and its identity-cultural problems	45
Luís Carlos S. Branco	45
The 'collectivization' of contemporary art institutions	63
Ana Carolina Freire Accorsi Miranda	63
Adolescents and indigenous young people: political participation in Negro River.....	86
Claudina Azevedo Maximiano	86
Flores and 'Tijeras': a feminist revindication of Quechua and indigenous women through a fusion of Andean-trap music	104
Priscila Alvarez-Cueva and Sofia Sousa	104
RESEARCH RECORDS	122
Simon Contra: ethnographies of a young artist	123
Henrique Grimaldi Figueredo	123
REVIEWS	141
Recension of António Damásio's book, <i>The Strange Order of Things: life, feelings and human cultures</i>	142
Luís Carlos S. Branco	142

ATMOSFERAS, SONS E SENSIBILIDADES**ATMOSPHERES, SOUNDS AND SENSITIVITIES****AMBIANCES, SONS ET SENSIBILITES****AMBIENTE, SONIDOS Y SENSIBILIDADES****Paula Guerra**

Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, CITCEM, CEGOT, Dinâmia'CET, Griffith Centre for Cultural Research, Porto, Portugal

Lígia Dabul

Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Rio de Janeiro, Brasil

A música e o *music-making* são, desde logo, temáticas que se destacam neste Número 2 do Volume 4 da nossa revista. Assim, pareceu-nos lógico que o foco desta introdução fosse a/na música. Porventura, também nos parece válido referir que escrever sobre música pressupõe a impregnação de um carácter pessoal e até sentimentalista. Existem milhares de músicas. Um número impossível de contar, tal como as casas decimais de Pi (π). Apesar de a música ser infinita, no seu sentido material e imaginário, mesmo assim ela permite descortinar mundos de possibilidades nas mentes e nos corpos de quem a cria, divulga e ouve. Deste modo, a música é um ato libertador, que nos abre os horizontes, mas que também nos restringe e obriga a lidar com as nossas emoções. Assim, encarámos a música como um microcosmo do *self* e da sociedade onde nos inserimos.

Quando começámos a escrever esta introdução, decidimos que durante um dia iríamos contabilizar a frequência com que a música marcava os nossos quotidianos. O nosso encontro com a música começou às 7h00 da manhã, com o despertador a tocar uma música dos Chromatics. Levantamo-nos, ainda ensonados, e seguimos para o banho matinal, acompanhados pela playlist recomendada pelo YouTube. Mais tarde, já às 8h00 da manhã, navegamos pelo trânsito, pelo caos e pela *lufa lufa quotidiana* (Pais, 2010) ao som da rádio no nosso carro. Chegámos ao local de trabalho, e à medida que nos preparámos para ler os primeiros e-mails, já estamos com a rádio online sintonizada. Durante o almoço, ouvimos as músicas dos cafés e dos restaurantes, mas também as músicas que tocam nas colunas de jovens que passeiam ou que caminham para as escolas. Regressámos ao trabalho e a mesma dinâmica continua. Bem mais tarde, já de regresso a casa, ouvimos as músicas que passam nos intervalos dos programas televisivos. No dia seguinte, quase tudo se repete.

A música não é só consumida e absorvida por nós, a mesma também emerge como uma moeda de troca. Partilhámos a música que gostámos, comentámos as canções que menos gostámos e organizámos viagens em torno da música. De acordo com Rentfrow (2012), a música é ubíqua. Esta constatação é tanto mais evidente quando remetemos ao nosso passado, uma vez que no século XIX, apenas se podia ouvir música em concertos, porém, com a evolução dos meios tecnológicos e com os média cada vez mais insurgentes, a música passa a ser uma constante dos quotidianos. Na verdade, este tema da música na vida de todos os dias tem sido amplamente estudado por sociólogos como Simon Frith (2011) ou Tia DeNora (2000). A música, ao estar presente nos quotidianos (Guerra *et al.*, 2019), cria uma espécie de atmosfera que envolve os espaços e os indivíduos. Riedel (2020) infere que as atmosferas criadas pela música, tal como na literatura, envolvem os indivíduos em experiências transpessoais, bem como originam sentimentos (Guerra, 2021a). As atmosferas que se criam através da música, dão origem a espaços intermédios, que cruzam as dimensões objetivas e subjetivas das experiências e das vivências dos indivíduos (Hennion, 2007).



Figura 1: Experiências corpóreas-sociabilitárias de audição de música I
Fonte: musiCULT, 2010.

A música e o som, então, são termos frequentemente utilizados para descrever atmosferas vividas e, por isso, quer as atmosferas – do ponto de vista subjetivo – quer as músicas, são dotadas de um profundo carácter e simbolismo emocional (Stewart, 2011). Neste nível, e pensando que todos os artigos que compõem este número se focam em casos específicos que, do nosso ponto de vista, culminam no conceito de atmosferas, importa aferir que esta introdução e este número da revista *Todas as Artes* vai ao encontro de uma microssociologia. Por conseguinte, aferimos que a microssociologia (Fuente & Walsh, 2020) e o conceito/noção de atmosfera coincide na preocupação sob a forma de funcionamento dos mundos mundanos. Além do

mais, tal questão está espelhada no mais recente livro de Sumartojo e Pink (2019), no sentido em que buscam compreender de que modo os sons, entre outros elementos, possibilitam a criação de dimensões afetivas, materiais, sociais e tecnológicas, fundamentais na (des)(re)estruturação vida quotidiana (Guerra, 2021b).

Nesta introdução, cotejámos que tanto as abordagens ecológicas como as aproximações teóricas do interacionismo simbólico, partilham um entendimento comum acerca da música, enquanto potenciadora de uma visão singular acerca da vida social. Do ponto de vista ecológico, é de ressaltar o trabalho de Tim Ingold (2015), sendo que este insiste nos seus trabalhos que a música é uma espécie de modelo sobre os modos como o mundo regista uma perceção sensorial. Mais, o autor refere que a música consiste numa sinergia entre performance, acordes vibrantes e sons que tocam na emoção de cada indivíduo. Acrescenta ainda que tanto os sons como os sentimentos partilham qualidades que se intersejam (Guerra, 2021c). Autores como Vannini e Waskul (2006) sugerem que as melodias, as harmonias e os ritmos que compõem uma música, podem ser vistas como metáforas das interações – encontros, rituais - que pautam a vida quotidiana. A música possui uma capacidade inelutável de moldar as atmosferas espaciais e subjetivas, reflete os modos como o som forma e informa o indivíduo acerca do seu sentido de *self*, que, por sua vez, se relaciona e (re)configura numa multiplicidade de espaços e identidades. Estamos, portanto, perante lógicas de economias corporais, nos mesmos moldes como infere Böhme (2000). O som e a música constituem um paradigma de entendimento sob os modos como as experiências ambientais são sentidas e fundidas em panos de fundo repletos de significados, daí que Thibaud (2011) refira mesmo que o próprio corpo emerge como uma câmara de ressonâncias atmosféricas que evocam a capacidade desse mesmo corpo incorporar e ser incorporado por forças sonoras. Também, numa dimensão prosaica, estas atmosferas que se criam em torno do som e da música, influenciam as identidades espaciais e a historicidade sensorial. E em última análise, a diacronia dos tempos e espaços históricos: basta relembrar a importância das bandas sonoras na reconfiguração das memórias (Guerra, 2021d).

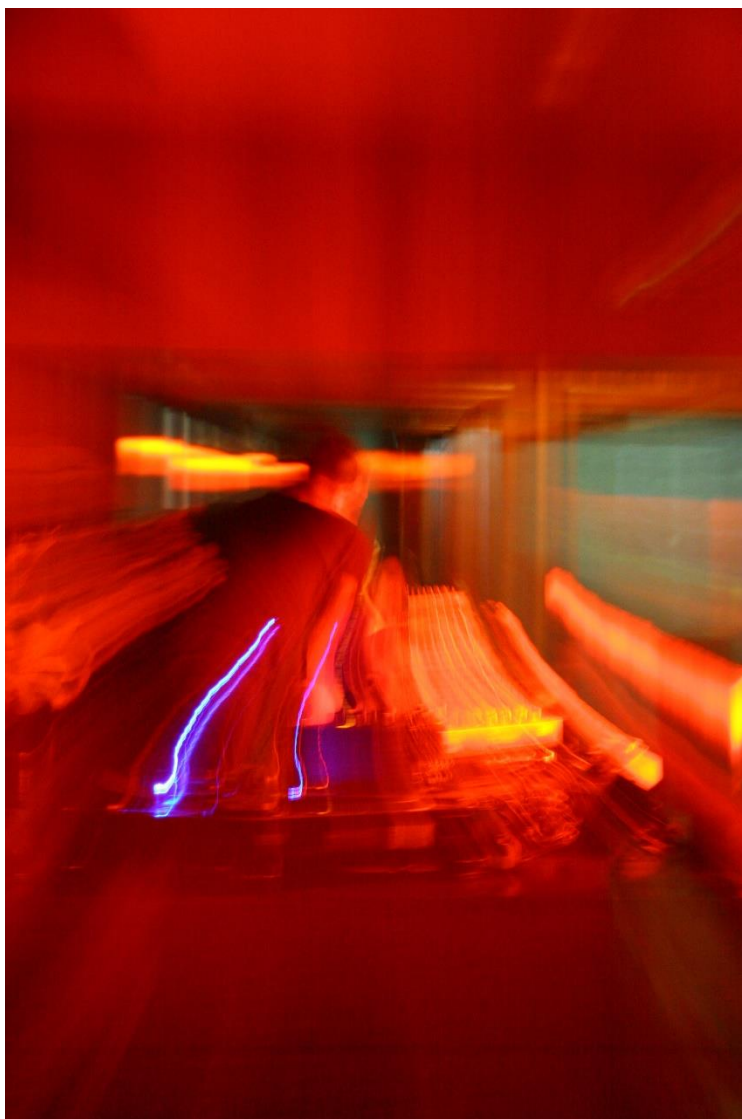


Figura 2: Experiências corpóreas-sociabilitárias de audição de música II
Fonte: musiCULT, 2010.

Posto isto, de seguida iremos apresentar os artigos, registos de pesquisa e resenhas que, do nosso ponto de vista, materializam estas atmosferas sonoras e rítmicas. Assim, o primeiro artigo deste Volume 4, número 2, intitulado “Repensar a cultura DIY num contexto pós-industrial e global”, de Andy Bennett e Paula Guerra, assume um interesse particular. Trata-se de uma tradução para língua portuguesa feita por Ana Oliveira de um capítulo marcante em torno das culturas *do-it-yourself* e as cenas musicais *underground*. Este artigo, na verdade, transporta-nos para outro tipo de atmosferas, nas quais a produção musical toma conta do ambiente e das simbologias. O autor enfatiza a cultura *do-it-yourself* como um *ethos* de resistência à indústria e à música *mainstream*, mas também a enquadrar como uma estética mais amplamente endossada que sustenta uma ampla esfera de produção cultural alternativa. Neste artigo, a música e a produção musical surgem associadas às práticas e às simbologias do *fazer punk* na sociedade portuguesa contemporânea.

No segundo artigo, “Arquétipos da Pós-Modernidade: Celebidades e Capitalismo Contemporâneo”, Roney Gusmão propõe uma abordagem ao modo como as celebridades contemporâneas expressam o tempo histórico ao qual chamamos de pós-moderno. O autor, tendo como foco a artista Madonna, considerada como a rainha da *pop* conduz-nos num percurso de concetualização da sua carreira, conjugando-a com as evoluções do capitalismo tardio e da pós-modernidade. Se anteriormente referíamos a importância do som e da música junto dos seus recetores, também importa notar que este artigo nos faz atentar aos modos como as simbologias referentes ao campo da criação artística se alteram em função de atmosferas e dos interesses dos intermediários da indústria cultural.

Seguidamente, no terceiro artigo, falamos de atmosferas próprias que se materializam nos corpos. No artigo “António Variações: Retrato do cantor enquanto jovem inserido na sua geração artística e nas respetivas problemáticas identitário-culturais”, de Luís Carlos S. Branco, patenteia-se uma reflexão centrada num processo de *revival* em torno de uma das luminárias da história do *pop-rock* português: António Variações. Concomitantemente, o Luís Carlos S. Branco busca fornecer um entendimento sobre este performer, inserindo-o no quadro maior das problemáticas socioculturais com as quais se debatia a sua geração artística e que eram também, em grande medida, as de Variações. Com efeito, o foco deste artigo são as questões identitárias, mas também o seu percurso enquanto jovem artista.

Em “A ‘coletivização’ das instituições de arte contemporânea”, Ana Carolina Freire Accorsi Miranda realiza uma análise sociológica do processo de aproximação da arte contemporânea brasileira face a iniciativas colaborativas, centrando-se nas curadorias de duas instituições de arte localizadas na cidade do Rio de Janeiro: o Museu de Arte do Rio e o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, entre os anos de 2013 e 2019. Neste artigo, estão em jogo as identidades coletivas, isto é, as simbologias e as vivências partilhadas que, como abordámos previamente, são um elemento fundamental das vidas quotidianas e do consumo de artes, quer se trate de música ou de outras expressões artísticas. Aliás, esta partilha coletiva enfatizada neste artigo materializa-se na disseminação e/ou defesa de um discurso não-hierárquico e mais colaborativo no mundo da arte contemporânea.

Claudina Azevedo Maximiano, com o seu artigo intitulado “Adolescentes e jovens indígenas: Participação política no Rio Negro”, propõe uma reflexão inicial sobre o processo de participação política dos jovens indígenas no rio Negro a partir da análise das iniciativas de mobilização/organização de um “novo sujeito político” no cenário do movimento indígena e do contexto social da referida região. Deste modo, a autora busca uma compreensão do processo de articulação/mobilização de jovens indígenas na luta por espaços sociais de poder e apresenta, a partir desse contexto, o surgimento de um discurso em torno de um sujeito pluriétnico, autodenominado

como “adolescentes e jovens indígenas”. Na verdade, estamos perante um contributo teórico que vai ao encontro das relações e dos modos de atuação dentro de uma atmosfera partilhada e simbólica que tem também na música muitas das suas principais manifestações sensíveis.



Figura 3: Experiências corpóreas-sociabilitárias de audição de música III
Fonte: musiCULT, 2010.

Priscila Alvarez-Cueva e Sofia Sousa em “Flores and ‘Tijeras’: A feminist reivindication of Quechua and Indegenous women through a fusiono n andean-trap music” exploram a canção. A música. Destacam a canção “Tijeras”, de Renata Flores, com o objetivo de identificar como a narrativa da mensagem é construída na canção e que elementos acompanham a representação e como eles dialogam. Para tal, as autoras realizam uma leitura aprofundada, onde identificam cinco áreas que

permitem compreender a canção como uma arma de protesto e reivindicação, não só das mulheres indígenas, mas também da língua *quechua*. Este artigo discute a fusão que Renata Flores faz entre as montanhas, a rua e o gênero musical, ao mesmo tempo que promove uma mensagem feminista de união para enfrentar a violência de gênero.

No que concerne aos registros de pesquisa, Henrique Grimaldi Figueredo, em “Simon contra: Etnografias de um jovem artista”, centra-se em Simon Contra, um exímio exemplo de um jovem artista criando e circulando pelo campo da arte. Fazendo uso da etnografia, uma conversa aberta e colaborativa onde as perguntas servem mais como provocações do que esperam recolher uma resposta apropriada, o autor busca prover um retrato impreciso da juventude criativa e de seus modos de enfrentamento no campo cultural. Mais acrescentamos, busca perspetivar as dinâmicas de interação entre o indivíduo, as atmosferas e os campos simbólicos de interação.

Por fim, apresentamos uma resenha ao livro de António Damásio “A estranha ordem das coisas: a vida, os sentimentos e as culturas humanas”, de Luís Carlos S. Branco. Esta resenha provê uma relação entre um médico e neurocientista com as artes, a cultura, a literatura, e enfim, a invenção e a criatividade humana. Então, o autor irá explicar em que consiste essa teorização damasiana sobre as artes e a cultura e sua relevância para a compreensão contemporânea das atmosferas e dos sensíveis artísticos.

Porto e Rio de Janeiro, outubro de 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Böhme, Gernot (2000). Acoustic atmosphere: A contribution to the study of ecological aesthetics. *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, 1(1), 14-19.
- DeNora, Tia (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fuente, Eduardo de la & Walsh, Michael James. (2020). Framing atmospheres: Goffman, space, and music in everyday life. *Symbolic Interaction*, 44 (1), 211-234.
- Frith, Simon (2011). Music in everyday life. In Clayton, Martin; Herbert, Trevor & Middleton, Richard (Eds). *The cultural study of music. A critical introduction* (pp. 19-32). London: Routledge.
- Guerra, Paula; Brandão, Marcílio Santos & Sarrouy, Alix Didier (2019). Antoine Hennion: música, mediações e amadores. *Estudos de Sociologia*, 2(25), 29-49.
- Guerra, Paula (2021a). Sons, corpos e lugares. Para uma metonímia das cidades musicais contemporâneas. *CSOnline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, n. 33, 171-197.
- Guerra, Paula (2021b). Continuarei em busca do meu lugar. Mulheres, migrações e música. *NAVA*, v. 6 n. 1 e 2. agosto 2020/2021, 42-70.
- Guerra, Paula (2021c). O que tem o rock a ver com Bourdieu? Contributos acerca da aplicação da teoria dos campos ao rock alternativo português (1980-2010). *CSOnline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, n. 32, 135-160.
- Guerra, Paula (2021d). So Close Yet So Far: DIY Cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30 (2), 122-138.
- Hennion, Antoine (2007). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Éditions Métailié.
- Ingold, Tim (2015). *The life of lines*. London: Routledge.

- Pais, José Machado (2010). *Lufa-lufa quotidiana. Ensaio sobre cidade, cultura e vida urbana*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Riedel, Friedland (2020). Atmospheric relations: Theorizing music and sound as atmosphere. In Riedel, Friedland & Torvinen, Juha (Ed). *Music as atmosphere: Collective feelings and affective sounds* (pp.1-42). London: Routledge.
- Stewart, Kathleen (2011). Atmospheric attunements. *Environment and Planning D: Society and Space*, 29(3), 445–453.
- Sumartojo, Shanti & Sarah Pink (2019). *Atmospheres and the experiential world: Theory and methods*. Oxon: Routledge.
- Thibaud, Jean-Paul (2011). A sonic paradigm for urban studies. *Journal of Sonic Studies* 1(1). Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/view/220589/220590> .
- Vannini, Phillip & Dennis Waskul (2006). Symbolic interaction as music: The esthetic constitution of meaning, self, and society. *Symbolic Interaction*, 29(1), 5–18.

Paula Guerra. Doutora em Sociologia. Professora de Sociologia da Faculdade de Letras e Investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora Adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Studies na Austrália. Investigadora colaboradora no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território e no DINÂMIA'CET-IUL - Centre for Socioeconomic Change and Territorial Studies, Portugal. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

Lígia Dabul. Doutora em Sociologia. Professora Colaboradora dos Programas de Pós-Graduação em Sociologia e em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Coordenadora do Nectar – Núcleo de Estudos Cidadania, Trabalho e Arte da Universidade Federal Fluminense. Poeta. Universidade Federal Fluminense, R. Miguel de Frias, 9 - Icaraí, Niterói - RJ, 24220-900, Brasil. E-mail: ligia.dabul@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6224-9720.

Citação:

Guerra, Paula & Dabul, Lígia (2021). Atmosferas, sons e sensibilidades. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(2), pp. 4-11. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav4n2apr

ARTIGOS



REPENSAR A CULTURA DIY NUM CONTEXTO PÓS-INDUSTRIAL E GLOBAL

RETHINKING DIY CULTURE IN A POST-INDUSTRIAL AND GLOBAL CONTEXT

REPENSER LA CULTURE DIY DANS UN CONTEXTE POST-INDUSTRIEL ET MONDIAL

REPENSAR LA CULTURA DIY EN UN CONTEXTO POSTINDUSTRIAL Y GLOBAL

Andy Bennett

Griffith University, School of Humanities, Languages and Social Science, Griffith Centre for Cultural Research, Instituto de Sociologia, Brisbane, Queensland, Australia

Paula Guerra

Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, CITCEM, CEGOT, Dinâmia'CET, Griffith Centre for Cultural Research, Porto, Portugal

Tradução Ana Oliveira

DINAMIA'CET - Instituto Universitário de Lisboa, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Lisboa e Porto, Portugal

RESUMO: A partir de meados da década de 1970, a noção de cultura *do-it-yourself* (DIY) evoluiu de um *ethos* de resistência à indústria da música *mainstream*, centrado no *punk*, para uma estética mais amplamente endossada que sustenta uma vasta esfera de produção cultural alternativa. Embora não evitando preocupações contra-hegemónicas, esta transformação do DIY no que razoavelmente se poderia chamar uma "cultura alternativa" global também o viu evoluir para um nível de profissionalismo que visa assegurar a sustentabilidade cultural e, sempre que possível, económica. Este artigo examina a longevidade da estética cultural DIY e a sua evolução num contexto global, considerando como esse crescimento exponencial nas práticas DIY coloca novas questões sobre a natureza e prevalência da estética DIY, interrogando se é necessário reposicioná-la como um aspeto cada vez mais central da vida urbana contemporânea.

Palavras-chave: cultura DIY, produção cultural alternativa, carreiras DIY.

ABSTRACT: From a point during the mid-1970s, the notion of do-it-yourself (DIY) culture has developed from a punk-focused ethos of resistance to the mainstream music industry into a more widely endorsed aesthetic underpinning a broad sphere of alternative cultural production. While by no means eschewing anti-hegemonic concerns, this transformation of DIY into what might reasonably be termed a global 'alternative culture' has also seen it evolve to a level of professionalism that is aimed towards ensuring aesthetic and, where possible, economic sustainability. This article examines the longevity of the DIY cultural aesthetic and its evolution in a global context, considering how such exponential growth in DIY practices presents new questions about the nature and prevalence of the DIY aesthetic and whether we need to reposition it as an increasingly pivotal aspect of contemporary urban life.

Keywords: DIY culture, alternative culture production, DIY careers.

RÉSUMÉ: Depuis le milieu des années 1970, la notion de culture *do-it-yourself* (DIY) est passée d'une éthique de résistance à l'industrie musicale dominante, centrée sur le *punk*, à une esthétique plus largement approuvée qui sous-tend une vaste sphère de production culturelle alternative. Sans éviter les préoccupations contre-hégémoniques, cette transformation du DIY en ce que l'on pourrait raisonnablement appeler une "culture alternative" mondiale l'a également vu évoluer vers un niveau de professionnalisme visant à assurer la durabilité culturelle et, si possible, économique. Cet article examine la longévité de l'esthétique culturelle DIY et son évolution dans un contexte mondial, en considérant comment cette croissance exponentielle des pratiques DIY pose de nouvelles questions sur la nature et la prévalence de l'esthétique DIY, en se demandant si elle doit être repositionnée comme un aspect de plus en plus central de la vie urbaine contemporaine.

Mots-clés: culture DIY, production de culture alternative, carrières DIY.

RESUMEN: Desde mediados de la década de 1970, la noción de la cultura del "hágalo usted mismo" (DIY, por sus siglas en inglés) evolucionó desde un *ethos* centrado en el *punk* de resistencia a la industria musical dominante hasta una estética más ampliamente respaldada que sustenta una amplia esfera de producción cultural alternativa. Aunque no evita las preocupaciones contrahegemónicas, esta transformación del DIY en lo que podría llamarse razonablemente una "cultura alternativa" global también la ha visto evolucionar hacia un nivel de profesionalidad que pretende garantizar la sostenibilidad cultural y, en la medida de lo posible, económica. Este artículo examina la longevidad de la estética cultural DIY y su evolución en un contexto global, considerando cómo este crecimiento exponencial de las prácticas DIY plantea nuevas preguntas sobre la naturaleza y la prevalencia de la estética DIY, cuestionando si necesita ser reposicionada como un aspecto cada vez más central de la vida urbana contemporánea.

Palabras-clave: cultura DIY, producción cultural alternativa, carreras DIY.

A partir de meados da década de 1970, a noção de cultura *do-it-yourself* (DIY) evoluiu de um *ethos* de resistência à indústria da música *mainstream*, centrado no *punk*, para uma estética mais amplamente endossada que sustenta uma vasta esfera de produção cultural alternativa (Bennett, 2018). Embora não evitando preocupações contra-hegemónicas, esta transformação do DIY no que razoavelmente se poderia chamar uma "cultura alternativa" global também o viu evoluir para um nível de profissionalismo que visa assegurar a sustentabilidade cultural e, sempre que possível, económica. Durante um período em que o próprio conceito de cultura é objeto de várias tentativas de hiper-comodificação, sob a bandeira cada vez mais ampla das "indústrias culturais" (Power & Scott, 2004), os muitos profissionais culturais que desejam permanecer independentes beneficiaram ao mesmo tempo da crescente ênfase, nos centros urbanos, na produção, desempenho e consumo culturais. De facto, esses profissionais são muitas vezes capazes de aperfeiçoar as competências criativas adquiridas enquanto participantes em cenas culturais *underground* e alternativas para a sua utilização em carreiras como empreendedores culturais DIY. Este artigo examina a longevidade da estética cultural DIY e a sua evolução num contexto global. Como o artigo irá ilustrar, a partir das suas raízes no movimento *punk*, o conceito DIY cresceu para abarcar um setor alternativo altamente complexo e vibrante de produção e consumo cultural a uma escala global. A secção final do artigo irá considerar como esse crescimento exponencial nas práticas DIY coloca novas questões sobre a natureza e prevalência da estética DIY, interrogando se é necessário reposicioná-la como um aspeto cada vez mais central da vida urbana contemporânea.

1. Cultura DIY num contexto histórico

O termo "DIY" começou a ser ouvido pela primeira vez no início do século XX, quando foi utilizado e compreendido no contexto do melhoramento do lar (Gelber, 1997). Referindo-se à prática de criar, reparar e/ou modificar coisas sem recorrer a um especialista, o significado e a atualidade do DIY evoluíram gradualmente ao longo das décadas seguintes para abranger uma série de práticas culturais criativas. Como parte dessa evolução, o DIY assumiu uma ressonância crítica durante a década de 1950, com a Internacional Situacionista, movimento artístico e cultural que procurou satirizar e denunciar as contradições da sociedade capitalista consumista (Debord, 1992; Downes, 2007; Frith & Horne, 1987), através da criação de objetos artísticos contraculturais que contrariavam as representações culturais dominantes e utilizavam novas formas de comunicação, tais como manifestos, *fanzines* e outros, para despertar um sentimento de que a *orden des choses* (sistema) poderia ser mudada. Além disso, as reivindicações do movimento Situacionista estenderam-se à utilização dos símbolos e formas do *status quo* como meio de resistência simbólica e ideológica. Muito devido ao movimento Dadaísta do início do século XX, a Internacional Situacionista apropriou-se de imagens e objetos quotidianos,

reposicionando-os em novos contextos que lhes retiraram o seu significado original de formas que serviam para questionar, tanto a natureza da natureza da arte, como o estado da sociedade em geral.

Vinte anos mais tarde, o *ethos* DIY do movimento Situacionista foi dramaticamente ressuscitado no *punk*, uma cena que reuniu sensibilidades juvenis e compreensões estéticas de música e estilo num período crítico de crise socioeconómica (Hebdige, 1979). Embora as suas origens tenham sido os Estados Unidos, em meados da década de 1970 (Laing, 1985; Lentini, 2003), a proeminência do *punk* como uma declaração de resistência entre jovens desamparados e desiludidos foi percebida vários anos depois, quando a música e a cultura *punk* foram experienciadas pelos primeiros públicos britânicos. Durante um período em que os salários estavam congelados, a queda das taxas comerciais e a estagnação económica, e o elevado desemprego - especialmente entre os jovens -, fez-se sentir o descontentamento crescente de várias camadas da sociedade. Nesse contexto, o *punk* tornou-se uma plataforma espetacular, tanto no sentido visual, como sonoro, para a raiva e a insatisfação da juventude, ao mesmo tempo em que atua como um veículo relutante de medo e pânico moral (Holtzman, Hughes & Van Meter, 2007). O que também tornava o *punk* atraente para os músicos e para o público era o seu carácter DIY. Enquanto os estilos musicais anteriores - nomeadamente o *skiffle* (Stratton, 2010) e o *rock'n'roll* (Bielby, 2004) - também mostraram um carácter DIY distinto, todo o *ethos* musical e cultural do *punk* foi fortemente investido com uma estética DIY forte e distintiva (McKay, 1998). Na época da chegada do *punk*, a indústria da música popular tinha crescido a um ponto em que a produção e distribuição da música popular eram fortemente reguladas e fortemente rotinizadas, com música criada em grande escala e calculada para atrair o público em massa. De uma perspectiva *punk*, a consequência de tal regulação foi que a música perdeu o contato com o seu público e, ao fazê-lo, também se despojou de valor - social, cultural e politicamente. A missão chave do *punk*, portanto, era reinvestir a música de uma estética mais parecida com o que era visto como a excitação dos anos do *rock'n'roll* e, ao mesmo tempo, reinstalar uma mensagem política (Laing, 1985).

Como a cena *punk* inicial dos anos 1970 se diversificou e deu origem a uma série de novas cenas musicais e estilísticas, incluindo o *anarcho punk* (Gosling, 2004), o *punk* gótico (Hodkinson, 2002) e o *hardcore* (Driver, 2011), os princípios do DIY que tinham estado no centro do *punk* continuaram a refletir-se na forma como estes novos estilos foram criados, executados e consumidos. Embora, num contexto *mainstream*, o *pop* e o *rock* tenham sido reintegrados como formas dominantes de entretenimento musical ao vivo e gravado - sobretudo devido ao surgimento da MTV (Kaplan, 1987) e à crescente proeminência de megaeventos de música ao vivo como o Live Aid (Garofalo, 1992) - a divisão do mundo da música pelo *punk* continuou a manifestar-se sob a forma de redes alternativas de produção, performance e consumo de música,

que caracterizaram uma proliferação de cenas locais, translocais e, a partir de meados dos anos 1990, virtuais (Peterson e Bennett, 2004). De facto, para além de dar origem a uma série de subgéneros de *punk*, diretamente relacionados, seria também preciso dizer que, desde os anos 1970, a estética DIY do início da cena *punk* tornou-se uma fonte chave de influência e inspiração para uma gama sucessiva de géneros, entre eles o *rap* (Rose, 1994), o *indie* (Bannister, 2006) e a música de dança (Thornton, 1995).

2. DIY e cultura “alternativa” global

Durante o período em que estes géneros pós-*punk* surgiram, a desindustrialização no Norte Global contribuiu ainda mais para a prevalência de discursos DIY na música e práticas culturais associadas. Num estudo sobre a cena musical local de Liverpool, realizado em meados da década de 1980, Cohen (1991: 2) observa como,

numa cidade onde a atitude de muitos jovens era a de que tanto se podia pegar numa guitarra como fazer exames, uma vez que as hipóteses de encontrar uma ocupação a tempo inteiro em resultado de qualquer uma das opções eram as mesmas, estar numa banda era uma forma de vida aceite e podia fornecer um meio para justificar a existência de uma pessoa.

Nas décadas seguintes à publicação do estudo de Cohen, o cenário socioeconómico que ela descreve em relação a Liverpool tornou-se mais comum, não apenas no Reino Unido, mas num sentido global mais amplo. Da mesma forma, a facilidade com que os jovens, e na verdade as gerações posteriores, podem ver a música e outras práticas criativas como ocupações viáveis também evoluiu globalmente, muitas vezes em conjunto com um código de política e prática cultural DIY fortemente articulado. Esta evolução da cultura DIY num sentido global mais amplo é extremamente significativa, sobretudo devido à demonstração do DIY como uma linguagem de ação e intenção mais comumente adotada por um conjunto cada vez mais amplo de produtores culturais e seus públicos. Outrora utilizado como meio de denotar bolsas de resistência às formas tradicionais de música e à produção cultural, sobretudo num sentido localizado (por exemplo, McKay, 1998), o DIY tornou-se agora sinónimo de um *ethos* mais amplo de política de estilo de vida que une as pessoas em redes de produção cultural alternativa e translocal.

Embora o Norte Global tenha talvez liderado o processo em termos do estabelecimento das qualidades e parâmetros fundamentais das práticas culturais DIY, a prevalência das sensibilidades DIY não está de modo algum restrita a estas regiões do mundo. Pelo contrário, tal como estilos e cenas musicais como o *punk*, o *metal* e a música de dança encontraram o seu espaço em países do Sul Global, tal tem tido uma influência crítica na evolução da cultura DIY num contexto global mais amplo. Assim, tal como é agora legítimo falar de *punk*, *rap*, *indie* e vários outros géneros musicais e estilísticos enquanto formas globais de cultura (por exemplo, Nilan & Feixa, 2006), também é possível ver como a forte herança da cultura DIY,

entrelaçada com tais géneros, tem acompanhado a sua mobilidade global, encontrando uma voz em várias culturas locais em todo o mundo para produzir uma rica gama de cenas culturais DIY distintamente localizadas, mas ao mesmo tempo translocalmente ligadas.

No mesmo período, a rápida emergência da tecnologia digital criativa, embora não democratizando o processo de produção cultural num sentido universal, dadas as implicações de custo envolvidas na aquisição dessa tecnologia para uso pessoal, tornou mais fácil para um número crescente de pessoas - incluindo jovens - obter os meios para criar e divulgar os seus próprios produtos culturais, sejam eles música, literatura, arte, filme ou artefactos associados. Como tal sugere, o efeito combinado de tais mudanças socioeconómicas e tecnológicas tem ramificações significativas na posição e estatuto do DIY como discurso cultural e prática cultural na era pós-industrial. De facto, à semelhança dos músicos de Cohen (1991) em Liverpool, em meados da década de 1980, tal como a pós-industrialização lançou as bases para uma nova e aparentemente inabalável era do neoliberalismo, o que poderia legitimamente ser chamado de geração de risco global (Bennett, 2018) abraçou a criação musical e as práticas culturais criativas semelhantes como um modo de vida, frequentemente considerando-as como carreiras viáveis num contexto socioeconómico onde cada carreira pode parecer tão precária como a seguinte. Deste modo, à escala mundial, as sucessivas gerações de jovens estão a esforçar-se por trabalhar contra as potencialidades patológicas da deriva biográfica provocada pelo risco e pela incerteza, através da flexibilização das suas competências empreendedoras - musicais e extra-musicais - de uma forma orientada para a criação de carreiras DIY satisfatórias, ainda que nem sempre necessariamente economicamente gratificantes ou mesmo sustentáveis (Threadgold, 2018). Enquanto as indústrias culturais *mainstream*, que são também em grande parte produto da pós-industrialização, são impulsionadas principalmente por uma motivação de lucro, o mesmo não acontece com as práticas culturais DIY, que são frequentemente impulsionadas por motivos de gratificação criativa e estética (Ferreira, 2016).

3. Autoprodução artística e práticas culturais DIY

Como indicado nas secções anteriores deste artigo, a noção de cultura DIY sofreu transformações significativas desde meados da década de 1970, primeiro quando suas associações com a juventude, música e estilo se manifestaram sob a forma do movimento *punk*. Nesta secção, iniciamos a tarefa de começar a delinear e definir um novo quadro de cultura e práticas culturais DIY que possa ser aplicado em contextos globais mais contemporâneos. Com base no trabalho etnográfico realizado pelos autores sobre a cena *punk* portuguesa, parece claro que se nos primeiros anos do *punk* o DIY foi um gesto relativamente espontâneo de resistência ao capitalismo, este evoluiu agora para uma compreensão essencialmente pré-digerida de que o *punk*, e por definição aquelas cenas musicais e culturais que vieram depois do *punk* e foram

inspiradas por ele, são vistas como símbolos. De facto, uma das conclusões fundamentais da nossa investigação é que, embora teoricamente rico, tal retrato da cultura DIY é também altamente compatível com a forma como os atores sociais se percebem reflexivamente e a sua relação intensa com as práticas quotidianas da cultura DIY. Assim, quando questionámos os nossos entrevistados sobre o carácter efetivo do DIY, estes apontaram inúmeros papéis, tarefas, funções e competências associados aos mecanismos de criação de significados, permitindo na prática que os participantes de diferentes cenas se vissem precisamente como participantes dessa cena de uma forma análoga às culturas *club* de Thornton (1995). No caso do trabalho de Thornton, e no nosso, um fio condutor é a forma como as competências adquiridas através da participação numa cena estão ligadas a artefactos e conhecimentos (implícitos e simbólicos) que são reconhecidos e estimados numa determinada cultura (Jensen, 2006).

A questão da autenticidade e a sua resposta/alternativa ao *mainstream* são configurações-chave no *ethos* DIY do *punk* português (Guerra, 2017; Silva & Guerra, 2015), como aliás são em inúmeras outras cenas culturais DIY em todo o mundo. Estas estratégias de autoprodução, baseadas em demonstrações de competências advindas da participação na cena, consolidaram-se nos últimos 30 anos, o que significa que dois terços dos entrevistados afirmam ter ou ter adquirido competências DIY através da participação em cenas locais de música *punk*, e que as redes de cooperação (Becker, 1982; Crossley, 2015) tiveram um papel fundamental na sua facilitação. Essencialmente, o que isto revela é a presença permanente de uma cena *underground* forte, sustentada pelo engajamento de jovens músicos e *gatekeepers*, amadores e profissionais, e por audiências profundamente leais. O *underground* - o termo que reúne noções de convivialidade juvenil, produção artística, desafio ao *mainstream*, performance ritual - é, em essência, uma rede criativa coletiva (Willis, 1977), que expressa a estética quotidiana em contextos de cultura juvenil. Diversas variáveis aparecem como cruciais para a nossa compreensão dessas realidades: trajetórias musicais (Finnegan, 2007: 297) ou o desenho inicial de carreiras de lazer (Blackman, 2005; MacDonald, 2011), como rotas de entrada para cenas locais de música *punk*, destacam-se como elementos críticos na compreensão das trajetórias individuais e coletivas dos atores sociais. Nesse sentido, os perfis de carreira mais comuns podem ser discutidos como combinações de papéis-chave na cena, como agente/promotor musical, incluindo uma ampla gama de perfis como fã, distribuidor, editor/músico, educador e assim por diante.

Os papéis e tarefas que estas cenas e percursos musicais implicam no *punk* português são marcados pela heterogeneidade e flexibilidade. O *ethos* DIY é representado como um ativo fortemente valorizado na prática de música amadora de base comunitária que anda de mãos dadas com o mundo *underground* (Guerra & Bennett, 2015; Guerra & Silva, 2015). O *underground* musical surge, assim, como uma

reivindicação dos jovens músicos para uma expressão artística única, ou uma experiência autêntica - não sem as suas contradições e ambiguidades internas - contra o mercado e as convenções musicais dominantes. É, no entanto, possível analisar este espaço como incluindo processos de socialização múltipla numa esfera social em que fatores de estratificação, como o capital de classe ou escolar, são jogados numa experimentação simbólica, abrindo a possibilidade de novas práticas e trajetórias culturais. Os circuitos de autoprodução musical constituem uma pluralidade de espaços socializadores, caracterizados por diversos códigos simbólicos de acordo com diferentes géneros musicais, culturas juvenis, origens sociais, contextos urbanos e aproximação aos meios profissionais, entre outros (ver Gelder & Thornton, 1997).

Como quadro geral a utilizar na abordagem desta questão, podemos olhar para a tese marxista autonomista do trabalho imaterial (Hardt & Negri, 2003; Negri, 2005) - ou seja, a noção imbricada no sistema do capital de trabalho criativo, afetivo e informativo, que se tem vindo a generalizar e a influenciar profundamente à medida que a socioeconomia pós-industrial evolui. Este tipo de conceito funciona na prática e, especificamente, no que os nossos entrevistados sentiram nas cenas musicais DIY, como um reordenamento ontológico dos princípios do trabalho e do jogo (Willis, 1977). Ao privilegiar a autonomia criativa, medindo o sucesso em termos de capital simbólico, como defende Moore (2004), e colocando ênfase no desafio e resistência institucional, este enfoque no trabalho imaterial serve as culturas DIY como uma medida alternativa e mais adequada do trabalho nelas contido. Como Dale (2008: 190) sugere, o desafio institucional da música independente foi parte de uma tentativa de "espalhar o poder, redistribuir o capital cultural e encorajar a auto-expressão". Um desses casos foi o da música *pop-punk* nos Estados Unidos, que, desde o início da década de 1990, se tornou associada a uma série de editoras e cenas locais DIY. Para Barrett (2013), o movimento *punk* nos Estados Unidos significa uma forma politizada de ação coletiva, abrangendo um complexo de contra-instituições, enquanto Dunn (2012) defende que "o *punk rock* deu início à revolução dos discos DIY", o que significa que as editoras *punk* independentes abriram um espaço de resistência à alienação da sociedade moderna.

Tudo isto, claro, levanta uma questão crítica: Dadas as formas cada vez mais complexas, localmente específicas, mas ligadas transnacionalmente, em que a cultura DIY tem evoluído desde os anos 1970, como podemos definir especificamente o que significa DIY, concretamente, num contexto contemporâneo? Alguns autores assinalam as ambiguidades, por vezes profundas, do ideal DIY, que só podem estar relacionadas com um código ético específico, subjacente a todos os movimentos, a favor da autonomia e independência face a sociedades conspícuas e orientadas para o consumo (César & Koubek, 2012; Gosling, 2004; O'Hara, 1999). Numa abordagem preliminar, o DIY pode significar a criação de uma alternativa simbólica através de um

espaço (físico ou metafórico) de auto-empoderamento, ajuda mútua e envolvimento social alternativo (Holtzman, Hughes & Van Meter, 2007). Alternativamente, e mais frequentemente no contexto português, tem significado práticas associativas e recreativas, organizadas pelos próprios participantes num processo de empoderamento que impacta o seu próprio projeto pessoal.

Mais do que tudo, o DIY serve como uma força contrária ao neoliberalismo. No entanto, esta é apenas uma parte da história. Devemos levar em conta várias questões que nos conectam a percursos alternativos de socialização; novas formas de educação e construção familiar; a rejeição de corporações, cadeias empresariais e multinacionais (Crossley, 2015; Haenfler, 2004, 2012, 2014; Heartfield, 2003; Moore, 2004; Ruggero, 2009); a ênfase em canais alternativos de comunicação e informação (Coopman, 2003; Dahlgren, 2007; Downing, 2001; Duncombe, 1997; McKay, 1996); a relação com estratégias de ação direta (Epstein, 1993); a produção de um sistema de vida alternativo (casas ocupadas, cooperativas) (Hemphill & Leskowitz, 2013); as práticas da cultura emancipatória DIY na aprendizagem com computadores e novas tecnologias (Kafai & Peppler, 2011); uma defesa da vida baseada em princípios ecológicos, incluindo jardinagem, *recycling* e reparação doméstica, música e reaproveitamento de alimentos desperdiçados (Kuhn, 2010; McKay, 1996); e a educação de adultos (Downes, 2007; Hemphill & Leskowitz, 2013).

Claramente, embora as práticas de produção cultural continuem a ser fundamentais para o *ethos* DIY, o que agora o distingue dos seus primeiros anos é uma filosofia de estilo de vida mais ampla e uma abordagem mais diversificada que se estende a uma série de atividades diárias. O conceito de estilo de vida foi originalmente aplicado na sociologia por Weber (1978) como um modo de considerar como aspetos do *status* social e da posição foram articulados através de exhibições de riqueza material e consumo conspícuo. O estilo de vida voltou a ficar na moda na sociologia durante o final do século XX, quando, na esteira da mudança cultural (Chaney, 1994), o significado do consumo cultural veio novamente à tona como um meio para explicar a base das identidades individuais e coletivas em contextos sociais da modernidade tardia. David Chaney é um ator-chave para este novo trabalho sociológico sobre o estilo de vida. A sua reconceptualização do estilo de vida num contexto contemporâneo é altamente instrutiva para a nossa compreensão de uma série de identidades e práticas culturais que caracterizam a sociedade moderna tardia, incluindo aquelas que sustentam a noção de cultura DIY. Nesse contexto, Chaney (1996) considera os estilos de vida como demonstrativos da crescente reflexividade exibida pelos indivíduos, tanto na prática, como na negociação da vida quotidiana. A chave para a interpretação do estilo de vida de Chaney é a sua distinção entre "estilos de vida" e "modos de vida" (1996: 97). Ele argumenta que os estilos de vida são "projetos criativos" que dependem de "demonstrações de competência do consumidor", enquanto os "modos de vida" são "tipicamente associados a uma

comunidade mais ou menos estável [e] exibidos em características como normas partilhadas, rituais, padrões de ordem social e provavelmente um dialeto distinto" (1996: 92).

Dados os resultados da nossa investigação sobre a cena *punk* portuguesa, parece claro que, embora os estilos de vida reflitam as novas tendências da sociedade - neste caso particular, em torno da aquisição de gostos musicais e da apropriação de recursos estilísticos associados, globalmente inscritos na cultura *punk* -, continuam a refletir aspetos mais antigos e mais consolidados das comunidades locais em que se formam. Assim, a língua e o conhecimento dos acontecimentos históricos mais recentes que ocorrem em Portugal têm influência na articulação do *punk* português, tal como as infraestruturas específicas, rígidas e flexíveis (Stahl, 2004), presentes em diferentes cidades do país. Estes aspetos da cultura local e vernácula fazem parte integrante do carácter do *punk* português, da sua prática cultural DIY e das formas como esta informa um leque mais alargado de sensibilidades do estilo de vida DIY. O mesmo se aplica aos *clusters* de práticas DIY noutras partes do mundo.

O facto de a cultura DIY poder ser descrita como um estilo de vida na forma apresentada acima é, em grande medida, devido a alguns dos outros fatores discutidos anteriormente neste artigo. Mais acentuadamente, talvez, a apropriação dos princípios e práticas DIY por parte de muitos indivíduos na modernidade tardia, revele a sua oposição - tanto pessoal como, em muitos casos, coletiva - ao domínio apertado do neoliberalismo num contexto global. Ao optar por um estilo de vida baseado na ideologia e na prática DIY, os indivíduos podem articular de forma mais incisiva o seu sentido de distância face às políticas institucionais e culturais da existência urbana neoliberal. À medida que os temas da cultura e da criatividade são sugados para discursos enquadrados em torno dos conceitos relacionados de "classe criativa" e de "cidade criativa" (Florida, 2005), adotando uma postura DIY que abrange aspetos do trabalho e do lazer, público e privado, os indivíduos criam e mantêm espaços habitáveis à margem dessa rápida transformação urbana.

Neste sentido, a cultura e as práticas DIY também significam novas formas vibrantes de sociabilidade. No final do século XIX, a escrita inovadora de Simmel (1950) sobre cidades e multidões urbanas apontava para o duplo efeito do anonimato como libertador e, ao mesmo tempo, expondo o desejo contínuo dos indivíduos por um sentido de comunidade e pertença. No final do século XX, uma série de teóricos, incluindo Slater (1997) e Maffesoli (1996), argumentaram que as comunidades na modernidade tardia eram muito mais propensas a serem construídas em torno de interesses comuns de lazer e consumo do que formas mais antigas de união baseadas em questões de classe, etnia, vizinhança e assim por diante. Como discutido anteriormente, com base nos resultados da nossa própria pesquisa sobre a cena *punk* em Portugal, argumentaríamos que os aspetos residuais da comunidade podem permanecer atuais, pelo menos em alguns contextos locais. No entanto, parece claro

que as formas contemporâneas de sociabilidade abarcam aspetos mais recentemente estabelecidos do lazer e do consumo. No entanto, tal como já foi referido neste artigo, com o desenvolvimento do risco e da desindustrialização, muitos recorrem agora a competências e práticas adquiridas fora do trabalho e da educação convencionais, e isto estende-se às competências adquiridas enquanto participantes em cenas musicais e outras formas de cultura alternativa. A aquisição de tais competências e a conversão dessas competências em formas mais sustentadas de prática e produção cultural sustentam as expressões contemporâneas DIY. Como tal, a cultura DIY também proporciona um espaço onde pessoas com gostos, perspetivas e experiências comuns se podem juntar e construir novas formas de comunidade, afirmando a sua solidariedade e distintividade no contexto urbano tardio e moderno.

4. Conclusão

Este artigo mapeou e explorou as origens e o desenvolvimento da cultura e das práticas DIY em relação à música e às formas culturais associadas. Começou por discutir o significado do DIY para a cultura *punk* em meados da década de 1970 e depois voltou a sua atenção para a forma como a adoção de uma forte estética DIY pelo *punk* iria tornar-se um modelo para vários estilos influenciados pelo *punk*, bem como para outros géneros como o *rap* e a música de dança. Considerou, então, como a difusão global das práticas culturais DIY, combinada com mudanças socioeconómicas significativas à escala global, deu origem a uma mudança concomitante no papel e significado do DIY como uma série de redes, translocalmente ligadas, que sustentam formas alternativas de produção cultural. A parte final do artigo passou, então, a considerar como, dado tal aprofundamento da estética DIY a um nível global, é agora possível mapear a cultura DIY não apenas em termos de formas de produção cultural, mas como base para projetos de estilo de vida, onde os indivíduos articulam um sentido de distância em relação a discursos mais *mainstream* e "oficiais" de transformação urbana sustentados pela política neoliberal. Tais articulações da prática cultural DIY também lançaram as sementes para novas formas de coesão comunitária, com o potencial para que estas sejam mantidas e desenvolvidas ao longo de um período de anos e através de gerações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bannister, Matthew (2006). *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Aldershot: Ashgate.
- Barrett, Dawson (2013). DIY democracy: The direct action politics of US punk collectives. *American Studies*, 52 (2): 23–42.
- Becker, Howard (1982). *Art Worlds*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bennett, Andy (2018). Conceptualising the relationship between youth, music and DIY careers: A critical overview. *Cultural Sociology*, doi:10.1177/1749975517750760.
- Bielby, William T. (2004). Rock in a hard place: Grassroots cultural production. *American Sociological Review*, 69 (1): 1–13.

- Blackman, Shane (2005). Youth subcultural theory: A critical engagement with the concept, its origins and politics, from the Chicago School to postmodernism. *Journal of Youth Studies*, 8 (1): 1–20.
- Chaney, David (1994). *The Cultural Turn: Scene Setting Essays on Contemporary Cultural History*. London: Routledge.
- Chaney, David (1996). *Lifestyles*. London: Routledge.
- Císar, Ondřej & Koubek, Martin (2012). Include 'em all? Culture, politics and a local hardcore/punk scene in the Czech Republic. *Poetics*, 40 (1): 1–21.
- Cohen, Sarah (1991). *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- Coopman, Ted M. (2003). Alternative alternatives: Free media, dissent, and emergent activist networks. In Andy Opel & Donnaly Pompper (eds), *Representing Resistance: Media, Civil Disobedience, and the Global Justice Movement* (pp. 192–208). Westport, CT: Praeger.
- Crossley, Nick (2015). *Networks of Sound, Style and Subversion*. Manchester: Manchester University Press.
- Dahlgren, Peter (2007). Civic identity and net activism: The frame of radical democracy. In Lincoln Dahlberg & Eugenia Siapera (eds), *Radical Democracy and the Internet: Interrogating Theory and Practice* (pp. 55–72). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Dale, Pete (2008). 'It was easy, it was cheap, so what?' Reconsidering the DIY principle of punk and indie music. *Popular Music History*, 3 (2): 171–93.
- Debord, Guy (1992). *La Société du Spectacle (The Society of the Spectacle)*. Paris: Gallimard.
- Downes, Julia (2007). Riot grrrl: The legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism. In Nadine Monem (ed.), *Riot Grrrl: Revolution Girl Style Now!* (pp. 12–519). London: Black Dog.
- Downing, John D.H. (2001). *Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Driver, Christopher (2011). Embodying hardcore: Rethinking subcultural authenticities. *Journal of Youth Studies*, 14 (8): 975–90.
- Duncombe, Stephen (1997). *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. London: Verso.
- Dunn, Kevin (2012). 'If it ain't cheap, it ain't punk': Walter Benjamin's progressive cultural production and DIY punk record labels. *Journal of Popular Music Studies*, 24 (2): 217–37.
- Epstein, Barbara (1993). *Political Protest and Cultural Revolution: Nonviolent Direct Action in the 1970s and 1980s*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Ferreira, Vítor Sérgio (2016). Aesthetics of youth scenes: From arts of resistance to arts of existence. *Young: Nordic Journal of Youth Research*, 24 (1): 66–81.
- Finnegan, Ruth (2007). *The Hidden Musicians. Music-Making in an English Town*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Florida, Richard (2005). *Cities and the Creative Class*. New York: Routledge.
- Frith, Simon & Horne, Howard (1987). *Art into Pop*. London: Methuen.
- Garofalo, Reebee (1992). Understanding mega-events: If we are the world then how do we change it? In Reebee Garofalo (ed.), *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements* (pp. 15–36). Boston, MA: Southend Press.
- Gelber, Steven M. (1997). Do-it-yourself: Constructing, repairing and maintaining domestic masculinity. *American Quarterly*, 49 (1): 66–112.
- Gelder, Ken & Thornton, Sarah (eds) (1997). *The Subcultures Reader*. London: Routledge.
- Gosling, Tim (2004). 'Not for sale': The underground network of anarcho-Punk. In Andy Bennett & Richard A. Peterson (eds), *Music Scenes: Local, Trans-local and Virtual* (pp. 168–83). Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- Guerra, Paula (2017). Just can't go to sleep: DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Science*, 16 (3): 283–303.
- Guerra, Paula & Bennett, Andy (2015) 'Never mind the Pistols? The legacy and authenticity of the Sex Pistols in Portugal. *Popular Music and Society*, 38 (4): 500–21.
- Guerra, Paula & Silva, Augusto Santos (2015). Music and more than music: The approach to difference and identity in the Portuguese punk. *European Journal of Cultural Studies*, 18 (2): 207–23.
- Haenfler, Ross (2004). Rethinking subcultural resistance: Core values of the straight edge movement. *Journal of Contemporary Ethnography*, 33 (4): 406–36.
- Haenfler, Ross (2012). More than the Xs on my hands: Older straight edgers and the meaning of style. In Andy Bennett & Paul Hodkinson (eds), *Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity* (pp. 9–23). Oxford: Berg.

- Haenfler, Ross (2014). *Subcultures: The Basics*. Abingdon: Routledge.
- Hardt, Michael & Negri, Antonio. (2003). *Labor of Dionysus: A Critique of the State-form*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Heartfield, James (2003). Capitalism and anti-capitalism. *Interventions*, 5 (2): 271–89.
- Hebdige, Dick (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hemphill, David & Leskowitz, Shari (2013). DIY activists: Communities of practice, cultural dialogism, and radical knowledge sharing. *Adult Education Quarterly*, 63 (1): 57–77.
- Hodkinson, Paul (2002). *Goth: Identity, Style and Subculture*. Oxford: Berg.
- Holtzman, Ben, Hughes, Craig & Van Meter, Kevin (2007). Do it yourself ... and the movement beyond capitalism. In Stephen Shukaitis, David Graeber & Erika Biddle (eds), *Constituent Imagination: Militant Investigations, Collective Theorization* (pp. 44–61). Oakland, CA: AK Press.
- Jensen, Sune Qvotrup (2006). Rethinking subcultural capital. *Young: Nordic Journal of Youth Research*, 14 (3): 257–76.
- Kafai, Yasmin B. & Peppler, Kylie A (2011). Youth, technology and DIY: Developing participatory competencies in creative media production. *Review of Research in Education*, 35 (1): 89–119.
- Kaplan, E. Ann (1987). *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. London: Methuen.
- Kuhn, Gabriel (ed.) (2010). *Sober Living for the Revolution: Hardcore Punk, Straight Edge and Radical Politics*. Oakland, CA: PM Press.
- Laing, David (1985). *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes: Open University Press.
- Lentini, Pete (2003). Punk's origins: Anglo-American syncretism. *Journal of Intercultural Studies*, 24 (2): 153–74.
- MacDonald, Robert (2011). Youth transitions, unemployment and underemployment: *Plus ça change, plus c'est la même chose*. *Journal of Sociology*, 47 (4): 427–44.
- Maffesoli, Michel (1996). *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*, D. Smith trans. London: Sage.
- McKay, George (1996). *Senseless Acts of Beauty: Cultures of Resistance Since the Sixties*. London: Verso.
- McKay, George (1998). DIY culture: Notes towards an intro. In George McKay (ed.), *DIY Culture: Party and Protest in Nineties Britain* (pp. 2–43). London: Verso.
- Moore, Ryan (2004). Postmodernism and punk subculture: Cultures of authenticity and deconstruction. *The Communication Review*, 7 (3): 305–27.
- Negri, Antonio (2005). *The Politics of Subversion: A Manifesto for the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity Press.
- Nilan, Pam & Feixa, Carles (eds) (2006). *Global Youth? Hybrid Identities, Plural Worlds*. London: Routledge.
- O'Hara, Craig (1999). *The Philosophy of Punk. More than Noise!* Oakland, CA: AK Press.
- Peterson, Richard A. & Bennett, Andy (2004). Introducing music scenes. In Andy Bennett and Richard A. Peterson (eds), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual* (pp. 1–15). Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- Power, Dominic & Scott, Allen J (2004). *Cultural Industries and the Production of Culture*. London: Routledge.
- Rose, Trica (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. London: Wesleyan University Press.
- Ruggero, E. Colin (2009) *Radical green populism: Environmental values in DIY/punk communities*. MA thesis, University of Delaware.
- Silva, Augusto Santos & Guerra, Paula (2015). *As palavras do punk (The Words of Punk)*. Lisbon: Alêtheia.
- Simmel, Georg (1950). *The Sociology of Georg Simmel*. K.H. Wolf trans, ed. and introduction. New York: The Free Press.
- Slater, Don (1997). *Consumer Culture and Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Stahl, Geoff (2004) 'It's like Canada reduced': Setting the scene in Montreal. In Andy Bennett & Keith Kahn-Harris (eds), *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture* (pp. 51–64). London: Palgrave Macmillan.
- Stratton, Jon (2010). Skiffle, variety and Englishness. In Andy Bennett & Jon Stratton (eds), *Britpop and the English Music Tradition* (pp. 27–50). Aldershot: Ashgate.
- Thornton, Sarah (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.

- Threadgold, Steven (2018). Creativity, precarity and illusive: DIY cultures and 'choosing poverty'. *Cultural Sociology*, doi:10.1177/1749975517722475
- Weber, Max (1978 [1919]). *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Willis, Paul (1977). *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Farnborough: Saxon House.

Andy Bennett. Doutor em Sociologia. Professor de Sociologia Cultural na Griffith University em Queensland, Austrália, e investigador do Griffith Centre for Social and Cultural Research do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Membro da Associação Australiana de Sociologia (TASA) e da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM). É associado do Centro de Sociologia Cultural da Universidade de Yale e associado do PopuLUs, o Centro de Estudos da Música Popular Mundial da Universidade de Leeds. Griffith University, 170 Kessels Road, Brisbane, Queensland, Austrália. E-mail: a.bennett@griffith.edu.au. ORCID: 0000-0003-4194-9741.

Paula Guerra. Doutora em Sociologia. Professora de Sociologia da Faculdade de Letras e Investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora Adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Studies na Austrália. Investigadora colaboradora no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território e no DINÂMIA'CET-IUL - Centre for Socioeconomic Change and Territorial Studies, Portugal. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

Ana Oliveira. Doutora em Estudos Urbanos pelo Iscte – Instituto Universitário de Lisboa. Pesquisadora do DINÂMIA'CET-IUL - Centre for Socioeconomic Change and Territorial Studies e do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. DINÂMIA'CET-Iscte, Ed. Iscte, Sala 2w4d, Av.^a das Forças Armadas, 1649-026 Lisboa, Portugal. E-mail: ana.s.s.oliveira@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4013-8584.

Agradecimentos: Este artigo decorre dos resultados gerados no âmbito do programa de investigação desenvolvido pelo projeto KISMIF - *Keep It Simple, Make It Fast! Prolegómenos e cenas punk, um caminho para a contemporaneidade portuguesa (1977–2012)* (PTDC/CS-SOC/118830/2010). Este projeto é financiado pelo FEDER através do Programa Operacional COMPETE da FCT, a Fundação para a Ciência e Tecnologia. É liderado pelo Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP) e desenvolvido em parceria com o Griffith Centre for Social and Cultural Research (GCSCR) e a Universidade de Lleida (UdL). São também participantes as seguintes instituições: Faculdade de Economia da Universidade do Porto (FEP), Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto (FPCEUP), Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (FEUC), Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES) e Bibliotecas Municipais de Lisboa (BLX). O projeto e os seus resultados podem ser consultados em <http://www.punk.pt>.

Receção: 10-09-2019

Aprovação: 10-01-2020

Citação:

Bennett, Andy & Guerra, Paula (2021). Repensar a cultura DIY num contexto pós-industrial e global. Tradução de Ana Oliveira. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(2), pp. 13-27. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav4n2a1

ARQUÉTIPOS DA PÓS-MODERNIDADE: CELEBRIDADES E CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO

POST-MODERNITY ARCHETYPES: CELEBRITIES AND CONTEMPORARY CAPITALISM

ARQUETIPOS DE LA POST-MODERNIDAD: CELEBRIDADES Y CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO

ARCHÉTYPES POST-MODERNITÉ: CÉLÉBRITÉS ET CAPITALISME CONTEMPORAIN

Roney Gusmão

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB, Santo Amaro, Brasil

RESUMO: Interessa-nos entender o modo como celebridades contemporâneas expressam o tempo histórico ao qual chamamos de pós-moderno. Para proceder esta abordagem, utilizamos a cantora Madonna como arquétipo, para enfatizar como características da pós-modernidade são condensadas e expressas em sua carreira. Este texto é produto de pesquisas que desenvolvemos com intuito de salientar a difusão de ideologias pela imagem mítica das celebridades, ancorando-as dialeticamente ao contexto histórico recente.

Palavras-chave: pós-modernidade, celebridade, Madonna.

ABSTRACT: We are interested in understanding the way contemporary celebrities express the historical time that we call postmodern. To proceed with this approach, we used the singer Madonna as an archetype, to emphasize how characteristics of postmodernity are condensed and expressed in her career. This text is the product of research that we developed in order to highlight the spread of ideologies by the mythical image of celebrities, anchoring them dialectically to the recent historical context.

Keywords: post-modernity, celebrity, Madonna.

RÉSUMÉ: Nous cherchons à comprendre la manière dont les célébrités contemporaines expriment le temps historique que nous appelons postmoderne. Pour poursuivre cette approche, nous avons utilisé la chanteuse Madonna comme archétype, pour souligner comment les caractéristiques de la postmodernité sont condensées et exprimées dans sa carrière. Ce texte est le produit de recherches que nous avons développées afin de mettre en évidence la diffusion des idéologies par l'image mythique des célébrités, en les ancrant dialectiquement dans le contexte historique récent.

Mots-clés: post-modernité, célébrité, Madonna.

RESUMEN: Nos interesa comprender la forma en que las celebridades contemporâneas expresan el tiempo histórico que llamamos posmoderno. Para continuar con este enfoque, usamos a la cantante Madonna como arquetipo, para enfatizar cómo las características de la posmodernidad se condensan y expresan en su carrera. Este texto es producto de una investigación que desarrollamos con el fin de resaltar la difusión de ideologías por la imagen mítica de las celebridades, anclándolas dialécticamente al contexto histórico reciente.

Palabras-clave: posmodernidad, celebridad, Madonna.

1. Introdução

Desde a segunda metade do século XX reconversões aplicadas à esfera produtiva global têm sido acompanhadas por mudanças profundas em diversos setores da sociedade. O que se observou desde então foi um alastramento de seduções provocadas pela combinação de imagens, tornando-as parte intrínseca da mediação entre o mundo das representações e as tecnologias que, por efeito, também estão articuladas às relações de poder na sociedade contemporânea (Martins, 2003).

O recorte temporal desta pesquisa consiste nas décadas de 1980 e 1990, período caracterizado pelo expansionismo de apelos sofisticados, capazes de proporcionar experiências sensoriais intensas, tanto pela sobreposição frenética de imagens e sons, como pela sedução provocada pela cultura do consumo. Desta feita, falar de consumir nesse período não se resume à aquisição de mercadorias, mas, e sobretudo, abrange o compartilhamento de sentidos e a (re)construção de desejos, ao que se convencionou definir por rituais de consumo.

Também foi nos anos 1980 que se observou uma associação cada vez mais sólida entre os apelos de consumo e as expressões artísticas, a exemplo da música pop. A própria MTV, surgida em 1981, serviu a esse fim à medida que difundia artifícios pós-modernos de entretenimento pela combinação de imagens caoticamente agrupadas com os signos de consumo juvenil; também os espetáculos musicais, amplamente televisionados, mobilizadores de um amplo mercado e, de igual modo, a clara parceria entre os novos ídolos da música pop com a espetacularização de signos e fetiches de consumo. Obviamente, essa associação antecede os anos 1980, sendo possível constatar apenas o seu adensamento nesse período, já que a massificação de desejos gerou uma conduta quase mimética entre espectadores convencidos da ideia de consumo como uma experiência estética, como ocasião para o compartilhamento de identidades transitórias.

Foi nesse contexto que surgiu no cenário musical a cantora pop Madonna (1983), cuja trajetória revelou uma excêntrica habilidade de reinvenção, auto-edição e controle meticuloso de sua imagem e estilos efêmeros. Ostentando alguns recordes em seu currículo e gravando seu nome entre as empresárias do *show business* mais bem bem-sucedidas da história, Madonna já protagonizou escândalos, provocações e tendência, todos intencionalmente midiáticos, sempre projetando sua carreira para os holofotes de um mercado cultural cada vez mais extravagante e competitivo.

Diante disso, surgem as seguintes perguntas: até que ponto o perfil empreendedor visionário de Madonna se associa aos pressupostos pós-modernos no decorrer dos anos 1980 e 1990? De que forma a sua imagem arrogante, materialista e controversa garantiram sua permanência no cenário artístico do contexto pós-moderno? Ao recriar-se compulsivamente, Madonna reconheceria a fugacidade da sua imagem fetichista como atributo de um mercado cultural pós-moderno?

Foi sobre esse perfil visionário, que a Revista Time, em 1985, definiu Madonna: “Ela é um produto do shopping cultural. *McDonna* – mais de 1 bilhão de serviços vendidos” (Chait, 2009). Nessa perfeita sincronia com o mercado, Madonna consolidava sua imagem mitológica na cultura pop, fato este que atesta a teoria barthesiana sobre o mito como produto de ideologias circundantes.

Desse modo, pretendemos conceber a artista como arquétipo da pós-modernidade, sublinhando a forma como estratégias de associação entre mercado e celebridades se tornaram um negócio extremamente favorável às engrenagens do sistema. Também é nosso interesse observar até que ponto a carreira de Madonna manifesta características de contestação à ordem hegemônica e, simultaneamente, de conservação, uma vez que o enfrentamento de paradigmas existentes parece também servir à lógica do consumo, à medida que aciona novas formas estéticas marginais como oportunidade de reinvenção.

Na busca pela consolidação de sua imagem mítica, Madonna continuamente se aproximava de determinados estilos que ofereciam condições para ampliar sua influência no mercado cultural. Para isso, a carreira da cantora periodicamente fazia alusão à estética gay, latino-americana, feminista ou negra, sem perder de vista o desejo de perpetuação do *ethos* consumista, visível, inclusive, no conteúdo de suas performances. Assim, é do nosso interesse esquadrihar outros questionamentos: A trajetória de Madonna também não serve de analogia para entender a dialética inclusão/exclusão, contestação/manutenção e revolução/conservação da sociedade pós-moderna? Esta questão carrega implícita o dilema inerente a interpretações extremistas sobre o sistema e, mais precisamente, quando se trata da pós-modernidade, deve ser confrontada com a ambiguidade que veio à tona e que deslegitima maniqueísmos sobre a vida contemporânea. Ao mesmo tempo que velhas estruturas do pensamento moderno são perpetuadas na sociedade, em paralelo, modos de contestação ganham cada vez mais notoriedade, fazendo coexistir forças antagônicas.

Seria fútil decidir se a cultura moderna solapa ou serve à existência moderna. Faz as duas coisas. Só pode ser uma junto com a outra. A negação compulsiva é a positividade da cultura moderna. A disfuncionalidade da cultura moderna é a sua funcionalidade. A luta dos poderes modernos pela ordem artificial precisa de uma cultura que explore os limites e as limitações do poder do artifício. [...] A história da modernidade é uma história de tensão entre a existência social e sua cultura. A existência moderna força sua cultura à oposição a si mesma (Bauman, 1999: 17 – grifos nossos).

É também Bauman (1998: 135) que, ao se referir à liquidez da pós-modernidade, entende o quanto “as imagens não representam, mas simulam – e a simulação se refere ao mundo sem referência, de que toda referência desapareceu. A arte cria não exatamente as imagens, mas também seus significados”. O autor destaca que a falta

de referências potencializa a fugacidade de imagens, principalmente porque os vínculos tênues, que tanto caracterizam a modernidade líquida, fazem da velocidade uma condição de sobrevivência. Portanto, também é objeto do nosso interesse entender se a estratégia de permanência pela ressignificação no estilo de Madonna serve de simulacro para reconhecer a descartabilidade como condição *sine qua non* do mercado cultural pós-moderno, tendo em vista observar se essa “simulação de imagens” afeta as referências simbólicas das minorias.

A importância deste estudo se faz nítida no momento em que é parte de nossa preocupação sublinhar os meios pelos quais identidades subalternas são invocadas no contexto pós-moderno, ora pelo suggestionamento de sua visibilidade, ora pela sua utilização como instrumento massificador do consumo, o que, em tese, apenas reproduziria interesses hegemônicos. Por fim, é válido reforçar que a cantora Madonna somente será pautada dentro do contexto histórico que caracteriza o final do século XX, tendo por ênfase o perfil empreendedor impresso na carreira da artista como simulacro de um “ideal” pós-moderno de celebridade ancorada na volúpia do consumo contemporâneo. Afinal, ao reconhecermos Madonna como mito da cultura pop, torna-se prudente ponderar que “é a História que transforma o real em discurso; é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica” (Barthes, 2013: 200).

2. Pós-modernidade: alguns debates epistemológicos

O conceito de pós-modernidade ainda é cercado de imprecisão no discurso de alguns teóricos da sociologia. Primeiramente devido ao emprego do prefixo “pós”, que erroneamente denotaria uma superação etapista da modernidade, apontada até os anos 1960. Por este motivo, Bauman (2001) prefere tratar o referido período como “modernidade líquida”, Giddens (1991) compreende como “modernidade radicalizada” ou Lyotard (1993) que, apesar de não precisar um novo vocábulo, adverte sobre a periodização indevida da história na abordagem de muitos estudiosos do assunto. O que há de “pós” na pós-modernidade diz respeito tão somente ao deslocamento do lugar supremo ocupado pela razão monolítica da modernidade, diz respeito também a uma realidade em franco desenvolvimento, cujas variáveis ainda estão em processo de acomodação. Portanto, o “pós” se refere, não a superação das variáveis postas em questão na modernidade, a uma certa abertura para novas possibilidades polissêmicas de razão.

No campo sociológico o conceito de pós-modernidade, embora dúbio, não pode ser negligenciado, tanto por focar a interpenetração contemporânea de sistemas políticos e econômicos na vida social, como também por conta da centralidade da cultura nas abordagens sobre o tema (Featherstone, 1995). De modo geral, o que teóricos elencam como características da pós-modernidade, em alguma medida interpenetram-se, estando dialeticamente articuladas à própria dinâmica política,

econômica e social do tempo histórico. Harvey (1991), por exemplo, entende que a pós-modernidade é fruto dos reincrementos aplicados à esfera produtiva. O autor salienta que foram as necessidades de reinvenção do sistema capitalista que colidiram com um *ethos* social incapaz de impulsionar a flexibilização da economia. Ao problematizar o período pós-moderno, Harvey (1991: 64), então conclui que “o pós-modernismo não assinala senão uma extensão lógica do poder do mercado a toda a gama da produção cultural”.

Evidentemente, o economicismo não consegue dar conta plenamente do fenômeno pós-moderno, à medida que o subordina puramente à lógica do capital. Esta é uma das críticas mais contundentes apontadas à obra de Harvey, uma vez que frequentemente nega as possibilidades de negociação e ressignificação dos códigos culturais contidos na vida cotidiana. Ademais, também é preciso reconhecer que “a economia deveria ser considerada uma prática que depende de representações e precisa ser vista como algo que se constitui na cultura e através dela” (Featherstone, 1997: 114).

Obviamente não pretendemos incorrer num idealismo, que isola os códigos culturais de uma base concreta de existência e do contexto histórico que os envolve, pelo contrário, a face cultural da pós-modernidade estabelece uma relação análoga com a conjuntura econômica, cuja abordagem não pode prescindir das interconexões que ancoram a o movimento pós-moderno ao tempo histórico. Por conseguinte, tratar do viés econômico dos bens culturais não é o mesmo que subordinar a produção cultural à lógica econômica, mas sim admitir a interpenetração das esferas simbólicas e econômicas, afinal a própria noção de consumo envolve a produção de sentido.

Assim, existem processos de competição de mercado, impulsos provenientes da produção e do consumo, as tendências de grupos e segmentos do mercado para a monopolização, que operam no âmbito de todas as práticas sociais de maneiras específicas – no âmbito de campos tão dispersos como a ciência, esporte, arte, envelhecimento, trocas linguísticas, fotografia, educação, casamento, religião. Além disso, deve-se tratar cada campo social como um sistema, no qual cada elemento específico [...] adquire seus valores distintivos [...] em função de sua relação com outros elementos (Featherstone, 1995: 125).

Sobre esse tema, Bauman sinaliza que atualmente muitos elementos culturais são acionados como estratégias de mercado, sobretudo para garantir a rotatividade dos fetiches de consumo. Com isso, a ideologia do consumismo recorre a diversos signos culturais com o objetivo de penetrar na vida cotidiana de tal forma que consiga introjetar um arsenal de artigos efêmeros, massificando um hedonismo insaciável nos sujeitos pós-modernos.

A função da cultura não é satisfazer as necessidades existentes, mas criar outras [...] Sua principal preocupação é evitar o sentimento de satisfação em seus antigos objetivos e encargos [...] neutralizar sua satisfação total, completa e definitiva, o que não deixaria espaço para outras necessidades e fantasias novas, ainda inalcançadas (Bauman, 2013: 21).

Para garantir essa fugacidade dos desejos de consumo, a associação da cultura com apelos imagéticos se tornou então crucial. Por isso, Anderson (1999: 105), ao confrontar a pós-modernidade com os valores que antecederam os anos 1960, enfatizou: “Outrora, em júbilo ou alarmado, o modernismo era tomado por imagens de máquinas; agora, o pós-modernismo é dominado por máquinas de imagens”. O autor analisa que as máquinas de imagens, a exemplo de televisores e computadores, funcionam como “condutores de energia psíquica”, capazes de transportar para a vida corriqueira das pessoas uma combinação infundável de seduções grafadas em imagens, sons e movimentos.

A produção de experiências sensoriais, portanto, demonstrou ser o grande fim dessas estratégias sofisticadas de apelos imagéticos e sonoros, principalmente porque as próprias ideologias contidas nos seus textos culturais podem ser muito mais fecundas quando articuladas a emoções transitórias. Por esta razão, também concordamos que “do rock ao turismo, da televisão à educação, os imperativos publicitários e as demandas de consumo, já não tratam de bens, mas de experiências” (Connor, 1992: 127).

Mais que o enredo ou a narrativa, a sucessão de imagens é fundamental na produção dos videoclipes, mesmo que sua disposição eletrizante pareça caótica, afinal a composição imagética visa gerar experiências sensoriais. Esses apelos se tornaram muito efervescentes a partir da década de 1980, tanto por conta da popularização das “máquinas de imagens” (ainda tímida se comparada com a década seguinte) e também devido ao aperfeiçoamento estético dos apelos sensoriais. É por isso que Harvey (1991: 57), entende que “a imagem, a aparência, os espetáculos podem ser experimentados com uma intensidade (júbilo ou terror) possibilitada apenas pela sua apreciação como presentes puros e não relacionados ao tempo”. Essa é, então, uma experiência estética realizada no presente, numa ânsia de consumir esquizofrenicamente as emoções ofertadas pela combinação de imagens e sons. A obsessão do espectador pelo exato momento de usufruto estético desfaz qualquer preocupação com a duração da experiência sensorial ofertada pelos vídeos, músicas, modas, shows, performances que nada prometem além de um deleite fugidio.

O advento dos videoclipes, o alargamento da indústria cinematográfica estadunidense, além de uma ampla e cada vez mais sofisticada parceria entre diversas indústrias do entretenimento (cinema, moda, música, artes plásticas) marcaram fortemente o curso dos anos 1980. Os milionários videoclipes de Michael

Jackson, os mega espetáculos musicais, a exemplo do *Live Aid* em 1985, as campanhas filantrópicas mundialmente midiáticas, como *We are the world: USA for Africa*, no mesmo ano, ou os apoteóticos shows de rock de artistas consagrados como Freddie Mercury, Cindy Lauper ou George Michael, são alguns exemplos de grandes mobilizações produzidas pela indústria cultural nos anos 1980. A audiência dessas ações gerava faturamentos cada vez mais vultosos, progressivamente popularizados ao redor do mundo, à medida que o *American Way Of Life* se robustecia pela dissipação da Guerra Fria.

É nesse contexto que na presente proposta de investigação pretendemos entender até que ponto a cantora pop Madonna, surgida no cenário musical em 1983, pode ser entendida como arquétipo da pós-modernidade nos anos 1980 e 1990. Diversas características do estelato dessa artista combinam com os requisitos pós-modernos de permanência no cenário artístico internacional. Hoje compreendida como mito da música pop, Madonna possui uma carreira extremamente bem-sucedida, com uma fortuna em torno de US\$ 560 milhões, além de ter conquistado algumas façanhas que poucos poderão alcançar: quarta artista que mais vendeu álbuns no mundo (perdendo apenas para The Beatles, Elvis Presley e Michael Jackson), cantora solo feminina que mais vendeu álbuns no mundo, primeira e segunda maiores e mais rentáveis turnês da história ou a artista mais bem paga dos Estados Unidos.

Assim, Madonna marcou gerações como ícone do *show business*, fazendo de suas performances grandes empreendimentos da indústria cultural, numa precisa articulação entre moda, música, coreografias e estratégias cênicas. Até os escândalos foram muito precisamente orientados pelo desejo de permanência no cenário artístico, garantindo a sobrevivência de Madonna no imaginário popular, como poucos prodígios da música puderam fazer.

3. Ancorando conceitos ao tempo histórico

Para garantir maior consolidação epistemológica desta análise, elencamos nesta etapa do texto alguns conceitos que julgamos centrais para fins de ancorá-los dialeticamente ao tempo histórico pós-moderno. Neste sentido, seguem quatro conceitos e nosso esforço de conectá-los ao tempo que chamamos de pós-moderno. São eles:

3.1. Consumo

Na compreensão de McCracken (2007), a cultura é a “lente” por meio da qual os fenômenos sociais são ensinados e decodificados, imprimindo nos bens de consumo combinações variadas de sentidos negociados. Por conseguinte, o autor deduz que “a cultura é a ‘planta baixa’ da atividade humana, determinando as coordenadas de ação social e atividade produtiva, especificando os comportamentos e objetos que

derivam de uma e de outra” (McCracken, 2007: 101). Aqui, a lógica da “cultura de consumo” transcende a sistematização economicista e abrange o caráter simbólico das mercadorias e a forma como o consumo integra e medeia as relações sociais, já que “por meio do consumo comunicamos nossos valores, o que genericamente chamamos de estilo de vida, expressamos nossa individualidade” (Trindade & Perez, 2014: 162).

A partir desse raciocínio, vale sublinhar que, se as sociedades, bem como os signos culturais nela negociados, são cambiantes, logo, a forma como o consumo é representado pelos sujeitos também deve ser assim compreendido. Disso resulta que o entendimento das formas pelas quais as pessoas significam o consumo requer o desenvolvimento de análises sobre os contextos históricos que, sequenciados, possibilitam interpretar os sentidos dialéticos incorporados aos rituais de consumo.

Havendo reconhecido a articulação dialética entre consumo e o contexto histórico, torna-se pertinente salientar a forma como a pós-modernidade está fortemente relacionada à lógica do capital. Featherstone (1995) observa que o período pós-moderno possui como pano de fundo a expansão da cultura de consumo, sobretudo pela ampliação dos sujeitos envolvidos na produção e circulação de bens simbólicos, provocando uma estetização da vida cotidiana. Sobre esse tema, Kellner (2001) lembra que o século XX foi marcado por uma radical popularização de bens de consumo antes restritos a segmentos mais privilegiados da sociedade. Um efeito disso foi a difusão de sentidos identitários pela combinação de estilos e formas mistas de auto-reconhecimento, decorrentes da massificação do consumo.

Foi nesse cenário que os bens culturais exerceram um papel crucial, sobretudo porque diversos elementos intangíveis da cultura puderam ser corporificados nos bens, conferindo-lhes relevância social. Examinando essa relação dialética entre mercadorias e a cultura, McCracken (2007: 103) admite que “os bens [...] entram no mundo culturalmente constituído tanto como objeto como objetificação desse mundo. Em suma, os bens são tanto as criações como os criadores do mundo culturalmente constituído” (McCracken, 2007: 103). Em seguida, o mesmo autor argumenta que o significado reside a princípio no mundo culturalmente constituído, sendo posteriormente transferido aos bens por intermédio da publicidade e do projeto de produto (a exemplo da moda).

3.2. Cultura pop

Para garantir a transitoriedade dos desejos de consumo, a associação da cultura com apelos imagéticos foi crucial. Por isso, Anderson (1999: 105), ao confrontar a pós-modernidade com os valores que a antecederam, enfatizou: “Outrora, em júbilo ou alarmado, o modernismo era tomado por imagens de máquinas; agora, o pós-modernismo é dominado por máquinas de imagens”. O autor analisa que as máquinas de imagens, a exemplo de televisores e computadores, funcionam como “condutores

de energia psíquica”, capazes de transportar para a vida corriqueira das pessoas uma combinação infundável de seduções grafadas em imagens, sons e movimentos.

Outro ícone desta justaposição frenética de imagens (acopladas às máquinas citadas por Anderson) tem sido o videoclipe no início dos anos 1980. Vários são os estudiosos do assunto apontam a MTV, emissora estadunidense nascida em 1981, como um signo cultural pós-moderno, capaz de produzir “experiências isoladas, intensamente carregadas de afeto” (Featherstone, 1997: 110). A produção de experiências sensoriais, portanto, demonstrou ser o grande fim dessas estratégias sofisticadas de apelos imagéticos e sonoros, principalmente porque as próprias ideologias contidas nos seus textos culturais podem ser muito mais fecundas quando articuladas a emoções transitórias.

Concomitantemente a essa estetização dos apelos midiáticos, a construção mítica das celebridades também perpassou pela sua forte associação à ideia de consumo, principalmente porque elas personificaram determinados conceitos estéticos, imprimindo aspectos intangíveis a um determinado produto, exercendo uma sedução quase mimética. Desta feita, celebridades passaram a ser produzidas e consumidas segundo a mesma lógica das mercadorias, sendo “tratadas como marcas e, suas respectivas imagens, como produtos de consumo” (Matta, 2012: 88).

3.3. Mito

Em análise profunda sobre o mito nas sociedades contemporâneas, Barthes (2013) enfatiza o seu caráter subversivo, pois, para ele, a condição mítica não é manifesta de modo natural nas coisas, pelo contrário, é imposta conforme intencionalidades circundantes numa sociedade. O autor também entende que o mito é a fala despolitizada, sendo comumente aceito como inerente à natureza das coisas e não como produto de uma significação arbitrária.

A partir dessas ideias, concordamos que análises sobre mitos precisam considerar o embate de forças ideológicas que trafegam numa sociedade desigual, levando em conta que a construção de sentidos perpassa pelo confronto de interesses com eventual prevalência dos modelos hegemônicos historicamente construídos. Na sociedade pós-moderna, formas míticas são periodicamente orquestradas por desejos hegemônicos de estabelecimento no campo simbólico, principalmente no que tange à reprodução do capital. Por este motivo, Barthes (2013) entende que mitos escamoteiam suas contradições e historicidade, pois são perpetrados por uma ideologia hegemônica burguesa que não se pretende explicitar como tal.

Paralelamente os grupos subalternizados também negociam no campo simbólico, valendo da (re)construção de mitos como possibilidade de contestação simbólica e visibilização de ideias contra-hegemônicas. Por outro lado, é útil ressaltar que essa demarcação entre grupos hegemônicos e subalternos no campo simbólico nem

sempre é tão clara na sociedade pós-moderna. Discutindo a realidade estadunidense contemporânea, McCracken (2007: 106) deduz:

Os grupos responsáveis pela reforma radical do significado cultural são aqueles que existem à margem da sociedade, como os *hippies*, os *punks* e os *gays*. Tais grupos inventam um significado cultural muito mais radical e inovador do que seus parceiros de *status* elevado na liderança da difusão de significados. Com efeito, esses grupos inovadores representam uma ruptura em relação às convenções culturalmente constituídas.

Mediante essa ideia, a construção de mitos e sua vinculação com grupos marginais, embora ocorra na esfera simbólica, não prescinde a negociação de significados operante também na concretização das relações sociais, afinal a própria difusão da imagem mítica das celebridades pós-modernas está fortemente associada a uma ampla cadeia de interesses mercadológicos. Assim, recorrer aos estilos manifestos por comunidades marginalizadas se torna estratégico para garantir a reinvenção mítica de uma celebridade num cenário artístico de glória tão efêmera.

Essa foi uma das características que contribuíram para a manutenção de Madonna nos holofotes por tão longo tempo, explicitando, inclusive, o caráter cambiante das identidades pós-modernas. Seus videoclipes, por exemplo, atestam isso: *Borderline* (1983) e *La isla Bonita* (1986) fazem alusão aos guetos latinos; *Vogue* (1990) invoca um estilo do *Hip Hop* praticado pela comunidade gay suburbana, incorporando-o à ideia de estilo através da moda; *Erotica* (1992) faz referência explícita à homossexualidade e ao sadomasoquismo; *Secret* (1994) é todo ambientado em guetos do *Harlem*. Ao mesmo tempo em que identidades suburbanas foram incorporadas à trajetória de Madonna e as minorias viam-na como expressão mítica de signos eclipsados, a artista também se dedicava à sua receita milionária pela reprodução dos valores hegemônicos vigentes no mercado.

Com isso, é possível afirmar que “as jogadas artísticas, indumentárias e identitárias de Madonna compensaram e chamaram a atenção para o fato de que a cultura de massa é cultura comercial, que vende mercadorias culturais para as plateias” (Kellner, 2001: 364). Evidentemente, isso circunscreve a dinâmica da cultura pop e a construção mítica de celebridades ao contexto histórico pós-moderno no período que pretendemos analisar.

3.4. Madonna

Parte dessa construção mítica na carreira de Madonna foi possível pelo uso de sua imagem como um painel de mercadorias. São produtoras musicais, gravadoras, marcas de perfumes, cosméticos e uma grande rede de academias de ginástica, além de camisetas, canecas e livros que imprimem uma identidade visual e oferecem aos

fãs a sensação de usufruto do estilo Madonna¹. Essa estratégia, como afirma Connor (1992), permite que o público tenha alternativas para substituir a presença da celebridade, sem, é claro, descaracterizar a sua imagem mitológica.

Outro fato que também equaliza Madonna à perecibilidade da mercadoria pós-moderna é o fato de a artista não ter se apreendido a nenhum estilo sólido. Essa miscelânea de identidades teve duas consequências evidentes: primeiro garantiu o alcance de distintos nichos do mercado e, segundo, propiciou sua sobrevivência num mercado ávido por “novidades fugazes”.

A própria imprensa também esteve ao serviço da (re)construção permanente dessa imagem mítica da artista, uma vez que os caracteres da sociedade pós-moderna possibilitava essa forte conexão entre celebridades e o mercado. A revista *Rolling Stones* de 1985 apresentou capa com a manchete “A nova Madonna”, descrevendo-a como “mulher fria, equilibrada, no controle de sua vida profissional e pessoal” (Andersen, 1992: 186), algo também mencionado quatro anos depois na capa da revista *Vogue*, que anunciava a recente “*new Madonna*”. A revista *Life* em 1986 também trouxe Madonna à capa, com a manchete: “O fascinante casal: Madonna e a câmera”. A revista *Forbes*, de 1990, ao indagar “A mulher de negócios mais inteligente da América?”, salientava que, diferente de muitos artistas, Madonna possui uma incrível capacidade de permanecer nos holofotes. A matéria atribuiu esta habilidade às mudanças anuais de estilo da cantora, orientada por uma vocação empreendedora obsessiva (Bigman, 2013).

Desse modo, sua personalidade empreendedora, a transitoriedade de suas identidades artísticas, bem como sua performance extravagante, por vezes chocante, de alguma forma encontram na pós-modernidade um terreno propício para fazer de Madonna uma das mulheres de maior êxito na história do mercado cultural. À vista disso, como salienta Kellner, estudá-la requer entender o tempo histórico que a envolve, solicitando examinar as estratégias midiáticas imbuídas em mitificar sentidos num cenário de acelerado descarte.

Sua obra torna-se cada vez mais complexa, e é precisamente essa complexidade, bem como seu sucesso contínuo, que faz de Madonna um objeto controverso para a análise acadêmica nos últimos anos. Madonna permite muitas interpretações, até contraditórias, com base em seus textos polissêmicos e modernistas e nas consequências culturais contraditórias (Kellner, 2001: 375).

Outrossim, trazer ao rol de debates a forma como as identidades culturais das minorias têm eclodido na sociedade pós-moderna possibilita refletir sobre até que ponto a evocação de sentidos identitários marginais pelos grupos hegemônicos serve

¹ Dentre as empresas de sua propriedade, cabe citar: *Maverick*, *Webo Girl Inc.*, *Boy Toy Publishing*, *MDNA Skin*, *Hard Candy Fitness* e *Semtex Girls*, atuando em diferentes ramos do mercado.

para contestar a desigualdade ou, se por outro lado, apenas a reforça. Afinal, numa sociedade desigual, onde grupos minoritários tendem a ser banidos dos padrões de “normalidade” convencionados, o uso das identidades segregadas como fonte de inspiração gera uma linha tênue entre a aceitação e a estereotipização.

À guisa da discussão, conquanto Madonna tenha utilizado as identidades subalternas como estratégia de marketing ao seu próprio benefício, o discurso comumente proferido por grupos minoritários, sobretudo da comunidade LGBT, reporta a figura mítica de Madonna com benevolência. Disso supomos que, ao retratarem os mitos com devoção, grupos segregados projetam (personificam e objetificam) o desejo de aceitação eclodido de um (in)consciente coletivo.

Outras personalidades também encontraram nas minorias uma possibilidade de retroalimentar a visibilidade. Quando não a comunidade gay, negros, latino-americanos e outras expressões marginais também foram utilizadas como inspiração, tanto para o alcance de novos nichos do mercado, como para (res)significação de tendências. Além de assumirem um ativismo que agrega valor à carreira, celebridades diversificam sua arte, driblam a precibilidade imposta pelo mercado e também exploram a espetacularização do consumo em variados segmentos.

De todo modo, a relação dicotômica entre permanência e superação é ponto nodal para se pensar na forma como os aparatos de mídia podem contribuir para revolucionar e/ou manter a segmentação e marginalização de identidades não convencionadas. Afinal, a midiaticização de expressões culturais subalternas pela devoção às celebridades se opõe ao ativismo, pois reforça a ideologia hegemônica, ou serve de amparo para superação da intolerância?

4. Madonna: simulacro pós-moderno

My show is not a conventional rock show, but a theatrical presentation of my music. And like theater, it asks questions, provokes thoughts and takes you on an emotional journey, portraying good and bad, light and dark, joy and sorrow, redemption and salvation. I do not endorse a way of life, but describe one, and the audience is left to make its own decisions and judgments. This is what I consider freedom of speech, freedom of expression and freedom of thought. Every night, before I go on stage, I say a prayer, not only that my show will go well, but that the audience will watch it with an open heart and an open mind, and see it as a celebration of love, life and humanity (Madonna, 1991).

O fragmento acima é parte de uma entrevista coletiva concedida por Madonna na Itália em 1990, quando teve um dos shows de sua turnê *Blonde Ambition* proibido naquele país. Considerada como indecente demais, além de conter referências consideradas pela igreja católica como agressivas ao cristianismo, Madonna, já com sete anos de carreira musical, registou tal fato no documentário *Truth and Dare*, que no Brasil recebeu título de “Na cama com Madonna”.

As palavras da artista são bastante emblemáticas para pensar em algumas das provocações intencionais de suas apresentações como arquétipo da pós-modernidade. De fato, aquele não era um show convencional, era um grande espetáculo até então bastante inovador. Foram 57 apresentações distribuídas em três continentes, com uma hora e quarenta minutos de performance, quando Madonna trocava de roupa pelo menos dez vezes, desfilando figurino assinado pelo estilista Jean-Paul Gaultier. A turnê, patrocinada pela empresa Pioneer, arrecadou US\$ 66 milhões e protagonizou tendências de moda no início dos anos 1990, pondo Madonna em ênfase nos diversos veículos de mídia pelo mundo (Sullivan, 2014).

Essa não foi a primeira grande turnê da artista, mas certamente foi a mais controversa. O próprio título destacava uma versão de Madonna claramente ambiciosa e competitiva, permanentemente reinventada no estilo de suas roupas e também nos usos do seu corpo como painel de suas performances. Recriando-se obsessivamente e tocando em temas delicados, Madonna confirmava algumas características pós-modernas cruamente impressas em sua carreira.

Uma característica comum nas dez turnês realizadas até hoje por Madonna, é que nelas a artista parece diminuir a distância entre os fãs e sua imagem mitológica. Densamente envolta por esquemas sofisticados de iluminação, amplos telões que detalham cenas do show, além da forte cobertura televisiva, a performance controversa produz expectativas por onde passa. O público, então, parece sentir parte do cenário à medida que interage com as provocações performatizadas pela artista.

Esse êxtase de identificação desejada é um fenômeno relativamente recente da cultura de massa e, por estranho que pareça, depende da tecnologia de reprodução e de comunicação de massas; porque é somente quando existem meios de fornecer ao público vários tipos de substituto da presença do astro – filmes, discos, fitas, fotografias – que essa geração extática de prazer pode ser obtida do estar em sua presença real (Connor, 1992: 124).

Fazer uso dos recursos de mídia sempre foi uma habilidade bastante peculiar de Madonna, que sempre se editou muito bem e soube tirar proveito de cada escândalo que propositalmente produzia. O herege videoclipe *Like a Prayer* (1989), condenado pela igreja católica e que redundou no rompimento milionário de contrato com a Pepsi; as insinuações no videoclipe *Justify my Love* (1991), considerado pornográfico pela MTV; o livro *Sex* (1992), que, em conjunto com o álbum *Erotica*, fazia insinuações ao sexo grupal, homossexualidade e sadomasoquismo, são alguns breves exemplos do desejo visceral da artista por manter-se viva no imaginário popular.

Ao mesmo tempo em que escandalizava a opinião pública, Madonna alterava sua aparência. Ora morena, ora ruiva, magra, musculosa, adornada com dente de ouro, pesadamente maquiada, elegante ou vulgar, a artista não demonstrava apreender-se

a nenhum estilo sólido, mas reinventava-se despididamente. Em observação pertinente sobre o tema aqui tratado, Bauman faz seguinte acréscimo acerca do mercado cultural contemporâneo:

Qualquer garantia de segurança que você adquira terá de ser renovada quando os “próximos meses” passarem. [...] Os palcos, lembra Kundera, “só são iluminados nos primeiros minutos”. No mundo líquido moderno, a lentidão indica a morte social. [...] O conceito de “exclusão” sugere, de maneira enganosa, a ação de alguém – transportando o objeto para longe do lugar que ocupava; na verdade, com muita frequência é “a estagnação que exclui” (Bauman, 2008: 110).

Havendo notado essa dinâmica pós-moderna de exclusão pela repetição, Madonna já tinha desenvolvido uma capacidade mutante como poucos artistas imaginaram ser possível, apelando para estilos, conceitos, ritmos e segmentos diferentes do mercado. Dessa forma, “para garantir uma carreira mais duradoura, Madonna teria de se reinventar, o que ela fez de forma rápida e precisa” (Clayton, 2010: 72).

A repercussão do perfil camaleônico e empreendedor de Madonna na mídia sempre foi bastante visível. A revista *Rolling Stones* de 1985 apresentou capa com a manchete “A nova Madonna”, descrevendo-a como “mulher fria, equilibrada, no controle de sua vida profissional e pessoal” (Andersen, 1992: 186). A revista *Life* também trouxe Madonna à capa no mesmo ano, com a manchete: “O fascinante casal: Madonna e a câmera”. A revista *Forbes*, de 1990, ao indagar “A mulher de negócios mais inteligente da América?”, salientava que, diferente de muitos artistas, Madonna possui uma incrível capacidade de permanecer nos holofotes. A matéria atribuiu esta habilidade às mudanças anuais de estilo da cantora, orientada por uma vocação empreendedora obsessiva (Bigman, 2013). O *New York Post* de 1991 também anunciou em primeira página: “Que vagabunda! A vulgar Madonna é degenerada rainha da escória”. A agressividade da aparência de Madonna estampada na capa do jornal em nada contrastava com o teor pejorativo da manchete.

Em entrevista, o antigo produtor de Madonna, Steve Bray salientou: “O que mais me impressiona nela é a capacidade de te dominar por completo, e ainda fazer com que você goste dessa sensação” (O’Brien, 2008: 16). Certamente, é nessa habilidade de provocar o público e manter-se na mídia pela recriação da carreira que reside um dos motivos para perpetuação de Madonna no transcurso das décadas 1980 e 1990, num potencial empreendedor muito equalizado às características da pós-modernidade no final do século XX. Sobre isso, a própria Madonna declarou: “Parte do motivo para o meu sucesso é o fato de que sou uma boa executiva, mas não creio que seja necessário que o público saiba disso” (Andersen, 1992: 263).

Visionária e assumidamente ambiciosa, Madonna se tornou também uma grande empreendedora de ramos empresariais variados que incorporam seu nome. São

produtoras musicais, gravadoras, marcas de perfumes, cosméticos e uma grande rede de academias de ginástica que adensam a receita milionária da artista. Sobre isso declarou: “Sou dura, ambiciosa e sei exatamente o que quero” (Clerk, 2011: 62).

O que o perfil da artista pop demonstra é uma capacidade perspicaz de manipular a própria imagem com o objetivo de manter-se viva no mercado. Desta feita, nossa proposta de pesquisa consiste em compreender até que ponto Madonna, de fato, representa simbolicamente a pós-modernidade, enfatizando as características de sua carreira, que, ancorada em precisas estratégias de marketing, joga com a descartabilidade do mercado pós-moderno. Desse modo, a sua personalidade camaleônica, a transitoriedade de suas identidades artísticas, bem como sua performance extravagante, por vezes chocante, de alguma forma encontram na pós-modernidade um terreno propício para torná-la uma das mulheres com maior êxito na história do mercado cultural.

5. Considerações finais

Em três décadas de carreira, a cantora pop Madonna tem demonstrado uma excêntrica habilidade de reinvenção, auto-edição e controle meticuloso da imagem e do estilo que preconiza. Suas declarações periodicamente deixam escapar uma extraordinária capacidade de manipulação midiática, associada a um potencial empreendedor incrivelmente competitivo e visionário. Ostentando alguns recordes em seu currículo e gravando seu nome entre as empresárias do *show business* mais bem bem-sucedidas da história, Madonna já protagonizou escândalos, provocações e tendência, todos intencionalmente midiáticos, sempre projetando sua carreira para os holofotes de um mercado cultural cada vez mais extravagante e competitivo.

Na busca convulsiva pela reinvenção, a carreira de Madonna continuamente se aproximava de determinados estilos que ofereciam condições para ampliar sua influência no mercado cultural. Quando observava a possibilidade de agredir a igreja católica, obtendo êxito pela polêmica, assim o fazia; quando notava que alterar sua imagem física despertaria a atenção de outros nichos do mercado, não hesitava em fazê-lo. Por vezes a artista foi acusada de plagiar determinados estilos e assumi-los como se fossem originalmente seus, como observado em 1990 com a performance da música *Vogue*, cuja coreografia foi inspirada num segmento do *hip hop*, chamado *voguing*, praticado pela comunidade gay nos subúrbios de Nova Iorque.

Foi sobre esse perfil visionário impresso em sua carreira, que a Revista Time trouxe Madonna na capa em 1985 com a manchete “*Why she’s hot*”. A artista, ainda pouco conhecida no cenário musical, foi assim definida pelo redator, Dave Marsh: “Ela é um produto do shopping cultural. Madonna – mais de 1 bilhão de serviços vendidos” (Chait, 2009). O que ainda não se imaginava é o quanto este produto cultural seria

insistentemente recriado nas décadas seguintes, em forte sincronia com a volúpia consumista no final do século XX.

A carreira de Madonna, portanto, se tornou possível mediante uma sobreposição excepcional de imagens, fato também possível de ser associado ao contexto artístico contemporâneo. Bauman (1998: 135), ao se referir à liquidez da pós-modernidade, entende que “as imagens não representam, mas simulam – e a simulação se refere ao mundo sem referência de que toda referência desapareceu. A arte cria não exatamente as imagens, mas também seus significados”. O autor destaca que a falta de referências potencializa a fugacidade de imagens no período pós-moderno, sobretudo porque os vínculos tênues, que tanto caracterizam a modernidade líquida, fazem da velocidade uma condição de sobrevivência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adelman, Miriam (2009). “Visões da pós-modernidade: discursos e perspectivas teóricas”, *Sociologias*, Porto Alegre, 11 (21), Jan./jun. 2009, pp. 184-217. [Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/09.pdf> Acesso: 01/11/2016].
- Andersen, Christopher (1992). *Madonna: uma biografia não autorizada*. Rio de Janeiro: Record.
- Anderson, Perry (1999). *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bauman, Zygmunt (1998). *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bauman, Zygmunt (1999). *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Bauman, Zygmunt (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bauman, Zygmunt (2008). *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bauman, Zygmunt (2013). *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bigman, Dan (2013). Forbes celebrity covers: Madonna, october 1990. *Forbes Magazine*, Forbes Media. [Disponível em <http://www.forbes.com/sites/danbigman/2013/06/24/forbes-celebrity-covers-madonna-october> Acesso 02/11/2019].
- Chait, Jonathan (2009). How Time and I underestimated Madonna. *The New Republic*, [Disponível em <https://newrepublic.com/article/71962/how-time-and-i-misunderestimated-madonna> Acesso 04/11/2016].
- Clayton, Marie (2010). *Madonna: the illustrated biography*. Hertfordshire: Transatlantic Press.
- Clerk, Carol (2011). *Estilo Madonna*. São Paulo: Madras.
- Connor, Steven (1992). *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola.
- Featherstone, Mike (1995). *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel.
- Featherstone, Mike (1997). *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel.
- Giddens, Anthony (1991). *As consequências da modernidade*. São Paulo: Unesp.
- Harvey, David (1992). *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola.
- Liotard, Jean-François (1993). *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- O'brien, Lucy (2008). *Madonna 50 anos: a biografia do maior ídolo da música pop*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Sullivan, Caroline (2014). *Madonna: ambition, music, style*. London, Carlton Books.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS E FILMOGRAFIA

- Keshishian, Alek (1991). *Madonna: Truth and Dare* [documentário], Los Angeles, Warner Bros.

Roney Gusmão. Professor Adjunto do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas – CECULT da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB, Santo Amaro, Brasil. Participa do grupo de estudos Gênero, Cultura e Diversidade - GENUS e dos Grupos de Pesquisas Memória, Espaço e Culturas - MESCLAS e Formação e Investigação em Práticas de Ensino – FIPE. Pós-Doutor em Sociologia pela Universidade do Porto, Portugal. Rua Rui Barbosa, Cruz das Almas - BA, 44380-000, Brasil. E-mail: roney@ufrb.edu.br. ORCID: 0000-0003-0104-047X.

Receção: 10-12-2020

Aprovação: 01-03-2021

Citação:

Gusmão, Roney (2021). Arquétipos da pós-modernidade: celebridades e capitalismo contemporâneo. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 4(2), pp. 28-44. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav4n2a2

ANTÓNIO VARIAÇÕES: RETRATO DO CANTOR ENQUANTO JOVEM INSERIDO NA SUA GERAÇÃO ARTÍSTICA E NAS RESPECTIVAS PROBLEMÁTICAS IDENTITÁRIO-CULTURAIS

ANTÓNIO VARIAÇÕES: PORTRAIT OF THE SINGER AS A YOUNG MAN INSERTED IN HIS ARTISTIC GENERATION AND ITS IDENTITY-CULTURAL PROBLEMS

ANTÓNIO VARIAÇÕES: PORTRAIT DU CHANTEUR EN JEUNE HOMME INSÉRÉ DANS SA GÉNÉRATION ARTISTIQUE ET SON PROBLÈME IDENTITÉ-CULTUREL

ANTÓNIO VARIAÇÕES: RETRATO DEL CANTANTE COMO UN JOVEN INSERTADO EN SU GENERACIÓN ARTÍSTICA Y SUS PROBLEMAS CULTURALES E DE IDENTIDADE

Luís Carlos S. Branco

Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Aveiro, Portugal

RESUMO: Existe, de há uns anos a esta parte, um intenso *revival*, em vários setores, em torno de uma das luminárias da História do *Pop-Rock* Português; refiro-me a António Variações. Contudo, a esse renovado e merecido interesse nem sempre corresponde um conhecimento mais profundo da sua arte e do seu pensamento. Por vezes, o discurso em torno dele pauta-se por equívocos, mitos e por uma perspetiva, aqui e ali, anacrónica. No meu entender, este *performer* deve ser estudado, e entendido, inserido no quadro maior das problemáticas socioculturais com as quais se debatia a sua geração artística e que eram também, em grande medida, as dele. Como é evidente, as questões identitárias que então se colocavam não são as mesmas que se colocam hoje. Além disso, pouco se sabe sobre o seu percurso, enquanto jovem artista, antes de editar as suas canções. É sobre estes tópicos, e outros correlatos, que me debruçarei neste artigo.

Palavras-chave: António Variações, Identidade nacional, MEC, *boom* do *rock* português, *movida* Lisboa.

ABSTRACT: For some years now, there has been a revival, in several areas, around one of the luminaries in the History of Portuguese Pop-Rock: António Variações. However, this renewed and deserved interest does not always correspond to a deeper knowledge of his art and thought. Often, the discourse around him is guided by misunderstandings, myths, and an anachronistic perspective. In my opinion, this artist should be studied and analyzed inserted into the larger framework of the sociocultural issues with which his artistic generation was struggling, and which were also, to a large extent, his own preoccupations. Of course, the identity issues that were important and questioned then are not the same as today. Furthermore, little is known about his career as a young artist before editing his songs. It is on these topics, and other related ones, that I intend to focus on this article.

Keywords: António Variações National identity, MEC, the boom of Portuguese rock, 80s artistic youth Lisbon movement.

RÉSUMÉ: Depuis quelques années, il y a eu un renouveau intense, dans divers secteurs, autour d'un des sommités de l'Histoire du Pop-Rock portugais; Je veux parler d'António Variações. Cependant, cet intérêt renouvelé et mérité ne correspond pas toujours à une connaissance plus approfondie de son art et de sa pensée. Parfois, le discours autour de lui est guidé par des malentendus, des mythes et une perspective anachronique ici et là. À mon avis, cet interprète doit être étudié, compris, inséré dans le cadre plus large des enjeux socioculturels avec lesquels sa génération artistique était aux prises et qui étaient aussi, dans une large mesure, la sienne. Bien sûr, les questions identitaires qui se posaient alors ne sont pas les mêmes que celles qui se posent aujourd'hui. De plus, on sait peu de choses sur sa carrière de jeune artiste avant d'éditer ses chansons. C'est sur ces sujets, et d'autres connexes, que j'ai l'intention de me concentrer sur cet article.

Mots-clés: António Variações, Identité nationale, MEC, le boom du rock portugais, Mouvement intellectuel de la jeunesse de Lisbonne des années 80.

RESUMEN: Desde hace algunos años, se produce un intenso resurgimiento, en diversos sectores, en torno a una de las luminarias de la Historia del Pop-Rock Portugués; me refiero a António Variações. Sin embargo, este renovado y merecido interés no siempre se corresponde con un conocimiento más profundo de su arte y pensamiento. A veces, el discurso que lo rodea está guiado por malentendidos, mitos y una perspectiva anacrónica. En mi opinión, este intérprete debe ser estudiado, comprendido, insertado en el marco más amplio de las cuestiones socioculturales con las que luchaba su generación artística y que también eran, en gran medida, la suya. Por supuesto, las cuestiones de identidad que se plantearon entonces no son las mismas que se plantean hoy. Además, poco se sabe sobre su carrera como joven artista, antes de editar sus canciones. Es en estos temas, y otros relacionados, en los que me propongo centrarme en este artículo.

Palabras-clave: António Variações, Identidad nacional, MEC, el boom del rock Portugués, movida de Lisboa.

1. Introdução

Existe, de há uns anos a esta parte, um intenso *revival*, em vários setores, em torno de uma das luminárias da História do *Pop-Rock* português; refiro-me a António Variações. Contudo, a esse renovado e merecido interesse nem sempre corresponde um conhecimento mais profundo da sua arte e do seu pensamento. Por vezes, o discurso em torno dele pauta-se por equívocos, mitos e por uma perspetiva, aqui e ali, anacrónica. No meu entender, este *performer* deve ser estudado, e entendido, inserido no quadro maior das problemáticas socioculturais com as quais se debatia a sua geração artística e que eram também, em grande medida, as dele. Como é evidente, as questões identitárias que então se colocavam não são as mesmas que se colocam hoje. Sobre a umbilical ligação entre a criação artística e o contexto em que ela se efetiva, atente-se no que afirma Paula Guerra:

A criação artística inscreve-se no próprio mundo social, e, como tal, sujeita às suas determinações, mas, sendo isto particularmente relevante, também não deixa de o influenciar, através dos conhecimentos interpretações que gera sobre o mundo social. E António Variações – com as suas contradições que podemos referir como, em parte, as contradições que marcam o nosso país (...) assume-se como um paradigmático caso de estudo. (Guerra, 2017: 510).

Na verdade, o cantor só se deu a conhecer com o nome de António Variações, em 1982, aquando da publicação do seu *maxi* debutante, onde se incluía a sua peculiar versão de “Povo que Lavas no Rio” e a pessoana “Estou Além”. Portanto, o cantor tinha já, note-se, 37 anos. Por isso, em correlação com as questões já enunciadas, proponho-me também analisar alguns aspetos do António, Autor-Intérprete (nome artístico dele, enquanto jovem artista), antes de chegar ao grande público.

Porém, antes disso, antes de me debruçar sobre o António jovem artista, começarei por analisar o discurso à volta dele e o anacronismo, o desenquadramento histórico, salientando que muito daquilo que tem sido afirmado, ao longo do tempo, sobre ele e que nós nos habituámos a considerar como factos incontestáveis, muitas vezes, não o são. Vejamos, então, a seguir, alguns.

2. Preconceitos e mitificação

O primeiro desses equívocos é o de que ele foi recebido, sem reservas, de braços abertos pelo público português. Manuela Gonzaga, autora da biografia sobre o cantor, é uma das que defende que ele um foi caso de unanimidade nacional:

António Variações foi um dos raríssimos casos de amor coletivo. Era um maior denominador comum que atravessava todas as declinações sociais e todas as classes etárias, de um extremo a outro, para congregar à sua volta o afeto incondicional de quantos o conheciam, ouviam a sua voz e se prendiam à sua música. (Gonzaga, 2006: 10).

Ora, tal não é verdade. A relação do país com o cantor tem primado, ao longo do tempo, por oscilações e por ambiguidade. Por exemplo, o seu segundo e último LP, *Dar & Receber*, de 1984, foi, em termos de vendas, um verdadeiro fiasco (Gonzaga, 2006: 308)². Claro que as suspeitas em relação às causas da sua morte (a Sida) tiveram aqui um papel importante, o que também nos diz muito acerca do preconceito e atavismo que existia na sociedade portuguesa. Porém, mesmo no apogeu da sua popularidade, o cantor deparou-se com reações muito violentas e inamistosas por parte do público.

Na Grande Noite do Fado, em 19 de março de 1982, foi vaiado e recebido pelo público com uma monumental pateada (Gonzaga, 2006: 146). Um pouco mais tarde, quando ele já era incontestavelmente uma estrela nacional, fez a primeira parte de um concerto de Amália Rodrigues, na Aula Magna da Universidade de Lisboa, em 26 de maio de 1983, e a diva fadista ao encará-lo, nos camarins, antes do espetáculo, disse-lhe o seguinte: “Estou aqui, mas não sei, não conheço e nunca vi este senhor que veio aqui cantar comigo” (Gonzaga, 2006: 259 et seq.)³. Por sua vez, o público, afeto ao *rock*, supostamente mais aberto e tolerante, também, em determinados momentos, não foi acolhedor. Por exemplo, diante de 5000 pessoas, na Feira Popular de Lisboa em junho de 1982, ao abrir para os UHF, *Variações* ouviu impropérios por parte de uma parte considerável do público e, como insistiu em continuar a atuar, o público começou a lançar-lhe pedras (Leitão, 1982: 10). António Manuel Ribeiro, vocalista e líder da referida banda *rock*, relata este lamentável episódio assim:

Nessa noite de maio de 82, perante uma plateia heterogénea onde os fãs dos UHF se misturavam com os maduros da noite que controlavam as raparigas certas. (...) António *Variações* subiu sozinho ao palco para cantar (...) Chegaram-se à frente alguns marialvas, sorridentes, com desdém e vontade de gozar a imagem singular do cantor. Como os chistes eram abafados pela música (...) resolveram juntar às graçolas o envio de pedrinhas da gravilha que cobria o terreno (...) Primeiro uma, depois outra, e logo uma saraivada para provocar e captar a sua atenção. (...) Foi aí que o meu estômago não aguentou (...) subi ao palco, acerquei-me do microfone e barafustei contra a atitude dos maduros, explodi em discurso sobre a novidade que o António representava e a importância dos novos caminhos da música portuguesa. (Ribeiro, 2014: 147-149).

Já no ano seguinte, em 1983, na Queima das Fitas em Coimbra, *Variações* passou o concerto a pedir aos estudantes que se calassem e o respeitassem, pois, estavam a assobiá-lo e a chamar-lhe nomes poucos dignos (S/A, 2006: 16 de março). Não se julgue, porém, que o povo de condição mais humilde foi mais brando com ele. Numa festa popular no Alentejo, este género de comportamentos desrespeitosos repetiu-se (Gonzaga, 2006: 261-262). E mesmo na sua terra natal, quando se predispôs a ir lá

² Aqui, David Ferreira, na altura, diretor da Editora Valentim Carvalho, afiança que “O último disco não vendeu bem e não foi um sucesso”.

³ É Francisco Vasconcelos, executivo da Valentim de Carvalho, quem relata os factos citados.

cantar generosamente sem cobrar cachê, houve, sim, quem ficasse agradado, mas também houve quem se recusasse a ir vê-lo (S/A, 2006: 16 de março).

O comportamento de alguns elementos das elites artísticas e intelectuais também nem sempre foi o mais correto. Júlio Isidro, em entrevista, conta que um músico famoso, que ele se recusou a identificar, chamava a Variações “um desenquadrado musical” (citado por Branco, 2018: 480-481). O apresentador aprecia, deste modo, a relação de Variações com o seu público:

Ele não foi bem aceite. Não vale a pena dizer que foi, porque não foi. Também não foi isso que me preocupou. E foi ele que ganhou depois o público, mas aí o papel já não foi meu. (...) Os portugueses têm uma grande tendência para reagirem, são reacionários, nesse sentido, de reagirem à mudança ou à originalidade (...) Eu acho que ele nunca deixou de ser excêntrico e as pessoas nunca deixaram de achar que ele era excêntrico. Começaram é a fazer uma coisa; é que as pessoas repetem refrães, o povo repete refrães. E ele, mais do que refrães, tinha slogans: os refrães dele eram slogans, “É p’ra Amanhã”, etc. Até nisso ele teve essa percepção. Foi a malta nova, sem dúvida nenhuma, que foi capaz de o aceitar. (...) E, portanto, eu creio que até esse enquadramento exótico, até do seu comportamento, das suas opções sociais, criaram uma mística à volta dele. (citado por Branco, 2018: 79).

Por seu turno, Pedro Caldeira Cabral, eminente músico de formação clássica, ligado à música erudita antiga, em 1984, afirmou, de modo pejorativo:

o António Variações. (...) musicalmente nunca chegou a nascer: Os problemas principais talvez sejam a superficialidade de todo o seu trabalho, e aquela necessidade de afirmação pelo absurdo, pelo esdrúxulo, enfim, é dramática toda a história deste tipo (citado por Carmo, 1984: 20).

Na contemporaneidade, em 2018, na revista *Ler*, o credenciado escritor, jornalista e professor universitário, Paulo Moura ao perguntarem-lhe para que ele desse um exemplo de fealdade respondeu, sem hesitações: “António Variações” (citado por S/A, 2018: 128).

No meu entender, subjacente a estas atitudes que tenho vindo a elencar, está o preconceito de género e de classe social. Recordemos, por exemplo, que perante a publicação, em 13 de maio de 1974, do *Manifesto Liberdade para as Minorias Sexuais*, escrito pelo Movimento de Acção Homossexual Revolucionário, o General Galvão de Melo, membro da Junta de Salvação Nacional, foi à televisão dizer: “O 25 de abril não foi feito para os homossexuais e as prostitutas reivindicarem” (Marques (2017:15-16.). Aliás, só oito anos após a Revolução, em 1982, é que a homossexualidade foi despenalizada e deixada de ser considerada crime, mas continuou, no entanto, a ser motivo de exclusão para uma carreira militar, entre outros fatos penalizadores (Santos, 2001: 173-194). Era esta a mentalidade reinante no Pós 25 de Abril, em que o cantor viveu.

Para além disso, parece ter havido também, em relação a Variações, um preconceito de classe. Elementos do escol artístico e intelectual lisboeta não viram com bons olhos que alguém, vindo da província, sem pergaminhos académicos, tivesse triunfado no difícil e competitivo meio artístico nacional, ultrapassando-os. Dizia-se, por exemplo, que Variações não sabia música nem sabia tocar nenhum instrumento e que foi por isso que não teria sido possível gravá-lo antes. Curiosamente, em relação a Zeca Afonso, que, tal como Variações não tinha uma formação musical e que compunha as suas canções do mesmo modo que Variações, cantando-as para um gravador, tais problemas nunca se colocaram. Porquê, pergunto? Porque é que se aceitou tudo com a maior naturalidade em relação ao doutor José Afonso, mas não em relação ao senhor minhoto António Variações?

Nas apreciações feitas em relação à sua voz, esses dois tipos de preconceito, de género e de classe, são muito visíveis. Foi acusado de ter “um fio de voz”, de não saber cantar, e, ainda hoje, Vítor Rua, que tocou no primeiro disco de Variações, diz que Variações era “desafinado” (citado por Gonzaga, 2006: 246-245). Todavia, basta escutarmos os trabalhos que deixou gravados para percebermos que tal não corresponde à verdade. Ora, Nuno Galopim, que ouviu as suas maquetes caseiras, afirma que Variações cantava a *cappella* sem nunca desafinar, o que é algo tecnicamente difícil (Gonzaga, 2006: 319). E o engenheiro de som, Pedro Vasconcelos, presente no primeiro disco do cantor, afirma perentoriamente: “O António tinha afinação” (citado por Rocha, 1996: aos 22,30 m.).

Portanto, o chamar a atenção para a sua suposta incompetência e a sua falta de formação tem a ver com o preceito contra quem vinha da província e não tinha estudos universitários. Adolfo Luxuria Canibal, advogado e vocalista dos Mão Morta, disse que Variações era: “um bocado parolo” (Canibal, 2016: 127). E Júlio Isidro, que mau grado ter tido um papel relevante na carreira de Variações, chegou a dizer que Variações “era um homem da província e isso notava-se perfeitamente” (citado por Branco, 2018: 479). Notava-se como, pergunto? Nem nas canções, nem nas entrevistas, eu lhe noto sotaque.

Tem-se também tentado passar a ideia de que ele era inculto e teria a 4.^a classe. Na verdade, ele estudou à noite e, segundo o seu irmão Luíz e a sua irmã Lurdes, terá tirado o nono ano. Tal ainda está por comprovar, mas o certo é que tirou um curso de contabilidade e, antes de ser barbeiro, foi empregado de escritório e, na tropa, foi criptógrafo, o que pressupõem um certo grau de instrução (Gonzaga, 2006: 245-246).

António Variações não seria um literato, mas, sem dúvida, era culto e eclético. A rádio, por exemplo, era uma companhia constante. No seu acervo sonoro (as tais famosas cassetes) estão vários dos programas semanais dos anos 80, que ele gravou. Entre eles, o *Rock em Stock*, o *Meia de Rock*, o *TNT*, o *Som da Frente*, onde se podia

escutar a música mais recente e moderna. Era também um leitor voraz de vários tipos de revistas e jornais. Colecionava desde a *Maria*, à *TV-Topo*, ou jornais de artes como o *Sete*. No seu acervo material encontrei recortes do jornal *Sete* e do *Jornal de Letras*. Colecionava igualmente todos objetos *kitch* que usou na criação do seu universo estético. Gostava de poesia e leu obras de Alexandre O'Neill, David Mourão Ferreira, Manuel Alegre, Camões e Pessoa. Tinha uma grande ligação ao cinema e ao teatro. Possuía uma significativa coleção de enormes cartazes de cinema, sobretudo, relativo aos anos 60 e 70. Vários atores eram, aliás, seus amigos próximos, entre eles Carlos Quintas, João Perry e Fernando Heitor. Ainda em miúdo, ia para o Parque Mayer pedir autógrafos aos atores da Revista Portuguesa, de que gostava bastante. Em adulto, começou a assistir a peças no Teatro Nacional e nas companhias independentes, como a Cornucópia e a Casa da Comédia. Ia também a muitos concertos. Por exemplo, o de Nina Hagen, no Coliseu de Lisboa. Na sua coleção de discos, tinha desde Beatles, a David Bowie, Procul Harum, a Amália, aos Táxi e aos Heróis do Mar (Branco, 2018: 133-233). Em resumo, ele fazia por se manter atualizado em relação ao que se ia fazendo em várias áreas artísticas.

A seguir, analisarei outra questão que também se tem prestado a alguns equívocos: o tema da Portugalidade.

3. Um problema: a Portugalidade

A ideia de que para António Variações o lugar mais importante seria o seu Minho natal não é corroborada pelos factos. Claro que o cantor assumia, com muito orgulho, as suas raízes, mas estava longe de estar preso a elas. Sobre o que significava Braga para si, respondeu, assim, numa entrevista: “É uma cidade de passagem.” (citado por Duarte, 1983: 4). E acrescentou: “Comecei a cantar no Minho. Depois, viajei para Londres, Amesterdão. Enriqueci espiritual e fisicamente.” (citado por Carvalho, 1983: VIII). O local ao qual dava mais importância era Lisboa. Ele próprio disse que: “Lisboa está depois da minha mãe, e de Amália. Vim para cá com 12 anos e Lisboa tem sido minha amiga” (citado por Duarte, 1983: 4). E gostava muito de Nova Iorque, que considerava uma segunda casa, que visitava com frequência. Sobre ela disse: “Nova Iorque é o pescoço esticado, o espírito incendiado, os olhos vivos e brilhantes. É o meu segundo mundo.” (citado por Duarte, 1983: 4). Portanto, amava, sem dúvida, profundamente a sua terra natal, Fiscal, em Amares, Braga, mas era, essencialmente um internacionalista, um lisboeta cosmopolita.

Aliás, a defesa que ele fez de uma certa ideia de portugalidade, a tal questão do “entre Braga e Nova Iorque”, deve ser vista no seu enquadramento histórico. Se, de certa maneira, ele foi o epítome desse tipo de ideias, não foi, de certeza, o único a ter essas preocupações, pois elas faziam parte das problemáticas com as quais se debatia a sua geração artística.

Quando surgiu o *boom* do *rock* português, em 1981, surgiram duas correntes antagónicas. Uma, que achava que era natural os jovens músicos seguirem os modelos musicais anglo-saxónicos, na qual podemos incluir os Táxi, os UHF, os Jafumega, o Grupo de Baile, entre outros. E outra que era ferozmente contra isso e que pugnava pela inclusão de elementos portugueses na música moderna. Dentro desta corrente, encontramos os Heróis do Mar, os Sétima Legião, os Trovante, e, claro, o próprio Variações. Neste âmbito, Guerra diz-nos que: “Variações surge como um dos nomes mais importantes na história da música portuguesa pela condição e discurso identitários presentes na sua obra e vida, sempre numa lógica recursiva entre passado e futuro, entre tradição e modernidade” (Guerra, 2017: 509). E vários desses músicos propuseram, na altura, ideias muito similares às dele. Por exemplo, os Salada de Frutas, de “Se Cá nevasse fazia-se cá Ski”, diziam que o “Rock deve defender a cultura Portuguesa (...) Interessa-nos somar na nossa música sons não importados, que tenham a ver com a nossa terra. É bom que se utilizem instrumentos portugueses.” (Citado por S/A, 1981: 18-19). Ana da Silva, que vivia em Londres, e fez parte de uma lendária banda do pós-*punk* inglês, as Raincoats, numa entrevista ao jornal *Sete*, fez o seguinte alerta: “os músicos e grupos deveriam esquecer a palavra *rock* e fazer música como lhes desse na cabeça. Devem explorar a música de uma maneira diferente e não fazer os Spandau Ballet ou os Joy Division à portuguesa.” (Citada por Duarte, 1982: 2).

Em simultâneo, havia também uma plêiade de críticos, como Rui Monteiro e Belino Costa, que apoiavam esta visão. Entre eles destacava-se o jovem Miguel Esteves Cardoso (também conhecido por MEC), apoiante desde a primeira hora de Variações – estranhamente, hoje, não o é (Cf. Cardoso: 2019). Ele, tal como o cantor, era um acérrimo defensor de Amália. O caminho estético que ele propunha para a música portuguesa de então era o mesmo que Variações. Atentemos no que escreveu sobre Amália e que Variações, provavelmente, leu:

Há algo que une os Specials, Bruce Springsteen, Lou Reed, os Pretenders, Peter Gabriel e Amália Rodrigues para além da qualidade: é o serem capazes de marcarem um espaço distinto onde a manada depois acorre e se instala, (...) a Amália tem um parentesco igual com o *Rock* e com o Fado, naquilo que ambos os géneros têm de essencial e precioso: a sensação de nudez, o desrespeito pela ortodoxia, a carga imediata de raiva ou furor. (Cardoso, 1980: 73-75)⁴

Miguel Esteves Cardoso estava, por essa altura, a tirar um doutoramento em Filosofia Política, na Universidade de Manchester, epicentro do fenómeno pós-*punk*, sede da seminal editora independente Factory. A sua tese abordava: o sebastianismo, a saudade e o integralismo lusitano e isso enformou aquilo que ele preconizava para a música portuguesa. Os seus modelos musicais eram os Joy Division, originários de

⁴ Para Esteves Cardoso faz todo o sentido comparar o grupo de *Reggae* e *Ska*, os Specials, com o fado de Amália. Mas nós podemos e devemos interrogarmo-nos se, de facto, assim é.

Manchester, e Amália. Fazia a apologia da fusão destes elementos: uma música moderna, elétrica, mas eivada de elementos culturais marcadamente portugueses.

Ora, Variações estava completamente de acordo com ele, mas nunca terá dito a frase “Entre Braga e Nova Iorque”; ou, pelo menos, nunca a disse exatamente desse modo, nem no âmbito destas disputas identitárias. Aquando da gravação em estúdio do seu *maxi* debutante, a certa altura, a gravação da sua versão de “Povo que Lavas no Rio” não estava a ir ao encontro do que ele esperava, e Ricardo Camacho, da Sétima Legião, um dos produtores envolvidos, tê-lo-á chamado à parte e perguntou-lhe que tipo de sonoridade é que ele queria para aquela canção. Variações respondeu que pretendia um som “Entre Nova Iorque e a Sé de Braga” (Rocha, 1996: aos 14, 46 m.); o que não é bem a mesma coisa que o “Entre Braga e Nova Iorque”, que ficou inculcado na mitologia nacional⁵. Repare-se: colocar Braga à frente de Nova Iorque e despojá-la da sua Sé é, em certa medida, alterar o sentido da frase. Mas há outro dado importante. Nessa mesma troca de impressões, Variações mostrou a Camacho um recorte de jornal com o que julgo ser o suprarreferido artigo de Miguel Esteves Cardoso, onde este fazia comparações entre os Joy Division e Amália Rodrigues, postulando a fusão do fado e do pós-punk (Cf. Silva, 2015). E foi precisamente isso que ele acabou por concretizar na polémica versão de Variações do “Povo que lavas no rio”:

Em 1982, António Variações estava pronto para gravar a sua versão de *Povo que lavas no rio*. Em estúdio, Variações queria soar como os Joy Division após ler um texto de Miguel Esteves Cardoso que identificava os pontos comuns entre o fado e a música da banda de Manchester. «O António tinha esse texto com ele, recortado do *Se7e*, tanto quanto me lembro, e perguntou-me se eu podia fazer o “*Povo que Lavas no Rio*” soar da maneira que o Miguel descrevia. E foi assim que aquela versão nasceu», explicou ao *Observador* o produtor Ricardo Camacho, também radialista e teclista dos Sétima Legião. (Silva, 2015).

Sublinhe-se que se, por um lado, o cantor fazia a apologia da arte popular portuguesa e das suas raízes, por outro, teve sempre uma visão crítica, muito lúcida, acerca de Portugal. A esse respeito, basta recordamos canções como “Quando fala um português”, onde critica a incapacidade portuguesa em construir um futuro coletivo comum, ou a famigerada “Que pena seres vigarista”, que, passados 35 anos, e tendo em atenção algumas coisas pouco dignas que se continuam a passar no nosso país, como a corrupção que grassa entre alguns elementos das elites políticas e económicas, não perdeu atualidade. Ou seja, além da sua apologia da cultura portuguesa, ele tinha também uma postura corajosa, crítica, relativamente a Portugal,

⁵ Ricardo Camacho, já em 2006, em depoimento dado a Manuela Gonzaga disse *ipsis verbis* a mesma coisa. (Citado por Manuela Gonzaga (2006) *António Variações: Entre Braga e Nova Iorque*. Lisboa: Âncora Editora, p. 208.)

e isso raramente é salientado. Neste contexto, atente-se na seguinte apreciação de Guerra sobre a natureza e seu forte poder descritivo das canções *variacionas*:

A identidade expressa na obra de António Variações é, assim, uma das dimensões constitutivas da mudança social, cultural, económica e política em curso nos anos 1980. As canções de António têm uma natureza própria, irredutível à simples condição de efeito da ordem social portuguesa nos anos 1980; estas canções contextualizam histórica e socialmente a sociedade portuguesa, ajudam a defini-la e a interpretá-la. (Guerra, 2017: 513)

Veja-se, então, a verve crítica expressa nas seguintes estrofes de “Quando fala um Português”, muito pouco abonatórias acerca da capacidade de organização e diálogo coletivo dos portugueses:

Quando fala um português
Falam dois ou três e se o número aumentar.
São outros tantos a falar (...)
Todos se querem escutar
Ninguém espera a sua vez
Ah! Ninguém se quer calar (...)
Mas a conversa está a aquecer
Ai já estão a desconversar
Já ninguém se está a entender
Ai! já estão todos a gritar
Ai! que o insulto é de corar
A ameaça está no ar
E o punho está-se a fechar
Com tendência a piorar (Variações,1983)

Além disso, nota-se que o cantor começou, como era usual na sua geração artística, por compor as suas canções em inglês, como é foi o caso de “Give me a Little Time”, entre outras (Branco, 2018: 217-218).

Se os génios criam sempre o seu próprio paradigma – e Variações foi um genial *performer* e *songwriter* – querer entendê-los fora do seu tempo é um erro crasso. Por isso, em seguida, aprofundarei o lugar de Variações na sua geração artística.

4. Variações e o seu tempo⁶

Variações fez parte de uma eminente geração artística, conhecida como a Movida Lisboa dos anos 80, que transformou a paisagem intelectual nacional, e onde se incluíam, entre tantos outros, o professor universitário e ensaísta Eduardo Prado Coelho, o poeta Al Berto, o artista plástico Pedro Cabrita Reis, a cronista Clara Ferreira Alves, etc. Sobre o espírito que animava este grupo, que costumava conviver nas discotecas Frágil e no Trumps, Rui Monteiro sintetizou-o deste modo:

⁶ Sobre muitos dos tópicos focados neste ponto, Cf. Luís Carlos S. Branco (2018). *António Antes de Variações: o Percurso Inicial do Cantor*. (Tese de mestrado em Estudos Portugueses).

Todas as pessoas que viveram essa época tentando criar alguma coisa, as pessoas que hoje estão na origem da indústria, que hoje estão a dirigir a indústria discográfica ou do espetáculo, que são hoje artistas afirmados, são tudo pessoas que nasceram comercialmente e artisticamente nessa época. Todas elas tinham esse sentimento «nós estamos aqui, mas não pertencemos a isto. E se pertencemos é preciso fazer alguma coisa para transformar isto, esta estupidez e esta vida medíocre que se vive em Lisboa e se vive em Portugal». (citado por Rocha, 1996: aos 11, 48 m.)

Os elementos desta geração artística partilhavam, por isso, uma série de coisas. Tinham um vocabulário estético e vivencial em comum. Por exemplo, todos eles viajavam bastante. Havia uma grande sede de conhecer as grandes urbes do globo. Rui Reininho, vocalista dos GNR, viveu, tal como Variações, durante algum tempo, em Londres e Amesterdão. O guitarrista dos Heróis do Mar, Paulo Pedro Gonçalves, esteve longas temporadas em Nova Iorque e Londres, onde, hoje, aliás, reside. Alguns licenciaram-se e estudaram nestas cidades, caso de Ricardo Pais, que cursou encenação teatral em Londres. E, depois, ao regressarem, todos eles queriam transplantar algumas das coisas que viam nesses grandes centros mundiais para cá. O movimento neo romântico e o *punk*, a moda e o estilismo, que não existiam ainda entre nós, são exemplos nítidos disso.

A extravagância na indumentária era outro traço comum. O vocalista dos Heróis do Mar, Rui Pregal da Cunha, costumava andar com uma espada na rua, vestido à séc. XVIII; o estilista Pedro Lata passeava-se de fraldas; Rudy Rubi vestia-se de mulher, usando *sexies* vestidos e minissaias; o primeiro vocalista dos Xutos & Pontapés, o saudoso Zé Leonel, andava com um alfinete espetado na mão, vestido de pijama e com um cortinado a servir de cachecol. E Variações nunca utilizou uma peça de roupa mais do que uma vez (Branco, 2018: 188-195).

A indústria musical, por sua vez, estava em franco processo de expansão, a vários níveis, o que também foi muito importante. Não só as editoras nacionais começavam a apostar nos músicos jovens nacionais, dando origem ao *boom* do *rock* português, como também os músicos estrangeiros começaram, finalmente, a vir tocar cá. Alguns desses concertos foram verdadeiros marcos geracionais como é o caso da atuação de mais de três horas de Lou Reed, em 1980, no Dramático de Cascais, ou aquele no qual esta geração do Pós 25 de Abril celebrou o final do Estado Novo e a chegada da tão ansiada liberdade, o célebre espetáculo dos Genesis, com Peter Gabriel ao leme, também no Dramático, em 1975.

Após este enquadramento histórico-geracional, podemos perguntar: mas, afinal, qual foi o percurso de António, enquanto jovem artista, que se identificava com o nome artístico António Autor-Intérprete, antes de gravar, antes de se tornar Variações? É o que pretendo tratar, de modo sucinto, nos pontos seguintes. Ele passou por várias fases.

4.1. António Autor-Intérprete mimo e romeiro

Começamos pela infância. No seu Minho natal, encontramos, sobretudo, um António mimo e romeiro. Imitava o que ouvia o seu pai cantar e aquilo que via nas romarias, o que escutava na telefonia e o que via na televisão. A sua mãe dizia que ele “Ele sabia, de cor, todas as cantigas que se cantavam na televisão” (citada por Branco, 2018: 213). Era também usual esconder-se, cantando em frente ao espelho, ou procurar um sítio isolado no bosque, perto da casa dos pais, onde soltava a sua voz e dava largas à sua imaginação. Estávamos na época áurea do fado e do nacional-cançonetismo, e despontavam também os cantores de intervenção, pelos quais ele tinha grande admiração. Além de Amália, referiu sempre José Afonso, como uma figura de grande importância para si: “Admiro o cantor, o poeta, o músico, a pessoa em si, extremamente rica e humana. E então como criador, acho que é o nosso melhor.” (citado por Pedrosa, 1983: 91-96).

A sua família fazia saraus de música onde cada um tinha uma tarefa a desempenhar: uns dançavam, outros cantavam, outros batiam com paus marcando o ritmo, o seu pai, Jaime, tocava cavaquinho e concertina. O pequeno Variações costumava ficar encarregue de cantar as canções mais difíceis e também fazia imitações. O seu irmão, Carolino, recorda-o, assim: “O António era muito engraçado e muitas vezes punha-se a imitar as pessoas de Lisboa, a maneira de falar e tudo e fazíamos uma espécie de teatro.” (citado por Gonzaga, 2006: 172).

4.2. António Autor-Intérprete *hippie* e amaliano

Depois de chegar a Lisboa com doze anos, a pouco e pouco, despontou o seu lado amaliano e também a sua vertente *hippie*.

Entre os vinte e os trinta, manifestaram-se duas paixões que o acompanharam para a vida toda: as viagens e Amália. O seu irmão Jaime Ribeiro recorda-se dele, com vinte e poucos, quando ia de férias à terra natal, cantar entusiasmado temas da fadista. Para além dos discos dela que comprava, iniciou uma coleção de fotografias da diva (não recortes de jornal, mas sim fotografias).

Em 1974, emigrou para Amesterdão e mergulhou na subcultura holandesa. Lá contactou com a face mais libertária e psicadélica do movimento *hippie*, e tirou um curso de cabeleireiro unissexo. O seu amigo, o falecido artista plástico e galerista, Carlos Barroco, disse que:

Amesterdão era e é um sítio muito especial, com muitas referências ao movimento *hippie*, que ali foi muito forte, e que tocava muito o António, em termos estéticos. Era o colorido da roupa, do espetáculo de rua, da praça, dos canais. (citado por Gonzaga, 2006: 123)

A partir dos seus 25 anos, António era um verdadeiro *hippie*, com barbas e cabelos longos, calças à boca de sino, e um fã inveterado dos Beatles. Disse, numa entrevista:

“Claro que existe muita música comercial que não tem qualidade. Mas a prova do contrário é o fenómeno Beatles, que fizeram uma música eterna” (citado por Carvalho, 1983: VIII). Provavelmente influenciado por eles, começou a interessar-se pela espiritualidade oriental e começou a praticar ioga e meditação. Assim, por essa altura, António era um dos muitos jovens *hippies* que coloriam as ruas de Lisboa. Vestia-se com roupa de cores garridas, com um toque psicadélico, vermelhos, roxos e amarelos, usava colares e anéis étnicos, para além dos já referidos cabelos compridos encaracolados (Branco, 2018: 215-219). Começou também a compor canções, muito simples, em inglês. “Give me a Little Time” e “Everybody is Star” são duas delas.

Tinha um grupo de amigos ligado às artes e aos salões de cabeleireiro. iam passear até à praia, geralmente a Costa da Caparica, jantavam fora, assistiam a peças de teatro, namoravam, discutiam política, fumavam erva, viajavam para o estrangeiro e esperavam que o país mudasse e a ditadura terminasse. Dele faziam parte os atores Carlos Quintas, Fernando Heitor e os cabeleireiros Vítor Hugo e o namorado de Variações, Fernando Ataíde, entre outros (Branco, 2018: 215-219).

4.3. António Autor-Intérprete *prog-rocker*, *glam rocker* e *punk*

No entanto, por volta dos trinta anos, já escrevia as suas canções em português e, como sucedeu a muitos outros jovens portugueses nessa altura, gostava muito de *prog-rock*, de bandas como os Genesis, os Yes, ou os Procul Harum, e esse gosto refletiu-se nas suas próprias composições. Seguindo os ditames do *rock* progressivo, elas eram muito extensas, com cerca de 8 a 20 minutos ou mais e os espetáculos, onde as apresentava, tinham uma componente visual muito forte (Vd. Trindade & Trindade, 2009: 26). Fernando Heitor recorda-se, assim, de ter assistido a esses concertos-*happenings*:

Ele depois começou a cantar num espaço onde hoje é o Trumps. (...) E depois também no Rock Rendez Vous. Ele tinha umas canções muito bonitas, enormes com 7 e 9 minutos, cantadas em Português. (...) Era muito diferente das coisas que ele gravou. Eram coisas muito mais experimentais. Eram canções muito longas. (citado por Branco, 2018: 471-474)

Nesses espetáculos iniciais, provavelmente inspirado por Peter Gabriel, ele vestia-se de acordo com as próprias temáticas das canções, usando várias roupas, e havia *slides*, projetados num pano branco. A banda que o acompanhava chamava-se Os Variações Vivas. Sobre esta fase, António referiu o seguinte: “Tentei por todos os meios vir para a música e o grande passo que eu dei foi um espetáculo que eu montei em Lisboa com uma parte cénica, com muito teatro à mistura, e com as canções” (Rocha, 1996: aos 6, 18 m.).

Começaram, então, a despontar dois movimentos musicais internacionais muito influentes: o *glam rock* e o *punk*. Variações acompanhou esta evolução e os seus espetáculos integravam, por esta altura, elementos dessas novas correntes.

No *glam rock* os cantores usavam roupas femininas e as suas histórias, aparentemente fantasiosas, como o *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, de Bowie (1972), na verdade, estavam fortemente ancorados na realidade social. Estes artistas pugnavam pelo direito à diferença e daí a presença das questões de género nas suas obras. Variações, jovem artista homossexual num país atávico em termos de mentalidade, identificou-se com as premissas do *glam*. Repare-se no que ele disse, em março de 1983, sobre David Bowie: “é uma das figuras do século. Uma fonte de inspiração para mim” (citado por Duarte, 1983: 4).

Assim, ele e o grupo que o acompanhava, que, agora, se chamava, António e os Variações, tinham também consigo em palco um *performer sui generis*, Rudolfo/Rudolfa, um conhecido e extravagante homossexual da noite lisboeta, que aparecia maquilhado, com os lábios pintados, usando um vestido feminino. O próprio Variações começou a acrescentar à sua indumentária, de estética *gay macho/clone*, elementos arraigadamente femininos, como colares e pulseiras coloridas. Pedro Ayres Magalhães, baixista e letrista dos Corpo Diplomático e Heróis do Mar, descreve esses espetáculos deste modo:

Eu vi-o atuar uma vez no Trumps, em 1979 ou 1980. (...) Os concertos dele eram como se fossem um *happening*. Era como se fosse uma instalação cultural, uma *happening-pop*. Aquilo veio do final dos anos sessenta, setenta. Ele figurava como *performer*, como performista. (citado por Branco, 2018: 500)

Em 1981, o cantor deu o seu trabalho a conhecer a Júlio Isidro e foi convidado a participar no *Febre de Sábado de Manhã* e n’*O Passeio dos Alegres*. O que apresentou foi um momento teatral extraído do espetáculo-*performance* que tenho vindo a referir. Contudo, havia uma diferença assinalável nesta apresentação comparativamente com os espetáculos anteriores dele: a estrutura sonora. As canções apresentadas, “Toma o Comprimido” e “Não Me Consumas”, não eram longas nem musicalmente complexas; já não denotavam a influência do *prog-rock*. Eram curtas e eficazes, sintonizadas, isso sim, com o som cru e direto do *punk*. O radialista e crítico António Duarte fez a seguinte observação, com o qual concordo:⁷ “tanto a letra como a música, que era muito simples, duas ou três notas, eram muito próprias deste tipo de cultura, muito embora o António não fosse *punk* (...) Mas a sonoridade lembrava um pouco essa corrente” (citado por Gonzaga, 2006: 188-189).

⁷ De algum modo, Variações poderá ter sido um precursor do que, mais tarde, veio a ser conhecido como *Punk Queer*.

4.4. António Autor-Intérprete, um pós-punk imerso no boom do rock português

Porém, o António que, passado um ano, gravará o seu primeiro disco, não é o mesmo que surgiu, em 3 de maio de 1981, no *Passeio dos Alegres*, e, em grande medida, isso deveu-se a uma série de correntes estéticas que, entretanto, surgiram.

Por um lado, explodiu com grande força o *boom* do rock português. Nas letras deste movimento a personagem principal era sempre Portugal e os seus problemas. Por exemplo, o despontar do consumismo apareceu em canções como “Chiclete”, dos Táxi, de quem Variações tinha um exemplar. E as novas figuras urbanas do Pós 25 de Abril marcavam presença neste novo cancioneiro português de feição elétrica. Relembre-se, por exemplo, o *freak* toxicómano na “Chico Fininho”. Variações incorporou também estas temáticas no seu trabalho. Os novos tipos sociais aparecem representados, por exemplo, na sua canção “Rudy/Rubi”, sobre os jovens exuberantes lisboetas, e o consumismo e a problemática da droga são aflorados em “Não Me Consumas”. Mas apareceram também outras preocupações geracionais no seu trabalho, como a questão, então na ordem do dia, da ameaça nuclear. Variações escreveu uma canção, ainda inédita, apelando ao pacifismo, intitulada “Guerra Nuclear (Ao Deus da Vida)”, que apresentou várias vezes ao vivo⁸.

Por outro lado, no início dos anos 80, eclodiu o movimento pós-*punk*. Este género musical, aproveitou as portas abertas pelo *punk* para criar música altamente personalizada e com um grande sentido de risco estético e irradiou muito rapidamente do epicentro inglês para o resto do mundo. O som melancólico, experimentalista, cru e etéreo de bandas, como os Joy Division, os Teardrop Explodes, os Echo and The Bunnymen ou os The Fall, mudou a paisagem sonora ocidental.

Imbuído desse espírito, após a ida ao *Passeio dos Alegres*, António acabou com os António e Variações, e anunciou, no programa *Meia de Rock*, que procurava novos músicos. Dos que responderam, ele, que tinha 36 anos, escolheu dois músicos jovens, com 17 e 18 anos, os irmãos Amaro (Branco, 2018: 47-52). Eram musicalmente inexperientes, mas estavam perfeitamente sintonizados com o pós-*punk*, que era o que interessava, por esta altura, a António. O baixista Luís Carlos Amaro recorda, assim, o primeiro encontro com Variações:

O António gostou do contacto connosco e da troca de impressões e convidou-nos para ir a um ensaio. (...) Os nossos gostos musicais convergiam. Ele e nós gostávamos dos Roxy Music, dos Velvet Underground, dos Joy Division, enfim, as coisas que estavam a aparecer naquela altura, e também algumas referências dos anos 70. Gostávamos

⁸ As letras-poemas das canções de Variações, suprarreferidas, podem ser encontradas em: Luís Carlos S. Branco (2018). *António Antes de Variações: o Percurso Inicial do Cantor*. (Tese de mestrado em Estudos Portugueses). Pp. 303/ 381/ 383.

das mesmas ondas musicais, havia uma partilha de interesses. (citado por Branco, 2018: 488)

O grupo que passou então a coadjuvar Variações, e que ensaiava com ele no seu apartamento, era constituído por: Vasco Amaro na guitarra elétrica, Luís Carlos Amaro no baixo, e Sérgio na bateria. Variações nunca falou com eles acerca de folclore nem de fado, nem lhes deu nunca instruções para que tocassem nesse sentido.

No final deste ano, em dezembro de 1981, estes músicos acompanharam Variações, com os arranjos concebidos por eles para as suas canções, no programa *Meia de Rock*. Tocaram duas músicas: “É p’rá amanhã”, com um arranjo semi-reggae e “Anjinho da Guarda” (Branco, 2018: 47-52).

Também por volta dessa altura, a editora Valentim de Carvalho interessou-se finalmente por Variações, e ele gravou o seu primeiro trabalho em fevereiro de 1982, mas esses músicos muito jovens não fizeram parte dessas gravações. Acompanhava-o, agora, a nata do rock nacional; elementos dos Salada de Fruta, GNR, Sétima Legião e Heróis do Mar. Como temos visto, partilhava com todos eles uma série de ideias e pressupostos identitários e artísticos.

5. Por fim, abrem-se as portas e António entra, nascendo, finalmente, Variações

Em suma, ele era alguém sempre a par do que mais inovador se estava a criar nos grandes centros urbanos mundiais, como Londres e Nova Iorque e, simultaneamente, tinha preocupações estéticas e de cariz identitário. Mas até chegar aí, ao António Variações que ficou para a posteridade, houve um longo e árduo caminho a percorrer. Por isso, foi a partir do António mimo e romeiro na infância, *hippie* e *amaliano* no início da sua juventude, *prog rocker*, *performista* e *glamer* nos seus vinte, *pós-punk* e fascinado pelo Som da Frente na casa dos trinta, em resumo, foi do António antes de Variações que surgiu aquele que ficou gravado na memória coletiva e nunca será demais sublinhar isso. E essa inquietude, essa busca e interesse constantes, acompanharam-no até ao fim. Prova disso é que o seu último LP, *Dar e Receber*, é bastante diferente do seu primeiro, *Anjo da Guarda*.

Para finalizar, quero sublinhar a seguinte ideia. Ao contrário do que se costuma afirmar, tal como Fernando Pessoa, que estava perfeitamente a par do que estavam a fazer T.S. Elliot, Ezra Pound e James Joyce, no seu tempo coevo, não creio que António Variações estivesse à frente do seu tempo, como é usual dizer-se. Muito pelo contrário, ele estava perfeitamente inserido no *zeitgeist* da sua época. Uma grande parte de Portugal é que não estava a par dessas ondas vanguardistas e, por diversas razões de índole socioeconómica e política, vivia presa a valores culturais e morais do passado; mas ele não. Esteve sempre no presente, no intenso e entusiasmante

presente, e disso nos deixou impressionante testemunho: a sua fascinante obra poética e musical.

REFERÊNCIAS BIBLIODISCOVIDEOGRÁFICAS

- Branco, Luís Carlos S. (2018). *António Antes de Variações: o Percurso Inicial do Cantor*. (Tese de mestrado em Estudos Portugueses). Aveiro: Universidade de aveiro.
- Canibal, Adolfo Luxúria (seleção e prólogo) (2016). *Revista de Imprensa: Os Mão Morta na Narrativa Mediática (1985-2015)*. Lisboa: Abysmo.
- Cardoso, Miguel Esteves Cardoso (1980). A mal e a bem: Amália e bem ... o Ska. In *Escrítica Pop: um quarto da Quarta Década do rock: 1980-1982* (pp.73-75). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cardoso, Miguel Esteves Cardoso (2019). Viva Conan Osiris. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/02/21/culturaipsilon/cronica/viva-conan-osiris-miguel-esteves-cardoso-1862914>
- Carmo, Nuno Infante do (1984). Conversa com gira-discos: Pedro Caldeira Cabral. *Música & Som*, nº. 97, novembro, 20.
- Carvalho, Edite Martins Carvalho (1983). Quero ser um Músico Popular. *O País*, 14 de março, VIII.
- Duarte António (1982). Ana da Silva: portuguesa dá cartas no rock britânico: «Músicos portugueses devem esquecer a palavra rock». *Sete*, n.º 187, de 6 a 12 de janeiro, 2.
- Duarte, Pedro (1983). Cantor, barbeiro, «anjo da guarda»; António Variações: o dever da diferença. *Sete*, 30 de março, p. 4.
- Gonzaga, Manuela (2006). *António Variações: Entre Braga e Nova Iorque*. Lisboa: Âncora.
- Leitão, Rui (1982). António cabeleireiro faz ondas na música. *Tal & Qual*, 5 de junho.
- Marques, Rui Oliveira (2017). *T: Histórias da Noite Gay de Lisboa*. Lisboa: Alêtheia Editores/Ideia-Fixa.
- Pedrosa, Inês (1983). Cantor e barbeiro: Variações sobre um António. *O Jornal*, nº. 432, 2 de junho. In *Muda de Vida: As Letras de António Variações*, 91-96.
- Guerra, Paula (2017). António e as Variações identitárias da cultura portuguesa contemporânea. *Ciências Sociais Unisinos*, 53(3), pp. 508-520.
- Ribeiro, António Manuel (2014). *Por Detrás do Pano: 35 Histórias contadas na Rádio & Outras Confissões*. Lisboa: Chiado Editora, 147-149.
- Rocha, Maria João (1996). *A Vida de António Variações*. (Documentário).
- S/A (2018). Sindicância: Paulo Moura. *Ler*, verão, n.º 150, 128.
- S/A (1981). Grupo explica receita: Salada de Rock com fruta Portuguesa. *Sete*, n.º 184, de 16 a 21 de dezembro, 18-19.
- Santos, Ana Cristina (2001). O Estado Português e os desafios da homossexualidade. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 59, fevereiro, 173-194.
- Silva, João Cândido Silva (ed.) (2015). Closer: um disco que mudou Portugal. *Observador*, 6 de agosto.
- Trindade, Luís; Trindade, Sofia P. (orgs.) (2009). *Catálogo do Leilão do Espólio de António Variações*. Lisboa: Live Auctions.
- Variações, António (1983). *Anjo da Guarda*. (LP). Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho.

Luís Carlos S. Branco. Bolseiro de Doutoramento em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro e docente no Departamento de Línguas e Culturas da mesma instituição. A sua tese de doutoramento, na qual tem vindo a trabalhar, intitula-se *A Filmografia de David Lynch à Luz dos Estudos da Consciência de António Damásio e Amit Goswami*. Dramaturgo e poeta. Departamento de Línguas e Culturas, 3810-164 Aveiro. E- mail: lcrsb@campus.ua.pt. ORCID: 0000-0002-0726-6560.

Receção: 16-03-2021

Aprovação: 02-08-2021

Citação:

Branco, Luís Carlos S. (2021). António Variações: retrato do cantor enquanto jovem inserido na sua geração artística e nas respetivas problemáticas identitário-culturais. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 4(2), pp. 45-62. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav4n2a3

A 'COLETIVIZAÇÃO' DAS INSTITUIÇÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA
THE 'COLLECTIVIZATION' OF CONTEMPORARY ART INSTITUTIONS
LA 'COLLECTIVISATION' DES INSTITUTIONS D'ART CONTEMPORAIN
LA 'COLECTIVIZACIÓN' DE LAS INSTITUCIONES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: Este artigo realiza uma análise sociológica do processo de aproximação da arte contemporânea brasileira com iniciativas colaborativas. Para isso, parte-se dos estudos de caso das curadorias de duas instituições de arte localizadas na cidade do Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio e Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. O período delimitado para a coleta do material foi de 2013 a 2019. Buscou-se a partir dos seus discursos curatoriais entender as particularidades que ocasionaram no que é defendido em hipótese como a 'coletivização das instituições', processo que parece estar engendrado à institucionalização dos coletivos de artistas. Debruça-se sobre a trajetória de negociações e disputas ocorridas nos dois aparelhos culturais para que se tornassem ambientes frutíferos para o desenvolvimento de práticas que contribuíram para a problematização da autoria artística individual. E também, para a disseminação de um discurso não-hierárquico e mais colaborativo no mundo da arte contemporânea.

Palavras-chave: arte contemporânea, coletivos de artistas, instituições de arte.

ABSTRACT: This article accomplishes a sociological analysis of the approaching process between Brazilian contemporary art and collaborative initiatives. For that, it starts with the case studies of the curatorships of two art institutions located in the city of Rio de Janeiro: Museum of Art of Rio and Municipal Art Center Hélio Oiticica. The period delimited for the collection of the material was from 2013 to 2019. Based on their curatorial discourses, it is aimed to understand the particularities which caused what is defended in hypothesis as the 'collectivization of institutions', a process that seems to be engendered to the institutionalization of artists collectives. Looking to the trajectory of negotiations and disputes that took place in both cultural spaces to make them became fruitful environments for the development of practices that contributed to the problematization of individual artistic authorship. And also, for the dissemination of a non-hierarchical and more collaborative discourse in the world of contemporary art.

Keywords: contemporary art, artist collectives, art institution.

RÉSUMÉ: Cet article effectue une analyse sociologique du processus d'approche de l'art contemporain brésilien avec des initiatives de collaboration. Pour cela, nous commençons par les études de cas des conservateurs de deux institutions artistiques situées dans la ville de Rio de Janeiro: Musée d'art de Rio et Centre Municipal d'art Hélio Oiticica. La période délimitée pour la collecte du matériel était de 2013 à 2019. À partir de leurs discours curatoriaux, on a cherché à comprendre les particularités qu'ils ont engendrées dans ce qui est défendu en hypothèse comme la 'collectivisation des institutions', un processus qui semble être engendré par l'institutionnalisation des collectifs d'artistes. Il examine la trajectoire des négociations et des disputes qui ont eu lieu dans les deux dispositifs culturels pour qu'ils deviennent des environnements fructueux pour le développement de pratiques qui ont contribué à la problématisation de la création artistique individuelle. Et aussi, pour la diffusion d'un discours non hiérarchique et plus collaboratif dans le monde de l'art contemporain.

Mots-clés: art contemporain, collectifs d'artistes, institutions d'art.

RESUMEN: Este artículo es un análisis sociológico del proceso de aproximación al arte contemporáneo brasileño con iniciativas colaborativas. Para esto, parto de estudios de caso curatorial de dos instituciones de arte localizadas en la ciudad de Río de Janeiro: Museo de Arte de Río y Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. La investigación se centró en el período de 2013 a 2019. He buscado por medio de los discursos curatoriales comprender las particularidades que generaron lo que es defendido en hipótesis como la 'colectivización de las instituciones', proceso que al parecer

está produciendo la institucionalización de los colectivos de artistas. Me detengo sobre la trayectoria de negociación y disputas ocurridas en los dos espacios culturales para que se tornasen ambientes fructíferos para el desarrollo de prácticas que contribuyeron para la problematización de la autoría artística individual. Y también, para la disseminación de un discurso no jerárquico y más colaborativo en el mundo del arte contemporáneo.

Palabras-clave: arte contemporáneo, colectivos de artistas, instituciones del arte.

1. Introdução

Neste artigo elabora-se uma análise sociológica do processo colaborativo que parece se encontrar em expansão dentro do campo social da arte contemporânea na cidade do Rio de Janeiro. Para isso, utiliza-se estudos de caso das curadorias do Museu de Arte do Rio (MAR) e do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), de 2013 a 2019. Tomam-se esses estudos de caso para pensar uma espécie de alargamento da noção colaborativa na arte. Analisando a lista de artistas, além dos textos curatoriais e institucionais, é observado quando e como, o discurso colaborativo não hierarquizado começa a pesar cada vez mais ao olhar do outro. Esse processo vai avançando gradualmente e tudo indica que foi se transformando ao longo desses anos, acabando por se aproximar de diferentes conceitos e novas convenções. E assim esta análise tem o intuito de se inserir na gama de estudos que veem a arte contemporânea como um novo paradigma, um gênero da arte atual (Heinich, 2014) que possuiu seu próprio universo, com regras sociais locais e que se desenvolveu no seio de avanços na comunicação e da mídia (Bueno, 2010).

Inicialmente é de fato importante destacar que uma das principais características da arte contemporânea, segundo a socióloga da arte Natalie Heinrich (2014), é que o discurso sobre a obra é sua parte constituinte. Em outras palavras, a extensão da obra de arte, para além da materialidade do objeto produzido pelo artista, inclui também o discurso elaborado sobre o trabalho artístico. Essa autora observa como uma produção de arte contemporânea quase nunca existe sem um texto, assinado ou não, escrito pelo próprio artista ou por um especialista, como críticos e curadores. Da mesma forma como o contexto parece ter se tornado parte da obra nesse gênero, o discurso sobre a obra se tornou parte integrante da proposta artística. É por isso que, conseqüentemente, a descrição e, mais ainda, sua interpretação são atividades básicas na arte contemporânea. Sendo assim, neste artigo toma-se a observação dos discursos produzidos pelas instituições como as principais ferramentas para a análise sociológica.

Nota-se que a arte contemporânea vem se tornando mais hermética do que propriamente visual. Mesmo quando tende a tornar-se sensorial, como nas tendências mais recentes e populares, as obras dificilmente são introduzidas no mundo da arte sem um discurso que as acompanhe – algo como um passaporte que permita à obra ultrapassar a fronteira entre o mundo ordinário e o mundo especial da arte contemporânea. É esse discurso que foi investigado na pesquisa que deu origem a este artigo⁹. Logo, toda vez que neste for evocada a nuance discursiva, é preciso

⁹ Este artigo é fruto de parte da pesquisa de doutorado realizada entre 2015 e 2019 pela presente autora no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ter em mente o peso que esta vem ganhando a partir de um novo paradigma da arte contemporânea.

Para pesquisar o citado universo colaborativo em expansão, tomei como *locus* de pesquisa a arte produzida em duas importantes instituições na cidade do Rio de Janeiro: uma instituição de pequena escala e financiamento público da prefeitura carioca (CMAHO) e outra de grande porte gerida por uma parceria público-privada (MAR). Dentro do pensamento sociológico, já é reconhecida a relevância de pesquisas de cunho comparativo. Esta pesquisa pretendeu utilizar esse importante método a fim de contribuir para os estudos sociológicos que acompanham as transformações na vida social da última década.

Em uma visão geral, ao analisar o total de exposições das duas instituições, ao longo do período delimitado (janeiro 2013 a dezembro de 2019), vê-se que o CMAHO teve um número maior de mostras - foram 78, ao passo que o MAR realizou 57 exposições. No MAR, nota-se um declínio no volume de exposições por ano, que acompanha a crise econômica do Brasil e da cidade do Rio de Janeiro desde 2015. Nesta instituição promoveram onze mostras em 2014, dez em 2015, oito em 2016, até chegar a sete em 2017 e fechar 2018 com cinco exposições. Já no CMAHO, o efeito foi contrário. No mesmo período, as exposições aumentaram, sendo cinco em 2013 e chegando ao ápice com apresentação de 18 no ano de 2016. Essas variações de quantidade de exposições também se relacionam a mudanças de direção e gestão institucional.

A presença de mostras que tematizavam a colaboração foi constante em todos os anos investigados, ainda que não fossem maioria sobre o total de mostras anuais. Nota-se também que, quando apresentadas, vinham acompanhadas de um discurso de reconhecimento da importância do movimento na história da arte atual. Frases de textos curatoriais que reconhecem o “pensamento utópico que marca a arte brasileira recente”, como foi colocado na exposição *Arte, democracia e utopia: quem não luta tá morto!*, realizada no MAR, em 2018, foram analisadas e pensadas com o intuito de entender aspectos de mudanças sociais recentes.

2. Breve apresentação das instituições MAR e CMAHO

Destaca-se que talvez por serem instituições geridas parcialmente (MAR) ou inteiramente (CMAHO) pela prefeitura, as exposições do MAR e do CMAHO fazem, recorrentemente, referência à cidade do Rio de Janeiro, seja no passado ou no presente, e afirmam querer pensar os modos de estar e de fazer a cidade. Observou-se ao analisar as curadorias artísticas, principalmente, uma busca por pensar suas manifestações culturais e políticas.

Ambos os aparelhos culturais demonstraram, em seus projetos, o seu forte discurso “democrático”, uma tentativa de compromisso consolidado de aproximação

com o público em geral: o MAR, através principalmente da esfera da Escola do Olhar (que envolve seis projetos educativos), e o CMAHO, com o projeto *Escola e Museu* e o *Plataforma de Emergências*, dentre outras atividades participativas pontuais. Também do ponto de vista da democratização, é digna de nota a relação das duas instituições com universidades públicas. Em relação à curadoria de mostras, o CMAHO hospeda a *Bienal da EBA/UFRJ*, mais antiga escola de artes da cidade, já há alguns anos. O projeto *Plataforma de Emergências* é uma parceria dessa instituição com as áreas de Ciências Humanas de universidades públicas localizadas na cidade: aulas, oficinas e defesas ocorrem dentro do espaço do CMAHO. O contato do MAR com a universidade é descrito, no seu site, como *MAR na academia*, um projeto fixo com seminários esporádicos com pesquisadores universitários.

Vizinhos do MAR, por sua vez, é um projeto para integrar a comunidade dos bairros próximos ao museu sendo esses definidos pela proximidade da Zona Portuária e incluídos no projeto *Porto Maravilha*: Saúde, Gamboa, Santo Cristo e Caju. Os inscritos em tal projeto não pagam entrada e são convidados para um café da manhã uma vez por mês onde discutem práticas colaborativas. Ambas as instituições promovem eventos de caráter múltiplo onde incorporam *shows* musicais ou festas itinerantes em frente (CMAHO) ou em seu pátio no térreo (MAR), buscando a multiplicidade dos seus visitantes, expandindo um público cativo que vai além das artes visuais.

O MAR é pago e tem entrada gratuita um dia na semana. O CMAHO não cobra taxa de visitação. O MAR resulta de projeto arquitetônico que integrou um prédio histórico com um moderno, construído em 2013. Tem seis andares, uma loja e dois restaurantes. O CMAHO tem três andares e um café e é localizado em um sobrado histórico neoclássico do século XIX. Tanto o MAR quanto o CMAHO têm publicações sobre a sua própria trajetória institucional. O MAR lançou um livro, em 2015, sobre a *Escola do Olhar* e seus programas educativos. Já o CMAHO ganhou um edital em 2016 para lançar um livro sobre a exposição *Linhas do tempo* onde conta a trajetória desse centro que nasceu com o propósito de hospedar o acervo do importante artista brasileiro que lhe empresta o nome, mas acabou, devido a conflitos com a família, perdendo o direito de curá-lo. Grande parte desse acervo foi incendiada logo após sua retirada do local: história controversa que instiga a curiosidade de visitantes. A exposição permanente *Linhas do Tempo* relata os percalços desse percurso.

O MAR foi inaugurado em março de 2013 como parte do projeto *Porto Maravilha*, um dos projetos de reestruturação da cidade para os megaeventos Copa do Mundo de futebol e Jogos Olímpicos de 2014 e 2016. O CMAHO foi criado em 1996, em uma parceria com o Projeto Hélio Oiticica. Este fez parte, também, de um projeto de revitalização do centro da cidade chamado *Corredor Cultural*. Com a retirada das obras de Hélio Oiticica, o espaço ficou sem acervo, caso parecido com o MAR, que também é conhecido por ter sido inaugurado carente de acervo. No entanto, logo

essa realidade mudou, com o esforço principalmente do primeiro diretor do museu, Paulo Herkenhoff, de arrecadar doações nos últimos anos. Atualmente, o acervo do MAR conta com cerca de 6 mil obras.

3. Sobre a delimitação temporal da pesquisa (2013-2019)

Para a elaboração deste artigo foram analisadas as obras que permearam o que é pontuando como a contaminação colaborativa que desagua na questão do que parece ser o início de um período de diluição do protagonismo da autoria individual nas artes - nem que este seja um movimento restrito à esfera discursiva¹⁰.

Ao fazer uma análise anual das exposições realizadas no CMAHO de 2013 a 2019, buscou-se observar traços qualitativos do que pode ser chamado de colaboração expandida, que se encontram dentro de um discurso de coletivização da instituição muito pautado na fidelização dos públicos, nos diálogos e escutas dos movimentos sociais, principalmente o antirracista, feminista e indígena.

No entanto, antes de prosseguir é importante explicitar a escolha do marco temporal de início ter sido proposto em 2013. O ano parece vir sendo, de facto, apresentado como momento de ruptura nas narrativas sobre a arte e sobre o país. 2013 é, com efeito, um ano significativo em diversos sentidos: marca o início de diferentes grupos de coletivos (Miranda, 2014), mas foi também a data de inauguração do MAR e é amplamente lembrado por ter sido o ano dos protestos de junho. Tanto para a política quanto para a questão urbana, essa data parece ter sido um marco. Conforme discutido por esta autora, juntamente com Sabrina Parracho Sant'Anna e Guilherme Marcondes (2017), processos de hibridação entre arte e política tiveram início naquele momento. Também os autores Flora Sussekind e Paulo Maciel (2017) elegeram o período como ponto de virada na produção artística em suas pesquisas recentes publicadas em *República e Democracia: Impasses do Brasil Contemporâneo*, organizada por André Botelho e Heloisa Murgel Starling.

O marco cronológico, no entanto, não se restringe à arte. Em artigo publicado ainda em novembro daquele ano, André Singer, levantando as primeiras hipóteses sobre as composições de classe e os projetos políticos envolvidos nos movimentos, reconhece que, “de fato, moveram uma placa tectônica quando começaram a se espalhar para as vastas periferias metropolitanas” (Singer, 2015).

¹⁰ *A priori*, o MAR e o CMAHO se mostraram como uma das principais instituições abertas a esse tipo de curadoria no Rio de Janeiro. Esse também foi um fator importante para a decisão que levou à delimitação do campo de pesquisa. Ao longo da pesquisa de campo que vem sendo realizada desde 2010, essas duas instituições se destacaram como fontes frutíferas para pensar esse universo devido à notável receptividade para esse tipo de arte. Além disso, essas instituições vêm adotando um discurso colaborativo em seus textos de gestão, o que também é bastante significativo para a hipótese defendida neste artigo.

Do ponto de vista das instituições em tela, 2013 é, com efeito, também momento chave. Em sua tese de doutorado, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, Izabela Pucu, ex-diretora e curadora do CMAHO, disserta sobre o modo como sua gestão nessa instituição, a partir de 2014, foi “uma resposta a junho de 2013”.

Por sua vez, Giuseppe Cocco, em seminário sobre Hélio Oiticica, no CMAHO, apresenta junho de 2013 como uma “resposta” à construção do Museu de Arte do Rio, fundado naquele ano (Cocco, 2016). É neste interessante jogo de influências, talvez reações ou até mesmo “respostas” entre construções de museus, curadorias e protestos que será abordada neste artigo a descrição de um frutífero período para a arte colaborativa no que tange à segunda década do século XXI.

A hipótese aqui sustentada é que, na arte, aquele também foi um ano de destaque e relevância, por ter iniciado uma sequência de mudanças que acabaram por artificar ações políticas. Roberta Shapiro e Nathalie Heinich (2013) descrevem o processo por meio do qual práticas sociais, tais como o *hip hop* e o grafite, se tornam arte, seja parcial ou inteiramente. Embora não queira, aqui, atribuir ao fenômeno um processo de artificação completo, tal como o analisado por Roberta Shapiro, a tensão entre manifestações políticas e suas instituições museais, rompendo fronteiras antes claramente estabelecidas, parece apontar para movimentos de institucionalização parcial de ativismo pelo sistema de arte, servindo como metáfora para entender o presente momento. Dessa maneira, 2013 foi escolhido para marcar o início da coleta de dados da arte colaborativa nas instituições MAR e CMAHO do Rio de Janeiro. E, assim, o ano de 2019 (até setembro) fechou o ciclo delimitado para análise dos estudos de caso.

É interessante lembrar ainda que em 2013, a internet chega a um nível de participação maior na vida cotidiana dos brasileiros. Foi naquele ano que a venda de *smartphones* ultrapassou os celulares comuns no Brasil¹¹: o dado foi aferido pela consultoria especializada IDC e amplamente divulgado pela imprensa brasileira. 2013 foi, também, o ano em que a Lei do Marco Civil da internet - pacote de leis que buscaram regular a segurança e a privacidade dos usuários da rede - finalmente ganhou maior visibilidade. Segundo Eduardo Tomasevicius Filho (2016), a regulação da internet foi precipitada pelo escândalo em que Edward Snowden revelava o esquema de espionagem americano que invadiria a privacidade até da então Presidente Dilma Rousseff por meio da internet. Naquele ano, o Marco Civil da internet

¹¹Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Revista/noticia/2013/12/o-estado-da-internet-2013.html> <https://exame.abril.com.br/tecnologia/vendas-de-smartphones-no-brasil-mais-que-dobram-em-2013/> <https://link.estadao.com.br/noticias/geral,venda-de-smartphones-supera-celulares-comuns-em-2013-no-pais,10000031658>. Acedido em: 10 de outubro de 2020.

foi votado com urgência, a pedido da presidência, e, assim, privacidade e segurança na rede são colocadas como questões da esfera pública. É interessante notar que as leis do Marco Civil foram pensadas coletivamente através de diversos fóruns de discussão, até em blogs, desde 2009, mas até então não havia sido aprovada.

Não por acaso, também em 2013, o ativismo parece ter alcançado outra dimensão e um novo significado simbólico na esfera pública. Os movimentos de ocupação, que ganham projeção global a partir de Wall Street, da mesma maneira ganham força como umas das principais táticas de se protestar politicamente, juntamente com práticas estéticas. No Brasil, um dos primeiros nesse modelo foi o movimento Ocupa Rio, em 2011, e o Ocupa Cabral, em frente à casa do então governador Sérgio Cabral (2012-2013), nos moldes dos movimentos *Occupy Wall Street* (2011) e das primaveras árabes, do início dos anos 2010, que utilizavam uma forma de protesto em que os manifestantes acampam em um determinado território construindo uma agenda de lutas e diálogos. Ao longo dos anos seguintes, o termo “ocupa” seria apropriado tanto por iniciativas artísticas, quanto culturais e políticas. E situações híbridas seriam cada vez mais notadas e artificadas por instituições.

4. Alargamento colaborativo no CMAHO

O sentido expandido de colaboração será delineado no estudo de caso da curadoria e gestão do CMAHO por meio de exposições que de alguma maneira foram marcantes na trajetória da instituição e ao mesmo tempo parecem ter contribuído significativamente para sua coletivização.

Fundado em 1996, o Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica foi criado dentro do *Corredor Cultural* das políticas municipais para preservação do patrimônio arquitetônico e fomento a equipamentos culturais para recuperação da vida urbana no centro da cidade do Rio de Janeiro. Em convênio com o Projeto HO, responsável pela guarda do acervo Hélio Oiticica, o CMAHO se comprometia à permanente disponibilização das obras para acesso do público. No entanto, o CMAHO viveu tempos de intensos conflitos com o Projeto HO. De 2001 a 2008, aos poucos, as obras foram sendo transferidas para o acervo do Projeto HO, no bairro do Jardim Botânico, zona sul da cidade, até culminar no rompimento, em 2009, quando a instituição perdeu o convênio da prefeitura com o Projeto. Naquele ano, o acervo foi totalmente transferido, pois a família alegava sua má condição de conservação, mas, pouco tempo depois, um incêndio na casa do Projeto HO destruiu quase 90% das obras. No entanto, um minucioso trabalho de restauração conseguiu recuperar 75% das obras que resistiram às chamas¹².

¹² Segundo o site do CMAHO: “Nasce o Centro de Arte Hélio Oiticica. A importância do acervo do artista Hélio Oiticica, a demanda do Projeto HO por uma sede e a vocação ainda desconhecida pela Prefeitura sobre o prédio que passava por reforma proporcionam o convênio entre a Prefeitura e o Projeto HO em que o acervo seria abrigado no prédio mediante a sua permanente disponibilização

A narrativa dos projetos curatoriais do CMAHO mais recentes descreve um período de declínio a partir da perda do convênio em 2009. Em reportagem publicada por *O Globo*, em 2016, na ocasião da comemoração dos 20 anos de fundação do centro, Izabela Pucu descrevia o momento vivido pelo centro como período de superação da decadência.

De facto, em 2013, a diretora Luciana Adão esboçava uma importante reestruturação do Centro que, de facto, aconteceu em 2014, início da gestão de Izabela Pucu. Adão, teve que assumir um outro cargo público e acabou repassando para Izabela Pucu sua posição nos primeiros meses daquele ano de 2014. Segundo Pucu, o convite de Luciana Adão para que ocupasse o seu posto de direção teria sido feito com importante apoio durante a transição. O objetivo compartilhado pelas duas curadoras em suas falas era tornar a gestão mais frutífera e desenvolver, de facto, uma reestruturação do centro que era diagnosticado como carente de eventos e enfraquecido de público, nos anos anteriores. Com efeito, as parcerias que depois iriam crescer em volume, a partir de 2014, com a nova política de Izabela Pucu, começaram a surgir em 2013.

De uma maneira geral, viu-se que os temas caros às artes colaborativas, tais como cidade e política, se mantiveram ao longo dos anos, mas que, com o passar dos anos, o sentido político se tornou mais extenso, englobando vários tipos de resistência civil: feminismo, resistência indígena, resistências culturais como o carnaval e o samba, resistência negra. A poética utópica das vivências coletivas das residências artísticas, onde encontros são vistos como uma oportunidade de transformação social, parecem ser uma forte recorrência ao longo dos últimos anos dessas instituições. Viu-se que, nos primeiros anos da pesquisa, a colaboração era vista em encontros de coletivos e nas obras coletivas e, depois, parece que o número de residências artísticas aumenta, e as curadorias também se tornaram mais colaborativas no sentido de promover produção de exposições em parcerias não hierárquicas. Ou seja, a colaboração não hierarquizada, premissa cara aos coletivos - em seus discursos ao menos - parece ter se ressignificado e contaminado os demais campos do mundo da arte, como gestão e curadoria, de uma forma híbrida e artista. Dessa maneira, tentou-se delimitar, aqui, como a contaminação colaborativa, que vê o cotidiano

para acesso do público. O CMAHO passou a realizar exposições não apenas do artista, mas de outros importantes nomes da arte contemporânea brasileira e internacional. Sua atuação com o passar do tempo foi sendo deslocada para a atuação de jovens artistas, além do permanente envolvimento com a universidade disponibilizando cursos, palestras e seminários em torno da contemporaneidade. Em 2009, o convênio da Prefeitura com o Projeto HO é encerrado e o acervo do artista, que vinha sendo retirado desde 2001, é deslocado por completo para a nova sede no Jardim Botânico, bairro da zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Em outubro deste mesmo ano na nova sede, o acervo sofre um incêndio que atinge não apenas obras de Hélio Oiticica, mas também de seu pai José Oiticica Filho, seu irmão Cesar Oiticica e de Andreas Valentim. O projeto de restauro já alcançou 75% das obras que sobreviveram às chamas e pode ser conferido através do livro *Hélio Oiticica: o restauro da obra de Cesar Oiticica Filho* (Azougue Editorial, 2015).” Acedido em: <https://www.cmaho.com/historia>. Acedido em: 10 de outubro de 2020.

como utopia, se destrinchou e teve seus significados diversificados ao longo dos últimos anos.

O alargamento colaborativo no CMAHO se deu por meio da aproximação de temáticas sociais e o repensar estrutural da gestão da instituição. Destaca-se aqui a entrada de um coletivismo ativista gradualmente e que foi tomando diferentes roupagens com os anos. E assim, neste esboço que se segue destaque três momentos-chaves¹³, o primeiro voltado para questões urbanas e da cidade em 2016, a forte presença da pauta feminista em 2017/2018 e em seguida em 2019, a grande disseminação de curadorias que buscavam rever e lutar contra o racismo estrutural.

Destacam-se, dentro do panorama 2013-2019, a programação de 2014 pois as relações de colaboração se acentuam neste momento. Estas estavam presentes na exposição *Bandeiras na Praça Tiradentes* e na criação do Coletivo Agaó, composto pelo corpo de funcionárias da instituição, expressando, mais claramente, a noção de colaboração alargada aqui conceituada. Viu-se que 2014 marcou o início de uma retomada do centro que, entre 2009 e 2013, passou por momentos pouco movimentados. Essa espécie de retomada contou com um aumento de funcionários que, mesmo voluntários, entraram para colaborar no projeto educativo *Escola e Museu*, em 2013, e que depois foram contratados, em 2014. Esses atores sociais estavam interessados em repensar o espaço de arte público da cidade. E, ao que tudo indica, essa redireção foi muito embebida por criações coletivas, segundo relatos, em entrevista, de Izabela Pucu e Daniele Machado.

2014 foi também o ano da importante exposição *Bandeiras na praça Tiradentes*, marcando o início da chamada retomada do CMAHO. Essa exposição teve a curadoria da diretora Izabela Pucu e contou com forte participação do coletivo Norte Comum em residência artística chamada *Remixofagia*, que durou três meses no centro. Esse período foi tido como um repensar colaborativo sobre os rumos da instituição, seja no educativo, com o coletivo Agaó, seja na curadoria em parceria, com a colaboração de Izabela Pucu e o Norte Comum.

Bandeiras na Praça Tiradentes lidou com resgate da memória por ter trazido bandeiras originais da exposição *Bandeiras na praça General Osório* de 1968 - incluindo a famosa bandeira *Seja marginal, seja herói* do artista Hélio Oiticica - e, ao mesmo tempo, com a política do presente, no espaço público cotidiano contemporâneo. Além disso, ainda atendeu à temática da autoria colaborativa *strictu*

¹³ Para uma análise mais detalhada do crescimento do alargamento colaborativo e das pautas sociais ao longo de 2013 a 2019 ver capítulo 4 da tese *O cotidiano como utopia: memória, política e autoria na arte colaborativa contemporânea*. Rio de Janeiro, 2020. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

senso, e também no sentido alargado, devido à participação ativa do coletivo Norte Comum na curadoria e dos demais artistas neste projeto de pesquisa.

Dentre as mostras de 2014 destacam-se também *Delírios Coletivos*, *Balancete* e *ComPosições políticas* por evidenciarem a cada vez mais crescente institucionalização de iniciativas colaborativas de produção artística. A primeira exposição é composta por uma lista de participantes 100% coletiva: Norte Comum, Coletivo Gráfico e Pandilha. Nessa mostra, totalmente fotográfica, o viés do delírio ambulatório, conceito de Hélio Oiticica, é evocado e a temática do olhar para o espaço público da cidade é o que aproxima todas as obras. Em seguida a exposição do Filé de Peixe, chamada *Balancete*, celebrou a trajetória desse coletivo pioneiro da arte coletiva carioca desde 2006, realizando intervenções urbanas nas ruas da cidade e também no circuito institucional.

Já na exposição *ComPosições Políticas*, há a presença colaborativa no sentido da vivência na residência artística no complexo da Maré e a tônica artista que os artistas evocaram para realizar as obras que deram origem à exposição. E ainda pode-se dizer que o acontecimento que foi essa exposição entra na discussão do alargamento colaborativo literalmente “pela porta dos fundos”. É possível afirmar que é pela resposta dos coletivos antirracistas que se dá o maior teor crítico da mostra. Da grande discussão ocorrida nas redes sociais e, depois, no debate dentro do CMAHO, talvez tenha desencadeado um potente processo de revisão do racismo institucional que parece começar a pairar nas instituições de arte. Há uma importância dessa exposição sem coletivos para o sentido do alargamento colaborativo que venho conceituando. O interessante é que há uma influência no processo que parece ter vindo muito mais da repercussão da exposição. A participação ativa do público nessa mostra revela como as mudanças no mundo da arte se dão, grosso modo, de ambas as maneiras: “de cima para baixo” e “de baixo para cima”.

Logo, vê-se que a mesma preocupação que ocorreu em relação à defasagem da arte feminina nos acervos e exposições no MAR acontece no CMAHO, aproximadamente na mesma época, entre 2017 e 2018. Em entrevista, Daniele Machado ex-funcionária e curadora do centro afirma:

Então, eu fiz um projeto curatorial consciente de que não tinha apoio da gestão, mas com a expectativa de que isso se revertesse. O edital aconteceu e é a programação que pode ser encontrada hoje lá, já que não há mais curadoria. Então, saí e meu projeto curatorial continuou parcialmente. (...) E uma coisa muito importante também foi a inclusão de mulheres na programação de forma paritária, o que nunca ocorreu anteriormente. Suspeito que topei essa insanidade pela idade também. Não sei se uma pessoa mais velha tem energia para tentar fazer um projeto curatorial sem estrutura. Isso cansa e desperta cobrança da sociedade, mas um projeto bem formulado te blinda. Fico feliz porque fora do “micro-

de-janeiro”, com pessoas que vieram de fora do estado ou do país, veio reconhecimento dessa iniciativa (Machado,2019).

De facto, existem temáticas em comum que perpassaram tanto o MAR quanto o CMAHO em períodos próximos. O despertar para exposições que buscam mostrar a arte realizada por mulheres resultou em duas no CMAHO em 2018: a coletiva # *BXD filma por elas* e a individual de Catu Rizo *Uma câmera na mão e ser-tão mulher da baixada na cabeça*.

Já em 2019 percebeu-se que, da mesma maneira que no MAR, a política identitária da instituição sobressai, com foco na temática da consciência racial, pois essa parece ter sido a mais presente dentre o foco das exposições ao longo daquele ano. Foram cinco exposições, no total, que tocaram na questão da descolonização de um pensamento racista, tanto na sociedade, quanto na arte, utilizando ferramentas do coletivismo expandido. Assim como o MAR teve a mostra de Rosana Paulino, refletindo o feminismo negro que crescia nas ruas e nas redes, destacou-se, no CMAHO, o coletivo feminista Trovoa que realizou uma exposição chamada *Noite*, juntamente com uma residência artística. Vê-se a potência do feminismo negro se juntando a ações colaborativas no coletivo Trovoa. O grupo apresentou a mostra em que convidou as participantes dos *Chás de Verão Trovoa*, encontros promovidos pelo grupo durante a residência, para mostrar a pluralidade da produção feminina de corpos racializados. A partir dessas reuniões abertas ao público, de mulheres não-brancas interessadas em arte, as integrantes do coletivo deram início a um programa nacional em busca de articular artistas negras contemporâneas. O projeto Nacional Trovoa começou a dar o suporte para que mais artistas mulheres negras se articulassem, formando um núcleo em suas cidades, para debater e lutar por seus espaços, procurando também instituições para que esses núcleos abrissem discussões e exposições pelo Brasil. O coletivo saiu do CMAHO e começou a rodar o país para realizar o projeto: Pernambuco, Pará, Maranhão, Espírito Santo e São Paulo foram as primeiras cidades a receber o projeto, que continua se expandindo. Em sua carta-manifesto, as integrantes se definem: “Somos um grupo de artistas e curadoras que se reuniu com a intenção de fazer uma mostra nacional de artes visuais produzidas por mulheres negras e não-brancas. Percebemos a necessidade de falar e mostrar nossa pluralidade de linguagens, discursos, pesquisas e mídias produzidas por nós enquanto mulheres racializadas”¹⁴.

As outras quatro exposições no CAMHO, em 2019, que tomaram o tema da identidade negra pelo viés decolonial foram: 1) a do grupo ÌTÀN- *Narrativas do Corpo Negro*, que remontou as histórias ancestrais dos orixás de candomblé de Ketu através de relações corporais entre 30 artistas negros; 2) a exposição *Ruptura do Invisível- O encanecer*, de Sergio Adriano H, que foi um projeto nascido a partir do objetivo de

¹⁴ Disponível em: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/projeto-trovoa/>. Acedido em: 2 de outubro de 2020

plantar algumas interrogações no pensamento dos indivíduos e da sociedade, tais como: porque não falamos francamente de racismo no Brasil; 3) *PRETOFAGIA*, a primeira exposição individual de Yhuri Cruz, que, na realidade, foi uma exposição-cena que aconteceu juntamente com os trabalhos de arte fixos nas salas, com apresentações de cenas teatrais. Os artistas-criadores da cena *PRETOFAGIA*, juntamente com Yhuri Cruz, foram: Caju Bezerra, Dani Câmara, Ellen Corrêa, Mayara Velozo, Nelson da Silva e Pedro Bento. Assim, pode-se perceber traços de uma arte coletiva, realizada em colaboração nessa exposição; 4) *Nome Próprio de Sasha Huber*, que buscou responder a perguntas tais como: Como os lugares ganham seus nomes? O que significa perpetuar um personagem, associando seu nome a um espaço público? E assim denuncia um famoso cientista suíço que deu nome a vários espaços públicos, mas que, no entanto, foi autor de teorias que pautaram a segregação racial na segunda metade do século XIX.

5. Mudanças simbólicas no MAR: De “museu intruso” a lugar de “gente preta e bonita”

O percurso que tangenciou a coletivização dentro dos estudos das curadorias do MAR será delineado neste artigo por meio da interessante mudança simbólica conflituosa e permeada por negociações de poder que ocorreu na relação do museu com os artistas locais.

“O MAR é o museu dos processos”. Clarissa Diniz, ex-diretora de conteúdo da instituição, citou essa afirmação de Paulo Herkenhoff, em 2014¹⁵, ano seguinte à inauguração do museu, em aula aberta no MAR. Na ocasião, Diniz dissertava sobre sua curadoria e como seguiu a mesma perspectiva transversal do museu. Uma curadoria que pretendeu ser, como os demais braços dessa instituição: embasada no simbolismo de uma contínua prática do processo.

Já em 2019, a fala sobre o MAR da professora e crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda, em meio à grave crise atravessada pela instituição neste ano, parece escancarar que a ideia de fidelização dos públicos dos centros culturais, que emergiu na metade do século XX, se alarga e se intensifica de uma maneira peculiar nesse museu: “O MAR, para mim, é a coisa mais importante do Rio de Janeiro, porque é o único aparelho cultural que dá prioridade total à Educação. No mundo, eu não conheço igual. O *blockbuster* do MAR é a Escola do Olhar, que atende à periferia, a professores do ensino fundamental, a curadores, a universidades... Atua em todas as escalas.” Heloísa Buarque de Hollanda, pesquisadora e professora da UFRJ, teve intensa atuação na instituição, organizando ali a Universidade das Quebradas e,

¹⁵Aula para alunos da PUC/SP (aula devidamente documentada e postada no canal do MAR no Youtube). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KPW0IN5rDcw>. Acedido em: 20 de outubro de 2020.

portanto, completa suas considerações sobre o MAR afirmando que: “não é museu para turistas”.¹⁶

Já em entrevista para esta pesquisa, também em 2019, o que vem à tona nas primeiras palavras de Clarissa Diniz para descrever o MAR é a ênfase que o museu, desde seu início, tem, de facto, dado à construção de seu acervo. O acervo era tido, por Paulo Herkenhoff, como “pedra estrutural do MAR”. Clarissa participou do projeto embrionário para a construção do MAR, desde 2011, contratada pela Fundação Roberto Marinho, e lembra como a instituição traduz o sonho e o projeto de vida de Paulo Herkenhoff, desde 1980, quando ele já sonhava com o nome Museu de Arte do Rio. Segundo ela, o curador, que passou por outros museus da cidade, inclusive o Museu Nacional de Belas Artes, parece não ter ficado satisfeito com o legado que deixou e ainda estaria na busca por deixar, de facto, sua “marca” na história dos museus cariocas.

Construindo esse acervo no MAR, Paulo Herkenhoff estaria, finalmente, legando um acervo com as características que são caras aos seus projetos curatoriais. Características, aliás, que, em muitos aspetos, iam ao encontro das curadorias que Clarissa Diniz vinha desenvolvendo nos anos anteriores à sua entrada no MAR.

A construção do acervo pretendia fugir do óbvio e trazer obras de arte de fora do eixo Rio-São Paulo e que permeiam políticas identitárias, principalmente com produções de jovens artistas. As exposições seguiram um modelo em que, ao mesmo tempo que abarcavam documentos históricos, trabalhavam com objetos que, de facto, parecem ser transversais à arte, à história e à sociedade. Clarissa Diniz enfatizou, ainda, na aula aberta de 2014 mencionada acima, que a intenção, no projeto inicial do MAR, era construir um museu que iria retirar a arte de sua autonomia, não precisando ser apresentada de modo isolado e sim em maior consonância com as práticas da realidade de seu entorno.

Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz já haviam trabalhado juntos diversas vezes antes do projeto MAR, inclusive na turbulenta exposição *Contra Pensamento Selvagem*, no Itaú Cultural, em 2011, onde discordâncias já haviam sido notadas entre os dois, segundo a própria curadora, em entrevista para esta pesquisa em 25 de novembro de 2019. Ao relatar sobre as reuniões de elaboração da gestão e curadoria do futuro museu antes de 2013 nesta mesma entrevista, Diniz destaca a participação de Vilma Guimarães da Fundação Roberto Marinho, do Grupo Globo. A fundação tem trajetória ligada ao apoio a instituições educacionais; portanto, tem muito mais experiência histórica em educação do que em arte. Então, a *Escola do Olhar*, segundo Clarissa Diniz, foi uma espécie de prerrogativa da fundação. É importante destacar o papel de

¹⁶ Relato de Heloísa Buarque de Hollanda dado à Revista *Select*, especializada em arte, no dia da manifestação em defesa do MAR, em novembro de 2019. Disponível em: <https://www.select.art.br/o-mar-amanha/>. Acedido em: 02 de outubro de 2020.

Vilma Guimarães, por ela ter sido grande entusiasta da ênfase do museu no seu setor educacional, que culminou até mesmo com a criação da Escola do Olhar, que toma uma parte significativa do prédio administrativo do museu. Guimarães foi uma grande articuladora do setor educativo do museu, nas reuniões de planejamento do MAR, segundo a entrevista de Clarissa Diniz. Naquele momento, a presença da Fundação Roberto Marinho era forte. No entanto, depois da construção do museu, foi cada vez mais se enfraquecendo: a doação de recursos só veio no projeto e na construção dos prédios e não perdurou de forma continuada.

Vilma Guimarães e Paulo Herkenhoff seriam pessoas que circulam e negociam com diferentes frentes e atores influentes de setores da sociedade de elite carioca, segundo Diniz. Ela ainda afirma que, após os anos trabalhados no MOMA, em Nova York, Paulo Herkenhoff trouxe influências do modelo norte-americano de formar coleções. O processo de doações, pela iniciativa privada, a um acervo de museu público foi o modelo importado. De maneira personalista, Paulo Herkenhoff foi e continua sendo o interlocutor dessas doações; não há uma institucionalização desse processo através de um programa.

Isso talvez tenha possibilitado um projeto de museu transversal, com olhar atento para a diversidade e com apoio financeiro privado. Mas, obviamente, como descreve esse time de curadores com o qual foi possível ter contato, essa não foi tarefa fácil. Rafael Cardoso, curador que já curou exposições duas vezes no MAR, relatou, em texto para a Revista Pessoa:

Desde seus primórdios, antes mesmo de sua inauguração, o projeto MAR é regido pelo princípio de incluir e envolver o maior número possível de partícipes – artistas, colecionadores, comunidades, agentes públicos, empresas – aqueles e aquelas que são chamados, em inglês, de *stakeholders*, um dos raros termos em que confluem o jargão empresarial e os princípios dos movimentos sociais. *Stakeholders* são todos os detentores (*holders*) de uma parte (*stake*) em um processo ou uma entidade. Ou seja, todos que têm algo a perder (Cardoso, 2019).

Essa negociação entre diversos setores do sistema de arte e da sociedade civil se deu também incluindo o que eles chamaram de lugar de escuta do museu. Na Revista de arte *Select*, sobre a exposição *Do Valongo à favela: imaginário e periferia*, Clarissa Diniz disserta sobre esse lugar de escuta do MAR:

Essas e outras ações [vizinhos do MAR] têm conformado um MAR atento ao seu lugar na Pequena África e têm afiado os ouvidos da instituição, cujas interfaces de escuta se dão em níveis formais e em qualquer esquina da cidade.

Ao abrir os ouvidos, o MAR compreendeu a abrangência de sua inserção social ao perceber-se estreitamente observado. A presença de práticas, obras, artistas ou abordagens que, para alguns, eventualmente suscitem ambiguidades quanto às questões da igualdade racial ou social, tem sido motivo de atenção e posicionamentos críticos de cidadãos e do

movimento negro, que acionam o MAR quando necessário por meio de mídias sociais, através da Escuta MAR ou diretamente à equipe da instituição. Essas trocas ajustam a política cultural do Museu de Arte do Rio a partir de perspectivas cruzadas: aquela dos movimentos sociais e a perspectiva da arte, nem sempre consensuais em suas escolhas e estratégias. Por sua vez, em acordo com o crítico Mário Pedrosa, para o qual “em tempo de crise, é preciso estar com os artistas”, o MAR finca sua posição junto à inventividade, à liberdade e à ambiguidade crítica da arte, enquanto compromete-se com a capacidade de endereçamento e transformação dos movimentos sociais. As equivalências entre as importâncias e ambições do programa curatorial e educacional do MAR são, para tanto, fundamentais. Pluralizando os ouvidos, amplia-se a escuta e diversifica-se aquilo que se ouve (Diniz, 2020).

O que chama a atenção no relato de Clarissa Diniz, jovem curadora e crítica de arte que entra no museu com menos de 30 anos e ocupa um cargo importante, é o fato de que ela própria seria uma peça-chave para a articulação da política identitária coletivista implementada pelo museu e que Paulo Herkenhoff estava buscando adicionar ao seu projeto de acervo. Mulher e nordestina, acostumada a trabalhar em projetos e editais alternativos que circulam entre jovens artistas, ela editou a revista Tatuí, de crítica de arte, e curou diversas exposições, principalmente sobre artistas de Pernambuco e do Nordeste em geral. Sua trajetória passou por esses lugares os quais Paulo Herkenhoff buscava investigar e mostrar no MAR.

Essa questão de articulações das políticas identitárias em museus é uma problemática que se observou tanto no MAR quanto no CMHO e que foi amplamente criticada por movimentos sociais ao longo de 2013 a 2019. No discurso dos atores sociais envolvidos, se, para os curadores e gestores, pautar essa temática a seu modo já é suficiente, para os movimentos sociais, pode se tratar de oportunismos e violências simbólicas e epistêmicas. Na exposição *Arte democracia utopia: Quem não luta está morto!*, em 2018 no MAR, a artista do coletivo Amó chamou a atenção para a pequena representatividade da mostra, uma vez que o coletivo era o único grupo da zona portuária (território onde o museu se localiza) a ser chamado para expor numa exposição tão emblemática sobre política nesse território social também cheio de questões problemáticas urgentes¹⁷.

Em outras palavras, há uma abertura possível para questões sociais urgentes na arte. Observa-se uma preocupação em estabelecer colaboração entre público e instituições e também entre aqueles que se identificam como vítimas das violências sociais, que vêm sendo chamados para expor. Mas há ainda a percepção de que muitas dessas exposições são elaboradas por artistas de uma elite da arte contemporânea que tratam de assuntos que não são necessariamente vividos por eles em suas trajetórias pessoais. E isso pode ser criticado por não estar sendo

¹⁷ Essa foi uma situação observada em campo de pesquisa, como participante nas atividades da exposição com esse coletivo.

democrático e, como enfatizou Clarissa Diniz, por esses museus estarem praticando uma violência epistêmica. Quando Clarissa disserta sobre sua saída do MAR em sua entrevista para esta pesquisa em 25 de novembro de 2019 e sobre seus próximos estudos em seu doutorado, acaba por descrever, de facto, processos e questões importantes para se pensar o papel dos museus e principalmente a trajetória do MAR:

E eu acho que essa pesquisa sobre violência epistêmica vem muito da minha experiência do MAR. Eu aprendi, eu vivi muito a violência epistêmica. E produzi muita violência epistêmica. Então, depois de tudo, eu falei “não, preciso pensar um pouco sobre tudo isso”. Porque, quando você está dentro, você realmente se vê agente, cúmplice de processos extremamente violentos. E eu acho que criar vocabulário, criar repertório político e estético para falar de arte sem ser replicando esse vocabulário messiânico de que arte salva, arte transforma, a gente precisa fazer isso. Precisa criar outros vocabulários para falar de arte. Precisa criar outras lentes. Não dá para ficar replicando esse discurso. Ao mesmo tempo, falta repertório para dar conta, porque o que a gente entende de debate sobre arte é essa coisa colonialista que nos foi legada. Então é uma construção, mesmo. Do tempo presente, de um monte de gente aí, tentando fazer isso de mil maneiras. E como eu vivi o processo de violência muito de dentro, eu acho que eu consigo reconhecer processos de violência que às vezes não estão visíveis para quem não viveu, não sabe como eles operam. Então, por isso o desejo de estudar, de pensar sobre violência epistêmica. Mais nesse sentido. E aí não dá para fazer isso em um museu. Ou, pelo menos, não no MAR de agora. Talvez no MAR de 2013 um pouco, mas mesmo assim não seria tão viável de fazer como eu gostaria de fazer agora. Ia ser isso: ia ter mil negociações, ia estar pensando sobre violência produzindo mais violência, alimentando esse ciclo *mucho loco*. Aí eu falei “ah não, vou dar um *break*. Eu mereço” (Diniz, 2019).

Não se defende, neste artigo, que arte não possa falar de assuntos alheios aos vividos pelos artistas que a produzem, mas vem sendo uma demanda do movimento antirracista, das mulheres e dos indígenas, dar voz aos silenciados, primeiramente, e, com isso, somar artes de pessoas estrangeiras a essas vivências nas exposições, ou seja, trabalhar de fato colaborativamente.

Essa é uma escuta que vem ecoando no campo das artes cariocas e que foi encontrada nas pesquisas das curadorias e dos discursos das gestões dessas instituições. Uma legião de minorias vem sendo oprimida durante séculos, e, assim, promover uma igualdade e paridade gradual dentro dos museus de arte parece ser, mesmo, uma questão urgente.

Na construção do projeto do MAR, que Clarissa Diniz fez questão de detalhar muito bem em entrevista realizada para esta pesquisa, em novembro de 2019, de facto, parece que esse museu nasceu dessa conjunção de pessoas de trajetórias bem distintas. Com funcionários de outros estados, principalmente. Para ela, esse fato foi imprescindível. Possibilitou o MAR se transformar no que se transformou, já que muitos cariocas se recusariam a trabalhar no museu em seu início, devido a uma

espécie de “desconfiança” que a obra parecia estar causando no sistema de arte da cidade. Visto como partícipe de uma reforma urbana arbitrária, e ainda com patrocínio do Grupo Globo que, em 2013, estava com a popularidade em baixa entre a classe artística e os ativistas que deram origem a junho de 2013. Diniz afirmou, ainda, que seus pares e colegas jovens artistas a criticaram ferozmente por sua decisão de estar nesse ambiente, trabalhando para os “donos do capital”.

Mas, uma vez fundado, o MAR passou por uma significativa transformação. Houve uma nítida mudança no imaginário simbólico do museu para a cidade. Para Clarissa Diniz, quando foi concebido, o Rio de Janeiro, para o MAR, não era o Rio de Janeiro com carne e cara; mas, “depois que a gente se instala e abre, não tem como o corpo do museu não responder ao que é estar aqui, às demandas externas”.

Exemplo claro dessa reação às demandas externas ocorreu na primeira troca de exposições no terceiro andar, que é dedicado a mostras com a temática do Rio de Janeiro. A exposição inaugural, nesse espaço, em 2013, foi *Rio de Imagens*, na qual não havia nenhum artista negro expondo. No ano seguinte, ela foi substituída pela mostra *Do Valongo à favela: imaginário e periferia*. Nessa ocasião, numa aula pública no museu, um ouvinte perguntou à curadora Diniz se isso era uma resposta às críticas à falta da produção negra na inauguração, e ela confirmou que aquelas críticas, de facto, repercutiram dentro da instituição.

Nota-se, então, que, como explicitado ao longo deste artigo, parece haver uma mudança em curso sobre as temáticas dos museus, em que as curadorias podem até não efetivamente se dar de maneira colaborativa e não hierárquica, mas há uma significativa abertura e escuta aos impasses e polêmicas que se instalam a cada exposição e, que, assim, vão moldando sua agenda. Um modelo que, claramente, é desenvolvido em meio a muitos conflitos e negociações com gestores, patrocinadores e conselheiros. Para Clarissa Diniz, o saldo ainda seria pequeno: “é um passo à frente e quarenta para trás”, como a mesma afirmou.

O MAR parece se encontrar entre os casos mais representativos dessa mudança. É, de facto, sintomática a mudança radical na aceitação da instituição. Se, no ano de sua fundação, um protesto de rejeição marcou sua inauguração, em 2013; em 2019, um ‘abraço’ ao prédio do MAR, contra o seu sucateamento e o atraso do repasse de verbas, mostrou o apoio de artistas ao museu. Num intervalo de seis anos, como foi possível alterar dessa maneira a imagem da instituição? O que aconteceu, nesse período, que fez com que um museu que surgiu em meio a um imbróglio de lutas sociais sobre reformas urbanas se tornasse um parceiro para diversos artistas da cidade? Notou-se que, aquele que, antes, recebia diversas críticas se tornou o segundo museu mais visitado do Brasil e um dos “queridinhos” da cidade e dos cariocas. Como aponta a fala de Diniz, parece que passa de “intruso” a legítimo “habitante” da região chamada Pequena África:

Decerto, o MAR amplificou sua escuta nesses três anos e, como consequência, tem expandido o alcance de sua voz. Aos poucos, desconstrói a prévia imagem de “intruso” para consolidar-se como mais um habitante dessa região, cujas singularidades não permitem que ocupe espaços já existentes, mas que forje novas espacialidades dentro e para além da Pequena África (Diniz,2016).

O curador Rafael Cardoso, que trabalhou no MAR em duas exposições, também relatou, em texto de 2019, a mudança na imagem do museu:

A ideia do MAR surgiu em meio à onda de entusiasmo que cercou a revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro e os preparativos para os megaeventos sediados pela cidade em 2014 e 2016. Como parte integrante de um projeto político – fortemente identificado com o governo do ex-prefeito Eduardo Paes – enfrentou, desde o começo, uma resistência também política. Houve quem objetasse que o novo museu concentraria verbas, públicas e privadas, as quais poderiam muito bem ser gastas com instituições já existentes. Outras vozes protestaram que o modelo administrativo do MAR – o primeiro museu carioca a ser constituído como Organização Social – representava uma parceria desigual em que a pujança da iniciativa privada logo daria lugar ao saqueio de verbas municipais. As delirantes más línguas de plantão sopraram que tudo não passava de uma conspiração para a Rede Globo e seus donos se apropriarem do patrimônio público por meio de manobras escusas da Fundação Roberto Marinho. Cheguei a ouvir críticas de amigos e conhecidos pela ingenuidade de me deixar usar para finalidades tão nefastas. Quase uma década depois, constato, tranquilo, que esses reparos se dissipam nas névoas do tempo. Mesmo com a queda estrondosa dos políticos que o apadrinharam, o MAR possui um histórico enfadonhamente livre de escândalos e falcatruas. Na contramão do caminho usual de verbas coletivas que vão ferrar bolsos particulares, o MAR representa uma rara instância, na memória brasileira recente, em que apoiadores privados foram convencidos a despende milhões em dinheiro próprio para fortalecer uma instituição pública. A Coleção MAR – que contém, hoje, cerca de 9 mil peças – foi quase toda constituída por doações e compras por particulares. Essa singularidade deve-se à habilidade de Paulo Herkenhoff, o diretor que deu forma ao museu e cujo gênio criador continua a moldar as ações que se dão por lá (Cardoso, 2019).

Na fala de Maxwell Andrade – artista que fez sua primeira individual no MAR, em 2019 –, publicada na Revista Select, essa mudança é descrita de mais uma maneira:

Eu tinha uma visão leviana sobre o MAR, ligada a questões que ligam esse lugar a um processo de gentrificação. Mas, há algum tempo, andando de skate da Praça XV até a rodoviária, comecei a perceber que este, de fato, era um lugar que estava funcionando. Eu via pessoas na rua, uma atmosfera gostosa. E agora, ao ocupar o museu, comecei a me deparar com uma rapaziada preta, bonita, indo no museu... me deu uma sensação meio de Madureira [bairro da Zona Norte carioca] (Andrade, 2019).

Como afirmava um militante na porta do 'abraço' que se manifestava contra a crise no MAR, em 2019: “Nem um aparelho a menos!”. Mesmo com críticas, o que

transparece é a percepção de que é preciso ocupar os espaços institucionais para haver abertura democrática. É importante destacar ainda que a manifestação se deu do lado de fora do MAR. Os cartazes que estavam no protesto foram pintados num ateliê na Gamboa, bairro vizinho ao MAR – o Ateliê Sanitário –, e não nas imediações do próprio museu. No entanto, na hora da leitura da carta aberta ao prefeito do Rio de Janeiro e do 'abraço' à instituição, figuras importantes, como Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Evandro Salles, ex-diretores, estavam do lado de fora, fazendo seu protesto pacífico, marcando presença e dando entrevistas aos jornais.

Juntamente com a interessante mudança que se desenvolveu nesse curto período de tempo no MAR, houve um jogo de reverberações e trocas que ocorreram na política do museu e que, segundo Clarissa Diniz, se baseou no embate entre relações extremamente pessoais dentro do campo da arte e uma política identitária orientada para movimentos organizados e jovens artistas. Percebeu-se que existem diversas nuances e características no processo de politização da arte e artificação da política por meio de uma expansão colaborativa que invadiu o MAR.

É interessante destacar, também, que, por mais articulada que seja sua equipe, há uma nítida diferença de expografia que pode ser notada a cada exposição no MAR. Isso revela aspectos que parecem, muitas vezes, tender para características descolonizadoras e progressistas e outras que praticam, ainda, discursos que podem ser atribuídos à violência epistêmica, reproduzindo discriminações e não promovendo a diversidade de pensamento. Pois, a cada exposição é contratado um time de pessoas e de arquitetos que pode variar muito. Não havia ao longo do período estudado uma equipe de arquitetura fixa. Isso talvez dê indícios de que há uma precariedade institucional, mas pode trazer, também, uma autonomia para a diversidade respondendo à luta dos movimentos sociais. Uma brecha, se bem estruturada, pode se transformar em uma oportunidade de se fazer crítica dentro do museu, como foi visto também no CMAHO e nos discursos de Izabela Pucu.

2014 foi também o ano da importante exposição *Bandeiras na praça Tiradentes*, marcando o início da chamada retomada do CMAHO. Essa exposição teve a curadoria da diretora Izabela Pucu e contou com forte participação do coletivo Norte Comum em residência artística chamada *Remixofagia*, que durou três meses no centro. Esse período foi tido como um repensar colaborativo sobre os rumos da instituição, seja no educativo, com o coletivo Agaó, seja na curadoria em parceria, com a colaboração de Izabela Pucu e o Norte Comum.

Bandeiras na Praça Tiradentes lidou com resgate da memória por ter trazido bandeiras originais da exposição *Bandeiras na praça General Osório* de 1968 - incluindo a famosa bandeira "Seja marginal, seja herói" do artista Hélio Oiticica - e, ao mesmo tempo, com a política do presente, no espaço público cotidiano contemporâneo. Além disso, ainda atendeu à temática da autoria colaborativa *strictu*

senso, e no sentido alargado, devido à participação ativa do coletivo Norte Comum na curadoria e dos demais artistas neste projeto de pesquisa.

Dentre as mostras de 2014 destacam-se também *Delírios Coletivos*, *Balancete* e *ComPosições políticas* por evidenciarem a cada vez mais crescente institucionalização de iniciativas colaborativas de produção artística. A primeira exposição é composta por uma lista de participantes 100% coletiva: Norte Comum, Coletivo Gráfico e Pandilha. Nessa mostra, totalmente fotográfica, o viés do delírio ambulatório, conceito de Hélio Oiticica, é evocado e a temática do olhar para o espaço público da cidade é o que aproxima todas as obras. Em seguida a exposição do Filé de Peixe, chamada *Balancete*, celebrou a trajetória desse coletivo pioneiro da arte coletiva carioca desde 2006, realizando intervenções urbanas nas ruas da cidade e também no circuito institucional.

Já na exposição *ComPosições Políticas*, há a presença colaborativa no sentido da vivência na residência artística no complexo da Maré e a tônica artista que os artistas evocaram para realizar as obras que deram origem à exposição. E ainda pode-se dizer que o acontecimento que foi essa exposição entra na discussão do alargamento colaborativo literalmente “pela porta dos fundos”. É possível afirmar que é pela resposta dos coletivos antirracistas que se dá o maior teor crítico da mostra. Da grande discussão ocorrida nas redes sociais e, depois, no debate dentro do CMAHO, talvez tenha desencadeado um potente processo de revisão do racismo institucional que parece começar a pairar nas instituições de arte. Há uma importância dessa exposição sem coletivos para o sentido do alargamento colaborativo que venho conceituando. O interessante é que há uma influência no processo que parece ter vindo muito mais da repercussão da exposição. A participação ativa do público nessa mostra revela como as mudanças no mundo da arte se dão, grosso modo de ambas as maneiras: “de cima para baixo” e “de baixo para cima”.

6. Considerações finais

Para concluir, o que, de facto, chama atenção é a sincronicidade com que as questões da esfera pública invadem os museus, tanto no MAR quanto no CMAHO: as instituições parecem, de alguma maneira, ecoar as polêmicas que circulam nas ruas. A noção da valorização da *outsider art*, que Vera Zolberg aponta, parece, ainda, tomar outros contornos, numa extensão política identitária de representatividade que pode estar embarcando a tendência da desconstrução de questões sociais. Viu-se que a politização da arte e a *artificação* da esfera pública mostram-se visíveis através de movimentos colaborativos constituídos nas cidades contemporâneas, tanto em seus espaços públicos quanto em suas instituições de arte. A análise deste artigo pretendeu contribuir para os estudos de Sociologia da Arte que indicam que arte de centro e arte de periferia, de alta e baixa cultura, arte estabelecida e arte *outsider* são

categorias que podem estar sendo repensadas e flexionadas nos tempos atuais por meio dessa possível diluição da autoria individual e valorização de iniciativas de cunho colaborativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Maxwel (2019). O MAR amanhã. *Revista Select*. Disponível em: <https://www.select.art.br/o-mar-amanha/>. Acedido em: 10 de outubro de 2020.
- Bueno, Maria Lúcia (2010). Do Moderno ao Contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. *Revista de Ciências Sociais*, 41 (1), 27-47. Acedido em: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/473>
- Cardoso, Rafael (2019). O MAR não vai virar sertão. *Revista Pessoa*. Disponível em: <https://www.revistapessoa.com/artigo/2870/o-mar-nao-vai-virar-deserto>. Acedido em: 15 de novembro de 2019.
- Cocco, Giuseppe (2016) *Hélio Oiticica depois de junho de 2013: a trama da terra que tremeu*. In: Seminário internacional Hélio Oiticica para além dos mitos. Anais CMAHO/R&L produtores associados. Rio de Janeiro: CMAHO. Acedido em: https://issuu.com/rlprod/docs/ebook_ho_simples
- Diniz, Clarissa (2019). *Entrevista concedida a Sabrina Sant'Anna, Ana Carolina F. A. Miranda e Vitória Barenco*. Rio de Janeiro, 25 de novembro de 2019.
- Diniz, Clarissa (2020). Pequena África Carioca Nos arredores dos antigos mercados de escravos, cais do Valongo e Cemitério dos Pretos Novos nasceu a primeira periferia urbana brasileira. *Revista Select*. Disponível em: <https://www.select.art.br/valongo/>. Acedido em: 10 de outubro de 2020.
- Heinich, Natalie. (2014). Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & Antropologia*, 4 (2), 373-390. Acedido em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2238-38752014000200373&script=sci_abstract&tlng=pt
- Miranda, Ana Carolina Freire Accorsi (2014). *Discursos e Práticas: A institucionalização dos coletivos de artistas*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGCS/UFRRJ. Seropédica-RJ.
- Machado, Daniele (2019). *Entrevista concedida por e-mail a Ana Carolina Freire Accorsi Miranda*. 24 de junho de 2019.
- Sant'anna, Sabrina; Marcondes, Guilherme & Miranda, Ana Carolina Freire Accorsi (2017) Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, 7 (3), 825-849. Acedido em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752017000300825
- Shapiro, Roberta & Heinich, Natalie (2013). Quando há artificação? *Revista Sociedade e Estado*, 28 (1): 14-28. Acedido em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922013000100002
- Singer, André (2015). Quatro notas sobre as classes sociais nos dez anos do lulismo. *Psicol. USP*, 26 (1): 7-14. Acedido em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642015000100007&lng=pt&tlng=pt
- Süssekind, Flora & Maciel, Paulo (2017). AÇÕES ARTÍSTICAS/AÇÕES POLÍTICAS: Cultura e política no Brasil pré/pós-impeachment. In: Botelho, André.; Starling, Heloisa. (Org.). *República e democracia: impasses do Brasil contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora das UFMG.
- Tomasevicius Filho, Eduardo (2016). Marco Civil da Internet: uma lei sem conteúdo normativo. *Estudos Avançados*, 30 (86), 269-285. Acedido em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142016000100269&lang=pt.

Ana Carolina Freire Accorsi Miranda. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de

Janeiro. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: anacfamiranda@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0577-860X

Receção: 12/08/2020

Aprovação: 14/07/2021

Citação:

Miranda, Ana Carolina Freire Accorsi (2021). A 'coletivização' das instituições de arte contemporânea. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 4(2), pp. 63-85. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav4n2a4

ADOLESCENTES E JOVENS INDÍGENAS: PARTICIPAÇÃO POLÍTICA NO RIO NEGRO

ADOLESCENTS AND INDIGENOUS YOUNG PEOPLE: POLITICAL PARTICIPATION IN NEGRO RIVER

ADOLESCENTS ET JEUNES INDIGÈNES: PARTICIPATION POLITIQUE À RIVIERE NOIR

ADOLESCENTES Y JÓVENES INDÍGENAS: PARTICIPACIÓN POLÍTICA EN RÍO NEGRO

Claudina Azevedo Maximiano

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas. Lábrea-AM, Brasil

RESUMO: O presente texto propõe uma reflexão inicial sobre o processo de participação política dos jovens indígenas no rio Negro, a partir da análise das iniciativas de mobilização/organização de um “novo sujeito político” no cenário do movimento indígena e do contexto social da referida região. O objetivo dessa reflexão é descrever o processo de articulação/mobilização de jovens indígenas na luta por espaços sociais de poder e apresentar, a partir desse contexto, o surgimento de um discurso em torno de um sujeito pluriétnico, autodenominado como “adolescentes e jovens indígenas”. Tal reflexão perpassa o contexto social do município de São Gabriel da Cachoeira, com destaque para Santa Isabel do Rio Negro, município localizado na região do Médio Rio Negro, campo em que se circunscreveu a pesquisa por meio da qual se construiu esta reflexão. A temática está ligada aos problemas sociais que envolvem os jovens indígenas e as iniciativas de organização, acrescida dos conflitos vivenciados por eles, ações classificadas como “marginais” e/ou a mobilização por políticas públicas específicas que acabam por se conectar e/ou se tangenciam no cotidiano.

Palavras-chave: jovens indígenas, participação política, movimento indígena, conflitos sociais.

ABSTRACT: This text proposes an initial reflection on the process of political participation of young indigenous people in Rio Negro, based on the analysis of the mobilization/organization initiatives of a “new political subject” in the scenario of the indigenous movement and the social context of the referred region. The objective of this reflection is to describe the process of articulation/mobilization of young indigenous people in the struggle for social spaces of power and, from this context, to present the emergence of a discourse around a multi-ethnic subject, self-named as “adolescents and young indigenous people”. Such reflection permeates the social context of the municipality of *São Gabriel da Cachoeira*, emphasizing *Santa Isabel do Rio Negro*, a municipality located in the region of the Middle Negro River, field in which was circumscribed the research through which this reflection was constructed. The theme is linked to social problems involving indigenous youth and organizational initiatives, in addition to the conflicts experienced by them, actions classified as “marginal” and/or the mobilization by specific public policies that connecting and/or becoming tangent in everyday life.

Keywords: young indigenous people, political participation, indigenous movement, social conflicts.

RÉSUMÉ: Ce texte propose une première réflexion sur le processus de participation politique des jeunes indigènes à Rio Negro, basée sur l'analyse des initiatives de mobilisation/organisation d'un «nouveau sujet politique» dans le scénario du mouvement autochtone et le contexte social de la région. L'objectif de cette réflexion est de décrire le processus d'articulation/mobilisation des jeunes indigènes dans la lutte pour les espaces sociaux de pouvoir et de présenter, à partir de ce contexte, l'émergence d'un discours autour d'un sujet multiethnique, autoproclamé «adolescents et jeunes autochtones». Cette réflexion traverse le contexte social de la municipalité de *São Gabriel da Cachoeira*, en se concentrant sur *Santa Isabel do Rio Negro*, une municipalité située dans la région du Moyen Rivière Noir, champ dans lequel est circonscrite la recherche à travers laquelle cette réflexion s'est construite. Le thème est lié aux problèmes sociaux impliquant les jeunes indigènes et aux initiatives organisationnelles, en plus des conflits vécus par eux, des actions qualifiées de «marginales» et/ou de la mobilisation par des politiques publiques spécifiques qui finissent par être liées et/ou tangentes au quotidien.

Mots-clés: jeunes indigènes, participation politique, mouvement indigène, conflits sociaux.

RESUMEN: Este texto propone una reflexión inicial sobre el proceso de participación política de los jóvenes indígenas en Río Negro, a partir del análisis de las iniciativas de movilización/organización de un “nuevo sujeto político” en el escenario del movimiento indígena y el contexto social de la referida región. El objetivo de esta reflexión es describir el proceso de articulación/movilización de los jóvenes indígenas en la lucha por los espacios sociales de poder y presentar, desde este contexto, el surgimiento de un discurso en torno a un sujeto multiétnico, autodenominado como “adolescentes y jóvenes indígenas”. Tal reflexión permea el contexto social del municipio de *São Gabriel da Cachoeira*, con énfasis en *Santa Isabel do Rio Negro*, un municipio ubicado en la región del Medio Río Negro, campo en el que se circunscribió la investigación a través de la cual se construyó esta reflexión. La temática está vinculada a problemáticas sociales que involucran a jóvenes indígenas e iniciativas organizativas, además de los conflictos vividos por ellos, acciones catalogadas como “marginales” y/o la movilización por políticas públicas específicas que terminan conectando y/o volviéndose tangentes en todos los días de la vida.

Palabras-clave: jóvenes indígenas, participación política, movimiento indígena, conflictos sociales.

1. Introdução

Início esta reflexão com o seguinte questionamento: o que considerar em um processo reflexivo no qual a questão principal é a análise sobre a emergência de um novo sujeito político, autodenominado “adolescentes e jovens indígenas”? Para qualificar essa questão, reporto-me à trajetória desses sujeitos¹⁸ a partir do movimento indígena do Rio Negro, porém não me restrinjo a esse campo específico. Importa destacar o processo de articulação desses agentes sociais a partir da articulação de diversos espaços sociais por eles protagonizados/criados/articulados: o Departamento de Adolescentes e Jovens Indígenas do Rio Negro (DAJIRN), na Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN) e o Departamento de Jovens Indígenas (DEJI), na Associação das Comunidades Indígenas do Médio Rio Negro (ACIMRN), em Santa Isabel do Rio Negro. Este último foi criado a partir da iniciativa da presidência da Associação, à época, e da Pastoral da Juventude (PJ), organização da Igreja Católica que atua no Rio Negro e aparece no discurso dos jovens como *locus* de formação política. E ainda, na fala dos jovens, grupos considerados “marginais”, denominados “galeras”, presentes em Santa Isabel do Rio Negro/AM. As “galeras” se organizam em atitudes com acento na rebeldia, que acabam por provocar/incomodar pessoas, famílias e instituições presentes no município e, dessa forma, acredito que também protagonizam o processo de formação desse “novo” sujeito político no/do contexto social do Rio Negro, tema que apresento como proposta central deste artigo.

Como preâmbulo para tal discussão, tomo como referência, a partir de dados observados em campo, os problemas sociais que se agravaram nas últimas décadas, com destaque para os casos de suicídios, envolvendo, sobretudo, a parcela mais jovem da população nos municípios de São Gabriel da Cachoeira e Santa Isabel do Rio Negro. Além disso, destaco o aumento do consumo de bebida alcoólica, drogas ilícitas¹⁹ e inventadas²⁰, tais como desodorante, álcool e gasolina, bem como os conflitos provocados pelos grupos de adolescentes e jovens tidos como “marginais”; neste último caso, eles se tornam uma preocupação das instituições ligadas ao controle social, como a polícia, o Conselho Tutelar²¹, a escola e os pais. Tais problemas são apontados pelos sujeitos que lideraram/lideram esse movimento político como as bandeiras de luta que foram levantadas no I Congresso de Adolescentes e Jovens Indígenas, fórum de discussão do qual surgiu a proposta de criação do DAJIRN e da

¹⁸ Utilizo o conceito de *sujeito* (Cf. Foucault, 2011), por considerá-lo um instrumento analítico.

¹⁹ Em todas as entrevistas e conversas realizadas, as pessoas falam de “drogas” e/ou “outras drogas”; porém, quando questionadas sobre quais drogas, não sabem dizer quais são, apenas afirmam que existem e que são comercializadas na cidade.

²⁰ Expressão utilizada pelos jovens ao longo de oficinas sobre o alcoolismo e outras drogas, realizadas pelo DAJIRN nas escolas públicas de São Gabriel da Cachoeira no ano de 2009.

²¹ “O Conselho Tutelar é órgão permanente e autônomo, não jurisdicional, encarregado pela sociedade de zelar pelo cumprimento dos direitos da criança e do adolescente, definidos nesta Lei” (Lei n. 8.069, de 13 de julho de 1990. Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, art. 131. Brasil, 1990).

Secretaria Municipal de Juventude, Esporte e Lazer (SEMJEL), em São Gabriel da Cachoeira/AM, e do DEJI, em Santa Isabel do Rio Negro/AM.

A mobilização de adolescentes e jovens indígenas ocorre no entorno de grupos de jovens organizados já existentes: os estudantes universitários do Rio Negro residentes em Manaus e participantes do Movimento de Estudantes Indígenas do Amazonas (MEIAM), membros de grupos de jovens da Pastoral da Juventude (PJ), grêmios estudantis. Esses coletivos de jovens se aglutinam em torno da busca de alternativas para os jovens inseridos em situações sociais de risco. A partir desse contexto está montado o “cenário” que possibilita a emergência do que estou chamando de um “novo” sujeito político no contexto social do rio Negro, o qual se autodenomina e/ou é reconhecido pelo Movimento Indígena, a FOIRN, como adolescentes e jovens indígenas.

Destaco que esse novo sujeito político precisa ser pensado de forma plural, visto que o movimento é composto por jovens de diferentes grupos étnicos, podendo ser considerado, portanto, um movimento pluriétnico. Tais sujeitos se encontram agregados, tendo como objetivo a reivindicação por políticas públicas que respondam aos problemas sociais e/ou situações de riscos sociais às quais estão expostas as novas gerações. Faço esse recorte para esclarecer que tal movimento não pode ser considerado como um movimento étnico, embora carregado de especificidades ligadas a um dos 23 povos indígenas do Rio Negro²², posto que se caracteriza como movimento pluriétnico, situando-se, portanto, na busca da representatividade peculiar ao próprio Movimento Indígena do Rio Negro, que se materializa na FOIRN. Na condição de federação, a FOIRN representa um conjunto de associações formadas por indígenas de diversos povos, num contexto de representatividade eminentemente político.

Sidnei Peres (2013: 22) afirma que “essa região é integrada por uma complexa rede de relações interétnicas (que inclui brancos e diferentes povos indígenas), formada por laços de parentesco, religiosos, econômicos e políticos que ultrapassam até as fronteiras nacionais com a Colômbia e a Venezuela”. O emaranhado de associações indígenas pode ser pensado no interior dessa complexa e dinâmica malha pluriétnica. O espaço das associações, tomado como instância privilegiada de interlocução com os “brancos” e de representação da autenticidade cultural indígena, desenha as condições propícias para investimentos políticos e atos refletidos de reformulação cultural. Esse é um novo contexto institucional e valorativo de inversão do estigma e,

²² Os povos indígenas do Rio Negro são: Tukano, Dessana, Tariana, Tuyuka, Wanana, Bará, Kubeo, Pira-tapuya, Miriti-tapuya (ou Buia-tapuya), Arapaso, Karapanã, Makuna, Tapuyo, Siriano, Yurutí, Taiwano, Barasana, Baniwa, Kuripako, Baré, Werekena e os Maku (Hupda, Yhupde, Daw, Nadöb) (Cabalar & Ricardo, 2006).

logo, de reavaliação dos registros simbólicos cotidianos de orientação do contato interétnico.

Outro destaque diz respeito à categoria “adolescente e jovem indígena”, que utilizo neste texto enquanto categoria “re-apropriada” e/ou “re-significada” por esses agentes sociais. Essa categoria deve ser entendida enquanto expressão/categoria do próprio movimento indígena, nascido no contexto atual, e que se expressa enquanto discurso apropriado por um grupo específico. No contexto sociocultural do Rio Negro (Maximiano & Meneses, 2009), essa parece ser uma categoria que foi sendo “naturalizada” e/ou “domesticada”, parafraseando a tese de Luciano (2011)²³, pelos indígenas do Rio Negro, que a utilizam quando se referem às novas gerações.

Feito este preâmbulo, importa ressaltar que esta pesquisa propõe um debate sobre as dinâmicas sociais vividas pelos povos indígenas no século XXI e as novas configurações que emergem da experiência de vida das novas gerações, as quais estão tecendo/criando um “jeito” de assumir suas identidades étnicas em diálogo com os diversos contextos socioculturais nos quais estão inseridas. Compreendo, porém, que tal processo não se desenvolve da mesma forma nesses agentes sociais, pois cada grupo possui uma dinâmica própria: há aqueles que têm por objetivo a dimensão política, como é o caso dos jovens inseridos no movimento indígena; os que participam da PJ; e aqueles que talvez não tenham clareza de sua força política, mas “incomodam” e, talvez de forma não tão objetiva, exercem uma pressão sobre a sociedade, como é o caso dos grupos de amigos – “as galeras”. A ideia, portanto, é pensar essa dinâmica não esquecendo outros espaços com os quais esses jovens estão dialogando, sobretudo o virtual, ilustrado pelas redes sociais na rede mundial de computadores, disponível particularmente nos celulares, os quais integram o universo comunicativo desses agentes sociais.

2. Trajetória da discussão sobre políticas públicas para a juventude: caminhos até chegar ao Rio Negro

Para situar o processo de articulação política da juventude indígena no Rio Negro, tomo como base para análise o ano de 2007. Para realizar tal recorte, fui motivada, sobretudo, pela criação do DAJIRN, repercutindo nas coordenadorias da FOIRN, com a criação do Departamento de Juventude Indígena (DEJI), na Associação das Comunidades Indígenas do Médio Rio Negro (ACIMRN), em Santa Isabel do Rio Negro. A partir desse movimento, sou conduzida a pensar a construção da categoria. Para discuti-la, parto da hipótese de que a dinâmica social da atualidade, no tocante às políticas específicas, nos âmbitos internacional e nacional, impulsionou movimentos sociais, instituições públicas, organizações não governamentais (ONG) e pastorais da

²³ Gersem José dos Santos Luciano é indígena da etnia Baniwa; nasceu na aldeia Yaquirana, no Alto Rio Negro. Doutor em Antropologia.

igreja católica na direção da discussão sobre o tema juventude. Papa e Freitas (2011) organizaram uma interessante coletânea de trabalhos de diversos autores, envolvendo as políticas públicas para a juventude no Brasil.

O reforço da ideia de políticas públicas para a juventude produziu uma dinâmica específica no interior do movimento indígena²⁴ do Rio Negro, o que suscitou a emergência de um coletivo que estou chamando de um “novo sujeito político”, autodenominado “adolescente/jovem indígena”. Para entender melhor essa dinâmica, é preciso situar que o tema da juventude, segundo a perspectiva aqui adotada, é discutido no cenário mundial a partir do século XX. Para desenhar esse cenário, recorri ao texto intitulado *Política nacional de juventude: trajetória e desafios* (Silva & Silva, 2011) no qual as autoras realizam uma retrospectiva histórica do processo, apresentando a gênese internacional da discussão sobre a questão da juventude segundo o viés das políticas públicas.

No bojo das comemorações do Ano Internacional da Juventude, a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) instituiu o último domingo de outubro como Dia Nacional da Juventude (DNJ). Mais que um espaço comemorativo, o DNJ foi assumido pela PJ como um espaço de formação sociopolítica no qual eram abordados temas de relevância social para a juventude. De 2001 a 2006, a PJ versou sobre o tema das políticas públicas para a juventude. Considero esse dado singular, pois foi através do material didático produzido pela PJ que os jovens do Rio Negro ligados a ela passaram a ter conhecimento sobre esse tema e se integraram no processo de articulação política, que teve nas políticas públicas a bandeira de luta dos adolescentes e jovens indígenas do Rio Negro vinculados ao movimento indígena.

No contexto internacional, a ONU estabeleceu o período de 12 de agosto de 2010 a 11 de agosto de 2011 como mais um ano internacional da juventude. Com o tema “Diálogo e entendimento mútuo”, a data teve o intuito de reforçar uma agenda política para os países na qual se coloque em pauta a juventude como parte do processo de fortalecimento do crescimento/desenvolvimento, acrescido pela busca da paz, tema no qual está centrada a ONU.

No Brasil, para falar do destaque sobre o tema juventude no cenário nacional, Silva e Silva (2011) fazem a leitura histórica a partir da criação do *Código de Menores*, de 12 de outubro de 1927. O Código é apresentado pelas autoras como marco legal que deu início à ação do Estado, em se tratando de políticas para a juventude, e que teve como desdobramento a criação, em 1941, do Serviço de Assistência ao Menor (SAM) e, em 1964, da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM), responsável pela Política Nacional do Bem-Estar do Menor (PNBEM). As referidas autoras afirmam

²⁴ Matos (1997) desenvolveu um estudo sobre o processo de criação e consolidação do movimento indígena no Brasil, no período de 1970 a 1980.

que a concepção político-social implícita nessa Lei era de um instrumento de controle social da infância e da adolescência, vítimas da omissão ou transgressão da família. O *Código do Menor* expressava a ideia do controle do Estado sobre os adolescentes e jovens, vistos como marginais e não enquanto sujeitos de direito.

A partir da pressão dos movimentos sociais e dos organismos internacionais, no final da década de 1980, e das conquistas sociais referenciadas na Constituição Federal de 1988 (CF/88), se inicia o processo de mudança com a criação de um marco legal. O art. 227 da CF/88 (Brasil, 1988) apresenta as crianças e adolescentes como sujeitos de direitos. Por parte do governo federal, esse tema passou a tomar força a partir de 1989, quando o Brasil, um dos países signatários da Convenção da Organização das Nações Unidas (ONU) sobre os Direitos da Criança, comprometeu-se a adotar medidas para efetivar os direitos reconhecidos por essa Convenção. A instituição do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA, Lei nº 8.069), em junho de 1990, representou um grande avanço na defesa dos direitos da criança e do adolescente (Silva & Silva, 2011).

Apesar de na legislação brasileira não haver menção à categoria geracional juventude, é a partir das discussões sobre criança e adolescente que vai se forjando o discurso sobre os direitos da juventude no Brasil. O ECA inaugurou uma nova cultura no âmbito do direito brasileiro ao inserir a criança e o adolescente como sujeito de direito e não mais como objeto das ações do Estado. Motivados pelo processo de organização das conferências de juventude, os jovens da PJ e o Grupo de Articulação Política da Juventude Indígena (GAPOLJI) organizam as chamadas Conferências Livres²⁵ (Brasil, 2011) em São Gabriel e Santa Isabel do Rio Negro. Nesse contexto, a PJ socializava as informações sobre as discussões em torno do tema das conferências que estavam acontecendo no Brasil.

Dessa forma, os jovens do Rio Negro conseguiram se articular e enviar uma representante da região para a Conferência Estadual de Juventude em Manaus. Além disso, com o apoio da PJ e outros movimentos de juventude, os jovens conseguem eleger como representante do Rio Negro uma jovem indígena, através de uma estratégia organizada pela PJ dentro da Conferência Estadual de Juventude. Essa jovem participa, em Brasília, da Conferência Nacional de Juventude, como uma das representantes da juventude amazonense. Através desse movimento iniciado nos grupos de base da PJ dentro das paróquias, o discurso sobre políticas públicas para a juventude do Rio Negro vai tomando corpo. Essa trajetória se concretiza com a

²⁵ As Conferências Livres são instrumentos de participação que ampliam a construção de espaços de discussão e debate onde os diversos setores da sociedade brasileira podem contribuir para o fortalecimento da Política Nacional de Juventude. As conferências livres são uma ferramenta diversificada que possibilita a ampliação da participação política trazendo para a discussão pessoas que não participam dos espaços formais de debate (Brasil, 2011).

participação em atividades de militância dentro do movimento indígena e nos espaços públicos.

A realização das Conferências Livres foi bastante significativa no processo de mobilização política dos adolescentes e jovens indígenas no Rio Negro. A participação e o envolvimento de adolescentes e jovens indígenas na luta por políticas públicas específicas para a juventude pode ser considerada como um processo de participação/articulação desses agentes sociais no âmbito do movimento indígena e das esferas públicas de governo municipal, utilizando como referência a pauta de reivindicações definidas a partir do I Congresso de Adolescentes e Jovens Indígenas do Rio Negro e a criação do GAPOLJI, formado a partir do referido congresso.

Nos grupos da PJ, os jovens indígenas que lideraram o referido movimento foram tendo contato com o tema das políticas públicas para a juventude, que emergiu durante os anos 2000. A PJ surge como um elemento importante no processo de formação daquilo que estou categorizando como um “novo” sujeito político no Rio Negro. Ressalto que, paralelamente a esse processo de articulação política no âmbito da formalidade (e até provocando-a), existe outro processo “organizativo” de jovens que buscam a diversão, o lazer e que, com um jeito/estilo próprio de articulação, provocam a sociedade e exercem “força” sobre os espaços instituídos pelo movimento indígena e pelas esferas de governo. Tal forma de “organização” e/ou “processo organizativo”, também me provoca enquanto pesquisadora. Proponho-me a fazer um diálogo e/ou uma ponte entre esses grupos específicos, os quais, na minha leitura, criam um discurso convergente, dentro de contextos e posições sociais diferentes e, às vezes, divergentes com os jovens politicamente organizados na PJ e no movimento indígena. Estou me referindo aos “grupos de amigos”, identificado pelas pessoas como “galeras”, que são grupos estigmatizados pela sociedade.

Para efetivação desse processo de aproximação, destaco que possuo relação de proximidade com alguns jovens vinculados a tais grupos, na cidade de Santa Isabel do Rio Negro. Tal aproximação pode ser considerada arbitrária, porém destaco que a intenção é de aproximação de discursos, os quais, a partir dos dados de campo, parecem ser convergentes, mesmo em uma lógica divergente. Os dois movimentos – de um lado os jovens organizados politicamente, do outro, os jovens dos grupos estigmatizados – provocam impactos diferenciados no contexto sociocultural do Rio Negro. No entanto, as ações desses grupos se tangenciam e/ou estão interligadas no cotidiano das cidades e/ou das comunidades.

Esses agentes estão inseridos nos mesmos espaços/contextos sociais, sofrem as mesmas limitações no que tange à questão das políticas públicas e, por consequência, à falta de estrutura para atender suas necessidades específicas. O que os difere é a forma e/ou as “ferramentas” e a clareza de objetivos quanto à ideia de

mobilização para chamar atenção dos adultos, das autoridades. Nesse sentido, os grupos estigmatizados chamam mais a atenção, pois acabam por provocar a sociedade a pensar e/ou se inquietar/incomodar com sua presença provocadora e intimidadora, visto que são considerados como uma ameaça. A partir da posição que ocupam no cenário maior do Rio Negro, esses agentes sociais estão construindo um discurso. É preciso considerar, porém, que isso se dá em níveis diferenciados de entendimento e/ou controle desse processo.

Em termos de contexto discursivo, entendendo-se que o discurso não é elaborado somente com palavras e textos (discursos e documentos), esse é um aspecto controlado pelos jovens dos grupos organizados – PJ, DEJI, DAJIRN – que criam e/ou participam de espaços oficiais, como seminários, congressos e assembleias. Mas a dimensão discursiva vai além desses espaços oficiais, sendo também ação, postura, atitude, onde se encaixam os grupos considerados estigmatizados. É por meio desse ponto quase invisível que proponho a ideia de convergência discursiva desses agentes sociais para a formação do novo sujeito político no Rio Negro. A seguir, apresento alguns espaços sociais que formalizam parte desse processo discursivo exposto. Entre eles destaco: o I Congresso de Adolescentes e Jovens Indígenas do Rio Negro; o GAPOLJI; o DEJI; a PJ e a PJ no Rio Negro. A experiência do grupo de amigos não será retratada neste artigo.

3. O I Congresso de Adolescentes e Jovens Indígenas do Rio Negro

A chamada de atenção sobre o tema adolescente e jovem indígenas vem despontando no “cenário” do movimento indígena do Rio Negro, a partir da articulação política de jovens indígenas na região, com destaque para a sede do município de São Gabriel da Cachoeira/AM, repercutindo em Santa Isabel do Rio Negro/AM. O movimento teve como ponto de partida, na década de 2000, a emergência de uma pauta de reivindicações protagonizada por jovens que se organizaram em torno de uma causa comum: a situação de risco social na qual estava/está inserida a parcela mais jovem da população indígena da região do Rio Negro. A motivação inicial para tal mobilização surge em resposta à sequência de suicídios de jovens e adolescentes indígenas ocorridos em São Gabriel da Cachoeira e Santa Isabel do Rio Negro, a partir dos anos 2000, sendo intensificados no biênio 2005-2006 e agravados pelo aumento do consumo de bebida alcoólica, drogas ilícitas e inventadas²⁶. Aqui, faço referência aos estudos de Souza (2009), que investigou o uso de álcool e a violência em contextos indígenas em transformação.

O I Congresso de Adolescentes e Jovens Indígenas do Rio Negro, ocorrido no período de 31 de julho a 03 de agosto de 2007, reuniu mais de 150 participantes,

²⁶ Termo utilizado pelos jovens ao se referirem ao consumo de substâncias como: desodorante, álcool, gasolina, entre outras.

entre eles: representantes das escolas presentes na sede do município de São Gabriel da Cachoeira; associações de bairros; igrejas e representantes das cinco coordenadorias da FOIRN (Alto Rio Negro e Xié, Médio e Baixo Rio Negro, Içana, Alto Uaupés, Tiquié e Baixo Uaupés). As regiões denominadas Médio e Baixo Rio Negro compreendem os municípios de Santa Isabel do Rio Negro e Barcelos. O evento contou com o apoio das seguintes instituições: Unicef, Fundação Nacional de Saúde (FUNASA), Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB), FOIRN, Prefeitura Municipal de São Gabriel da Cachoeira e Instituto Socioambiental (ISA). Na organização do evento, estavam os jovens do MEIAM e os membros da PJ de São Gabriel da Cachoeira.

Ao longo da leitura do *Documento 85* (CNBB, 2007), síntese do Congresso em foco, é possível perceber a autoidentificação de um sujeito determinado: adolescentes e jovens indígenas. As adjetivações a esse sujeito, apresentadas no documento são: do Alto Rio Negro e/ou de São Gabriel da Cachoeira. Essa denominação reforça o que considero a emergência de um novo sujeito político no contexto do movimento indígena no Rio Negro. Na introdução do *Documento 85*, evidenciam-se as motivações que conduzem esse processo de aglutinação dos agentes sociais em torno de problemas sociais que parecem se destacar como a motivação propulsora para esse movimento político.

O *Documento* em questão é marcado por um discurso que apela para a autonomia e sensibilização da sociedade, em particular as esferas de governo e as autoridades/lideranças indígenas, quanto às ações concretas em relação aos adolescentes e jovens indígenas. Nota-se também a busca de reconhecimento por parte dos agentes sociais que lideraram o Congresso, enquanto representantes de uma categoria social que se reconhece e se respeita no contexto de autorreconhecimento, impulsionado pelo próprio evento. Isso reforça a ideia de busca pelo poder de representação, conforme registrado em depoimentos como: “participamos do congresso para nos conhecer e nos respeitar como povos diferentes, para partilhar nosso desejo de construir um mundo mais justo” (CNBB, 2007).

Considerando todo o processo, creio ser possível argumentar que esse evento produziu o que Bourdieu (1989) chama de porta-voz, ou seja, um processo de instituição, geralmente percebido e descrito como processo de delegação, pelo qual o mandatário recebe do grupo o poder de fazer o grupo. As lideranças juvenis passam a falar *em nome de*, assumindo o discurso de falar em nome dos adolescentes e jovens indígenas do Rio Negro, trazendo como pauta de reivindicações as chamadas políticas públicas, no intuito de minimizar os problemas sociais que atingiam e/ou atingem essa parcela da população. Também está explícita nesse processo a perspectiva de se assumir os espaços de poder, isto é, mais do que simplesmente tentar minimizar os impactos dos problemas sociais, esses sujeitos buscam também

ocupar os espaços já instituídos e construir outros, no intuito de protagonizarem os processos que possam garantir os sonhos e esperanças que expuseram no documento final do Congresso.

4. Grupo de Articulação Política da Juventude Indígena (GAPOLJI)

Oficialmente denominado Grupo de Articulação Política de Juventude Indígena, o GAPOLJI foi formado a partir do I Congresso de Adolescentes e Jovens Indígenas do Rio Negro, com a responsabilidade de continuar o processo de articulação, buscando garantir o lugar dos adolescentes e jovens indígenas nos diversos espaços de decisão política. O Grupo surgiu com a missão de ser porta-voz do coletivo de adolescentes e jovens presentes no I Congresso e se apresentou como articulador, no intuito de exercer pressão para efetivação das reivindicações apresentadas como resultado do referido evento, destacando-se a luta pela criação do DAJIRN e da SEMJEL. Essa reivindicação é apontada como conquistas dos adolescentes e jovens indígenas organizados na luta por seus direitos.

Uma das lideranças do GAPOLJI chegou a afirmar, em nome do grupo, que “o documento do I Congresso é a nossa identidade”. Essa fala aponta para a importância dada ao evento pelos líderes do movimento, que se coaduna às lutas implementadas após o evento, assim como à busca de legitimidade para a ação do referido grupo a partir de um coletivo, o qual, nesse caso, se reporta aos agentes sociais presentes no Congresso, na condição de representantes dos jovens de suas coordenadorias, escolas e bairros. Existe um pós-congresso referenciado por esses jovens como algo significativo/singular. Nesse sentido, parece que, para eles, o Congresso produziu um movimento de construção/criação de uma identidade coletiva, quando enunciam: “nós adolescentes e jovens indígenas”. Esse enunciado se aproxima da “energia mobilizadora” definida por Bourdieu (1989).

O GAPOLJI apresenta a criação do DAJIRN e da SEMJEL como conquistas dos adolescentes e jovens indígenas, organizados na luta por seus direitos. A partir do processo de articulação no Congresso, esse grupo assumiu a posição de articulador das ações propostas no documento final do evento e também de fiscalizador das políticas públicas realizadas em prol dos adolescentes e jovens indígenas do Rio Negro, acompanhando as ações do próprio movimento indígena com relação às questões relacionadas a esses agentes sociais.

5. Adolescentes e jovens indígenas em Santa Isabel do Rio Negro

Além da criação do GAPOLJI, o Congresso também repercutiu, em sequência, no município de Santa Isabel do Rio Negro. A partir das experiências, vivências e momentos coletivos em São Gabriel da Cachoeira, o movimento indígena de Santa Isabel do Rio Negro, através da Associação das Comunidades Indígenas do Médio Rio Negro (ACIMRN), também assumiu discutir as questões sociais ligadas à parcela mais

jovem da população. Procurou-se, a exemplo da mobilização feita em São Gabriel da Cachoeira, articular a juventude indígena na sede do município.

Em Santa Isabel do Rio Negro foi feita uma convocação dos jovens pela diretoria da ACIMRN, objetivando a criação do Departamento de Jovens, a exemplo da FOIRN, no intuito de estabelecer uma interlocução para resolução dos problemas sociais que envolvem jovens indígenas no município, sobretudo os suicídios, o aumento do consumo de bebida alcoólica e as drogas ilícitas. Tais problemas atingiam os jovens da sede e de algumas comunidades do interior. Em 19 de outubro de 2007, foi criado o Departamento de Juventude do Médio Rio Negro (DEJI), tendo como sede a ACIMRN, em reunião realizada no Centro Social do bairro Santa Inês. Os jovens que haviam participado das programações dos 20 anos da FOIRN e da I Assembleia do DAJIRN em São Gabriel da Cachoeira, como representantes da ACIMRN, foram eleitos para a coordenação do novo Departamento. Estiveram presentes representantes dos bairros: Centro, São Judas, Santa Ana, Dom Walter, Santa Inês, Aparecida e São José Operário; além das comunidades de Cartucho e Campinas do Rio Preto.

Naquele período, foram criados Departamentos de Jovens nas comunidades Campina do Rio Preto e Cartucho, ambas localizadas na região do Médio Rio Negro, mas que não chegaram a funcionar. Esse momento vivido pela ACIMRN pode ser considerado como singular, visto que, para além da sede de São Gabriel da Cachoeira, foi onde ocorreu uma repercussão efetiva do movimento iniciado na FOIRN, com a criação de um espaço político de interlocução da juventude indígena e o envolvimento das comunidades.

O Departamento de Juventude Indígena (DEJI) da ACIMRN é fundado com o objetivo de tornar experiências de políticas públicas de/para/com juventudes possíveis para a promoção do programa de desenvolvimento regional indígena sustentável e fazer controle de políticas públicas para a juventude (ACIMRN/DEJI, 2008). No projeto de criação do DEJI, em acordo com o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), a Unicef e Secretaria Nacional de Juventude, a fase da adolescência compreende a idade de 12 a 17 anos e a de jovens a faixa de 18 a 30 anos; admite-se o acréscimo de um ano, embora o Estatuto da Juventude, validado através da Lei n. 12.852, de 5 de agosto de 2013 (Brasil, 2013), considere jovem a pessoa com idade até 29 anos.

Uma das ações do DEJI foi a realização da I Conferência de Adolescentes e Jovens Indígenas, em parceria com a PJ da Paróquia Santa Isabel e a Prefeitura. Essa Conferência aconteceu no período de 18 a 20 de abril de 2008. É preciso ressaltar que a articulação política dos jovens em Santa Isabel do Rio Negro não gerou os mesmos efeitos que em São Gabriel da Cachoeira. Um dos coordenadores afirmou que eles gostariam de ter criado a Secretaria de Juventude no município, o que não foi possível, assim como outras frentes com relação à efetivação de políticas públicas

para a juventude no município. A proposição do DEJI era, então, iniciar um processo similar ao que estava ocorrendo na sede de São Gabriel, articulado pelo GAPOLJI.

6. A Pastoral da Juventude (PJ)

Para melhor entender o processo de construção do novo sujeito político no Rio Negro, é preciso situar o contexto social em que foram “formados” os jovens indígenas que conduziram o processo de afirmação e/ou autoafirmação do discurso que cria politicamente a categoria adolescentes e jovens indígenas. Para tanto, faz-se necessário destacar a Pastoral da Juventude (PJ), órgão da Igreja Católica presente na região, em algumas paróquias. A PJ aparece no discurso das lideranças desse movimento como um espaço social importante na formação/capacitação dos jovens indígenas. A participação nos grupos da PJ possibilitou a esses agentes sociais um processo de capacitação sociopolítica.

Em sua estrutura teórico-metodológica, a PJ segue os princípios da teologia da libertação e utiliza como base o método ver-julgar-agir²⁷. Para compreender esse processo, considero singular descrever um pouco do que é a PJ, sua metodologia e de que maneira ela foi sendo incorporada no Rio Negro, tendo em vista a especificidade própria daquele contexto social, cidades/comunidades. O que está por trás de tal proposição é tentar pensar os dispositivos utilizados pelos jovens no processo de construção de um discurso, isto é, pensar como ele se constitui e/ou como vão sendo criadas as condições sociais para o surgimento desse coletivo no contexto histórico contemporâneo do rio Negro.

A Pastoral da Juventude (PJ) é o nome empregado para designar o conjunto orgânico da ação da Igreja entre os jovens, tendo nos próprios jovens, protagonistas de sua evangelização e evangelização de outros jovens; os grupos de base como instrumento pedagógico; a espiritualidade encarnada fazendo a síntese fé-vida como motor e marco teórico próprio, como elemento de unidade (Sofiaty, 2004). Desse modo, “num constante processo de amadurecimento e revisão das experiências, a PJ vai se constituindo, a partir da prática refletida em cursos, encontros e assembleias paroquiais, diocesanos, regionais e nacionais (CNBB, 1992: 68).

Nesse sentido, é preciso destacar que, como a metodologia da PJ está pautada na participação efetiva dos jovens no processo de organização e dinamismo das atividades do grupo, é possível afirmar que houve um processo de apropriação dos conceitos/propostas da Pastoral ao serem aproximados à realidade do Rio Negro pelos próprios jovens. Dessa forma, a PJ vai se tornando uma pastoral que traz na sua

²⁷ A PJ, “em sintonia com a Igreja do Brasil, usa o método Ver-Julgar-Agir; busca a formação integral dos jovens nas dimensões: pessoal, social, política, cultural, teológico-teologal, ecumênica, metodológica. Tudo dentro de um processo progressivo e intensivo de nucleação (busca de novos jovens); iniciação (formação e processo grupal) e militância (ação transformadora motivada pela fé)” (CNBB, 1992: 112).

concretude o jeito do jovem indígena. Considerando tal perspectiva, fico a me perguntar: como esta proposta de Pastoral se concretizou no Rio Negro? Como esses jovens, filhos dos ex-alunos salesianos²⁸ – que passaram por um processo de formação que castrava a liberdade, impedia o uso da língua materna, pautado na obediência – lidaram/lidam com a metodologia da PJ?

Diante de tais questionamentos, é preciso destacar que poucas paróquias, mais precisamente nas cidades, como São Gabriel da Cachoeira e Santa Isabel do Rio Negro, fizeram e/ou fazem a experiência de ter grupos da PJ. Faço essa ressalva para indicar que em outras experiências - como as existentes nas paróquias Miguel Arcanjo de Iauareté, São João Bosco, Pari-Cachoeira e Nossa Senhora da Assunção, no Içana - os grupos seguiam e/ou seguem um modelo de organização diferente da PJ. A vivência dos jovens nos pequenos grupos da PJ e a formação sociopolítica neles adquirida possibilitaram a construção de um processo de mobilização coletiva que culmina na reivindicação da criação de espaços de representação coletiva no contexto do movimento indígena, neste caso, a FOIRN, o DAJIRN e na ACIMRN, o DEJI, assim como nos espaços públicos.

No caso de São Gabriel da Cachoeira, essa construção se deu através da criação da SEMJEL e do Conselho Municipal de Juventude, cujos resultados foram apresentados como conquistas da juventude indígena do Rio Negro e da reivindicação feita na II Assembleia do DAJIRN (julho de 2013). Esse processo é fruto de situações sociais específicas, já apresentadas neste trabalho, que possibilitaram tal mobilização. E a participação na PJ ganha destaque nesse discurso. Faz-se necessário destacar que os grupos da PJ se diferenciam no aspecto metodológico dos organizados pelos salesianos/salesianas no Rio Negro. É possível afirmar, entretanto, que tais grupos fazem parte do processo histórico do associativismo juvenil no Rio Negro e que serviram de base para algumas experiências de PJ ocorridas, sobretudo, em São Gabriel da Cachoeira e em Santa Isabel do Rio Negro. Com o crescimento dessas cidades, os salesianos foram perdendo o controle das ações presentes nas paróquias e nos colégios.

Para compreender tal processo faz-se necessário perceber as mudanças ocorridas no campo da ação missionária no Rio Negro nos anos de 1970 e 1980. Conforme afirma Sidnei Peres (2013), os salesianos começam um processo de reestruturação da sua ação evangelizadora tendo por base os princípios refletidos nos Concílio Vaticano II (1967), a denúncia no Tribunal Russel (1980) e as críticas dos setores da Igreja Católica ligados à perspectiva da Teologia da Libertação, os quais geram um processo de mudança da prática missionária dos salesianos no Rio Negro.

²⁸ Religiosos pertencentes à Igreja Católica que atuam no Rio Negro e mantiveram por décadas o sistema de internatos nas escolas, chamadas “escolas da missão”.

A política missionária salesiana, nos anos 70 e 80, respondeu a tais críticas reformulando seus princípios e programas. Tinha como uma das suas principais estratégias atuar na formação moral e intelectual dos povos indígenas da região, definindo sua prática como “pastoral educativo-evangelizadora”, reunindo seus agentes periodicamente na sede de São Gabriel para avaliar seu trabalho. Dentro dessa perspectiva, enfatizava o “desenvolvimento comunitário”, por meio de cursos para formação de professores, líderes locais (capitães, administradores ou presidentes, conforme a região do Rio Negro) e agentes de pastorais. A palavra de ordem era organizar os povoados, considerando os seguintes planos: social, escolar, sanitário, recreativo e agrícola. Tal projeto é totalizador, pois visava “operar em todas as dimensões da vida social, a partir da imposição de um modelo de sociabilidade concebido como para os indígenas e ribeirinhos” (Peres, 2013: 79).

Peres (2013) aponta que as mudanças de postura pastoral dos salesianos levaram ao incentivo do associativismo, o que, em sua descrição, parece se aproximar da proposta da PJ, pois havia o estímulo às práticas religiosas e à participação em eventos para promover benefícios à comunidade. Porém, tais grupos não seguiam a proposta metodológica própria da PJ no Brasil. Quase sempre eram grupos grandes, cada paróquia possuía um único grupo e as ações eram centradas na linha da espiritualidade e recreação. Destaca-se o que a Conferência dos Bispos do Brasil (CNBB) classifica como pastoral orgânica²⁹ e, neste caso, existe a PJ.

A proposta de associativismo juvenil implantada pelos salesianos/as no Rio Negro não está referenciada como pastoral orgânica da CNBB, por ser algo específico da congregação salesiana. Nesse sentido, creio que, na região do Rio Negro, há duas experiências de organização de jovens no interior da igreja Católica, que acabam se tocando/misturando. Num primeiro momento, pode ser caracterizado como um movimento produzido pelos salesianos e depois, sobretudo nos centros urbanos, vai se aproximando da experiência da PJ. Uma razão para isso está no crescimento das cidades e as mudanças no interno da igreja católica; os salesianos vão redefinindo sua presença e diminuem o número de missionários, o que considero singular para a entrada de novas perspectivas pastorais, entre elas a PJ.

Nesse contexto, na experiência dos jovens que hoje estão inseridos nesse processo de mobilização coletiva, destaco: a equipe da PJ do Brasil elaborou um projeto de formação sobre o tema das políticas públicas para a juventude, envolvendo a produção de material e a organização do Dia Nacional da Juventude (DNJ), que acontece no mês de outubro, a cada ano, desde 1985. De 2001 a 2006, o tema do DNJ foi *Políticas Públicas para a Juventude*. Isso significa que todo o material utilizado para a organização deste evento esteve, por seis anos, centrado neste tema.

²⁹ Segundo o Documento 85, da CNBB, pastoral orgânica significa que “tenha-se presente a opção preferencial pelos jovens e as “diretrizes” lançadas pelos Bispos em Puebla” (CNBB, 2007: 140).

Em 2001, *DNJ: Políticas Públicas para a Juventude – Paz, Dom de Deus! Direito da Juventude*. Em 2002, *DNJ: Políticas Públicas para a Juventude – A vida se tece de sonhos*. Em 2003, *DNJ: Políticas Públicas para a Juventude – Lancemos as redes em águas mais profundas*. Em 2004, *DNJ: Políticas Públicas para a Juventude – A gente quer fazer valer nosso suor... A gente quer do bom e do melhor*. Em 2005, *DNJ: Políticas Públicas para a Juventude – Juventude vamos lutar! Chegou a hora do nosso sonho realizar*. Em 2006, *DNJ: Políticas Públicas para a Juventude – Juventude que ousa sonhar constrói um Brasil popular*.

No bojo da preparação para os DNJ, os jovens dos grupos ligados à PJ no Rio Negro foram descobrindo/conhecendo o tema das políticas públicas para a juventude. Eles foram também construindo um discurso que parece culminar com a iniciativa de engajamento em partidos políticos por parte de alguns, de forma particular em São Gabriel da Cachoeira, o que não ocorreu em Santa Isabel do Rio Negro. Quanto ao contexto social, os jovens que vivenciam esse processo de mobilização política começaram a participar de grupos a partir dos anos 2000, nas cidades de São Gabriel da Cachoeira e Santa Isabel do Rio Negro. O grupo é vivenciado por eles como espaço social de encontro com os amigos. Além da possibilidade de articular saídas, namoros, reflete um pouco para além da escola a vida social de muitos deles. Muitos jovens no grupo desenvolveram habilidades artísticas a partir dessa experiência, tais como: tocar violão, artes cênicas através de dramatizações (pequenas peças de teatro) vividas nos momentos litúrgicos, como *Paixão de Cristo* e *Natal*. Dessa maneira, o grupo possibilita a inserção na vida social a partir das ações religiosas e sociais realizadas na cidade e na escola. Como nestes centros urbanos os espaços de lazer para os jovens são reduzidos, o grupo se torna um espaço social importante.

7. Considerações finais

Existem conexões/aproximações entre a PJ e os Departamentos de Juventude no contexto das organizações/movimentos indígenas que podem ser consideradas como consequências do processo de apropriação desses agentes sociais (jovens indígenas) de instrumentos legais. Ao me referir a instrumentos, reporto-me à implementação de políticas públicas específicas para a juventude no contexto brasileiro, ao Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA); às conferências de Juventudes e a todo o material produzido pela Pastoral da Juventude, aos quais esses jovens tiveram acesso, possibilitando a formação de um discurso apropriado por um grupo específico, que assumiu o papel de representante dos adolescentes e jovens indígenas.

O processo inaugurado pelos jovens indígenas perpassa outro, situado historicamente a partir das situações sociais elencadas neste texto e que acabaram por justificar e legitimar o discurso de defesa dos adolescentes e jovens indígenas ameaçados por diversos tipos de violências. Creio que, conforme reflete Oliveira

(1998), em seu estudo sobre o povo Tikuna, esse momento/situação histórica gerou uma conexão positiva, estabelecida entre os jovens que se apresentaram como lideranças e o próprio movimento indígena, que se vê obrigado a dar uma resposta aos apelos, concretizada na criação dos Departamentos de Juventude.

Nesse contexto, aproveitando as reflexões de Oliveira (2009), é preciso pensar que, na atualidade, a questão da representatividade, anteriormente feita e/ou autorizada somente para as lideranças tradicionais, sofreu uma significativa mudança com a entrada de lideranças mais jovens, professores, agentes de saúde, entre outros. O processo de mobilização dos adolescentes e jovens indígenas é algo novo; talvez possamos falar em um processo em construção – algo que circunstancia a atualidade do movimento indígena com o despontar de lideranças jovens, mas que se centra no contexto social contemporâneo no qual estão inseridos os sujeitos envolvidos nesse processo.

Diante dos problemas sociais enfrentados, sobretudo no contexto urbano, a situação dos adolescentes e jovens se tornou uma preocupação constante dos adultos, instituições e dos próprios jovens. As problemáticas sociais vivenciadas pelos adolescentes e jovens provocam as lideranças jovens a apresentarem ideias e propostas, assumindo a posição de lideranças no processo de cobrança sobre políticas públicas para os adolescentes e jovens indígenas. Além disso, inauguram um discurso de participação atuante (não só elaboram propostas, mas querem participar efetivamente da execução), apropriam-se e/ou elaboram o discurso sobre políticas públicas para a juventude do Rio Negro e endossam a participação efetiva dos jovens. Tais lideranças passam a almejar a ocupação de espaços estratégicos, seja no movimento indígena, seja na esfera pública, isto é, espaços de poder. Outrossim, os jovens membros das “galeras”, grupos estigmatizados, continuam provocando as instituições e as lideranças indígenas, através dos atos de rebeldia vistos como ameaça à segurança nos centros urbanos do Rio Negro.

Todo esse contexto social aponta para a emergência de um discurso, talvez ainda muito germinal, ainda em seus primeiros momentos de existência e que se concretiza na emergência de um novo sujeito político que passa a ocupar um lugar proativo no que se constitui o universo das políticas públicas específicas e/ou a provocar, com novas demandas, irreverências e violência, o cenário social e político do Rio Negro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACIMRN/DEJI (2008). *Projeto de criação do DEJI*. (Não publicado).
- Brasil (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília: Presidência da República.
- Brasil (2011). *Lei n. 8.069, de 13 de julho de 1990 - Estatuto da Criança e do Adolescente*. Brasília: Câmara dos Deputados.
- Brasil (2011). *Manual Orientador das Conferências Livres*. Secretaria Geral da Presidência da República/Secretaria Nacional de Juventude/Conselho Nacional de Juventude. Brasília, DF. Disponível em: <http://www.juventude.gov.br>. Acesso em: 17 ago. 2014.

- Brasil (2013). *Lei N.12.852*, de 05 de agosto de 2013 - Estatuto da Juventude. Brasília: Presidência da República.
- Bourdieu, Pierre (1989). *O poder simbólico*. 13ª ed. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil.
- Cabalazar, Aloisio & Ricardo, Carlos Alberto (Eds.) (2006). *Povos Indígenas do Rio Negro: uma introdução à diversidade socioambiental do noroeste da Amazônia brasileira*. São Paulo: ISA - Instituto Socioambiental; São Gabriel da Cachoeira, AM: FOIRN - Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro.
- CNBB (1992). *Manual da Campanha da Fraternidade: juventude caminho aberto*. São Paulo: Salesiana.
- CNBB (2007). Documento 85. In: *Evangelização da Juventude: desafios e perspectivas pastorais*. São Paulo: Paulinas.
- Foucault, Michel (2011). *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 02 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola.
- Luciano, Gersem José dos Santos (2011). *Educação para o manejo do mundo, entre a escola ideal e a escola real: os dilemas da educação escolar indígena no Alto Rio Negro*. Tese (Doutorado em Antropologia). Brasília: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Universidade de Brasília-UnB.
- Matos, Maria Helena Ortolan (1997). *O processo de criação e consolidação do movimento Pan-indígena no Brasil (1970 a 1980)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Brasília: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de Brasília. UnB.
- Maximiano, Claudina Azevedo & Meneses, Elieyd Souza de (2009). *Adolescentes e jovens indígenas do alto rio Negro*. In: Alfredo Wagner Berno de Almeida & Glademir Sales dos Santos (Orgs). *Estigmatização e Território: mapeamento social dos indígenas em Manaus*. Manaus: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia/Universidade Federal do Amazonas.
- Oliveira, João Pacheco (1988). *O nosso governo: os Tikuna e o regime tutelar*. São Paulo: Marco Zero. Brasília, DF: MCT/CNPq.
- Oliveira, João Pacheco (2009). Pluralizando tradições etnográficas: sobre um certo malestar na Antropologia. *Cadernos do LEME*, Campina Grande, 1 (1), 2-27.
- Papa, Fernanda de Carvalho & Freitas, Maria Virgínia de (Orgs.) (2011). *Juventude em pauta: políticas públicas no Brasil*. São Paulo: Petrópolis.
- Peres, Sidinei (2013). *A política da identidade: associativismo e movimento indígena no rio Negro*. Manaus: Valer.
- Silva, Roselani Sodré da & Silva, Vini Rabassa da (2011). Política nacional de juventude: trajetória e desafios. *Caderno CRH*, Salvador, v. 24, n. 63, 663-678.
- Sofiat, Flávio M (2004). *Jovens em movimento: o processo de formação da Pastoral da Juventude do Brasil*. São Carlos. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). São Carlos: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais- Centro de Educação e Ciências Humanas - Universidade Federal de São Carlos. UFSCar.
- Souza, Maximiliano Loiola Ponte de (2009). *Juventude, uso de álcool e violência em um contexto indígena em transformação*. Manaus. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva). Manaus: Instituto Fernandes Figueira - Fundação Oswaldo Cruz - Instituto Leônidas e Maria Deane.

Claudina Azevedo Maximiano. Doutora em Antropologia Social. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas-IFAM/Campus Lábrea. Email: claudina.maximiano@ifam.edu.br. ORCID: 0000-0003-0446-2352.

Receção: 11-08-2019

Aprovação: 12-12-2020

Citação:

Maximiano, Claudina Azevedo (2021). Adolescentes e jovens indígenas: participação política no Rio Negro. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(2), pp. 86-103. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav4n2a5

FLORES AND 'TIJERAS': A FEMINIST REVINDICATION OF QUECHUA AND INDIGENOUS WOMEN THROUGH A FUSION OF ANDEAN-TRAP MUSIC

FLORES E 'TIJERAS': UMA REIVINDICAÇÃO FEMINISTA DO QUECHUA E DAS MULHERES INDÍGENAS ATRAVÉS DE UMA FUSÃO DE MÚSICA TRAP ANDINA

FLORES Y 'TIJERAS': UNA REIVINDICACIÓN FEMINISTA DEL QUECHUA Y DE LA MUJER INDÍGENA POR MEDIO DE UNA FUSIÓN ANDINA DE MÚSICA TRAP

FLORES ET 'TIJERAS': UNE RÉAFFIRMATION FÉMINISTE DES FEMMES QUECHUA ET INDIGÈNES À TRAVERS UNE FUSION DE MUSIQUE ANDINE-TRAP

Priscila Alvarez-Cueva

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Spain

Sofia Sousa

University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, Porto, Portugal

ABSTRACT: This article explores the song 'Tijeras', by Renata Flores, with the aim of identifying how the narrative of the message is constructed in the song, what elements accompany the representation and how they dialogue. To do this, the authors carry out an in-depth reading (Buonanno, 1999) where they identify five areas that allow us to understand the song as a weapon of protest and vindication, not only of indigenous women but also of the quechua language. In doing so, the article discusses the fusion Renata Flores makes between the mountains, the street, and the musical genre, while promoting a feminist message of union to face gender violence. In addition, the authors discuss the difference in cosmopolitanism that the artist projects, which in turn vindicates the representation of the indigenous Quechua-speaking woman. In general, the results suggest that the song 'Tijeras' contributes to the oral and musical transmission of Quechua, while promoting revolutionary and feminist ideals that connect with young audiences, to encourage identification processes that contribute to the elimination of violence against women, in general, and minority groups such as the indigenous, in particular.

Keywords: Quechua, vindication, feminism, music, trap, Renata Flores.

RESUMO: Este artigo explora a canção "Tijeras", de Renata Flores, com o objetivo de identificar como a narrativa da mensagem é construída na canção, que elementos acompanham a representação e como eles dialogam. Para tal, as autoras realizam uma leitura aprofundada (Buonanno, 1999) onde identificam cinco áreas que nos permitem compreender a canção como uma arma de protesto e reivindicação, não só das mulheres indígenas, mas também da língua quechua. Ao fazê-lo, o artigo discute a fusão que Renata Flores faz entre as montanhas, a rua e o gênero musical, ao mesmo tempo que promove uma mensagem feminista de união para enfrentar a violência de gênero. Além disso, as autoras discutem a diferença de cosmopolitismo que a artista projeta, o que por sua vez vinga a representação da mulher indígena. Em geral, os resultados sugerem que a canção "Tijeras" contribui para a transmissão oral e musical do Quechua, ao mesmo tempo que promove ideais revolucionárias e feministas que se ligam ao público jovem, e que encorajam processos de identificação que contribuem para a eliminação da violência contra as mulheres. em geral, e grupos minoritários como os indígenas, em particular.

Palavras-chave: Quechua, reivindicação, feminismo, música, trap, Renata Flores.

RÉSUMÉ: Cet article explore la chanson "Tijeras" de Renata Flores dans le but d'identifier comment le récit du message est construit dans la chanson, quels éléments accompagnent la représentation et comment ils dialoguent. À cette fin, les auteurs réalisent une lecture approfondie (Buonanno, 1999) où ils identifient cinq domaines qui permettent de comprendre la chanson comme une arme de protestation et de revendication, non seulement des femmes indigènes mais aussi de la langue quechua. Ce faisant, l'article traite de la fusion par Renata Flores de la montagne, de la rue et du

genre musical, tout en promouvant un message féministe d'unité pour affronter la violence de genre. En outre, les auteurs discutent de la différence de cosmopolitisme que l'artiste projette, qui justifie à son tour la représentation des femmes autochtones. Dans l'ensemble, les résultats suggèrent que la chanson "Tijeras" contribue à la transmission orale et musicale du quechua, tout en promouvant des idéaux révolutionnaires et féministes qui touchent un public jeune, et qui encouragent les processus d'identification contribuant à l'élimination de la violence à l'égard des femmes, en général, et des groupes minoritaires tels que les femmes indigènes en particulier.

Mots-clés: Quechua, revendication, féminisme, musique, trap, Renata Flores.

RESUMEN: Este artículo explora la canción Tijeras, de Renata Flores, con el objetivo de identificar cómo se construye la narrativa del mensaje en la canción, qué elementos acompañan la representación y cómo dialogan. Para ello, las autoras realizan una lectura en profundidad (Buonanno, 1999) en la que identifican cinco áreas que permiten entender la canción como un arma de protesta y reivindicación, no sólo de las mujeres indígenas, sino también de la lengua quechua. Con ello, el artículo discute la fusión que Renata Flores hace entre la montaña, la calle y el género musical, mientras promueve un mensaje feminista de unión para enfrentar la violencia de género. Además, las autoras discuten la diferencia de cosmopolitismo que proyecta la artista, que a su vez reivindica la representación de la mujer indígena. En general, los resultados sugieren que la canción Tijeras contribuye a la transmisión oral y musical del quechua, a la vez que promueve ideales revolucionarios y feministas que conectan con el público joven, para fomentar procesos de identificación que contribuyan a la eliminación de la violencia contra las mujeres, en general, y de grupos minoritarios como los indígenas, en particular.

Palabras-clave: Quechua, reivindicación, feminismo, música, trap, Renata Flores.

1. Introduction

Renata Flores is a Peruvian, twenty-years old woman, composer, and singer, who participated in the tv show 'La Voz Kids' in 2014, in Peru (Saavedra, 2018) and became more popular in 2016 thanks to her interpretation of 'The Way You Make Me Feel' by Michael Jackson, one of the biggest hits in the history of pop music, sung in Quechua³⁰ (LifeStyle, 2016)³¹. By making covers of mainstream songs - such as 'The house of the rising sun'³², by Animals - which is considered her first cover in Quechua (Guerrero Negreiros, 2018), she established a particular music style and conquered popularity, especially within digital platforms such as YouTube. Nowadays, Renata Flores has more than 46.1K followers in Instagram and 1.050 subscribers in YouTube, an audience that is increasing while she is actively participating in 'Mujeres que transforman #MQT', a Peruvian platform that congregates women's stories regarding social change to promote empowerment among them (Stakeholders, 2018), as well as in other campaigns such as 'Vogue Hope: 'Cartas de Esperanza desde México y Latinoamérica' (Urquieta, 2020), or by the song 'Yo Mujer' as part of the efforts against human trafficking (Andina, 2020). Renata Flores' recognition mainly stands in her musical interpretation in Quechua language, as an intention to reconnect with her heritage and past (Parkas, 2018). At the same time, Flores brings to the present the language and the elements of indigenous culture that are inserted in a contemporary setting of cultural creation, thus achieving a double causal relationship that transcends borders.

In 2018, Flores launched the single 'Tijeras', an electronic-trap song that encourages women to raise their voices against gender violence and to take care of each other (Antoñanzas, 2019). This song was one more step in the commitment that Flores expresses in each artistic appearance or creation, and it also meant a turning point since it not only incorporates a sound that is far removed from Andean artistic productions, even from other musical groups that also perform in Quechua, but also appropriated a musical genre that has traditionally been associated with masculinity: trap music (Reitsamer, 2011). In Flores' presentation of the song 'Tijeras', on her YouTube channel, the artist points out the following:

Los feminicidios hieren, aún más cuando quedan impunes. En mi tema quiero plasmar lo que sentimos al ver tanto sufrimiento de muchas mujeres (madres, esposas, hijas, hermanas y amigas) y mientras eso sucede los padres de la patria se dan el lujo de comprar flores caras, perfumando su entorno podrido. ¡Eso no nos debe desanimar, tenemos que seguir unidas cuidándonos las unas a las otras! Con este video quiero animar a las mujeres que NO CALLEN ante tanta injusticia y corrupción. [Femicides hurt, even more so when they go unpunished. In my song I want to capture

³⁰ Pre-Columbian language that was spoken by the primitive Quechua people and is currently spoken mainly in Peru and parts of Bolivia and Ecuador.

³¹ Available at: https://www.youtube.com/watch?v=BvT9y0HqItE&ab_channel=RenataFlores

³² Available at: https://www.youtube.com/watch?v=eX-9Pb-QIZs&ab_channel=RenataFloresRivera

what we feel when we see so much suffering of many women (mothers, wives, daughters, sisters, and friends) and while that happens the fathers of the country have the luxury of buying expensive flowers, perfuming their rotten environment. That should not discourage us, we must continue together taking care of each other! With this video I want to encourage women NOT to SHUT UP in the face of so much injustice and corruption.] (Renata Flores, Tijeras, 2018).

Media outlets acclaimed the representation portrayed by the lyrics and images of the Tijeras' official video uploaded on Flores' YouTube channel, considering it as a vindication of culture, language and heritage (Página Siete, 2019; Oyola, 2019) with a powerful feminist narrative. Although Flores has argued that she does not represent the woman's stereotype accepted by the society, particularly in the cultural field, she also has declared that self-worth validation and identity have been key elements to face criticisms (Canalipe, 2019), and in that sense the usage of the Quechua language has been a key-factor to resist and re-invent the Peruvian musical industry.

These nuances allow us to consider Renata Flores as an important young woman representative of a marginalized community who are revindicating Quechua's language through a fusion of Andean sonority with pop music genres while, at the same time, reinforcing feminist messages among lyrics and portrayals. Therefore, we aim to highlight the construction of the symbolic elements and messages present in Tijeras by following a deep reading (Buonanno, 1999) and a sociological analysis (Guerra, 2021a) of the song to identify where and how a hybridization (Regev, 2013) takes place while connecting elements such as ethnicity and culture within late modern aesthetics, visuals, and sonority (Morris, 2020).

The article is organized as follows: i) the theoretical framework will contextualize both Quechua's language, connections with indigenous people and the discrimination they have suffered historically, and ii) the Tijeras' dance as a cultural practice and the role it has on indigenous identity; iii) we will present our methodology axes and afterwards, we will discuss, critically analyse and comprehend the work of Renata (iv), and finally, we will refer about future researches, given that the cultural and artistic expressions of the Global South are still lacking a deep and profound scientific and academic approach.

2. Theoretical considerations

According to Saroli (2005), Andean music has two basic characteristics. Firstly, there is the importance of music in a culture without a written language, such as Quechua. Due to the lack of a tradition or formal institutions that enable the teaching and transmission of Quechua language learning, the use of Quechua is minoritarian in Andean towns and cities along Latin American countries such as Bolivia, Ecuador, or Peru. In fact, "in the 20th century Quechua has begun to decline with the compulsory education in Spanish (in Peru)" (Górska, 2014), which dialogues with other studies

that have argued that Quechua is indeed an endangered language (Hornberger & Coronel-Molina, 2004; Howard-Malverde, 1998). In the second place, there are essential characteristics of the Andean musical forms, such as the yaravi³³ and/or the huayno³⁴, considered as Andean sonorities and traditions typical from the region. Following Saroli (2005: 48): 'Andean music and poetry are often interconnected to the point that the Quechua words for "song" and "poem" can be used interchangeably'. Since Quechua has been restricted to the oral tradition (Górska, 2014), music seems to be even more appropriated to be used as a communication tool of the history, patrimony and identity of Andean indigenous people.

Some studies have analysed the relationship between different groups of people and Quechua's culture and language, raising awareness regarding the discrimination that indigenous people suffered for being considered less valuable, especially in a geographical context -urban vs rural areas- (Delforge, 2012; Hill, 2008; Lovón-Cueva & Quispe-Lacma, 2020; Rivera, 2017). On the other hand, some studies also argued that a vindication is taking place especially within youth generations of indigenous people -in general-, and within musicians -in particular-, which has been a remarkable shift in their depiction and social acceptance (Kidman et. al, 2021; Potskin, 2020). In this sense, Warren and Evitt (2010:141) have argued how indigenous hip-hop responds to racist discourses by demonstrating musical aspiration and love to the nation, culture, and values. In their words, 'indigenous hip-hop links up-and-coming with more experienced performers in what amounts to a semi-formal, political, transnational and anti-colonial creative industry'. The decolonial perspective (Mendoza Zapata et al., 2020; Quijano, 2011) is particularly interesting in this matter since Quechua has suffered different types of impositions because of the conquer of Spaniards, these changes reflected themselves in subjects like religion, culture and of course, language itself, to mention a few. In this sense, young people that have identified themselves as Quechuas, seem to have updated their values and characteristics without placing themselves out of the capitalist and neoliberal scenario (Guerra & Val Ripollés, 2021). This is, they are capable of transforming their own experiences and practices by combining both the traditional view and values of their heritage and ancestors, with a modern vision of the world (Mendoza Zapata et al., 2020). Within these practices, indigenous artists have the potential to reimagine and revindicate their space, social imaginary and challenge historical stigmas (Mays, 2019; Vik, 2018).

In his approaches, Lovesey (2011) tells us that the relationship between popular music and the postcolonial context is dismissed, and this is also a basic motivation for this article. The explosion of popular music happened between the 1950s and

³³ A soft, sweet, and melancholic song that originates from some South American countries.

³⁴ A dance group in which the participants form a round and perform figures of great elegance. It is particularly well known in the Andean countries.

1960s, periods that were marked by numerous processes of decolonisation and, in this sense, there are few authors who reflect on the role that popular music had - directly and indirectly, but also in the short, medium, and long term - in the scope of anti-colonial cultural resistance. Music, in its most varied expressions, was also a central element for the definition of post-colonial parameters and for protesting against neo-colonial mimicry (Sánchez-García & Touhtou, 2021; Lovesey, 2011).

Thus, what we intend to denote is that Renata's music challenges the spatial-temporal boundaries of post-colonialism, with an inevitable expansion making it multifaceted, global, and plural, in a form that makes it possible to combine traditional and contemporary logics, such as aesthetics, instruments, languages, and forms of production and dissemination. We are thus before different modes of resistance of popular music (Scott, 1990), which are marked by the existence of distinct forms of production and circulation, from recordings, radio, festivals, and pubs. However, we go further and affirm that besides there being few studies that combine music and the processes of decolonisation, even fewer are the studies that add digital platforms to these two elements (Sánchez-García et. al, 2020; Feixa, 2014).

Thinking about what was said at the beginning of this article, social networks and other digital platforms that Renata uses to disseminate her music can be seen as a re-appropriation or reinterpretation of the logic of oral transmission of the Quechua language, while allowing it to be disseminated on a large scale. Therefore, musicians have played a key role to maintain Quechua language and to preserve the tradition of orality, but also giving it a new guise, making it change in time and space. Based on this assumption, there is a latent process of hybridization (Regev, [1997] 2013) which is also permeated by the importance of digital. It is not exclusive to indigenous artistic creations (Alvarez-Cueva & Guerra, 2021b) but, when considered the historical segregation and continuum discrimination of minoritarian social groups -such as indigenous Quechua people-, the spectrum of possibilities that might be opened and from which new generations may link and feel identified, does help to subvert the stigma and also serves as a way to reappropriate symbolisms and language to place them in a globally context. In this sense, '[indigenous] artists challenge dominant racial logics of their society' (Swinehart, 2019: 461) and, therefore, is what transforms the cultural capitals of what is considered as valuable in it (Bourdieu, 1988). Inherent in such conceptions of artistic resistance are logics of power, in the sense that there is a struggle to know which voices matter, which issues are to be highlighted and which sounds are to be affirmed in contemporary societies. In Renata's case, as an artist who moves in the field of electronic trap, the influence of the market and of Anglo-American productions are profound (Bruner & Liechti, 2021). From rock -with bands such as UCHPA-, going through poetic historical adaptations -with examples

such as *Crónica de Mendigos* [Beggars' Chronicle]³⁵ and *Tayta Bird*³⁶. (Vik, 2018), to arrive at a contemporary sounds' fusion of electronic, urban and trap music genres - where we highlight Renata Flores.

The Tijeras' (scissors) dance -also known as *Danzaq*- is a Peruvian tradition catalogued as Intangible Cultural Heritage of Humanity, that 'takes its name from the pair of polished iron rods, resembling scissors blades, wielded by each dancer in his right hand.' (UNESCO, 2010). Traditionally executed by rural communities, the Tijeras' dance gained terrain among urban spaces by implementing competitions associated with religious rituals, although its original link was with agriculture. According to Van Buren (2015: 3), the dance 'has survived colonialism, religious persecution, Peruvian nationhood, and migration', and allowed the evoke of patrimonial memories and heritage that are important for the communities and to consolidate identity, particularly within the connection with ancestors.

Across Peru, dance affirms community through participatory practice of a complex language not only of local cultural symbolism, but also of the dramatic interplay of actors representing or commenting upon the social order. (It became a) transnational symbol of Peruvian indigenous identity.' (Van Buren, 2015:3-4).

Nowadays, Tijeras' dance has been appropriated by Peruvian women, particularly youths, and interpreted as a new artistic expression of themselves, that help to connect among each other and subvert the traditional portrayal of men's exclusivity (Oyola, 2019a; Purizaca, 2021). This shift coincides with the growing narrative and media communication regarding feminist ideals, where women may feel more confident to assume a revolutionary role in the society, particularly in historical and traditional practices. In this regard, a relevant example of how young women are revindicating the Tijeras' dance is *Warmi*³⁷ *Danzaq* (Hidrogo & Morey, 2019).

Music, particularly underground, has been associated with processes of revolutionary ideals that are incorporated in daily lives as a sort of 'anthems' that, in turn, generate unity among people and help to build community and to reinforce identity (Silva et. al, 2018). Beyond this, different music genres have been associated to different social groups and generations along the history (Bennett, 2001), transforming the depictions and associations of their practices, behaviours, and ideals in different periods of time. Nowadays, into the neoliberal context of music production, these practices have also changed and adapt to the consumerism of a late modern subjectivity (Giddens, 1997) and, somehow, in the process, mixing also

³⁵ Available at: <https://www.youtube.com/c/CronicaMendigoss/featured>

³⁶ Available at: https://www.youtube.com/channel/UC0eXZq-dkeKvcg_l78_2d8w

³⁷ Warmi means 'women' in quechua.

different elements of feminist and post-feminists (McRobbie, 2009) depictions and narratives (Gill, 2017), especially among young women musicians (Araña *et al.*, 2019).

Into this context of revolution, vindication, youthfulness and feminism, Renata Flores irrupts the scenario of contemporary music with a fusion of music genres and a hybridization (Regev, 2013) of Quechua, not only the language but also the sonority of the Andean flute, violins, and scenarios of Andean nature. Renata Flores combines different cosmopolitan patterns of current fashion trends with the traditional Andean jewels and dresses that help to demarcate a terrain where she can create her own music and style without losing her heritage and roots while promoting both tangible and intangible values of the Peruvian indigenous people to a more global spectrum.

Other examples include the emergence of bands such as Los Chikitukus³⁸, a group of indigenous musicians from the Andes in Peru who combine traditional music *chamaycha*³⁹ with discourses of revolt and criticism of the processes of colonial domination, daily life, and experiences (Tucker, 2019). Although they are artistic productions referring to specific groups or communities, artists such as Renata or the Chikitukus, through their artistic practices and music-making processes, encourage the coming together of two worlds, the urban and the rural, but also the traditional and the contemporary. Thus, these contents assume themselves as a way of talking about and portraying social problems (Berger, 1995), while also criticising contemporary societies. In the case of Chikitukus, themes such as social anomie, alcohol consumption or poverty are recurrent themes, while in the case of Renata we encounter feminist and feminine empowerment discourses. If gender inequalities are already a constant in the music industry, and here we are talking about cis-gender women, for LGBTQI+ groups, non-binary gender individuals and young indigenous women like Renata, such inequalities become even more evident, because she is an artist from the Global South (Ballico & Watson, 2020), whose experience is marked by a patriarchal and oppressive society. Thus, the relation between artistic and cultural elements and the political dimension has always permeated cultural studies and the sociology of popular cultures. The result of this relation has been affirmed in the growing processes of resistance (Guerra, 2021b, 2020a), but also in the contemporary dynamics of activism (Guerra *et al.*, 2020) that guide today's youth cultures all over the world. Identities are assumed as being increasingly fluid, and the practices carried out by young people like Renata interconnect with multiple subcultural fields (Feixa, 1998), referring to various spaces of social micro-existence (Ferreira, 2016). Then, Renata's performances, style, aesthetics, and other resources are used as a means to 'keep herself in the scene', mainly regarding the fact that, being of indigenous origin,

³⁸ A folkloric group, established in 1987 in the district of Chushi, that performs the indigenous and Andean music of *Chamaycha*.

³⁹ Musical genre and cultural expression with messages and content about the Andean cosmovision, love, heartbreak and suffering in socio-political and cultural contexts.

she finds herself behind the scenes of a macrosocial location, i.e., of exclusion, stigma and marginalization. In parallel, more than struggles for equality, Renata's path has been guided by a struggle for the subjectivity of the indigenous population, more concretely, of the feminine population (McDonald, 1999). In other words, music emerges as the vehicle for the struggles for self-realization and for identity definitions of individual character.

3. Methodology

Based on Guerra's (2020a) consideration of music as a weapon, we bring the case of 'Tijeras' into an analysis where the elements presented in the previous sections can be highlighted to understand Renata Flores' work. The study aims to analyse the song 'Tijeras', its elements through both lyrics and portrayals, and to establishing parallelisms within other studies that have analysed women music artists from a feminist perspective (Araüna et al., 2019; Guerra & Alvarez-Cueva, 2021; Guerra, 2020b). In doing so, the study anticipates identifying processes of hybridization (Regev, 1997), elements of cultural heritage (Heinich, 2011), and the construction of social class and gender (Skeggs, 2005, 2008). In concordance, the study follows a deep reading analysis (Buonanno, 1999) through five areas: 1. Context, 2. Construction, 3. Narrative, 4. Content and 5. Signifiers, which -in our opinion- are key points to comprehend the structures of an artistic music, especially one like the case we are presenting here, where there is a profound relationship with everyday life. This methodology, supported by a critical qualitative approach, is relevant for the purpose of the study as it allows to transit the text and elements that constitute the message of the song and link them within the contemporary cultural production to problematize different representations. In this sense, we agree with Buonanno (1999) when he argues that this method is 'inescapable' when making sense of a particular context with explicit premises, justifications, implications, and a particular approach. Furthermore, decolonial and postfeminist perspectives will be included transversally to dialogue with the many elements and constructions that take place in this artistic production. Finally, it is relevant to mention that both, lyrics, and video, were captured from Renata Flores' YouTube channel that, now of this research, already had 1.043.948 visualizations and more than 3.800 commentaries.

4. Analysis

The analysis of the study relates to the five areas proposed by Buonanno (1999) to generate a complete image of how to understand the artistic creation of Renata Flores and the song 'Tijeras'. The analysis understands context not only as the place or scenario where artists and other people portray themselves, rather also incorporates messages and ideas that construct a whole from where Renata Flores and other people raise their voices, such as political movements or social claims. Therefore, construction will follow the elements and the combination of them present especially

in the video clip. Narrative would be addressed mainly through the lyrics of the song, although also representations might be included since political context, for instance, will be read in banners or walls behind the artist and other people in the video clip. Finally, both content and signifiers will be addressed in combination of the previous areas and problematised in the discussion.

4.1. The fusion: Between Andean Mountains, the street and trap

From the first second, the fusion of Andean sounds and the musical genre of trap and electronics are present, accompanied by a staging characteristic of contemporary artistic production: the figure of the artist emerging from the smoked stage, while her name in large letters covers half of the screen. She is dressed in a coat, her hair is tied back, and she holds a challenging gaze directly into the camera. After five seconds, however, a traditional Renata Flores can be seen, behind a large harp full of colour and flowers, on the mountain. When the lyrics begin, four more female figures are distinguished, they are Renata's companions. At this time, the first parallelism of Tijeras' artistic creation is identified: Renata Flores, dressed in a traditional way, surrounded by four women dressed in black. Youth and femininity are evident (Skeggs, 2008), as well as the hybridization (Regev, 1997) that this composition suggests, mixing the feminine tradition of the clothing worn by Renata with the comfort and youth of the modern pants worn by her companions. This image and choreography are exchanged during the video with two more women who accompany Renata's traditional look, dressed in a poncho and traditional hat, while they play the violins, a characteristic instrument of Andean music and, above all, of the scissors' dance (Saroli, 2005; Scott, 1990).

Upon returning to the urban scene, the lyrics of the song begin with a powerful message of social denunciation:

Nadie mira nada / No puedo hacer nada, quiero hablar. / Con mucha bulla, nadie escucha lo que digo / Entonces digo, ¡gritaré! / Escucha y te diré / Escucha y te diré [Nobody sees at anything / I can't do anything, I want to talk. / With a lot of noise, nobody listens to what I say / Then I say, I will scream! / Listen and I will tell you / Listen and I will tell you] (Renata Flores, Tijeras, 2018).

This narrative links both scenarios in her video. On the one hand, the Andean mountain, with traditional clothing and the characteristic instruments of Andean music. On the other hand, the street scene, darkness, and modernity of the musical genre of trap and electronics. While the video places Renata Flores and other women in the mountain and urban street settings, the image of a women's march also stands out, with posters and legends associated to feminism movements, something that we explore in detail in the following sections. At this point, however, it is where we coincide with Guerra (2020a) in understanding music as a weapon that allows us to

raise our voices and unite society around the same cause, as happens, for example, with the following verse:

Tal vez mi grito lo cante lindo / Y así la gente escuche / Miro con tristeza tanto dolor / Gente corrupta, no hacen nada bien / Nosotros les dimos el poder ¿comprando flores? [Maybe my scream sings beautifully / And so the people listen / I look at so much pain with sadness / Corrupt people, they don't do anything right / We gave them power, buying flowers?] (Renata Flores, Tijeras, 2018).

After the last stanzas of empowerment and the invitation to women to stay together, the video closes with a powerful shot of Renata Flores, again dressed in a traditional and cosmopolitan way, a hybridization (Regev, 1997) that accompanied her the entire video, with the other four women dressed in black, standing on the mountain, looking together towards the horizon, facing the sun, as if they were about to start a fight, upright and ready for action.

4.2. A construction in feminine: age, ethnicity, tradition, and protest

The video entirely denotes femininity (Skeggs, 2005), a construction and representation that emphasizes its inclusiveness by linking elements such as age, ethnicity -not only indigenous but Afro-descendant- woman, the tradition of the practice of scissors and, of course, a vindictive message of protest and struggle.

The representation of women is a key point to highlight in the video. While the lyrics narrate powerful feminist slogans, especially against sexist violence, girls, young people, and old women echo the narrative from what can be read as their own personal spaces, whether in the mountains, while they perform a dance, next to nature or from the same street. This construction is mainly vindictive for the song not only because it reinforces the message of unity among women, but because in doing so it generates a sense of equality that challenges the constant discrimination that many of these women have been subjected to in society. Here, for example, it is interesting to highlight the participation of an Afro-Peruvian woman (Soto Florián, 2001) as she belongs, precisely, to one of the least represented segments of the Peruvian population and whose marginality could correspond to the case of the indigenous woman.

Regarding the lyrics, the song maintains a tone of union and struggle, linking the two most important languages of Peru, Castilian, and Quechua:

No tengas miedo de hablar / Mírame, ahora soy más fuerte / Mírame, ya no tengo miedo / Ahora sí, tengo esperanza / ¡Mujeres, estemos unidas! [Don't be afraid to speak / Look at me, now I'm stronger / Look at me, I'm no longer afraid / Now I have hope / Women, let's be united!] (Renata Flores, Tijeras, 2018).

In this sense, we find that the music of Renata Flores in general, and the song 'Tijeras' in particular, challenges the traditional racist and discriminatory discourse of society (Warren & Evitt, 2010), giving way to the unification of Quechua and Spanish in what can also be understood as a claiming poetry (Saroli, 2005), a hybridization that builds and allows to qualify the differences with positive and renovating overtones. In this construction, a decolonial perspective is also highlighted (Zapata, 2020) that is evident from, as we mentioned, the inclusion of intersectionality (Crenshaw, 1989). Age and ethnicity, the latter that often goes hand in hand with socioeconomic strata and cultural capitals (Bourdieu, 1988), in certain contexts, refer to a diverse society, which values its differences and stands tall fighting for justice and equity.

Finally, at the moment of the scissors' dance, women appropriate the tradition and their cultural heritage (Heinich, 2011), not only in their movements but also in their clothing, giving way to the message of the song that reads: 'Don't be afraid to speak up' (Flores, 'Tijeras', 2018). This composition can be understood as part of a strategy of resistance (Scott, 1990) of contemporary music in Quechua and of the scissors dance performed by women. This demand determines a new, youthful, and feminine form of empowerment that is translated into joyful and vibrant sounds, that is, in a hybridization (Regev, 2013) that will allow other women, of diverse ages and ethnicities, to identify and thus revalue their own inheritance and heritage (Heinich, 2011).

4.3. Narrating feminism: 'Women, let's be united!' (Warmikuna quñusqa kasun)

As commented in the previous paragraphs, the song 'Tijeras' is a feminine narrative of empowerment and identity. In this sense, for example, at the second 00:00:23, the concert of images of women, of different ages, and with different clothes, takes place, in what we understand as a sum of voices that echo the song, that is, they also protest and want to 'shout'. The narrowed narration of feminism can be seen during this sequence of images that are accompanied by feminist legends such as: 'We want each other alive', 'united by justice', 'free and without fear', 'gender violence', which coincide with the Quechua lyrics that translates to listen and I'll tell you' (Renata Flores, 'Tijeras', 2018).

In this sense, Renata Flores goes one step further within contemporary artistic production, not only does it include representations that are read as feminist, but it also accompanies them with slogans typical of the revolutionary process proposed by the movement. That is, it is not enough just to appear, but consistency is necessary when emphasizing the demands that are claimed. In this sense, the study highlights a construction of femininity that is largely different from the commercial proposal of the dominant music industry (Illescas, 2015) since the representation that Renata Flores and the women in her video construct moves away from the youthful and late modern proposal of other female artists. In this sense, aspects such as sexualization

(Attwood, 2006) or the cult of hedonism (Gill, 2017), in addition to explicit erotic provocation or consumerism are not present in the general representation of the song 'Tijeras'. Rather, what Renata Flores does is elevate elements associated with indigenous women to aspirational, aesthetic and youth levels (Giddens, 1997), such as jewellery or some elements of their clothing, makeup, and decoration, such as nails. These patterns are present in other musical icons of the moment (Alvarez-Cueva y Guerra, 2021) but, in Renata Flores, these elements are much more attached to the local context, that is, they link identity values of Peruvian indigenous women with feminism and, therefore, with the historical moment that the country is experiencing regarding the struggle of women.

4.4. Hybrid Youth Content: Indigenous Cosmopolitanism?

Following on from what is mentioned above, Renata Flores takes several of the traditional elements of indigenous women to take them to a more sophisticated level, of glamor and trend, which would suggest an indigenous cosmopolitanism. In line with this proposal, in another study, Alvarez-Cueva and Guerra (2021a) argue that the class condition also fulfils vindictive effects for working women. However, although Renata Flores would seem to do the same from her context as an indigenous woman, the clothes and accessories that add to her chic representation and that subvert the connotation that these elements have had in the social sphere, making them aspirational and cosmopolitan, construction made by Renata Flores does not directly highlight the consumption of these elements, but rather presents them as an extension of herself, of her own identity and heritage.

The strategy of cosmopolitanism (Giddens, 1997) corresponds to the late modern production scenario where the consumption factor is key to the construction of identity (Skeggs, 2005). However, in Renata Flores there is a difference because, contrary to what other artists in the music industry do, Flores uses these elements for herself. The women who accompany the choreography do not wear the same clothes or the same accessories, and the other women who accompany the video clip, dancing or looking at the camera, wear their own elements, some that may coincide with the jewellery or styles of Flores, others do not, but always from an individual space, that is, they do not seem being appropriating for commercial interests. In short, it is possible to understand each woman as authentic, faithful to their differences and their own tradition, while, in this exercise, they join the musical and youthful proposal of Renata Flores.

4.5. Vindication of the Quechua women

Finally, it is possible to identify that the 'Tijeras' song constitutes an artistic and cultural product that dialogues, on the one hand, with feminism and, on the other hand, with both material and intangible heritage of indigenous people. The song follows a very personal line of artistic creation, which Renata Flores has shown in

constant interviews (Antoñanzas, 2019; Parkas, 2018). Flores has recognized that Quechua knows him and learns through his grandmother and, by linking her in the representation of his song, it takes an even more vindictive form because not only does he dialogue from the most intimate of his emotions, but also becomes one of the women struggling through her song.

Likewise, the construction of the representations of the women artists who play the string instruments and dance the dance of the Tijeras transgresses the traditional male figure that dominates these traditions in Peru, offering new forms of appropriation that give an additional value to cultural practice and, therefore, to the very meaning of Quechua indigenous women in the country. Finally, the last key ingredient in this process of vindication of the Quechua-speaking and indigenous woman comes from the context in which Renata Flores inserts the theme, particularly through the modern sound of Trap and electronics (Guerra *et al.*, 2021). This strategy of appropriation of a musical genre traditionally associated with misogyny and extended male dominance has been part of other contemporary artistic creations (Araüna, *et al.*, 2019) and, however, Renata Flores incorporates the additional ingredient of indigenism to demarcate a space that is indisputably her: youth, indigenist, femininity and music.

5. Results and discussion

The present study examines the case of Renata Flores, particularly her song 'Tijeras' by following an in-depth reading (Buonanno, 1999). In this exercise, the study identifies that the five areas of analysis suggest that Renata Flores brings several of the indigenous elements to a level of aesthetic cosmopolitanism that is far from the contemporary strategy of consumerism in the music industry. Instead, Renata Flores opens the scene of the personal and intimate as a source of self-determination, identity and self-esteem that i) allows to vindicate the representation of the indigenous Quechua-speaking woman; ii) contributes to the oral, poetic and musical transmission of Quechua, based on feminist phrases and slogans that iii) promote revolutionary and equitable ideals, not only among indigenous women but also considering the feminine diversity of Peru and which, in turn, iv) connect with young audiences, not only from aesthetics but also from the vindication of all these elements and the Andean context of nature and its sounds, to achieve identification processes that contribute to the elimination of violence against women, in general, and minority groups, in particular. Renata Flores and her artistic production are framed in the scenario of late modernity (Giddens, 1997), breaking into the 'formula' of creating the music industry, although she maintains other strategies that facilitate the transmission of Quechua to different social contexts, around the world. In this sense, the present study considers Renata Flores as a creative and powerful young woman to consider within the area of cultural studies, emphasizing the way in which she stands out from other artists and/or typically post-feminist qualities (Gill, 2017), while

promoting various slogans that dialogue with the historical moment that the movement is experiencing.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Alvarez-Cueva, Priscila & Guerra, Paula (2021). Rosalía's kaleidoscope in the crossroads of late modernity. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 13(1), 3–21.
- Andina, Agencia Peruana de Noticias (2020). Reina del quechua pop y trap Renata Flores presenta canción "Yo Mujer" [Queen of pop quechua and trap Renata Flores presents 'I Women']. Agencia Peruana de Noticias Andina. Available in: <https://andina.pe/agencia/noticia-reina-del-quechua-pop-y-trap-renata-flores-presenta-cancion-yo-mujer-806268.aspx>
- Antoñanzas, M. Á. (2019). Trap en quechua fusionado con ritmos folclóricos: esa es la propuesta de Renata Flores [Trap and quechua mixed with folklore rhythms: this is the proposal of Renata Flores] | CNN. Available in: <https://edition.cnn.com/videos/spanish/2019/06/21/renata-flores-trap-quechua-musica-peru-pkg-antonanzas-desearte.cnn>
- Araña, Núria; Tortajada, Iolanda & Figueras-Maz, Mónica (2019). Feminist Reggaeton in Spain: Young Women Subverting Machismo Through 'Perreo.' *Young*, 28(1), 1–18.
- Attwood, Feona (2006). Sexed up: Theorizing the sexualization of culture. *Sexualities*, 9(1), 77–94.
- Ballico, Christina & Watson, Allan (2020) (Eds.). *Music Cities. Evaluating a Global Cultural Policy Concept*. London: Springer.
- Bennett, Andy (2001). *Cultures of Popular Music*. Berkshire: Marston Book Services Limited, Oxford.
- Berger, Bennett (1995). *An Essay on Culture*. Berkeley. Los Angeles and London: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre (1988). *La Distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Grupo Santillana de Ediciones, S.A.
- Bruner, Anja & Liechti, Hannes (Eds). (2021). *Pop-Power-Positions. Globale Beziehungen und populäre Musik*. Berlin: IASPM D-A-CH.
- Buonanno, Milly (1999). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales* [Television drama: identity and social contents]. Barcelona: GEDISA.
- Canalipe. (2019, March 8). *Hablan las mujeres en la música* [Women talk in music]. Canalipe TV. Available at: <https://www.canalipe.tv/noticias/musica/hablan-las-mujeres-en-musica>
- Delforge, Ann Marie (2012). "Nobody wants to sound like a provinciano": The recession of unstressed vowel devoicing in the Spanish of Cusco, Perú. *Journal of Sociolinguistics*, 16(3), 311–335.
- EFE. (2019, September 21). El quechua se reivindica al ritmo de rock y trap [Quechua reivindicates rocks' and traps' rhythm]. Agencia EFE. Available at: <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/el-quechua-se-reivindica-en-peru-a-ritmo-de-rock-pop-hip-hop-y-trap/10005-3945868>
- Feixa, Carles (2014). *De la Generación @ a la #Generación. La juventud en la era digital*. Barcelona: Ned Ediciones.
- Feixa, Carles (1998). *De Jóvenes, Bandas y Tribus*. Barcelona: Ariel
- Ferreira, Vítor Sérgio (2016). Aesthetics of Youth Scenes: From Arts of Resistance to Arts of Existence. *Young*, 24(1), 66–81.
- Giddens, Anthony (1997). *Modernidad e identidad del Yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea. Historia, Ciencia, Sociedad* [Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modernity Age]. Barcelona: Ediciones Península.
- Gill, Rosalind (2017). The affective, cultural and psychic life of postfeminism: A postfeminist sensibility 10 years on. *European Journal of Cultural Studies*, 20(6), 606–626.
- Górska, Katarzyna. (2014). Quechuan Modernity and the Literature of Kilku Warak'a. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, VI(2), 34–42.
- Guerra, Paula (2021a). Continuarei em busca do meu lugar. Mulheres, migrações e música. *NAVA*. v. 6 n. 1 e 2, 42–70.
- Guerra, Paula (2021b). So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122–138.
- Guerra, Paula (2020a). The Song Is Still a 'Weapon': The Portuguese Identity in Times of Crises. *YOUNG*, 28(1), 14–31.
- Guerra, Paula (2020b). Women, migrations and rock without borders. *Cahiers du MIMMOC. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*, 21. Available at: <http://journals.openedition.org/mimmoc/4458>

- Guerra, Paula; Hoefel, Maria da Graça; Severo, Denise Osório & Sousa, Sofia (2020). Women on the Move. Contributions to the aesthetic-political activism approach of Brazilian migrant women. *Cahiers du MIMMOC. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*, 21. Available at: <http://journals.openedition.org/mimmoc/4458>
- Guerra, Paula; Hoefel, Maria da Graça; Severo, Denise Osório & Sousa, Sofia (2021) – “Tu é machista”. Música, ativismo estético-político e (re)configuração social e política nos tempos presentes. *NAVA*. v. 6 n. 1 e 2, 267-297.
- Guerra, Paula & Val Ripollés, Fernán del (2021). Cosmopolitanism, Punk and Post-punk in Portugal and Spain from 1974 to 1984. *Popular Music and Society*, DOI: 10.1080/03007766.2021.1948755.
- Guerrero, L. N. (2018). *Documental | Quien Soy*. Facultad de Ciencias de la Comunicación de la USMP.
- Heinich, N. (2011). The making of cultural heritage. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 11(40–41), 119–128.
- Hidrogo, Manuel & Morey, Alessandra (2019, September 25). El gran reto: mujeres danzan contra los prejuicios [The big challenge: women dancing against prejudice]. Available at: <https://puntoseguido.upc.edu.pe/el-gran-reto-mujeres-danzan-contras-los-prejuicios/>
- Hill, Michael (2008). Inca of the Blood, Inca of the Soul: Embodiment, Emotion, and Racialization in the Peruvian Mystical Tourist Industry. *Journal of the American Academy of Religion*, 76(2), 251–279.
- Hornberger, Nancy H., & Coronel-Molina, Serafin M. (2004). Quechua Language Shift, Maintenance, and Revitalization in the Andes: The Case for Language Planning. *International Journal of the Sociology of Language*, 167, 9–67.
- Howard-Malverde, Rosaleen (1998). “Grasping awareness”: mother-tongue literacy for quechua speaking women in northern potosi, Bolivia. *International Journal of Educational Development*, 18(3), 181–196.
- Kidman, Joanna; MacDonald, Liana; Funaki, Hine; Ormond, Adreanne; Southon, Pine & Tomlins-Jahnkne, Huia (2021). ‘Native time’ in the white city: indigenous youth temporalities in settler-colonial space. *Children’s Geographies*, 19(1), 24-36.
- LifeStyle. (2016). Ella es Renata Flores, la joven peruana que canta a Michael Jackson en quechua [This is Renata Flores, the young Peruvian girl who sings Michael Jackson in quechua]. Lifestyle de AméricaEconomía. Available at: <https://lifestyle.americaeconomia.com/articulos/ella-es-renata-flores-la-joven-peruana-que-canta-michael-jackson-en-quechua>
- Lovesey, Oliver (2011). The “world” before globalisation: Moroccan elements in the Incredible String Band’s music. *Popular Music*, 30(1), 127–143.
- Lovón-Cueva, Marco Antonio & Quispe-Lacma, Alexandra Paola (2020). ¿Quién tiene derecho a opinar sobre política lingüística en Perú? Un análisis crítico del discurso [Who has the right to talk about linguistic politics in Peru? A critical speech analysis]. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 25(3), 733–751.
- Mays, Kyle T. (2019). Decolonial Hip Hop: Indigenous Hip Hop and the disruption of settler colonialism. *Cultural Studies*, 33(3), 460–479.
- McDonald, Kevin (1999). *Struggles for Subjectivity: Identity, Action and Youth Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McRobbie, Angela (2009). *The Aftermath of Feminism Gender, Culture and Social Change*. London: Sage Publications Ltd.
- Mendoza Zapata, Rossana; Alvarado Salgado, Sara Victoria & Arroyo Ortega, Adriana (2020). Jóvenes Quechuas Del Sur Andino Del Perú Desde Una Mirada Decolonial [Quechua youngsters of the Andean South of Peru From a Decolonial Perspective]. *Diálogo Andino*, 61, 141–151.
- Morris, Carl (2020). The rise of a Muslim middle class in Britain: Ethnicity, music and the performance of Muslimness. *Ethnicities*, 20(3), 628–648.
- Oyola, Marjhoiri (2019, December 16). Renata Flores: la cantante peruana que difunde el quechua a través del pop y el trap [Renata Flores: the peruvian singer that disseminates through pop and trap]. El Comercio, Perú. Available at: <https://elcomercio.pe/viu/actitud-viu/renata-flores-la-cantante-peruana-que-difunde-el-quechua-a-traves-del-pop-y-el-trap-perfil-noticia/>
- Parkas, Víctor (2018). Renata Flores: ‘El quechua es una conexión con nuestros antepasados’ [Renata Flores: ‘quechua is a connection with our ancestors’] | Playground. Available at: https://www.likesharedo.com/cultura/renata-flores-el-quechua-es-una-conexion-con-nuestros-antepasados_30695791.html
- Potskin, Jonathon (2020). *Indigenous Youth in Australia and Canada: A Modern Narrative of Settler/colonial Relationships Through Indigenous Rap Music*. Faculty of Arts and Social Sciences. The University of Sydney.

- Purizaca, Gloria (2021, January 26). Mujeres revolucionan danzas folklóricas derribando estereotipos de género [Women revolutionise folk dances by breaking down gender stereotypes]. La República, Perú. Available at: <https://larepublica.pe/sociedad/2021/01/27/mujeres-revolucionan-danzas-folkloricas-derribando-estereotipos-de-genero-atmp/>
- Quijano, Anibal (2011). Colonialidad del poder y clasificación social. *Contextualizaciones Latinoamericanas*, 3(5), 1–33.
- Regev, Motti ([1997] 2013). Rock aesthetics and musics of the world. *Theory, Culture & Society*, 14(3), 125–142.
- Regev, Motti (2013). *Pop-rock music: aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. John Wiley & Sons.
- Reitsamer, Rosa (2011). The DIY careers of techno and drum 'n'bass DJs in Vienna. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 3(1), 28–43.
- Rivera Andía, Juan Javier (2017). Ritual, Folk Competitions, Mining and Stigmatization as “Poor” in Indigenous Northern Peru: A Perspective from Contemporary Quechua-Speaking Cañarenses. *Revista de Ciencia Política*, 37(3), 767–786.
- Saavedra, Andrea (2018). Renata Flores: 'La gente no habla quechua por miedo a que lo discriminen.' [Renata Flores: 'People don't speak quechua for fear of being discriminated against']. *Diario Correo Perú*. Available at: <https://diariocorreo.pe/espectaculos/renata-flores-la-gente-no-habla-quechua-por-miedo-que-lo-discriminen-856058/>
- Sánchez-García, Jose & Touhtou, Rachid (2021). De la Hogra al Hiram: neocolonialismo, memoria y disidencia política juvenil en el Rif [From the Hogra to the Hiram: neo-colonialism, memory and youth political dissidence in the Rif]. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 19(1), 204–223.
- Sánchez-García, Jose; Oliver, Maria; Mansilla, Juan Camilo; Hansen, Nele & Feixa, Carles (2020). Entre el ciberespacio y la calle: etnografiando grupos juveniles de calle en tiempos de distanciamiento físico [Between cyberspace and the street: ethnographing street youth groups in times of physical estrangement]. *Hipertext.net*; 21, 93–104
- Saroli, Anna (2005). The Persistence of Memory: Traditional Andean Culture Expressed in Recurrent Themes and Images in Quechua Love Songs. *Confluencia*, 20(2), 47–56.
- Silva, Augusto Santos; Guerra, Paula & Santos, Helena (2018). When art meets crisis: The Portuguese story and beyond. *Sociologia, Problemas e Praticas*, 86, 27–43.
- Skeggs, Bev (2005). The making of class and gender through visualizing moral subject formation. *Sociology*, 39(5), 965–982.
- Skeggs, Bev (2008). The problem with identity. In Lin, A. (Ed.). *Problematizing identity: Everyday struggles in Language, Culture and Education*. (pp. 11–24). New York: Taylor & Francis Group, LLC.
- Stakeholders (2018). 'Mujeres que transforman': 1ra plataforma digital de mujeres generadoras de cambio – Stakeholders Sostenibilidad [Women who transform': 1st digital platform of women change-makers - Stakeholders Sustainability]. Available at: <https://stakeholders.com.pe/empresa/mujeres-que-transforman-1ra-plataforma-digital-de-mujeres-peruanas-generadoras-de-cambio/>
- Swinehart, Karl (2019). The Ch'ixi Blackness of Nación Rap's Aymara Hip-Hop. *Journal of the Society for American Music*, 13(4), 461–481.
- Tucker, Joshua (2019). *Making Music Indigenous. Popular Music in the Peruvian Andes*. London and Chicago: The University of Chicago Press.
- UNESCO. (2010). *La danza de las tijeras*. UNESCO. Available at: <https://ich.unesco.org/es/RL/la-danza-de-las-tijeras-00391>
- Urquieta, Milagro (2020, September 5). Renata Flores escribe una carta en quechua para la edición de Vogue Hope [Renata Flores writes a letter in Quechua for the issue of Vogue Hope]. *Vogue México y Latinoamérica*. Available at: <https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/renata-flores-escribe-una-carta-en-quechua-para-vogue-hope>
- Van Buren, Tom (2015). The Danzaq of southern Peru in New York: Crossed scissors at the crossroads of immigration. *Voices - Journal of New York Folklore*, 41(1–2), 3–11.
- Vik, Alissa (2018). José María Arguedas is My John Lennon: Arguedas as Cultural Hero in Lima's Independent Music Scene. *Iberoamericana – Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 47(1), 83–93.
- Warren, Andrew & Evitt, Rob (2010). Indigenous hip-hop: Overcoming marginality, encountering constraints. *Australian Geographer*, 41(1), 141–158.

Priscila Alvarez-Cueva. PhD candidate at the Pompeu Fabra University. Master in International Studies, Power, Media and Difference, Pompeu Fabra University, Barcelona, Spain. Priscila used to Research themes related to Gender issues, Music, Popular Culture, Qualitative Social Research, Communication, Children & Youth. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Plaça de la Mercè, 10-12, 08002 Barcelona, Spain. E-mail: priscila.alvarez@upf.edu. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7570-6548>.

Sofia Sousa. PhD student in Sociology at University of Porto. BA and MA in Sociology from the University of Porto. Research Fellow at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto and Institute of Sociology of University of Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto. E-mail: sasousa@letras.up.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3504-5394>.

Receção: 04-06-2021

Aprovação: 12-10-2021

Citação:

Alvarez-Cueva, Priscila & Sousa, Sofia (2021). Flores and 'Tijeras': a feminist revindication of Quechua and indigenous women through a fusion of Andean-trap music. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(2), pp. 104-121. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav4n2a6

REGISTOS DE PESQUISA



SIMON CONTRA: ETNOGRAFIAS DE UM JOVEM ARTISTA⁴⁰

SIMON CONTRA: ETNOGRAPHIES OF A YOUNG ARTIST

SIMON CONTRA: ETNOGRAPHIES D'UN JEUNE ARTISTE

SIMON CONTRA: ETNOGRAFÍAS DE UN JOVEN ARTISTA

Henrique Grimaldi Figueredo

Universidade Estadual de Campinas, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Brasil, França

RESUMO: Com uma mente complexa e falas atravessadas pela velocidade e pelo caos cultural que configuram o mundo visual contemporâneo, Simon Contra é um exímio exemplo de um jovem artista criando e circulando pelo campo da arte. Através dessa etnografia, uma conversa aberta e colaborativa onde as perguntas atuam mais como provocações que esperam recolher respostas apropriadas, buscamos prover um retrato impreciso da juventude criativa e de seus modos de enfrentamento no campo cultural. Orbitando entre a descrença no sistema da arte e a esperança de que os artistas e seus públicos possam galgar os verdadeiros termômetros de consagração, essa conversa com Contra torna-se elucidativa sobre o imaginário social e as estratégias de sobrevivência no acirrado espaço mercadológico e institucional da arte da atualidade.

Palavras-chave: Simon Contra, etnografia, entrevista, arte contemporânea.

ABSTRACT: With a complex mind and lines crossed by speed and cultural chaos that shape the contemporary visual world, Simon Contra is an excellent example of a young artist creating and circulating in the field of art. Through this ethnography, an open and collaborative conversation where questions serve more as provocations than they hope to gather an appropriate answer, we seek to provide an inaccurate portrait of creative youth and their ways of existence in the cultural field. Orbiting between disbelief in the art system and the hope that artists and their audiences can climb the true thermometers of consecration, this conversation with Contra becomes illuminating about the social imaginary and survival strategies in the fierce market and institutional space of current art.

Keywords: Simon Contra, ethnography, interview, contemporary art.

RÉSUMÉ: Avec un esprit complexe et des conversations traversées par la vitesse et le chaos culturel qui façonnent le monde visuel contemporain, Simon Contra est l'exemple même d'un jeune artiste qui crée et circule dans le domaine de l'art. À travers cette ethnographie, une conversation ouverte et collaborative où les questions servent davantage de provocations que d'attentes pour recueillir une réponse appropriée, nous cherchons à dresser un portrait imprécis de la jeunesse créative et de ses modes de confrontation dans le champ culturel. Orbitant entre l'incrédulité à l'égard du système artistique et l'espoir que les artistes et leur public puissent devenir les véritables thermomètres de la consécration, cette conversation avec Contra devient elucidante sur l'imaginaire social et les stratégies de survie dans l'espace du marché et d'institutions de l'art d'aujourd'hui.

Mots-clés: Simon Contra, ethnographie, interview, art contemporain.

RESUMEN: Con una mente compleja y líneas atravessadas por la velocidad y el caos cultural que dan forma al mundo visual contemporáneo, Simon Contra es un excelente ejemplo de un artista joven que crea y circula en el campo del arte. A través de esta etnografía, una conversación abierta y colaborativa donde las preguntas sirven más como provocaciones que como esperan obtener una respuesta adecuada, buscamos traer un retrato inexacto de la juventud creativa y sus formas de

⁴⁰ Esta entrevista realizada como parte das atividades de um seminário de pesquisa frequentado pelo autor, atualmente pesquisador visitante no Laboratoire Mondes AMéricains na École des Hautes Études en Sciences Sociales; e integralizada digitalmente – entre Paris, França e Lérida, Espanha – será composta por duas partes: um debate inicial, em português, apresentando o artista e sua obra, e uma segunda seção, uma etnografia, que escolhemos manter em espanhol em respeito à língua materna do entrevistado. Julgamos que sua tradução incorreria na lapidação de ideias e conceitos muito específicos cuja potência reside justamente em sua elaboração originária.

afrontamiento en el campo cultural. Orbitando entre la incredulidad en el sistema del arte y la esperanza de que los artistas y su público puedan cambiarse en los verdaderos termómetros de la consagración, esta conversación con Contra se vuelve esclarecedora sobre el imaginario social y las estrategias de supervivencia en el duro mercado y espacio institucional del arte actual.

Palabras-clave: Simon Contra, etnografía, entrevista, arte contemporáneo.

1. Simon [Contra] o mundo

Cinquenta anos após a exibição de *Tips for artists who want to sell* (1966-68) (Figura 1) do artista estadunidense John Baldessari⁴¹, um jovem criador catalão, Simon Contra⁴², desenvolve *Ultimate tips for artists who want to sell* (2016-18) (Figura 2). Através de uma relação dialética e metalinguística que não apenas atualiza o trabalho crítico de Baldessari, como também desnuda as cadeias simbólicas e materiais de um mundo da arte ancorado em regras superestruturais; a obra de Contra, semelhante em composição formal – fundo, cor e fonte – produz, todavia, certas perturbações de ordem sígnica. Inserida em um espaço social e relacional contemporâneo claramente digitalizado e diferentemente da pintura de Baldessari, *Ultimate tips* desdobra-se em duas instâncias possíveis: primeiro como um QR code acessível de qualquer *smartphone*, e, segundo, como um *puzzle*⁴³ de mil peças cuja montagem configura certamente uma tarefa homérica. Refletir sobre a obra, sobretudo nessa segunda instância instrumentalizada – como *puzzle*/instalação – ativa um ponto de fratura que acena a diversas questões de interesse, nomeadamente aquelas que realocam os debates sobre a sacração das obras e dos artistas na contemporaneidade em um cenário econômico globalizado de sequestro funcional, por parte de instituição e museus públicos, ante a dependência de capitais privados de patrocínio.

A leitura que propomos dessa peça em particular caminha em um duplo sentido que não é unidimensional e tampouco simplista. Ela habita um campo do conhecimento que tensiona simultaneamente a super e a infraestrutura, e mais, o intrínseco de uma ontologia artística, e o extrínseco de suas epistemologias comunitárias. Ao criar um *puzzle* a partir de uma peça textual referenciada na pintura conceitual dos anos 1960, Contra opera uma fragmentação da prática que obriga seus interlocutores a dedicarem tempo e esforço na apreensão de sua mensagem. Essa ação que exige um movimento cerebral – e mesmo físico – de montagem guarda uma relação com certa pedagogia embrutecedora, isto é, de uma pragmática das regras vigentes no universo da arte que passam pelo ensino de uma liturgia legislativa (que uma vez apreendida e seguida), facilitaria o êxito e a consagração artística na contemporaneidade. Nesse sentido, o próprio processo de montagem da instalação define um terreno minado no qual as instruções, na medida em que vão sendo descobertas e lidas, fissuram o substancialismo idealista da criação – do artista livre – para exagerar, com fins de exemplificação, um determinismo da *poiésis* pela *práxis*, isto é, uma cartilha funcional do sucesso artístico que mais possível, se e quando,

⁴¹ John Baldessari (1931-2020) foi um artista estadunidense considerado por muitos críticos e teóricos da arte um dos fundadores do conceitualismo nos EUA.

⁴² Artista catalão, natural de Lérida, possui bacharelado em História da Arte e Gestão do Patrimônio Artístico pela Universitat de Lleida, e bacharelado em Belas Artes pela Universitat de Barcelona, ambas na Espanha. Site oficial do artista: <https://simoncontra.com/>.

⁴³ Resolvemos manter a descrição original em inglês fornecida pelo artista. *Puzzle*, nesse sentido, faz referência justamente a um jogo de quebra-cabeça cuja montagem é necessária à integralização da obra e à leitura de sua mensagem.

sujeitado a determinadas fórmulas generativas. O caráter infraestrutural desse processo fica ainda mais evidente quando Contra nos informa que essa obra foi exibida inicialmente em uma exposição organizada pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, cujo público, em quase sua totalidade, são jovens artistas em formação, que ainda estão buscando compreender e internalizar os códigos do universo da arte. Nesse caso, se *Ultimate tips* possui significado (e encontra ecos) numa esfera mais interna – formativa – da arte é porque existem regulações e normatizações mais externas – superestruturais – que coordenam esse campo disciplinar e são, de fato, perceptíveis por aqueles que desejam adentrar e permanecer nesse espaço simbólico⁴⁴.

Compreendendo a complexidade desse espaço social conformado por conluos de agentes autorizados e oligopólios discursivos (Moulin, 1992, 2007), além das disputas envolvidas na elaboração das narrativas artísticas através das listas de referência, das exposições, dos debates acadêmicos, etc (Moureau, 2017), Contra propõe uma cartografia extensiva (Figura 3 e Figura 4) das lutas classificatórias e nos permite, assim, vasculhar os meandros invisibilizados dos modelos definidores do sucesso econômico e da relevância cultural da obra de arte. Para Contra, mostrar o invisível configura um modo de readequação dos poderes que permite ao artista – mesmo vivenciando uma “*conspiranoia*” – a ensaiar outras modalidades de subsistência e [re]existência. Não aleatoriamente o seu trabalho sobre a arte e seus mercados colide com outras criações em um paralelismo temático que encerra em si um exercício de fuga a eixos díspares, de outros mundos possíveis, igualmente interessantes e sensíveis. Por exemplo, em obras pouco usuais no que tange ao uso dos dispositivos, Simon Contra realiza uma precisa e acurada reflexão sobre a política e seus impactos sociais. Em *España se Rompe* (2020), recupera os debates sobre o separatismo da Catalunha ao combinar uma pintura de grande formato na qual a região, ainda pertencente ao Estado espanhol, é vista como uma ilha, desprendendo-se para vaguear emancipada no Mar Mediterrâneo, e um capacete original – restaurado por ele – da Guerra Civil Espanhola. Em *The Conspiracy*⁴⁵ (2020), obra que julgamos inclassificável, mapeia e aglutina diferentes vídeos, links, gifs, músicas, fotografias, elementos de iconografia religiosa, e inúmeros outros registros (de uma reação de ativista mirim Greta Thunberg à Trump, um concerto de John Cage, gravuras da crucificação de Cristo e estandartes de divindades hindus, Yoko Ono

⁴⁴ Em uma analogia aos processos de produção e reprodução da crença nos bens simbólicos e das regras que coordenam sua relevância em Pierre Bourdieu, *Ultimate tips* estaria desvelando “a parte da transformação propriamente simbólica, [...], que recebe valor apenas de uma crença coletiva como desconhecimento coletivo, coletivamente produzido e reproduzido” (BOURDIEU, 1996: 198), e mais, se há um conjunto de regras que estipulam as fórmulas generativas do sucesso – tema central do trabalho de Contra – é porque há “o efeito mais bem oculto desse conluio invisível, a produção e reprodução permanente da *illusio*, adesão coletiva ao jogo que é a um só tempo causa e efeito da existência do jogo” (BOURDIEU, 1996: 193).

⁴⁵ Obra digital disponível em: <https://simoncontra.com/the-conspiracy-virus-diaries>, acesso pelo autor em 19/04/2021.

gritando em uma exposição, a rotina de beleza para vôlei da top model Naomi Campbell) no desenvolvimento de uma fabulação, uma teoria “coesa” do caos que nos cerca e que cambia o apocalipse mítico em projeto político. Na série de pinturas *Miami Lies*, também de 2020, paisagens e a vegetação superpõem-se sem obliterar figuras e textos secundários que habitam o imaginário social e os bilateralismos contemporâneos: uma pichação do Vox, partido ultradireitista da Catalunha, uma bandeira da China acompanhada de uma chuva de meteoros, ou ainda o símbolo da OMS ao lado de um “dente-de-leão viral”.

Participando em diferentes níveis – regional, nacional, continental e transnacional – desse universo da arte⁴⁶, Simon Contra já exibiu sua obra em bienais e exposições na Europa e América Latina⁴⁷, figura também em catálogos de referência desenvolvidos na Espanha⁴⁸ e, em fevereiro de 2022, participará da mostra *Imaginarios multiespecies: el arte de vivir en un mundo de contingencia e incertidumbre*, sob curadoria de Christian Alonso⁴⁹. Sintetizando ambos, o papel de um jovem artista contracultural que oscila entre distintas temáticas e dispositivos, mas também o de um criador que objetiva fazer sua obra circular internacionalmente, Simon Contra preconiza um ponto de inflexão importante para compreendermos a posição e as estratégias de sobrevivência e disputa no campo da arte contemporânea. Nessa conversa desterritorializada entre Paris e Lérida, Contra discute uma série de pontos cruciais às inquições sociológicas e históricas da arte: de sua relação com os espaços legitimados à sua *práxis* específica que o libera para escolher mídias distintas para cada trabalho; da proximidade com a música aos seus referenciais teóricos e artísticos; dos polos de produção de resistência na Catalunha à centralidade do sistema mercadológico da arte em Madri. De respostas intrincadas, essa conversa é mais que um vislumbre sobre o caos calmo da mente de um artista contemporâneo, consiste na promoção de um protocolo disruptivo de pesquisa que

⁴⁶ A ideia de universo aqui corresponde a uma aplicação, ainda que panorâmica, da noção desenvolvida pelo sociólogo brasileiro Renato Ortiz (2019) que aponta a uma série de coordenadas simbólicas e físicas que em conjunto são capazes de mobilizar um significado comum. No caso da arte, este universo estaria atrelado à participação dos artistas em distintos pontos que quando vislumbrados em conjunto produziram um determinado valor.

⁴⁷ Com destaque para as mostras *Art in mind* na The Brick Lane Gallery, em Londres (2008); *Anonyme Zeichner* na Galerie Nord/Kunstverein Tiergarten, em Berlim (2013); *Find us* na Utopic Gallery, em Madrid (2012-13); V Festival de Videoarte de Barcelona (2013); Prêmio Internacional de Artes Plásticas Caja Extremadura (2011) que incorporou sua obra ao acervo da instituição; DIS-CONFORMIDADES, na Fundación Felícia Fuster, em Barcelona (2019); e a Vivo Arte.Mov, em Porto Alegre-Belo Horizonte-São Paulo, Brasil (2010).

⁴⁸ Destacamos entre eles, o catálogo da Biennial de Valls de 2015 e o livro publicado em ocasião da Biennial d’Art 2017 no Museo de Arte Moderno de Tarragona. Além disso sua obra também é listada em catálogos de mostras em Barcelona e Madri organizadas por Teresa Martín, Joana Hurtado e Rosa Pérez.

⁴⁹ Christian Alonso (Lleida, 1987) é investigador, escritor e curador residente em Barcelona. Professor de História da Arte na Escuela Superior de Diseño ESDi, na Universitat de Lleida e na Universitat Oberta de Catalunya. Também é coordenador do programa de curadoria On Mediation (AGI-UB, 2013-2021) e diretor dos simpósios internacionais *Ecologías mutantes en el arte contemporáneo* (MACBA, 2016-2021).

pretende apreender os modos de reescrita da cultura como prática social, sobretudo nos circuitos de jovens artistas que desejam não só estabelecerem um diálogo aberto e colaborativo em nível mundial, mas também sobreviverem daquilo que elegeram como profissão.

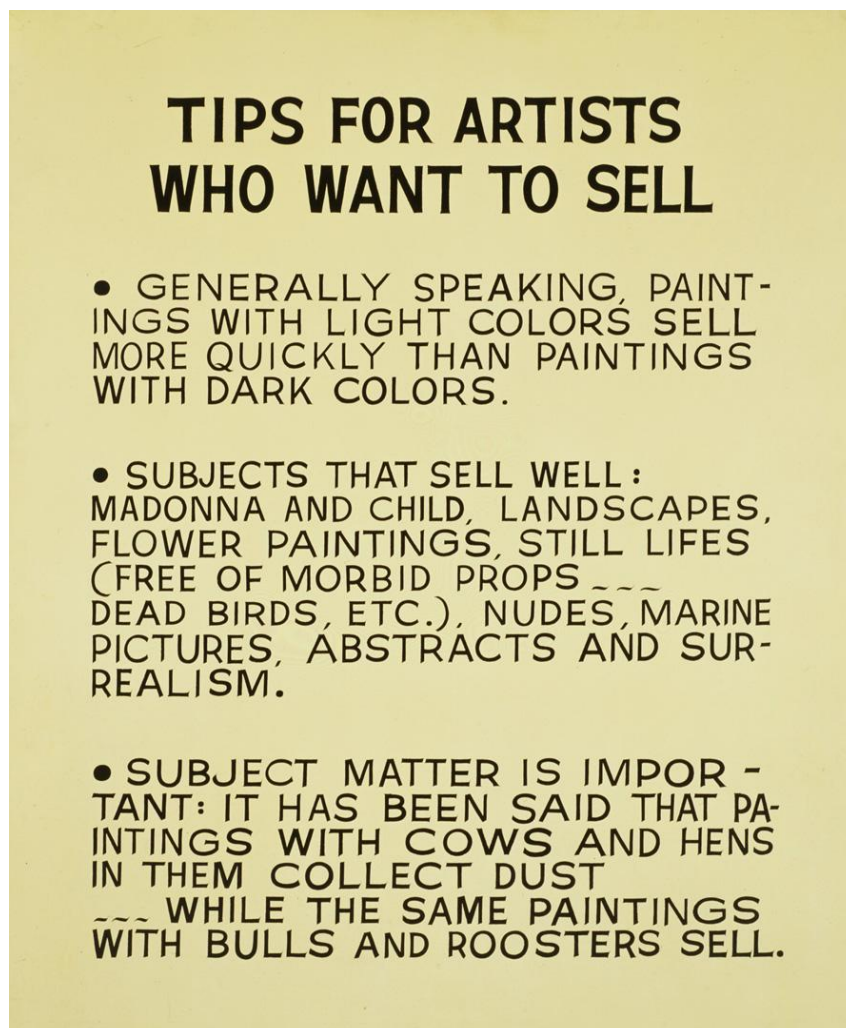


Figura 1: *Tips for artists who want to sell*, John Baldessari (1966-68)
Fonte: Acervo *The Broad*, Los Angeles, Estados Unidos.

ULTIMATE TIPS FOR ARTISTS WHO WANT TO SELL NOW

MAKE DOCUMENTARIES AND WORKSHOPS WITH
MINORITIES LIKE REFUGEES, BLACKS,
GAYS, WOMEN, MEXICANS OR MUSLIMS.

SUBJECT MATTER IS YOU. BE SELFISH. YOU'RE THE
BEST. NARCISSIM IS THE BEST FACTORY OF HAPPINESS.

IF YOU DON'T KNOW WHAT TO DO, PUT A GLASS
HALF FULL OF WATER AND SELL IT FOR MILLIONS.

FILM BULLFIGHTS OR BE AGAINST ANIMALISM: IS THE
EASIEST WAY TO BE AN ATTENTION WHORE.
FORMALDEHYDE IS UNDERRATED.

USE EGYPTIAN SYMBOLS SO THEY WILL THINK
YOU'RE AN ILLUMINATI. FORGET ABOUT THE POPE.

BELIEVE IN CONSPIRACIES BUT BE PART OF THE SYSTEM.
MAKE MONEY FROM YOUR STUDIO ASSISTANTS:
GO TO CHINA, BRASIL OR CUBA.

AVOID PUBLIC APPEARANCES: YOU'RE ENIGMATIC,
A GENIUS, A POSSIBLE REPTILIAN.

USE SHIT, URINE OR YOUR BED SHEETS
AND MAKE AN INSTALLATION.

RIGHT OR LEFT: WHAT IS THAT? SMILE AND DRESS WELL.

IF YOU'RE IN TROUBLE, DO A REALITY TV SHOW,
BUT USE DRUGS, DRINK AND FUCK.

Figura 2: *Ultimate tips for artists who want to sell*, Simon Contra (2016-18). QR code e puzzle de mil peças. 68x48 cm. Acervo do artista
Fonte: Cortesia do artista.

2. Entrevista

Henrique Grimaldi Figueredo: Comenzamos por la adopción de su nombre artístico, Simon Contra. Al asumir deliberadamente "Contra" como apellido, una palabra que en la mayoría de los idiomas latinos denota exactamente una oposición a lo que es la norma o incluso una no conformidad, me gustaría que nos hablase sobre cómo esta actitud de renombrar se refleja en su trabajo y en la forma en que ve el sistema del arte contemporáneo.

Simon Contra: Ante todo, muchas gracias por contactar y el enorme feedback recibido. Respecto al uso del nombre artístico, no hay mucho misterio. Suele tener una explicación racional: una duplicidad de nombre y apellido en la red, y por qué no también, cierta intención de marcar la diferencia. Contra es un apellido originario de los Pirineos catalanes, en Lleida: un pequeño pueblo en la alta montaña, Caregue, cerca de Sort. Es el apellido materno, de paso un homenaje a mi abuelo republicano, detenido en Portbou, y nuestra gente, y su significado, también es verdad, ayuda a entender, o no, las contradicciones de mi obra. Estaría bien que ambos conceptos se fusionaran... Aunque no sea santo de mi devoción, el artista Antoni Tàpies, informalista pero abducido por el poder institucional, se hizo conocido por grandes lienzos que parecían tapias, paredes... También pienso en Conan Osiris, pero ya sería otro debate... El apellido puede ser una cruz, pero hay algo cabalístico cuando todo converge y es real. La fusión entre arte y vida, aunque lo del nombre o los apellidos sea lo de menos. Siempre pienso en Tracey Emin y su cama sucia y vacía pasada por una depresión amorosa. Fue un escándalo. Tenía 18 años y fue una de las motivaciones para algún día realizar algo similar, quizá no en la forma, pero sí en el fondo. Como decía Albert Velasco, historiador del arte especializado en pintura gótica, comisario, influencer y exconservador del Museo de Lleida (institución que sufrió la retirada mediática de obras religiosas por un grave litigio patrimonial con Aragón, durante los duros días del referéndum en Cataluña), "el arte es hurgar en la herida". Una nota tomada al azar en una de sus clases que podría definir una de sus funciones [del nombre en el mundo del arte].

Henrique Grimaldi Figueredo: Su producción es bastante amplia y multifacética. Durante catorce años su trabajo ha ido estirando los límites entre los propios dispositivos artísticos, desde las acuarelas hasta los videos, desde los collages digitales hasta las instalaciones, pasando por la pintura, el dibujo, etc. Estarías cerca de lo que el arte contemporáneo, en su limitación clasificatoria, describe como artista multimedia. ¿De dónde proviene este cambio a veces abrupto en los dispositivos y soportes adoptados? ¿El flirteo entre diferentes modos de producción comprende, en su opinión, un lenguaje específico?

Simon Contra: Aunque parezca tópico, desde siempre me fascinó Andy Warhol. Entré en su obra a través del álbum de The Velvet Underground and Nico. Luego supe sobre la Factory y que el artista era una especie de Paolo Vasile ultrarefinado y sin censura. Daba igual un western de hombres guapos y atléticos que poner unos globos de helio plateados en una galería. Por supuesto, uno también se entera que no era tan perfecto como solías imaginar, pero ya estaríamos con la cancelación de la cultura... Sea como sea, no sé si es por la ripofobia pero me cuesta asimilar la producción artística como una búsqueda bajo un mismo estilo, colores, formato, género, material... Entiendo que el mercado del arte funciona si las telas o esculturas de tal artista se venden como rosquillas, pero está claro que el objetivo de un discurso así está más lejos de

Henrique Grimaldi Figueredo: De sus obras más recientes, me gustan especialmente *The Conspiracy*, *Nostalgic Bags* (Figura 5) y *Catedral de la Santa Alarma* (Figura 6), todas desarrolladas en 2020. Aunque se materializan a través de soportes muy diferentes, me doy cuenta de que provienen de un debate horizontal sobre una sociedad donde la histeria política y el consumo convierte nuestros miedos distópicos en realidad. En este contexto, ¿cómo ve la relación actual entre política, arte y sociedad? ¿El arte sigue siendo un lugar para afrontar las crisis?

Simon Contra: Por supuesto. Pienso en Santiago Sierra. Rechazó una medalla que le iba a conceder el rey emérito Juan Carlos. Sería como el beso entre Ada Colau y Manuel Valls, aunque salvando las distancias. Objetivamente, seas independentista o no, catalán, español o francés, comprendes que estar en el poder no es lo mismo que estar en la calle, siendo activista. También hay que entender a la alcaldesa y lo que ella o sus asesores saben o no sobre todo lo demás, a nivel social, económico, de la ciudad... A veces hay que bajar del burro, está claro. Las tres obras citadas fueron un divertimento, no han sido físicamente expuestas ni quizá lo serán, primero porque habría que comprar de nuevo las cervezas y quizá los cuadros de bolsas se transformen en algo nuevo, no lo sé. *The conspiracy virus diaries* es diferente. Nació como un diario personal en mi web, coincidiendo con una época de convulsión amorosa, precariedad laboral y la redacción de un trabajo de fin de grado que me acabó de encerrar, justo al inicio del parón por el virus. A finales de otoño se inauguró una exposición en el Centro de Arte La Panera de mi ciudad, sobre la censura en la colección Tatxo Benet. Es imperdible. Su título *Líneas rojas* e incluyó una inmensa lista de afectadas que se han dado contra la pared de la institución, sea cultural, religiosa o gubernamental. Podría citar a Abel Azcona, Núria Güell o Eugeno Merino, pero también Ines Doujak (su obra provocó la dimisión del director del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), Zoulikha Bouabdellah, Amina Benbouchta o Robert Mapplethorpe (¿Museo de Serralves?). Estamos destinados a depender de las instituciones por la precariedad asociada al arte contemporáneo, como pasa con la danza, la ciencia y ahora la música pop. Sólo el mercado privado, y el éxito, pueden obrar el milagro de la independencia artística. Es triste que ocurra en el arte o la literatura y una suerte para el cine, donde suele tener efectos buenos en taquilla... como las películas de Gaspar Noé. Supongo que también la edad y el reconocimiento generan cierta carta blanca en trayectorias finales como las de Godard o De Oliveira, no tan disonantes. Pero ahí está la extraña muerte de Kubrick antes del estreno de *Eyes Wide Shut*, Mark Lombardi, Pepe Rubianes, Khashoggi o incluso Pablo Hasél, si me apura...

Henrique Grimaldi Figueredo: *The Conspiracy* es un trabajo muy interesante. Creo que es incluso arqueológico en el sentido de que está acumulando una serie de recortes y registros aparentemente indiferentes para componer una narrativa coherente. También hay una broma entre la realidad y la edición, así como entre el

Henrique Grimaldi Figueredo: Eres un joven artista afincado en España, un país que, aunque europeo, tiene una cierta marginalidad -salvo excepciones- en el panorama internacional del arte contemporáneo. ¿Cómo ve el campo del arte en Europa y cuáles son las posibilidades de incluir su obra -que se ha vuelto particularmente provocativa en los últimos años- en estos espacios-"dicho" - del arte legítimo? ¿Es más fácil, por ejemplo, estar representado por una galería si eres un artista disruptivo o alguien que trabaja con los temas y técnicas que ya son recurrentes? ¿Y cómo ve esto en relación a los museos y las instituciones?

Simon Contra: Es cierto, España siempre ha tenido el San Benito de ser la última, pero es un error. Nuestra cultura es profunda, ha dado a Lorca, Dalí y Buñuel, un trío mágico que a muchas nos hubiera gustado vivir, a pesar de la Guerra Civil. Dalí, aunque en convivencia con Franco, trajo la libertad al Ampurdán, casi en paralelo a la muerte del dictador... y la modernidad a España y al mundo... Amanda Lear... Por supuesto, no es un buen ejemplo, pero tampoco lo es Picasso en otros aspectos. Barcelona siempre ha sido más liberal, conectada con Francia, cerca del mar, pero el negocio es diferente. Madrid ha captado el protagonismo galerístico desde la creación de ARCO. Por otra parte, Barcelona ha apostado por otro modelo con SWAB, mucho más horizontal. Hay galerías como Bombon Projects que ya realizan un esfuerzo de renovación generacional. Es un cambio. Es antidemocrática la censura en ARCO. Los 'presos políticos' de Santiago Sierra fue la gota que colmó el vaso, pero es comprensible. La derecha siempre ha tenido más poder en Madrid y las políticas culturales, como todo, y también en Barcelona, son pasadas por un purgador, del color que sea. A la vez, creo en un todo y que hay personas, contraste de ideologías, diálogos, cenas, conversaciones y siempre puede haber un acuerdo. Por lo menos, tenemos la suerte de ser una pequeña familia, con muchas diferencias de clase y conscientes de que arriba hay muchos hilos. A nivel personal, no me importaría para nada estar representado, aquí o más allá, y empezar a viajar, algo que no realizo por el miedo a los aviones, pero tampoco he sido de presentarme a galeristas. He podido, pero pienso que debe ser natural, así como trabajar con instituciones, la mayoría de ellas catalanas, por lo que siempre hay una mirada hacia al conflicto catalán, aún sin solución. Aún así, he participado en un nuevo proyecto cultural en El Born, Rec32, y estarán disponibles algunas obras de pequeño formato, como las cerámicas... No siento que mi obra sea provocativa o disruptiva, pero sí creo necesaria esa interrupción en el espacio/tiempo de cómo nos cuentan la realidad y salir de ello, encontrar respuestas alternativas como quien lee Forocoches o J.F. Martel.



Figura 5: *Nostalgic Bags*, Simon Contra (2020). Shopping bags on canvas, 90x118 cm
Fonte: Cortesia do artista.

Henrique Grimaldi Figueredo: Aún como una extensión de la pregunta anterior, ¿identifica algún modelo o fórmula de éxito para ser un artista de reconocimiento económico e institucional en el arte de hoy?

Simon Contra: No podría decir cuál. Eugenio Merino quizá ha conseguido internacionalizarse por el mensaje Coca-Cola y porque muchos de sus protagonistas son famosos. Él o Carlos Aires forman parte de Adn Galería. Hay un mensaje de cambio. Es estético, pero también duele. Supongo que hay que jugar a dos bandas, encontrando cierto equilibrio en los procesos, el acabado final, la recepción, aunque algunas veces trabajo más el proyecto como si fuera un pequeño cuento o libro, o un disco, hilvanando historias, no centrado tanto en las piezas. También está el factor viral, por ejemplo, el ceramista Ron Nagle, nacido en 1939: su exceso de glossy y las formas escatológicas son la metáfora ideal del mundo feliz y, de momento, jodido, que nos toca vivir. Nuestra responsabilidad es aportar luz a todo ello, si puede ser con algo de humor. Llegar a todo el mundo, eso sería lo mejor, más que cualquier otro reconocimiento. Llegar a todo el público, de cualquier lugar, piense lo que piense, sienta lo que sienta... Si lo traslado al pop, identifico en Portishead una fórmula ideal de éxito: discreción, misterio, mensaje, humildad y coherencia. Puedes escuchar a Gibbons entre scratchings abrumadores o la Polish Radio Symphony Orchestra,

entrever su voz fantasmal en la Sinfonía de las Lamentaciones de Górecki, en vaqueros y sudadera negra. Es una sencillez inusual que ves en artistas visuales como Joan Fontcuberta, al que identifiqué en una edición de la feria Arts Libris. Lo pensé dos veces, pero le pedí un autógrafo. Un hombre que pasa muy desapercibido pero que no para, al estilo de un Wei Wei a pequeña escala, pero condensado. Ambos ejemplos cuentan con una crítica implícita hacia el sistema, con los visuales de la gira de Third o el proyecto Deletrix. Por otro lado, la reclusión de un artista refuerza la esencia de una obra. Pasa con Aphex Twin, Burial, Antoni Casas Ros, Javier Aramburu, Fiona Apple, Salinger, Pynchon... Cuánto cambiaría el mercado si en lugar de *statements*, *white cubes* y absurdidades epatantes nos sedujeron como pasó con la *nouvelle vague*. Pero como dijo Baumann ahora todo es líquido, somos como Nemo e incluso un libro de 1936 como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* nos parece una novedad. ¿Quién es el único animal que tropieza dos veces en la misma piedra?

Henrique Grimaldi Figueredo: Conocí su trabajo a través de su brillante instalación “*Ultimate Tips*” de 2016-2018, que rinde homenaje al gran artista estadounidense John Baldessari, fallecido en 2020, además de actualizar las críticas que trajo en “*Tips for artist who want to sell*”, de 1966-68. ¿Cuál es su relación con la obra original de Baldessari y qué inquietudes buscaba para hacer una actualización crítica de este modelo de éxito en el arte contemporáneo? ¿Crees en el mercado? ¿Qué pasa, en su opinión, con la relación entre mercado e institución?

Simon Contra: Si digo la verdad, se trató de un trabajo para la asignatura “Visualidades contemporáneas” de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Como estudié tarde y necesitaba nueva obra, producía para la universidad, pero luego lo reciclaba en mis proyectos. Incluso incluye una frase del profesor, “El narcisismo es la mejor fábrica de infelicidad” pero invirtiéndolo a “felicidad”. Cuando conocí los *Tips* originales de Baldessari me parecieron anticuados y quise renovarlo. En la traslación al vídeo hecho con Loquendo y fragmentos de YouTube, me refería al vaso de agua medio lleno ¿o vacío? de Wilfredo Prieto, Damien Hirst o la posibilidad de que los artistas, mediante su aislamiento del mundo, puedan ser reptilianos. Hasta su muerte, no fui consciente que Baldessari era considerado el padre del arte conceptual. Su obra es ligera, clara, de una California que, pese a todo, aún sigue a su aire, con libertad y mucho Sol. Y fue en Mallorca, otra tierra de Sol y mar, en Inca, donde lo convertí en un puzzle de 1.000 piezas, que había que montar. Puede ser complicado, pero si codificas en cierta forma la obra, difuminas la frontera entre lo público y lo privado. Ahora habría que volver a actualizarlo, todo cambia, todo muta, como Twitter, como un *scrolling* masivo, de millones de ojos. Y ahí está la clave, de nuevo: las personas, las comunidades, sean LGBTI, negras, amarillas, católicas o musulmanas, seguidores del *alt-right* o gamers solitarios... Quiero pensar que el mercado es el público, no la élite, los que programan, los que mueven los títeres. No

es difícil asumir que estamos teledirigidos, en medio de una crisis sanitaria que utiliza el recorte de libertades, la supresión de la cultura y el aumento de la pobreza para fines no muy humanitarios. A partir de ahí, cualquiera puede opinar, juzgar, escribir o dar su versión sobre lo qué pasa, que, en realidad, todos, por lo menos las clases trabajadoras, sabemos qué y cómo ocurre... el inconsciente colectivo de Jung o aquella frase de Lennon sobre la vida, aquello que pasa mientras hacemos otros planes...



Figura 6: *Catedral de la Santa Alarma*, Simon Contra (2020)

Fonte: Cortesia do artista.

Henrique Grimaldi Figueredo: Muchos artistas comparten su enfoque crítico sobre el mercado y las instituciones. Una mirada rápida a la producción de nombres como el colectivo Guerrilla Girls, o el artista brasileño Cildo Meireles, o el propio Badessari, es suficiente para que entendamos la regularidad de estos temas. ¿Cuáles son tus mayores referentes artísticos y pretendes aportar nuevamente la crítica sobre el arte y el mercado en futuras obras?

Simon Contra: No quisiera quedarme sólo ahí. Cuando regresé a mi pueblo, sentí la necesidad de volver a pintar. Conseguí la beca de la Fundación Felícia Fuster y aunque tuve que modificar algunos de los cuadros, mediante un común acuerdo, (secreto: hay una frase escrita en lápiz sobre dos figuras oscurecidas (tapadas, Felipe y Franco⁵⁰) que anima a “quitar el betún”), regresé a un desván lleno de imágenes, símbolos, ideas, fotos, a partir del elemento niebla. Lleida es Mórdor a partir de otoño y hasta bien entrada la primavera. Peor que Frozen, pero en lugar de convivir (mal)

⁵⁰ Uma analogia entre o atual rei espanhol, Felipe VI e o ditador Francisco Franco, que governou a Espanha de 1939 a 1975.

con ello, lo superé con el proceso pictórico. Fueron expuestos con máquina de humo, la segunda vez que la uso junto a un lienzo. El olor, la vista, el tacto... son experiencias que instalaciones como *Volátil* de Cildo Meireles te llevan a otro terreno. Alexander McQueen, Cristina de Middel, PJ Harvey, Jenny Hval, Charlotte Gainsbourg, David Lynch, es una mezcla... A veces son obras como *Fart Global Art Fair* de Raisa Maudit o *L'assemblea 2.0* de Miquel Garcia, un conjunto como Rogelio López Cuenca, Pere Llobera, Enrique Marty o María Cañas, pero también Dan Lacey, John Waters o Stephen King. Por ejemplo, King siempre extrae algo valioso, en lo fantástico o terrorífico, de una América putrefacta, con un barniz popular, terriblemente real, casi anticipándose a muchas de las nuevas realidades. Una mezcla de astucia, inteligencia y fidelidad a los lectores que ha convertido su universo en una mina de adaptaciones. Una aceptación a medias de lo que vivimos, siendo honesto, pero sin convertirse en un problema -sí para Trump [Trump es un problema real]-, formando parte de la comunidad... Cuando lees mientras escribo comprendes aquella rabia, trabajar limpiando manteles de restaurantes en pleno verano, con gusanos, o vivir en una caravana... Sabemos que muchos de los mortales en arte, música o literatura, por suerte o por desgracia, no han necesitado tocar fondo. Bravo por ellos, pero las personas hechas a sí mismas, desde abajo y hacia arriba, sin ayudas familiares ni económicas de cualquier tipo, son más fáciles de admirar, aunque luego está Kardashian, el trap, el reguetón, Grimes, 6ix9ine, el Bieber y la Hilton. Hay que vivir con ello. Al final, todo pasa por el turmix y hay cierta justicia universal que nos lleva a replantearnos a Jan Fabre, Michael Jackson, Marina Abramović o Lars von Trier. Lo que consiguió alguien como Mike Kelley, Vasconcelos a lo punk, es un propósito.

Henrique Grimaldi Figueredo: En un escenario poco alentador para los jóvenes artistas que desean sobrevivir del arte, ¿cuáles son las posibles salidas? ¿Cómo seguir produciendo arte crítico en tiempos de secuestro simbólico y financiero de instituciones y museos por parte de los “poderosos” de este mundo? ¿Cuáles son los posibles caminos para un arte contemporáneo no prostituido?

Simon Contra: Estoy de acuerdo, pero hay que tener esperanza y pensar que todo fluye. Por el momento, gestiono yo mismo todo lo que puedo cuando es necesario y me pregunto si va a gustar, a durar, a perdurar, a provocar alguna reflexión... Es cierto que con el virus aún el secuestro es mayor, de la cultura, de la vida social, del comportamiento, del (nuevo) orden mundial, pero al final el público tiene la última palabra y todo esto formará parte de nuevos enfoques que indagarán en la verdad. Se puede sugerir, dar pistas, mensajes en clave y distraer con gracia con un contenido políticamente incorrecto o arriesgado, pero con gracia. Oriol Fontdevila, comisario e investigador, solía usar unos esquemas muy curiosos con rotulador, en pizarra, directos, piramidales, sobre la cultura: baja, popular, alta, contracultura. Creemos que lo mejor está en el ático, pero a veces lo memorable se cuece en el bajo o en un sótano o un almacén. Los de arriba pueden pasar abajo, al olvido o ser cancelados, y

los de abajo trasladarse al ático... El arte contemporáneo no conecta porque se propone no seducir, prefiere un flujo controlado de visitantes, no sea que todos nos volvamos cultos y refinados. Citaría a Christian Alonso como uno de los comisarios que rompe cierta rigidez con un aire hygge, a través de la ecología. La música indie (o independiente), desde los años 90, ha sabido reunirse alrededor de pequeñas discográficas, con espíritu *teen*, auto editándose, apoyándose en festivales, radios, revistas, cuidando los formatos, el vinilo, el cassette, con un periodismo que humaniza mucho más a las artistas. Las galerías suelen ser más estáticas, son las protagonistas como lo son, a veces, los comisarios, relegando al creador a una intervención temporal. Debería priorizarse la exposición como un álbum y las galerías deberían ser el reflejo de la música que suena. La correspondencia tendría que ser recíproca y total, pero sí, luego está el museo y cuando te cuentan la verdad nunca es agradable. Pienso en el documental *MACBA: La derecha, la izquierda y los ricos* de Jorge Luis Marzo, entre otros. Sólo hay que ver para creer y creer que los museos, como las bibliotecas, son del pueblo, patrimonio común y universal, como el saber, pero luego está todo lo demás, generalmente tapado, oculto.

Henrique Grimaldi Figueredo: Para terminar, me doy cuenta de que el tema político, principalmente en su realidad local, aparece mucho en sus últimos trabajos. Uno de los cuadros de *Miami Lies* trae una imagen del partido ultraderechista de Cataluña, Vox, y en *España se Rompe* combina un casco militar restaurado de la guerra civil española con un cuadro en el que vemos a Cataluña suelta en el mar Mediterráneo. , haciendo una isla. ¿Es el tema político su principal interés en este momento? Sé que la serie *Miami Lies* se produjo durante la segunda ola de aislamiento social en España debido a la pandemia global de COVID-19, ¿cómo interfirió el aislamiento social en sus modos de producción y en la elección de los temas a tratar?

Simon Contra: Siento la necesidad de realizar algo más con la obra, establecer un vínculo con el presente, los temores, los miedos, la ultraderecha, el AfD, el FPÖ o VOX, Bolsonaro, Salvini, Abascal o Erdogan, pero porque tengo una responsabilidad como persona que ama la libertad y desea la libertad en Cataluña, España, Brasil o Irán. La migración, los derechos LGBTI, el feminismo... Sabemos qué les aturde... Estoy trabajando en algo sobre ello, podrá verse en julio en Viena. Es más preocupante lo que todo lo que no nos gusta esconde, aquello que subyace como un monstruo en la oscuridad, la historia, la repetición, la enésima mea culpa de un planeta desquiciado. Haneke... Como cantaba Lana del Rey, "*L.A. is in flames, it's getting hot/Kanye West is blonde and gone*". Jafar Panahi, condenado a no realizar películas, tiene mucho más mérito que el marido de Kim, en un taxi o en un SUV, como *La ventana indiscreta* de Hitchcock, pero en versión *road movie*. Ahora todo es más como *Cosmopolis* de Cronenberg. Los happy few ven TikTok ... España ya sufrió una Guerra Civil, pero nada está escrito. Se aprietan las tuercas en función del desorden. Seguimos con la "ley Mordaza", y, ahora, con mascarilla. Presos políticos, exiliados, Hong Kong, Chile,

Assange, Navalny, pero en fin... Quédate en casa. Viví el segundo confinamiento del verano en Miami Playa, en la Costa Dorada, por razones laborales, mientras que en mi pueblo acudía Antena 3 o Telecinco por ser el Segrià la primera comarca catalana en volverse a cerrar... ¿Por qué? ¿Por la llegada de inmigrantes durante la recogida de la fruta? Todo muy extraño... Tuve suerte. Miami estaba casi desierto, las calas, las playas, los bares, los apartamentos... A partir de allí, exploré su estética, carteles comerciales de los 60, anuncios de pollerías, la iglesia, un frankfurt gigante de una carnicería alemana o una mascarilla tropical con Bill Gates, Soros o un hámster en la rueda. Fue reparador, un juego de contrastes entre un cuento de hadas y el regreso de Dorothy a casa.

París, Francia y Lérida, España.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, Pierre (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras.
- Moulin, Raymonde (1992). *L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Moulin, Raymonde (2007). *O Mercado da Arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk.
- Moureau, Nathalie (2017). Tout ce qui brille n'est point or, *Ouvrir*, v.13 (2), 436-457.
- Ortiz, Renato (2019). *O universo do Luxo*. São Paulo: Alameda

Agradecimentos: Agradeço imensamente ao artista Simon Contra pela disponibilidade e conversa honesta, assim como pela cessão das imagens de suas obras reproduzidas ao longo deste artigo.

Henrique Grimaldi Figueredo. Doutorando em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-UNICAMP), Brasil e Pesquisador visitante no Laboratoire Mondes Américains da École des Hautes Études en Sciences Sociales (MOAM/CRBC - EHESS), França. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) nº 2019/10315-5 e bolsa BEPE nº 2020/02298-0. R. Cora Coralina, 100 - Cidade Universitária, Campinas - SP, 13083-896, Brasil. E-mail: henriquegrimaldifigueredo@outlook.com. ORCID: 0000-0002-6324-4876.

Receção: 16/10/2021

Aprovação: 03/11/2021

Citação:

Figueredo, Henrique Grimaldi (2021). Simon Contra: etnografias de um jovem artista. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(2), pp. 123-140. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav4n2rp1

RECENSÕES/ RESENHAS



RECENSÃO AO LIVRO DE ANTÓNIO DAMÁSIO, *A ESTRANHA ORDEM DAS COISAS: A VIDA, OS SENTIMENTOS E AS CULTURAS HUMANAS*

RECENSION OF ANTÓNIO DAMÁSIO'S BOOK, *THE STRANGE ORDER OF THINGS: LIFE, FEELINGS AND HUMAN CULTURES*

RECENSION DU LIVRE D'ANTÓNIO DAMÁSIO, *L'ORDRE ÉTRANGE DES CHOSES: VIE, SENTIMENTS ET CULTURES HUMAINES*

RECENSIÓN DEL LIBRO DE ANTÓNIO DAMÁSIO, *EL EXTRAÑO ORDEN DE LAS COSAS: VIDA, SENTIMIENTOS Y CULTURAS HUMANAS*

Luís Carlos S. Branco

Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Portugal

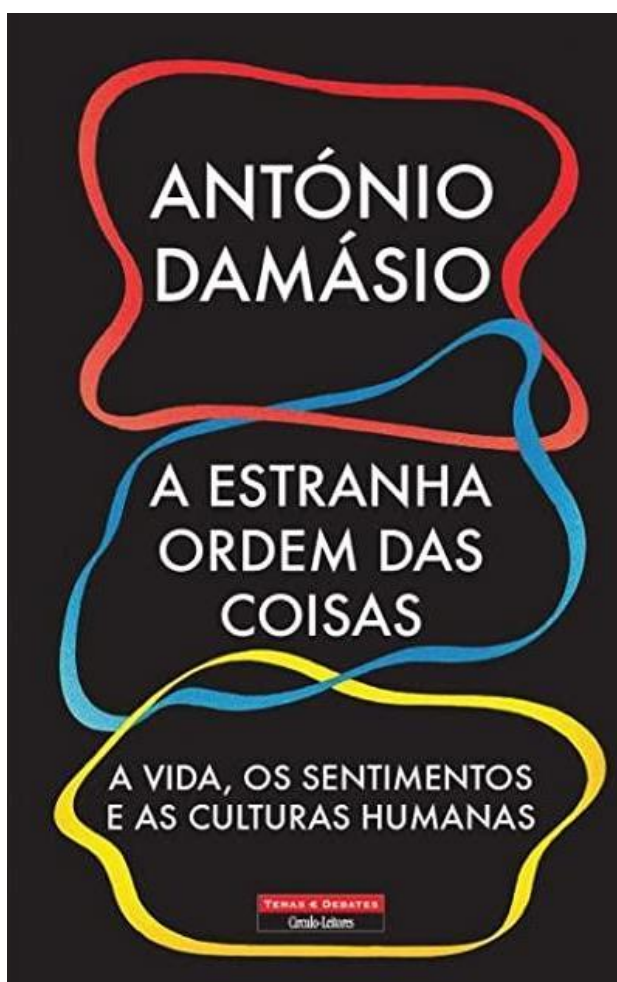


Figura 1: Capa do livro Capa do Livro *A Estranha ordem das Coisas: a vida, os sentimentos e as culturas humanas*

Fonte: <https://www.wook.pt/livro/a-estranha-ordem-das-coisas-antonio-damasio/19355277>

1. António Damásio e as neurohumanidades

Pese embora a sua formação de base seja em Medicina e Neurociências, e a própria estrutura do seu pensamento crítico seja enformado por ambas, António Damásio, desde o início da sua profícua carreira, encetou uma demanda por postulações advindas de outras áreas do conhecimento, com especial destaque para a Filosofia, mas também a Literatura, a Sociologia e a Psicologia. Com o seu trabalho, ele impulsionou o advento das Neurohumanidades. As postulações de filósofos, como Descartes, Nietzsche e Espinosa, estudiosos da psique, como William James e Freud, ou sociólogos, como Émile Durkheim, são incorporadas nas suas obras. E também escritores, entre os quais, Fernando Pessoa, William Faulkner e Scott Fitzgerald, marcam presença relevante nas suas páginas (Cf. Damásio, 2017).

Esta sua abertura hermenêutica e válida interseção de ideias, aliadas ao seu interesse científico pela preponderância do fator emotivo na práxis humana, fazem dele, um pioneiro e inspirador, por excelência, das NeuroHumanidades. A esse propósito, é célebre, mas mal-entendida, vista quase como uma *boutade* inconsequente, a sua proclamação de que o melhor especialista na sua área teria sido Shakespeare (*apud* Lucas, 2017). Com isso, Damásio não quis, de certeza, afirmar, que o dramaturgo seiscentista era um neurologista *stricto sensu*. Ele estava, por um lado, a aludir à vasta paleta emocional contida nos atos e nas motivações das personagens criadas pelo bardo inglês, e, por outro, chamava-nos a atenção para a ineludível e necessária inter-relação entre as Humanidades e as Ciências, ditas duras, da qual ele é um destacado paladino. Portanto, as artes, a cultura, a literatura, enfim, a invenção e a criatividade humana *tout court*, sempre estiveram presentes no seu trabalho académico e no seu horizonte crítico. Não espanta, por isso, que, em 2017, tenha dado a lume uma relevante obra onde se debruça, em particular, sobre essas temáticas, intitulada *A Estranha Ordem Das Coisas: A Vida, os Sentimentos e as Culturas Humanas*, que, aqui, analisarei.

Olhando para o seu percurso de constante interdisciplinaridade e permutação crítico-dialógica com as diversas áreas das Humanidades, é uma obra que há muito se adivinhava. É um livro arrojado e polémico no qual ele se aventurou a entrar por terrenos epistemológicos aparentemente fora do âmbito da sua formação de base neurocientífica. Nele, ele postula uma original e estranha – daí o título – Teoria da Cultura. Antes de explicitar em que consiste essa teorização damasiana sobre as artes e a cultura, sublinhe-se que, concordando ou não com as posições que ele manifesta, este é o seu trabalho mais importante a seguir ao importante *O Erro de Descartes*, datado já de 1994. Este último, foi uma das obras impulsionadoras do *Affective/Cognitive Turn*.

Nele, Damásio, sustentando-se em evidências científicas sólidas, aventava a Hipótese dos Marcadores Somáticos (teoria que, entretanto, se generalizou e passou

a ser aceite como um dado adquirido), segundo a qual, no processo de tomada de decisões, as emoções desempenham um papel inequivocamente determinante. Foi, à época, uma obra copernicana. Ajudou a que se repensasse o papel dos sentimentos e das emoções na evolução e no comportamento humano (Cf. Damásio 2011: 221-286). Saliente-se que ele não foi o único a apontar esse caminho (Daniel Goleman e Oliver Sacks, por exemplo, trilharam sendas similares), nem sequer foi o precursor (esse papel terá cabido a Jaak Panksepp, o pai fundador da *Affective Neuroscience*) (Cf. Panksepp, 1998), mas foi quem teve mais impacto a nível planetário. As suas pertinentes ideias extravasaram o meio académico e, *grosso modo*, tornaram-se aceites por um número considerável dos seus pares. No entanto, por muito que eu admire o seu *Ao Encontro de Espinosa* e ache brilhantes alguns capítulos de *O Livro da Consciência*, a verdade é que os livros escritos a seguir ao *O Erro de Descartes* limitaram-se a desenvolver e a aprofundar as ideias contidas nele. Não trouxeram nada de verdadeiramente novo. Portanto, nesse sentido, devemos saudar o arrojo e a novidade de *A Estranha Ordem das Coisas*. Depois da sua obra estreada, passaram quase vinte anos, António Damásio voltou a tocar numa corda sensível e a oferecer-nos um *breakthrough* académico-científico. Não quer isto dizer que seja um livro isento de reparos. Como veremos adiante, tem algumas fragilidades e aspetos criticáveis, mas possui também qualidades muitíssimo assinaláveis.

2. A original Teoria da Cultura de António Damásio

A *Estranha Ordem*, referida no título, refere-se ao facto de, segundo a Teoria da Cultura que Damásio postula, o início da criação cultural estar já, de algum modo, prefigurado no comportamento de organismos unicelulares. Ou como ele diz “as bactérias estavam destinadas a fazer parte da grandiosa história da cultura.” (Damásio, 2017: 29). Isto porque interagem com o mundo externo, tendo, em certa medida, autopercepção e procurando soluções *criativas* no sentido de sobreviverem e durarem o mais possível. Os biofilmes são um exemplo disso: as bactérias tendem a agrupar-se de modo a viverem mais tempo. Isso é algo que partilham com os seres humanos. Em grupo sobrevive-se e prolifera-se melhor.

Assim, o grande objetivo do neurofilósofo é rastrear o percurso evolutivo até se chegar ao que ele designa por *Mente Cultural*, que consiste na exteriorização projetada da *Consciência* e cujos resultados se observam na criação cultural. Para isso, ele postula que a *Mente Cultural* tem por base a *Homeostasia*. Este é o princípio de autorregulação vital, que se configura no controle da tensão arterial e da temperatura corporal pelo organismo, e é imprescindível para o bem-estar do Ser Humano. Damásio expandiu este conceito, colocando-o como principal impulsionador da *Mente Cultural Humana* e das suas produções. Ele designou esta transposição conceptual por *Homeostasia Sociocultural*.

Ela impele, por um lado, à sobrevivência e à persistência. O Ser Humano tende a resistir e a lutar por durar o mais que possa, ou, por outras palavras, a tentar adiar a morte e viver, até lá, do melhor modo possível. Por outro lado, além do mero bem-estar do organismo, a Humanidade está talhada para prevalecer, dominar e Florescer. Em ambas essas vertentes da Homeostasia, quer na orgânica, que demanda o conforto e o bem-estar físico, quer na civilizacional, que se concretiza, buscando desenvolvimento e novos horizontes nas realizações culturais, os Sentimentos são muito relevantes, pois, operam como seus monitores, como adjuntos mentais desse Imperativo Homeostático.

Com base nessas premissas, o neurocientista concebeu, então, uma Teoria da Cultura Simbiótica, na qual o fator biológico se une ao cultural. Ele não separa a Biologia, ou as motivações de ordem e origem biológica, das manifestações culturais humanas. E explicita-as do seguinte modo:

Os fenómenos biológicos podem desencadear e moldar acontecimentos que se tornam fenómenos culturais (...) através da interação dos sentimentos e do raciocínio (...) A intervenção dos sentimentos não se limitou a um motivo inicial. Eles continuam com o papel de monitor do processo e continuaram a intervir no futuro de muitas invenções culturais, segundo as exigências da eterna negociação entre afeto e razão. (Damásio, 2017: 47).

Por exemplo, para a feitura dos Códigos de Conduta Humanos (o Decálogo, o Código de Hamurabi e a Carta das Nações Unidas, entre outros) contribuíram, sem dúvida, as próprias circunstâncias históricas de um determinado momento, mas também existiu um inegável impulso neurobiológico homeostático, que se consubstanciou no desejo coletivo de sobreviver, cooperar e prevalecer. Damásio chega mesmo a considerar que a Ética e a Moral defluem da Homeostasia. Por outras palavras, tentamos comportarmo-nos de acordo com essas regras porque, assim, sobreviveremos e floresceremos em muito melhores condições. O bem e a paz são preciosos porque são homeostáticos. Encaminham-nos no sentido do bem-estar, do conforto e do florescimento, equilibram-nos, levam-nos a evoluir.

Em correlação com a Homeostasia Cultural, enquanto imperativo de regulação vital, o neurocientista destaca os Sentimentos, como os seus principais colaboradores. Estes, como concreções mentais e emocionais da Homeostasia, são catalisadores da Cultura. Foram eles que motivaram o nascimento e desenvolvimento da Arte, da Filosofia, das Regras Morais, da Justiça, do Sistema de Governação Política, da Tecnologia e da Ciência. E porque é que isso sucedeu? Por razões contíguas àquelas que fazem com que a Homeostasia Orgânica procure, por exemplo, manter a tensão arterial a um nível satisfatório. Ou seja, por uma questão de bem-estar e equilíbrio, por uma questão de Sobrevivência, mas também de Prevalência – foi isso que conduziu ao despontar e florescer de todas as áreas do conhecimento e criação humana.

Destaque-se que ele não negligencia, em momento algum, a importância da Razão e do raciocínio humano. O seu intuito é outro. Ele considera que a parte emocional desempenha um papel *equivalente*, tão relevante como o a Razão, no fabricar e imaginar os objetos e acontecimentos culturais humanos. Ao longo da evolução humana, o cérebro, o neocórtex, desenvolveu-se devido à Seleção Natural e ao aperfeiçoamento genético. Paralelamente, a Mente Cultural Humana evoluiu através do que ele denomina Seleção Cultural. Há, portanto, uma interação, através dos séculos, entre a Evolução Genética e a Evolução Cultural. Deste modo, Biologia e Cultura progrediram sempre a par e passo. Assim, à medida que o cérebro se desenvolvia, expandia-se também a Mente Intelectual e Cultural. Quanto mais o Ser Humano aprendia e construía, mais isso o motivava a melhorar, a progredir e a criar. Damásio assegura que:

A homeostasia cultural não passa de um trabalho em constante desenvolvimento, frequentemente minado por períodos de adversidade. Podemos aventar que o êxito, em última análise, da homeostasia cultural depende de um frágil esforço civilizacional para harmonizar os diferentes objetivos de regulação. (Damásio, 2017: 51).

Na última parte do livro, intitulada “A Mente Cultural em Ação”, o neurocientista analisa uma série de questões correlatas à produção cultural humana, mormente à produzida na contemporaneidade. Assim, para além de se debruçar sobre as artes plásticas e a música, tópicos coevos como a Robótica e a Inteligência Artificial, a Manipulação Genética, a Medicina da Imortalidade, os *Big Data* e os Algoritmos são analisados segundo o prisma da sua teorização cultural. Relativamente a estas questões, ele posiciona-se com base nos seus valores humanistas. Considera, por isso, que a Ciência tem de obedecer a princípios éticos universalmente aceites. Por exemplo, coloca sérias reservas à manipulação genética para uso estético. Tendo em conta o supra exposto, é esta, de modo sucinto, a Teoria da Cultura que António Damásio nos propõe n’*A Estranha Ordem das Coisas*.

3. Receção crítica a *A Estranha Ordem das Coisas*

As postulações contidas n’*A Estranha Ordem das Coisas* tiveram uma excelente receção por uma parte considerável da crítica e da academia. Nomes como John Banville, Owen Flanagan e Maria Popova teceram-lhe rasgados elogios. Por exemplo, John Nicholas Gray, um filósofo inglês, escreveu nas páginas da *Literary Review* o seguinte: “In terms of the history of philosophy and of neuroscience, this is a revolutionary view of the mind and its place in the world.” (Gray, 2018).

Houve também algumas vozes dissonantes, como Gabrielle Torre e Adrian Woolfson. Uma das críticas apontadas, com a qual estou inteiramente de acordo, é o formato pesado, cristalizado no tempo, do livro. De facto, há um número excessivo de páginas e concomitante repetição de conteúdos. Além disso, ele adota um modelo de escrita próximo de uma tese, o que não me parece ser a melhor estratégia para

uma obra que pretende alcançar um público vasto, não especializado, e, sobretudo, que queira fazer valer as suas ideias principais, que, assim, acabam por se perder um pouco. Outro dos pontos negativos referidos diz respeito à falta de comprovação experimental das teses postuladas por Damásio. Torre questiona: “How can scientists test the ideas set forth by Damasio? Damasio himself sets aside portions of this book to assess his ideas but doesn’t offer testable solutions.” (Torre, 2018). Ora, isso não é verdade. Vejamos porquê.

Damásio disseminou a sua conceção original de Homeostasia com *A Estranha Ordem das Coisas*, mas ele já vinha, há muito tempo, coadjuvado pela sua equipa, no Brain and Creativity Institute, University of Southern California, a explorar o conceito, de multimodas maneiras. Assim, os inúmeros artigos que publicou – a maioria dos quais coassinados pelos outros investigadores da sua equipa da investigação – são complementares às suas obras de maior fôlego. Lermos *A Estranha Ordem das Coisas* sem conhecermos o conteúdo dos artigos científicos publicados antes, redundando numa visão incompleta do trabalho e do *modus operandi* do neurofilósofo. Portanto, o conceito de Imperativo Homeostático, e outras ideias adjacentes, que estão na base do livro aqui em apreço, foram testadas experimentalmente de diversas formas, muito antes da publicação do livro. Os resultados desses vários estudos de caso atestam uma considerável parte da sua Teoria da Cultura. A Homeostasia parece estar, de facto, por trás de muita coisa da qual não suspeitávamos, como os Sentimentos Elevados, a audição da Música e a Narratividade (Cf. Damásio; Damásio; Immordino-Yang, 2009 / Damásio; Habib, 2014 / Damásio; Dehghani; Kaplan, et al, 2017).

Há, no entanto, nesta questão delicada, alguns aspetos para os quais chamo a atenção. Os académicos que apontam o facto de ele não ter provas científicas que sustentem a sua tese têm, ainda assim, uma certa razão. É certo que poderiam complementar a leitura de *A Estranha Ordem das Coisas*, com a consulta dos artigos científicos, mas, na verdade, deveria ser Damásio a incorporar esses dados de modo perceptível na sua obra, o que não sucede. Portanto, é legítimo que, ao lerem apenas o livro, fiquem com essa impressão, ainda que ela seja, em termos absolutos, errada. Com a exceção de um ou outro caso⁵¹, esses relevantes estudos e ensaios experimentais, feitos no âmbito do Brain and Creativity Institute, pela equipa que Damásio lidera, ou não são devidamente referidos e sublinhados nos seus livros, ou são remetidos para meras notas de rodapé, onde a sua verdadeira importância se dilui. Talvez a questão dos direitos de autor influencie essa opção. Mas uma coisa é certa: as suas obras e as suas teorias devem muito ao notável trabalho realizado pela sua equipa e aos artigos que publica em coautoria com eles. Por isso, devemos

⁵¹ Por exemplo, Damásio, em *O Erro de Descartes*, dá algum destaque a uma investigação levada a cabo por Hanna Damásio, Antoine Bechara e Daniel Tranel, não a remetendo para uma esconsa nota de rodapé (*apud* Damásio, 2011: 284-290).

enaltecer as fecundas investigações encetadas por: Hanna Damásio, Stephanie Preston, Assal Habib, David Rudrauf, Mary Helen Immordino-Yang, Gil B. Carvalho, Kingston Man, Jonas Kaplan, Morteza Dehghani, entre outros.

4. Aspetos críticos

Gostaria, agora, de assinalar alguns pontos que me parecem menos conseguidos na teoria da cultura damasiana. O pensamento de Damásio tem uma matriz neodarwinista, arraigadamente antropocentrista, que, não obstante a sua faceta humanista, por vezes, o impede de levar as suas asserções um pouco mais longe. Por exemplo, ele diz que existem, nos animais, prefigurações da Mente Cultural Humana, mas não desenvolve devidamente esta ideia. Não põe a hipótese, lógica, de que existe uma grande possibilidade de eles, com o processo evolutivo, virem a desenvolver, em toda a sua completude, uma Mente Cultural. Existem, hoje, estudos sólidos que demonstram que o polvo, o golfinho e algumas aves, como o corvo e o papagaio, denotam um grau inusitado de Consciência. Damásio ou não conhece ou não será sensível ao estado da arte atual sobre esta questão. (Cf. Ackerman, 2017 / Sheldrake, 2011). Não se percebe também a não inclusão da Epigenética. As ideias daí advindas são muito alinhadas com a sua proposta de uma Seleção Cultural evolutiva. É, por isso, estranho que não sejam referidos autores como Conrad Hal Waddington e Robin Holliday, cujos trabalhos têm uma natureza complementar ao seu, e dos quais ele estará certamente a par (Cf. Holliday, 2006).

Mas subsistem outras questões, quiçá mais relevantes, que quero assinalar. Sem dúvida, o cientista luso-americano está muito atento ao trabalho de alguns colegas neurocientistas e neurofilósofos contemporâneos, mas no referente a outras áreas do saber o seu conhecimento sobre as obras de autores coetâneos é insuficiente. Embora, aqui ali, refira esporadicamente um ou outro autor coevo, como Steven Pinker ou Manuel Castells, atém-se quase sempre a autores clássicos, como Freud, Hume, Durkheim e Nietzsche, que, apesar da sua importância histórica, as suas teorias já sofreram assinaláveis desenvolvimentos ulteriores. Tal lacuna faz-se particularmente sentir quando Damásio se debruça sobre *topoi* coetâneos.

Assim, vultos do pensamento crítico contemporâneas como Zygmunt Bauman, Susan Sontag, Michel Onfray, Byung-Chul Han, Jürgen Habermas, Richard Rorty não são sequer mencionados. Por sua vez, Michel Foucault e Pierre Bourdieu são referidos de passagem, numa mera nota de rodapé. A sua obra teria muito a ganhar se os utilizasse, em especial, na última parte d' *A Estranha Ordem das Coisas*, onde ele lida com problemáticas da contemporaneidade, como a tecnologia e a organização sociocultural das sociedades pós-modernas e que, devido a estas omissões, é a parte mais débil do seu livro.

Apesar de o tópic fundamental da teoria exposta n`*A Estranha Ordem das Coisas* ser a cultura, a área dos Estudos Culturais não é referida em lado nenhum. O conhecimento do que já se fez nesse campo daria certamente outra amplitude e enquadramento ao seu trabalho. Repare-se que a definição de cultura de que ele se socorre é antiquada: “manifestações dos feitos intelectuais considerados colectivamente” (Damásio, 2017: 28-29). Baseia-se em Cícero e num dicionário vulgar, e, portanto, é completamente desajustada daquilo que, hoje, se entende, de facto, nos meios académicos, por cultura. O estudo de Stuart Hall, Raymond Williams, John Hartley, Tiziana Terranova, James Clifford, entre tantos outros, teria sido muito proveitoso para o enquadramento e enriquecimento das suas próprias teses, o que não sucedeu. Num livro cujo centro é a cultura, a consulta de autores dos Estudos Culturais parece-me uma condição *sine qua non* para a emissão de opiniões fundamentadas sobre essa temática. Numa reedição, seria, por isso, aconselhável uma revisão da terceira parte, intitulada “A Mente Cultural em Ação”, para que esta não se parecesse tanto com um artigo de opinião jornalístico e ganhasse, de facto, contornos académico-científico.

5. Considerações finais

Em suma, a obra *A Estranha Ordem das Coisas* é válida, consequente e original, constituindo uma mais-valia no estudo da Cultura. Nela, o neurocientista deu um arrojado passo conceptual. Partiu dum conceito fisiológico, a Homeostasia, e expandiu-o e aplicou-o, com assinaláveis resultados, ao entendimento da Arte e da Cultura. A ideia base da sua teoria, o Imperativo Homeostático Sociocultural, é uma concepção fértil, sustentada em inegáveis evidências empíricas encontradas na História Humana e nos muitos estudos de caso que ele tem vindo a empreender com a sua equipa.

Além disso, a sua formação e convicção humanista confere ao seu entendimento neodarwinista da Cultura um forte enquadramento ético, arejando-o e enriquecendo-o. A conjugação dessas duas vertentes, aparentemente antitéticas, é muito salutar e produtiva. Ele parte de fatores biológicos para demandar uma visão e um pensamento crítico em profunda sintonia com a Ética. No seu entender, Biologia, Vida, Cultura e Ética estão entrelaçadas na vida humana em sociedade. Esta é uma visão holística muito positiva, na qual os melhores ideais de Humanidade estão no centro. Para ele, a Consciência não deflui apenas do cérebro, mas do corpo todo, incluindo as vísceras. O pensamento e a razão não estão separados do organismo que habitam, pois, ele também é Consciência. A importância conferida ao papel dos Intestinos e ao Sistema Entérico, e às estruturas periféricas, vai nesse mesmo sentido da Emergência Holística da Mente. Esta concepção consciencial abre uma série de portas exploratórias aos neurocientistas, aos neurofilósofos e aos estudiosos da Cultura.

Deve-se também assinalar o facto de ele sobrelevar o fator emotivo e dar importância aos Sentimentos, como facilitadores da criação artística e cultural. Não está sozinho nisso. De todo o modo, talvez seja o único a no-lo dizer numa forma tão pertinente e tão bem articulada, inserida no contexto vasto da Seleção Cultural e da Homeostasia Cultural. Por fim, gostaria de sublinhar a forma brilhante como ele entende e nos descreve o processo de Emergência da Consciência, como se este fosse um Processo Cinematográfico. Esta noção da Consciência enquanto Cinema parece-me muito fecunda e comporta um vasto e entusiasmante leque de possibilidades de investigação futura.

Por tudo isto, e apesar de algumas fragilidades e lacunas, nomeadamente o formato pesado e, por vezes, entediante, do livro e da falta de atualização do conhecimento, sobretudo, ao nível da Filosofia Contemporânea e dos Estudos Culturais, *A Estranha Ordem das Coisas* é, sem dúvida, uma obra marcante, a ler e a reler. Tal como *O Erro de Descartes*, ficará registrada nos anais da História das Neurociências e das Neurohumanidades como uma obra seminal. Resta-nos, agora, esperar ulteriores desenvolvimentos desta inovadora e instigante Teoria da Cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ackerman, Jeniffer (2017). *The genius of birds*. New York, London: Penguin Books.
- Damáσιο, António (2011). *O Erro de Descartes: Emoção, razão e cérebro humano*. Adaptado para a língua portuguesa por António Damásio. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.
- Damáσιο, António (2017). *A estranha ordem das coisas: A vida, os sentimentos e as culturas humanas*. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.
- Damáσιο, António; Damásio, Hanna & Immordino-Yang, Mary Helen (2009) Neural Correlates of Admiration and Compassion. *Proceedings of the National Academy of Sciences* 106(19), 8021-8026.
- Damáσιο, António & Habib, Assal (2014). Music, feelings, and the human brain. *Psychomusicology: Music, mind, and brain*. DOI: 10.1037/pmu0000033. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/263924523 Music feelings and the human brain](https://www.researchgate.net/publication/263924523_Music_feelings_and_the_human_brain)
- Damáσιο, António; Dehghani, Morteza & Kaplan, Jonas (et al) (2017). Decoding the neural representation of story meanings across languages. *Human Brain Mapping* 38(12), DOI: 10.1002/hbm.23814. Disponível em: http://morteza-dehghani.net/wp-content/uploads/Dehghani_et_al-2017-Human_Brain_Mapping.pdf
- Gray, John (2018). Mind the Gap. *Literary Review*, n. º 462, March. Disponível em: <https://literaryreview.co.uk/mind-the-gap>.
- Holliday, Robin (2006). Epigenetics: A Historical Overview. *Epigenetics*, 1:2, 76-80.
- Lucas, Isabel (2017). Quando me perguntam qual é o maior cientista de sempre, respondo: na minha área, é Shakespeare (entrevista a António Damásio). *Público*, 5 de novembro. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/11/05/ciencia/entrevista/antonio-damasio-1791116>
- Panksepp, Jaak (1998). *Affective neuroscience: The foundations of human and animal emotions*. New York: Oxford University Press.
- Sheldrake, Rupert (2011). *Dogs that know when their owners are coming home: And other unexplained powers of animals*. New York: Three Rivers Press/Random House.
- Torre, Gabrielle (2018). The Strange Order of Things: Book Review. *Knowing Neurons*. Disponível em: <https://knowingneurons.com/2018/05/16/strange-order/>

Luís Carlos S. Branco. Bolseiro de Doutoramento em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro e docente no Departamento de Línguas e Culturas da mesma instituição. A sua tese de doutoramento, na qual tem vindo a trabalhar, intitula-se *A Filmografia de David Lynch à Luz dos Estudos da Consciência de António Damásio e Amit Goswami*. Dramaturgo e poeta. Departamento de Línguas e Culturas, 3810-164 Aveiro. E-mail: lcrsb@campus.ua.pt. ORCID: 0000-0002-0726-6560.

Receção: 22/05/2021

Aprovação: 27/09/2021

Citação:

Branco, Luís Carlos S. (2021). Recensão ao livro de António Damásio, *A Estranha ordem das Coisas: a vida, os sentimentos e as culturas humanas. Todas as Artes*. *Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(2), pp. 142-151. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav4n2r1

