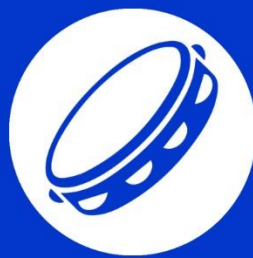


# TODAS AS ARTES

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



Vol. 3, N. 3, Set.-Dez. 2020  
ISSN 2184-38052  
DOI: 10.21747/21843805/tav3n3



Pandeiro é um tipo de instrumento musical de percussão que consiste numa pele esticada numa armação (aro) estreita – aproximada a uma caixa de ressonância. Ao longo dos tempos, popularizou-se de tal forma no Brasil que é tido como o instrumento musical não oficial do Brasil. O pandeiro foi usado para acompanhar as procissões religiosas: integrou a primeira procissão que se realizou no Brasil, em 13 de junho de 1549 na Bahia (Corpus Christi). No século XIX foi integrado no choro. Atualmente, é usado em diversos géneros musicais brasileiros: samba, coco e capoeira. O pandeiro brasileiro deriva da pandeireta ou pandereta da Espanha e de Portugal possuindo dimensões que variam de 8 a 12".

Pandeiro is a type of percussion musical instrument consisting of a skin stretched over a narrow frame - similar to a sound box. Over the years it has become so popular in Brazil that it is considered to be the unofficial musical instrument of Brazil. Pandeiro was used to accompany religious processions: it was part of the first procession to take place in Brazil, on 13 June 1549 in Bahia (Corpus Christi). In the 19th century it was integrated into the choro. Nowadays, it is used in various Brazilian musical genres: samba, coco and capoeira. The Brazilian pandeiro is derived from the pandeireta or pandereta of Spain and Portugal, with dimensions varying from 8 to 12".

## **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 ■ Glaucia 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 ■ Marcelo Ridenti, Universidade de

### **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

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**

Maurício 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](mailto:todasartes.journal@gmail.com)

### **CONTACTO PARA SUPORTE TÉCNICO**

Email: [todasartes.journal@gmail.com](mailto: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, Dinâmia'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 Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Italy ▪ Maria Hirviljäs, Foundation

### 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

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 Dinâmia'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, Dinâmia'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](mailto:todasartes.journal@gmail.com)

### TECHNICAL SUPPORT CONTACT

Email: [todasartes.journal@gmail.com](mailto:todasartes.journal@gmail.com)

## SUMÁRIO

<b>Dentro das brumas do tempo. Considerações preliminares acerca do antes, do durante e do pós pandemia nas artes e na sociedade .....</b>	<b>4</b>
Paula Guerra e Lígia Dabul	4
ARTIGOS	10
<b>Contributions to the debate on the agendas of the social economy in the culture or Turkey 11</b>	<b>11</b>
Cihan Ertan	11
<b>Mémoire graphique et conflit: La violence de l'ETA dans le neuvième art .....</b>	<b>24</b>
Ludivine Thouverez	24
<b>Entre playas y distopías: Río de Janeiro, ex ciudad capital, y la recepción cinematográfica 40</b>	<b>40</b>
Eliska Altmann	40
<b>Intervenção social pelas/através das artes: Predisposições, desafios e propostas .....</b>	<b>52</b>
Salomé Uribe	52
<b>Rio de Janeiro e sua herança africana: Histórias contadas por Zózimo Bulbul.....</b>	<b>66</b>
Ana Paula Alves Ribeiro	66
<b>Dançar o Zen: Aprendizado e poéticas de um processo .....</b>	<b>85</b>
Andrea Copeliovitch	85
REGISTOS DE PESQUISA	100
<b>Comunidades colaborativas, arte e design no quarteirão Miguel Bombarda, Porto .....</b>	<b>101</b>
Ana Alves da Silva	101
<b>Ensaio sobre o campo artístico contemporâneo. Johnny Rotten VS John Lydon = KO .....</b>	<b>120</b>
Ondina Pires	120
RECENSÕES/ RESENHAS	129
<b>As reconfigurações das memórias. Uma resenha do livro <i>Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World</i>.....</b>	<b>130</b>
Gabriel Barth da Silva	130
<b>Mundos artísticos em contínua transformação. Uma resenha do livro <i>Redefining Art Worlds in the Late Modernity</i> .....</b>	<b>136</b>
Gabriel Barth da Silva	136

## SUMMARY

<b>Within time mists. Preliminary considerations about the before, the during and the post pandemic times in arts and society .....</b>	<b>4</b>
Paula Guerra e Lígja Dabul	4

### ARTICLES 10

<b>Contributions to the debate on the agendas of the social economy in the culture or Turkey</b>	<b>11</b>
Cihan Ertan	11

<b>Graphic memories and conflict: The violence of ETA in comics .....</b>	<b>24</b>
Ludivine Thouverez	24

<b>Between beaches and dystopia: Rio de Janeiro, former capital city, and the cinematographic reception .....</b>	<b>40</b>
Eliska Altmann	40

<b>Social intervention through/by the arts: Predispositions, challenges and proposals.....</b>	<b>52</b>
Salomé Uribe	52

<b>Rio de Janeiro and its African heritage: Stories told by Zózimo Bulbul .....</b>	<b>66</b>
Ana Paula Alves Ribeiro	66

<b>Dancing Zen: A process' apprenticeship and its poetics.....</b>	<b>85</b>
Andrea Copeliovitch	85

### RESEARCH RECORDS 100

<b>Collaborative communities, art and design at Miguel Bombarda neighborhood, Porto.....</b>	<b>101</b>
Ana Alves da Silva	101

<b>Essay on the contemporary art field. Johnny Rotten VS John Lydon = KO.....</b>	<b>120</b>
Ondina Pires	120

### REVIEWS 129

<b>Memory reconfigurations. A review of the book <i>Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World</i>.....</b>	<b>130</b>
Gabriel Barth da Silva	130

<b>Artistic worlds in continuous transformation. A review of the book <i>Redefining Art Worlds in the Late Modernity</i> .....</b>	<b>136</b>
Gabriel Barth da Silva	136

## DENTRO DAS BRUMAS DO TEMPO. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES ACERCA DO ANTES, DO DURANTE E DO PÓS PANDEMIA NAS ARTES E NA SOCIEDADE

WITHIN TIME MISTS. PRELIMINARY CONSIDERATIONS ABOUT THE BEFORE, THE DURING AND THE POST PANDEMIC TIMES IN ARTS AND SOCIETY

DANS LES BRUMES DU TEMPS. CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES SUR L'AVANT, LE PENDANT ET L'APRÈS LA PANDÉMIE DANS LES ARTS ET LA SOCIÉTÉ

DENTRO DE LAS BRUMAS DEL TIEMPO. CONSIDERACIONES PRELIMINARES SOBRE ANTES, DURANTE Y POST PANDEMIA EN LAS ARTES Y LA SOCIEDAD

### 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

Por entre as brumas e a atualidade de uma memória. É assim que vivemos há mais de um ano. Por um lado, temos a sombra daquela que era a nossa “normalidade”: a neblina de uma série de condições, de vivências e de existências que tomávamos como garantidas e que, repentinamente, desapareceram. Por outro lado, temos uma atualidade que parece passar sem se vincular a nós, quase como se de uma névoa se tratasse. Vivemos numa quase dicotomia de uma atualidade-passado que decorre sem nos darmos conta porque não a vivemos na totalidade. A primeira leitura dos artigos que integram este Volume derradeiro de 2020 leva-nos a este sentir. Todos os artigos – interessante - cruzam o presente e o passado, bem como uma condição de *outsider* de vislumbre face a ambos. A pandemia da COVID-19 talvez seja a principal responsável por esta consequência impremeditada na tradição mertoniana. Em primeiro lugar, pelo facto de ter provocado um confinamento prolongado, tornando quase impossível a vivência da “antiga normalidade”. Além disso, esta crise sanitária mundial trouxe consigo um conjunto de imprevisibilidades em todos os níveis e referentes a todos os setores que compõem, e que contribuem para o funcionamento das sociedades. Os setores artístico-cultural e criativo foram os primeiros a serem matizados por essa imprevisibilidade, mas ainda pela dureza e a resistência deste vírus.

Além disso, parece que a ausência da arte sob a forma física contribuiu largamente para a existência de uma atualidade/vivência não vinculada. Mais, esta atualidade mais parece um jogo de *multiple players*, encontrando-se envolta em questões, dúvidas, incertezas, medos e debates – na maioria das vezes titubeantes – e que acontecem num tempo célere (Guerra & Alberto, 2021). Como alguns autores enunciam, estamos perante um contexto de crise duradoura (Santos, 2020). Pensando na memória social de Bourdieu (2004), com o engajamento nas redes sociais e nas mais diversas plataformas sociais, com o intuito de promover a sobrevivência das expressões artístico-culturais – e dos artistas e agentes responsáveis –, podemos, em certa medida, vislumbrar pequenos



suspiros de vida e lufadas de ar que nos apontam para um caminho promissor. Mas pessimismo e otimismo andam, aqui, nas artes e na cultura, de mãos dadas. Apesar de se tratar de um futuro incerto, o presente no qual nos encontramos é ainda mais incerto (Frances *et al.*, 2021). E a realidade é dura. Os trabalhadores das artes e cultura foram confrontados com um rápido colapso de empregos devido ao encerramento de locais de trabalho e regras de distanciamento social, isto depois de um longo período de diminuição de salários, aumento da precariedade, elevado endividamento. A crise atual descobriu uma grave falta de capacidade de resposta dos Estados à endêmica crise do setor cultural e artístico (Banks & O'Connor, 2020).

Por mais importante que seja abordar as necessidades económicas imediatas dos trabalhadores culturais, empresas e organizações, o foco também precisa de ser alargado. Em parte, isto significa olhar para a forma como o setor cultural se manteve em crise, o que o tornou tão vulnerável para além dos impactos particulares do vírus. Após 2008, o setor cultural foi considerado “resiliente”. No entanto, a resiliência foi muitas vezes confundida com sobrevivência. E, embora o apoio à comunidade artística tenha sido utilizado para assinalar um compromisso com o cosmopolitismo, a diversidade e a multiculturalidade, também tem sido igualmente utilizado para reforçar a primazia dos símbolos e instituições nacionais que têm tendido a negar a possibilidade da variedade inclusiva. Nestas circunstâncias, encontrar uma nova voz para a cultura pode também funcionar como um estímulo para a reinvenção, ou a redescoberta do social, como uma relação partilhada de apoio à vida comum, em vez de uma infraestrutura decadente. Como em outros períodos de grande turbulência social, foi a arte e a cultura que proporcionaram um sítio chave no qual estas transformações puderam ser registadas, digeridas: têm sido o local onde uma resposta pode ser encontrada.

A COVID-19 tem apresentado muitos desafios à indústria cultural e aos artistas que dependem da performance ao vivo não só como fonte de receitas, mas também como parte integrante da sua estratégia de lançamento e de envolvimento do seu público. É importante avaliar as modalidades de expressão artística quando confrontadas com um novo paradigma do “socialmente distante”. Não obstante muitas das plataformas utilizadas por artistas independentes estejam em funcionamento há anos, a pandemia está a promover mais inovação disruptiva, de uma perspetiva tecnológica, para satisfazer a procura dos consumidores e enquanto um método de expressão mais profundo e envolvente, cultivado pelos artistas quando trabalham remotamente com o seu público. Isto significa que, em vez de envolver uma transição sem falhas do físico para o virtual, será necessário um período de ajustamento, uma vez que a tecnologia alcança efetivamente as novas exigências impostas pela pandemia da COVID-19 (Frenneaux & Bennett, 2021). Quando tomamos emprestado o conceito de “polifonia” do campo da música para o da cultura, tal significa uma pluralidade de ideias, de expressões e de linguagens que constituem o quotidiano das pequenas produções culturais podem ser visibilizadas e expressadas mais facilmente pelas e nas cenas virtuais. Então, nem tudo está perdido.

A relação entre a bruma, a atualidade e o futuro surge no seguimento de uma ideia de Paul Crutzen – que foi galardoado com o Prémio Nobel de Química, em 1995 – espelhada no início do século XXI – muito longe de falar de uma pandemia – e que diz respeito à ideia de *Antropoceno*. Este conceito ou ideia – como lhe quisermos chamar –



relaciona-se intimamente com as noções e as tentativas de entendimento das mudanças históricas. Crutzen enuncia mesmo que o Antropoceno diz respeito ao que é historicamente recente e, ainda que as suas conclusões sejam direcionadas para o campo científico da geologia e da ecologia, as mesmas assumem-se tanto mais premente quando nos movemos para as ciências sociais, como a sociologia, a antropologia ou a história (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007). Aliás, serão estas também fundamentais para, no futuro, compreender aquela que foi a pandemia da COVID-19, ou pelo menos para perceber aquilo que nós, agora, não somos capazes. A principal ideia é que a humanidade e a cultura têm um papel central.

Porventura, outros autores como Bruno Latour (2014) afirmam que a nova era apelidada de Antropoceno se refere a uma rápida e eficaz rutura com o mundo, e com a vida que fora anteriormente experimentada. As transformações provocadas pela pandemia a múltiplos descompassos entre a sustentabilidade, as lógicas de enfrentamento da realidade e as crises económicas, sociais, políticas e culturais. Então, no contexto do Antropoceno (Akinruli & Akinruli, 2020), a memória assume um papel de destaque, mas também a cultura no sentido em que ambas nos direcionam para outros contextos que não os de catástrofe constante. Estamos, assim, perante novos regimes de historicidade que devem ser estudados e protegidos, pois refletem ainda processos próprios de dicotomização entre o Sul e o Norte Globais, bem como entre o Ocidente e o Oriente Mundial, algo que vai ao encontro do que Hartog (2006) enuncia face à Queda do Muro de Berlim, pois esse evento marcou um *breaking point* na história da humanidade. Estamos, portanto, num limbo outra vez. Entre a amnésia e a vontade de esquecer. Entre a memória do passado e a vivência de um presente não promissor. As nossas significações, identificações e quotidianos de hoje, serão o que fomentará o conhecimento do amanhã, bem como irão demarcar uma nova – ainda que distante – contemporaneidade. A memória, as artes e a cultura nunca foram tão preponderante para o social como o são atualmente, pois são os signos das identidades perdidas por entre processos fluídos de condicionalismos. Partindo da premissa dos novos regimes de historicidade, torna-se pertinente mencionar que também as instituições políticas possuem um papel charneira na ligação entre estes dois campos. São as agências políticas que ditam, em certa medida, quais as futuras historicidades, os avanços e os recuos dos países e dos seus modos de (des)envolvimento com o novo Antropoceno, nos moldes como anteriormente o caracterizamos.

Nesta encruzilhada, surge-nos o artigo *Contributions to the debate on the agendas of the social economy in the culture in Turkey* de Cihan Ertan. Neste texto, o autor procura retratar dos modos em que a globalização do setor económico, e as mudanças dos mecanismos do mercado trouxeram consigo diversos problemas, quer a nível individual como coletivo. Numa nova forma de condição pós-moderna de existência, Cihan relata as novas práticas económicas, tais como o empreendedorismo, o associativismo e a constituição de coletivos, enquanto formas de indicar meios alternativos de (sobre)vivência e resistência das identidades e culturas na Turquia. Na lógica dos regimes de historicidade, a investigadora premiada Ludivine Thouverez apresenta-nos o artigo *Mémoire graphique et conflit: la violence de l'ETA dans la neuvième art*. Através da análise de quatro obras artísticas de banda desenhada, Ludivine demonstra como os conflitos armados da ETA passaram de um conflito armado para um conflito de memória. Consequentemente, tem-se vindo a assistir a um alargamento conceptual da noção de património, através da

afirmação de novas “agendas” patrimonialistas que evidenciam preocupações ligadas à salvaguarda, proteção e divulgação de “novos patrimônios” relacionados com espaços, paisagens, comunidades e formas de expressão cultural menos monumentais e mais imateriais e intangíveis/ilegítimos.

Situado ainda na memória e sua revivificação, deparamo-nos com o artigo de Eliska Altmann: *Entre playas y distopías: el Río de Janeiro ex capital y la recepción cinematográfica*. Sobre o Rio de Janeiro e sobre o cinema – talvez um dos principais meios de manter a ligação entre passado, presente e futuro – Eliska Altmann, com base em quatro filmes brasileiros, identifica um conjunto de imaginários sobre a cidade do Rio, ao mesmo tempo que estabelece uma socio-crítica, algo fundamental para percebermos o que fazer diferente no futuro. Assim, ao haver, inerente à memória e à arte, um processo profundo de aprendizagem, maneável e manipulável de acordo com os avanços e os recuos das sociedades, surgem espaços de experimentação urbana e societal. Salomé Uribe, com o artigo denominado *Intervenção social pelas/atraves das artes: predisposições, desafios e propostas*, parte de uma lacuna bibliográfica sobre indivíduos que intervêm socialmente *pelas* ou *atraves* das artes, procurando cruzar áreas como a sociologia da cultura e das artes e tendo como inspiração as biografias singulares de artistas. Aliás, também a questão das biografias é central para compreendermos as realidades que nos rodeiam, no sentido que as mesmas denotam visões e perspectivas de vivências múltiplas, em diversos contextos e espaços.

Voltamos aos regimes de historicidade com Ana Paula Alves Ribeiro e com o seu artigo *Rio de Janeiro e sua herança africana: histórias contadas por Zózimo Bulbul*. Temos aqui novamente a memória, a cidade, o cinema. Ana Paula vem dar-nos conta de um passado-presente controverso no Brasil, nomeadamente com o trilha do cinema negro. Assim, Zózimo Bulbul, nas palavras da autora, assume um lugar preponderante no que diz respeito à manutenção de um registo mnemónico de uma cidade escondida. Além dos conflitos e da resistência, Ana Paula ainda nos guia pelos tempos, através dos olhos de Zózimo, mostrando-nos as manifestações culturais que fazem parte da identidade de um Rio de Janeiro negro, plural e multidimensional que tem sido sistematicamente obliterado pela cultura dominante. Andrea Copeliovitch apresenta-nos o texto designado *Dançar o Zen: aprendizado e poéticas de um processo*. Neste artigo, Andrea Copeliovitch debruça-se sobre processos experimentais e relacionais entre o Zen Budismo, Artraud, Grotowski e algumas danças brasileiras. A autora revê danças como *bumba-meu-boi* ou *cavalo marinho* à luz do corpo simbólico de Graziela Rodrigues, no sentido em que mapeia a interseccionalidade entre passado e presente, introduzindo dinâmicas contemporâneas das sociedades atuais, como o anime japonês.

Num excelente registo de pesquisa, Ana Alves da Silva apresenta-nos as *Comunidades colaborativas, arte e design no Quarteirão Miguel Bombarda, Porto*. Neste texto, a autora estabelece uma conceção entre o cruzamento das indústrias culturais e criativas e os projetos independentes. Tal como referimos anteriormente, novamente a importância de percebermos, registarmos e mapearmos as diferentes formas de vivência, produção e criação artística, dentro das sociedades, são elementos chave para conseguirmos, no futuro, perceber o nosso meio envolvente. A autora apresenta um marco teórico para um contexto mais alargado sobre a relevância social da arte e do design que ocupam o espaço

público da rua – avançando com uma proposta de reflexão enquanto membro ativo da comunidade do Quarteirão Miguel Bombarda há mais de 15 anos.

Concomitantemente, Ondina Pires com o seu *Ensaio sobre o campo artístico contemporâneo. Johnny Rotten vs John Lydon = KO*, denota uma reflexão crítica sobre os condicionalismos políticos que pautaram/pautam o nosso presente, sendo aqui de importante realce a ligação entre o *punk* – enquanto sistema de resistência ao *mainstream* histórica e socialmente instituído – e a presidência de Donald Trump. Uma vez mais, vimos demonstrar a ligação, sempre turbulenta, entre o campo artístico e o campo político. Exemplo mais emblemático não podia existir: John Lydon. Através deste texto, e das ilustrações caricaturais a ele associadas, podemos observar uma trajetória decadente de um músico que é legitimado pelas “brechas” políticas e culturais da democracia, sistema este, sempre em perigo precisamente pela sua abertura a visões políticas diferentes e ao contínuo diálogo entre forças ideológicas, muitas vezes, opostas. Por fim, Gabriel Barth apresenta-nos duas recensões críticas: uma sobre o livro “Punk, Fanzines and DIY Cultures in the Global North”; e a outra sobre o livro “Redefining Art Worlds in the Late Modernity”. No caso do primeiro livro, editado por Paula Guerra e Pedro Quintela, existe um foco analítico e empírico nas dimensões *ocultas/ocultizadas* do estudo das culturas, no sentido em que o livro se foca no entendimento das expressões DIY, nos movimentos *punk* e nas produções alternativas, nomeadamente nos fanzines. Assim, o fulcro deste livro são as histórias contemporâneas invisíveis. O segundo livro, editado por Paula Guerra e Pedro Costa, trata-se de um tributo a Howard S. Becker, ao longo do qual são abordados diferentes *arts worlds* de diversas partes do mundo. Partiu-se do passado para se reconfigurar o presente e quiçá o futuro.

Partiu-se do passado para se reconfigurar o presente e quiçá o futuro. É assim que a arte e a memória devem ser, uma série de (re)configurações sucessivas e social e temporalmente presentes e demarcadas. Ecoam, enfim, neste Volume, as palavras de Grada Kilomba quando observou que é “fundamental tornar o conhecimento vivo, corpóreo, físico”. E mais: “através das artes consegues formular, sem impor, uma plataforma em que o público levanta questões que não estavam lá antes. Aí começa-se a descolonizar o conhecimento. Para mim, arte é isso: quando ela consegue entrar dentro de ti emocionalmente e fisicamente, e transformar-te.” (Grada Kilomba In Duarte, 2017: s/p).

Porto e Rio de Janeiro, dezembro de 2020.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Akinruli, Luana Carla Martins Campos & Akinruli, Samuel Ayobami (2020). Antropoceno, Arqueologia e memória social: A pandemia de COVID-19 como um evento crítico. *Tessituras, Revista de Antropologia e Arqueologia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia*, 8 (1), 228-236.
- Banks, Mark & O’Connor, Justin (2020). “A plague upon your howling”: art and culture in the viral emergency, *Cultural Trends*, DOI: 10.1080/09548963.2020.1827931
- Bourdieu, Pierre (2004). *Os usos sociais da ciência. Por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: UNESP.
- Duarte, Mariana (2017). Grada Kilomba é a artista que Portugal precisa de ouvir. *Ípsilon – Público*. 18 de agosto de 2017. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/08/18/culturaipsilon/noticia/grada-kilomba-e-a-artista-que-portugal-precisa-de-ouvir-1782377>
- Frenneaux, Richard & Bennett, Andy (2021). A new paradigm of engagement for the socially distanced artist. *Rock Music Studies*, DOI: 10.1080/19401159.2020.1852770

- Guerra, Paula & Alberto, Thiago Pereira (2021). Welcome to the 'modern age': The imagery of punk from the 1970s in the redefinition of the New York music scene of the 2000s and beyond. In Russ Bestley, Mike Dines, Paula Guerra & Alastair Gordon (Eds.). *Trans-Global Punk Scenes. The Punk Reader Volume 2*. Bristol: Intellect Books.
- Guerra, Paula (2020). Elogio da improbabilidade do património. In Gerciane Oliveira & Kyara Vieira (Eds.). *Património, povos do campo e memórias: diálogos com a cultura, a arte e a educação* (47-66). Mossoró: EdUFERSA.
- Hartog, François (2006). Tempo e património. *Varia História*, 22 (36), 261-273.
- Howard, Frances, Bennett, Andy, Green, Ben, Guerra, Paula, Sousa, Sofia & Sofija, Ernesta (2021). 'It's turned me from a professional to a 'bedroom DJ' once again': COVID-19 and new forms of inequality for young music-makers'. *YOUNG: Nordic Journal of Youth Research*, DOI: 10.1177/1103308821998542.
- Latour, Bruno (2014). *Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra*. Rio de Janeiro, set. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/osmilnomesdegaia>
- Santos, Boaventura de Sousa (2020). *A cruel pedagogia do vírus*. Coimbra: Almedina.
- Steffen, Will, Crutzen, Paul & McNeill, John (2007). The Anthropocene: Are humans now overwhelming the great forces of nature. *Ambio*, 36 (8), 614-621.

**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 (2020). Dentro das brumas do tempo. Considerações preliminares acerca do antes, do durante e do pós pandemia nas artes e na sociedade. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(3), pp. 4-9. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n3ed

# ARTIGOS



## CONTRIBUTIONS TO THE DEBATE ON THE AGENDAS OF THE SOCIAL ECONOMY IN THE CULTURE OR TURKEY

CONTRIBUIÇÕES PARA O DEBATE SOBRE AS AGENDAS DA ECONOMIA SOCIAL NA CULTURA DA TURQUIA

CONTRIBUTIONS AU DÉBAT SUR L'AGENDA DE L'ÉCONOMIE SOCIALE DANS LA CULTURE DE LA TURQUIE

CONTRIBUCIONES AL DEBATE SOBRE LA AGENDA DE ECONOMÍA SOCIAL EN LA CULTURA DE TURQUÍA

**Cihan Ertan**

Duzce University, Department of Sociology, Turkey

**ABSTRACT:** Globalization of the economy and the dynamics of the market mechanism have brought about numerous problems for both individuals and society in general. Environmental problems, lack of sufficient information being conveyed between market and consumers, lack of information concerning the processes of producing etc. are the examples of the problems that are brought about by the market mechanism. Alternative economic practices are being constituted by individuals in various forms of association such as collectives, entrepreneurs etc. in order to cope with those problems mainstream capitalist economy caused through creating social values for the common good. The concept of solidarity economy is being adopted in the article in order to indicate these alternative economic practices; and the main of this article is to shed light on the solidarity patterns of the activities relied on nonmainstream economy within the scope of some cases in the light of four cases from Turkey.

**Keywords:** solidarity economy, nonmainstream economy, social value, alternative economy.

**RESUMO:** A globalização da economia e as dinâmicas do mecanismo de mercado têm trazido inúmeros problemas aos indivíduos e a sociedade em geral. Os problemas ambientais, a falta de informação suficiente entre o mercado e os consumidores, o lapso informacional sobre os processos de produção, etc., são exemplos dos problemas que os mecanismos de mercado suscitam. Práticas econômicas alternativas estão sendo constituídas por indivíduos em várias formas de associação, como coletivos, empreendedores, etc., a fim de lidar com os problemas que a economia capitalista dominante causou através da criação de valores sociais para o bem comum. O conceito de economia solidária está sendo adotado neste artigo a fim de indicar essas práticas econômicas alternativas com o objetivo de lançar luz sobre os padrões de solidariedade das atividades baseadas na economia não convencional no âmbito de quatro casos na Turquia.

**Palavras-chave:** economia solidária, economia não convencional, valor social, economia alternativa.

**RÉSUMÉ:** La globalisation de l'économie et la dynamique du mécanisme du marché ont apporté de nombreux problèmes aux individus et à la société en général. Les problèmes environnementaux, le manque d'informations suffisantes entre le marché et les consommateurs, le manque d'informations sur les processus de production, etc. sont des exemples de problèmes que les mécanismes du marché soulèvent. Des pratiques économiques alternatives sont constituées par des individus sous diverses formes d'association, telles que des collectifs, des entrepreneurs, etc., afin de faire face aux problèmes que l'économie capitaliste dominante a causés en créant des valeurs sociales pour le bien commun. Le concept d'économie solidaire est adopté dans cet article afin d'indiquer ces pratiques économiques alternatives dans le but de mettre en lumière les modèles de solidarité des activités basées sur l'économie non conventionnelle dans le cadre de quatre cas en Turquie.

**Mots-clés:** économie solidaire, économie non conventionnelle, valeur sociale, économie alternative.

**RESUMEN:** La globalización de la economía y la dinámica del mecanismo de mercado han traído numerosos problemas a los individuos y la sociedad en general. Los problemas ambientales, la falta de información suficiente entre el mercado y los consumidores, la brecha de información en los procesos productivos, etc., son ejemplos de los problemas que plantean los mecanismos del mercado. Las prácticas económicas alternativas están siendo formadas por individuos en diversas formas de asociación, como colectivos, empresarios, etc., para hacer frente a los problemas que la economía capitalista dominante ha provocado al crear valores sociales para el bien común. El concepto de economía solidaria se está adoptando en este artículo con el fin de indicar estas prácticas económicas alternativas con el fin de arrojar luz sobre los patrones solidarios de actividades basadas en la economía no convencional en el contexto de cuatro casos en Turquía.

**Palabras-clave:** economía solidaria, economía no convencional, valor social, economía alternativa.



## 1. Conceptual framework

It would be appropriate to commence first with how the solidarity economy can be defined and how it can be differentiated from other economic activities. There are some conceptual difficulties concerning to define economic activities that focus on the social common good and that are apart from mainstream market economy whose primarily aim is to make profit (Bravo, 2016). These economic activities, distinct from the market economy in most cases, are being conceptualized by different terms such as social entrepreneurship, alternative economy, DIY economy, social economy, solidarity economy etc. and those definitions may be used interchangeably (Öztürk, 2013; Baglione & Schlüter, 2010; Santos, 2009; Hoogendoorn *et al.*, 2010). Along with the diversity of concepts and beyond them, these kind of activities should be understood in a broad sense since these are not solely the activities based on the economic interests but are the response to the market mechanism that cannot meet the conditions of a desirable society. Environmental problems, lack of sufficient information conveyed between market and consumers, lack of information concerning the processes of production etc. are the examples of the problems of the market mechanism (Ikemoto & Matsuni, 2015: 3).

To define the solidarity economy is not an easy task since the characteristic of a solidarity economic activity is based on the local social conditions and cultural contexts although social issues of today may not easily be considered apart from globalization (Öztürk, 2013). Yet, even though making a conceptual definition of solidarity economy is not easy, it can be explained as the pursuit of economic, social and environmental goals by ventures such as cooperative, self-managed companies, community oriented projects, and non-profit organisations focusing upon the social issues such as democratization of the social structure, pollution, ecology, human health, inequality, problems of disadvantaged individuals etc. (Haugh, 2007; Notz, 2017). As Dacheux and Goujon suggested (2012: 205), solidarity economy is a counter-movement toward the global economy that detracts the human from the center in the interest of actors of the global market economy, seeking to put the human and cultural diversity again at the center of the economy which means the “democratization of the economy” that may result in a more democratic world. From this point, it can be suggested that, as a nonmainstream economic activity, solidarity economy can be used as a generic term in order to refer to the ventures focusing on the social and environmental issues, even sometimes irrespective of whether they make profit or not. For, being socially responsible, doing social good and making a profit may not be composing mutually exclusive position (Hoogerndoor et al., 2010).

As Pearce pointed (as cited in Quiroz – Nino & Muga – Menoyo, 2017: 2 - 3), economic systems can be classified by their values, principles, priorities, and their aims to be fulfilled by the people and organizations. According to this, three types of economic systems can be addressed: (1) the private; (2) the public; and (3) the social. The first type of economic system refers to the private sector and its basic aim is to make profit in the market economy. The second type contains the institutions of public service. The third one, the social economic system, is being identified by solidarity and principles of reciprocity. The distinctive characteristics of the social economic system are depended on the purpose and the actors of it. In this context, the actors of the social economic system are largely – it is said largely because, as can be seen in the samples given below, some activities of solidarity economy can be created by private entrepreneurs or jointly with public initiatives that yet their main purpose is not to make profit - civil society whose members are seeking the common good, good living, to protect nature and environment, to make the information



flow possible between producer and consumer, to call for equality and solidarity etc. Solidarity economy usually involves the small-scale local efforts and encompasses wide range of microeconomic ventures from creating a local social currency to organic farming cooperatives, consumption cooperatives, collective kitchens (Santos, 2009; Dacheux & Goujon, 2012: 206).

Globalization of the economy and the dynamics of the market mechanism have brought about numerous problems for both individuals and society in general. As Mindt and Reickmann suggested (as cited in Quiroz – Nino & Muga – Menoyo, 2017: 1), current economic system causes both destruction of nature, climate change and social injustice along with the various forms of problems individuals have to face. In order to overcome these problems or failures of the market mechanism, which can be listed as increasing gap between individuals, ignorance of nature issues, increasing poverty, alienating individuals from their altruistic nature etc., some various activities emerge which can be conceptualized as ‘solidarity economy’. Thus, solidarity economy is beyond solely being a set of economic activities in a traditional sense, it is an interactional situation between individuals based not only on economic interests but also on altruism and solidarity. In addition, Frère (2019) identified four categories in one of which solidarity economy can be placed: (1) Micro level credit and savings providing financial support for micro-alternative companies; (2) Alternative trading exchange systems used by community – based groups in order to make transactions by means of non – monetarily swaps including decorating services, language teaching, child – care etc.; (3) Associations and groups who seek to sustain organic, ecologic agriculture and distribution and its actors; (4) proximity services such as helping for older people, improving public space, generating local recycling brought about by neighborhood cooperatives, urban initiatives, hobbyists’ network and cultural organizations.

Although relating solely to entrepreneurship not to social entrepreneurship, Gartner (1985) points to the need of criteria through which ventures can be classified and compared to each other, thus diversities of ventures can be discovered with reference to the similarities and differences between them. Although these classification tools suggested by Gartner (1985) seem to be primarily for ventures pursuing economic profits, it can be broadened and utilized to both understand and interpret the activities of solidarity economy. This conceptualizing consists of: (1) individual(s) which refers to the background, experience, and attitudes of the entrepreneur; (2) process is related, generally speaking, to what the entrepreneur does and how she does so; (3) environment involves the factors triggering the emergence of a venture; (4) organization points to the characteristics of the entrepreneurship in terms, for instance, of whether it is manufacturing, service, retail or wholesale etc. (Gartner, 1985).

As Hoogendoorn *et al.* (2010) suggested, social entrepreneurs might be classified and assessed by four different paradigms, noting also that it is difficult to differentiate these paradigms or schools of thought with certain boundaries. To briefly summarize, the Innovation School, firstly, focuses on the individuals who seek to produce solution for social problems in an innovative way and they can make it by either nonprofit or for-profit enterprises. Secondly, the Social Enterprise School is being described as the ventures which are completely nonprofit and have a fundamental principle in terms of non-distribution of profits. Since it can have positive contribution to effectiveness, adopting business methods, according to this school, is a favorable idea for the success of

organizations. Another approach which tries to identify social enterprises is being called The Emergence of Social Enterprise in Europe (EMES). According to the EMES approach, a social enterprise is an initiative who is lunched by a group of citizens, has an agenda for the common good, is highly participatory, is horizontally constituted, allows for limited distribution of profit, and its decision making process is not based on capital ownership. The types of organizations such as cooperatives, associations, foundations can be sorted within this approach (Hoogendoorn *et al.*, 2010; Defourny, 2013). Finally, UK approach defines social enterprises as 'businesses with primarily social objectives whose surpluses are principally reinvested for that purpose in the business or the community, rather than being driven by the need to maximize profits for shareholders and owners.' (as cited in Hoogendoorn *et al.*, 2010: 9).

As is seen, these approaches above, in a Weberian sense, can be considered as ideal types of social enterprises which means that a venture with the aim(s) of social benefit may have the characteristics fitting into one approach or more than one approaches simultaneously. However, besides all the distinctions between these approaches, it can easily be claimed that the creation of social value and solving a social problem are the common ground these entire approaches share (Bravo, 2016). From Simmelian formal sociological perspective, meeting social needs that are not met by the market economy by creating social value is the form of the social enterprises and they may only differ from each other by how they act within this form. Accordingly, it can be suggested that the motivation underlying solidarity economy is the hope for a better world in where inequality, hierarchy, alienation and exploitation take no place (Notz, 2017: xii). As can be seen from some cases from Turkey discussed below, the actors of social enterprises may have different agendas although their shared principle aim of creating and maintain social value never changes.

The main aim of this article is to shed light on the solidarity patterns of the activities relied on nonmainstream economic activity within the scope of some cases in Turkey which will be presenting below, rather than focusing on the ways of the economic organization of the cases. In that context, the article argues the forms of the association of the actors of the solidarity economy as cultural formations. Thus, the article seeks to shed light on the multilateral agenda of the actors of solidarity economy included in the study, demonstrating that micro activities around the ethos of solidarity economy cannot be restricted to a given contestation area. Hence, that they should be considered in a broader sense since a solidarity economic actor might be resisting in various fields with the various aims to the dominant social constitution that brings about some social and political problems at once such as ecological issues, human health, economic inequality, gender inequality etc. by creating, offering, and implementing alternative social values apart from the hegemonic ones.

In this article, solidarity economy will be used as the concept in order to refer nonmainstream alternative economic activities within the article since it is considered that solidarity economy presents a broader conceptual framework which is both more accurate regarding the aims of it and less evocative of conventional economic activities seeking to have individualistic profit. As Notz (2017) suggested, solidarity economy can be in evidence through various ways such as bookstores, publishing and printing houses, art groups, consulting and training facilities etc. Solidarity economy in Turkey can also be seen, but not limited, in forms of like ecological farming, art houses, ecological collectivities, self-

managed ventures focusing upon the relationship between human and nature, and community supported publishing. The following sections of the article include, after the methodology, four cases that are given a place within the study and the analyzing of these cases in the context of their own dynamics such as aims and actors in order to provide an insight concerning solidarity economy in Turkey.

## 2. Methodology

Qualitative research method was adopted in order to obtain data from the field. The reason of adopting such a research strategy is that it can provide more detailed and accurate data concerning the experiences of the research objects so as to build elaborate sociological perspective. As Denzin and Lincoln suggested (1998: 3 - 8), qualitative research is a useful strategy that enables the researcher to study how “social experience is created and given meaning” and that provides the researcher with empirical materials in order to illuminate the everyday activities, routines, 'problematic moments', and meanings in individuals' lives. Some of these empirical materials are case study, personal experience, interview, visual text, and observation of all which help to explain the reality socially constructed by individuals' points of view. Thus, to study the attributed meanings of individuals to their activities illuminates the social reality that is constructed upon these activities, and thus reveals the ways of sociation of different social groups and the forms of their divergence, convergence, and articulation experiences with regard to social structure. Therefore, the study, using the qualitative data related to the cases it researches, seeks to comprehend the dynamics of the solidarity economy that is relatively a new social phenomenon, with reference to the experiences of the actors of this economy.

This study is depended upon the data obtained from four ventures of solidarity economy in Turkey whose names are Kadıköy Cooperative, Eppek, Arthereİstanbul, and The Kitchen of Woman Refugees (*TKOWR*)<sup>1</sup>. In that context, face-to-face in-depth interviews were carried out with three collective actors of solidarity economy in Turkey, İstanbul which are Kadıköy Cooperative, Eppek, and Arthereİstanbul. *TKOWR* was interviewed by sending the research questions and taking back the detailed answers through email from the one who is both one of the founders and volunteers of *TKOWR*. In addition to in-depth interviews, other qualitative indirect data sources such as web pages, social media accounts, and internet videos containing interviews with the actors of the solidarity economy were drew on with the aim of to comprehend their various micro activities around the notion of solidarity economy.

## 3. Bread case of solidarity: 'Eppek'

The word is 'Eppek' is a witty usage of the word 'Ekmek' in Turkish which means 'Bread' in English. 'Eppek' is an individual enterprise which has been brought into life in 2016 by a married couple who had had a professional occupation before the venture of Eppek. The interviewee said that:

After a health problem which was caused by the nutritional habits and indoor working conditions, I resigned and settled in a farm that is engaged in organic agriculture.

---

<sup>1</sup> Acronym of the author.

This farm is also the place they buy one of their flours that they use in order to make a bread today. This farm is engaged in an organic agriculture which they called 'wise peasant agriculture', containing some old-school farming technics such as dealing with the insects producing curative by stinging nettle or garlic rather than using chemical pesticide. Alongside of this farm, Eppek is connected with other organic wheat producers from other cities in Turkey such as Çankırı, Antalya, Çanakkale. This social interaction and 'sociation', in Simmelian perspective (Wolf, 1950: 9 – 10), between actors of solidarity economy is crucial since it ensures the maintenance of the activities of this economy based on the spirit of the idea of solidarity.

At first, the entrepreneurs of Eppek commence making their own bread from the organic flours at home just for themselves. Later, they come to be known by their social circle and take orders from those who would like to consume healthy and organically produced bread. Before opening a store, they were conveying the breads to consumers distributing them on agreed date and place. The entrepreneurs of Eppek highlight the need of the direct relation and interaction between producer, seller and consumer which is one of the main characteristics of the solidarity economy who focuses on health issues related to nutrition and organic farming. As the interviewee stated:

We provide our customer with the names and the addresses of the producers we work with so that they can go visit them and see how their bread is being produced. This is the transparency that we would love to provide. They can also work voluntarily on harvest season and help the workers of the farms and I think it is significant for solidarity.

To provide consumers, unlike mainstream market economy, with the opportunity to have the information about production process constitutes a mutual trust between the producer and the consumer. Besides, this principle of transparency enables the consumer to have control on and be involved in the production process, and to construct an interaction with the product she consumed. Eppek is in cooperation with small growers which are not easy to find out but at that point communication between the actors of solidarity economy becomes significant both in terms of solidarity economy itself and of the actors supporting each other within this economy. As the interviewee pointed out:

To reach these small growers seemed impossible at the beginning. However, the owner of the farm I was working voluntarily helped me to reach to other small growers of wheat who doesn't use any chemical. So, we went out for a 'wheat tour' which was quite long. They gave me some other names who are also small growers using 'ancestry seed'. That is to say, we found out the producers in the field...

It should be added that these small growers are household producers. However, as it can be seen, they don't produce only for themselves and for their consumption (Ironmonger, 2000: 3). However, at the same time, they don't produce for mass market, either. In that context, being able to reach and interact with each other is crucial both for entrepreneurs and small growers since these interrelations between the actors are inherent to solidarity economy. In this regard, it is crucial whether these growers are able to constitute an interaction and whether they are located in a place that is convenient for this interaction. As the interviewee suggested:

the small growers who have connection with the city are luckier than the ones who do not have in terms of selling their products. That's why today the production of ancestry seed is quite limited.

Environmental awareness comes into prominence in the case of Eppek as in other samples of solidarity economy. It is obvious in the way they produce their bread by using organic or ancestry seed wheat bought from small growers. Besides, there are some other solidarity practices which arise from the interaction between Eppek and its customer which doesn't seem possible in the system of market economy. For instance, as the interviewee stated:

We are buying organic egg from one of our small producers. They send us these eggs in a cardboard box and we sell them to our customer in these boxes. We ask our customer for bringing the boxes back after they are done with it. So, both the producer, we, and customer can use the same boxes continually and, in this way, we can contribute to prevent waste and to protect environment.

#### **4. Kadıköy Cooperative**

Kadıköy<sup>2</sup> Cooperative has been legitimized in 2016. However, its emergence as an idea is depended on the neighborhood solidarity groups, that have been constituted after Gezi Movement, whose agenda is that, as the interviewee suggested:

We needed a cooperative because agricultural policy in Turkey has been changing not for good. The only model of egalitarian and democratic collective structuring was to constitute a cooperative.

Even before the cooperative was legitimized, the core team of the cooperative was playing an active role by distributing the products of small growers making ecologic farming in the given area of the city by the ecological concerns. The cooperative is a consumer cooperative and the products are being sold in the store of the cooperative at the lowest price. The cooperative does only add extra price on the products to afford some outcomes such as taxes, transport, rent, and bills. The main purpose of such kind of pricing is to cover the outcome of the cooperative, not to earn profit. The cooperative doesn't add any extra price on the products from the disadvantageous groups such as women (e. g. jams from The Kitchen of Refugee Women; fabric wallets and bags hand-made by African women migrants), and former convicted. Besides, they pay for the items from these disadvantaged people not when the items sold but in advance. The interviewee underlines the altruistic structure of the cooperative which is shared by the members of it:

We don't pursue individual economic profit. We consider ourselves as a part of the solidarity economies in the world... I put myself after the cooperative. I every time tell my other friends in the cooperative that in case there is a problem in the process of preparing the products such as lack of money in the cashbox let me know about it and we can deal with it between us... When we are organized, it would give a pleasure in a different level. I go to the store of the cooperative, empty the trash, clean it from the floor to rest room. I do all of these with love. I am aware that if I reach and sell the products of these small growers, she would be schooling her child(ren) easier. That's the point of the solidarity economy.

Kadıköy Cooperative has five principles or social interests of which each one of them is a fundamental element of the solidarity economy. According to the interviewee, 'nourishment is a contestation area' (Interviewee 2 Kadıköy, Female) and all these principles of the cooperative is concerning to protecting environment, consuming healthy food, and reconstructing the relationship between human and nature for common good: (1)

---

<sup>2</sup> Kadıköy is a district in İstanbul.

Ecologic farming; (2) solidarity with the small growers who make ecologic agriculture, and ecologic relations; (3) solidarity *in a broad sense*; (4) reciprocity (relations between producer and consumer based on mutual trust and initiative); (5) democratic organization and equal decision making.

Concerning gender relations of the cooperative, it should be suggested that majority in the cooperative are women. According to the interviewee, the reason of that women are higher in number than that of men is that women develop more positive relation to nature than men, and also, maybe more importantly, that they are much more in need of being in solidarity than men. As she stated:

The need of women and men to be organizing politically, especially when the ecology is at stake, can be different. Women are always at the forefront... Women are always more reactional than men against harming the nature. I don't know what is wrong with men...

There is a priority of women in the agenda of the cooperative. Thus, solidarity between women is being seemed more significant. The interviewee tells about it as follows:

When we find a woman cooperative to be in solidarity, it makes us happier. We take an action quickly and contact with them in terms of what they produce, how they produce etc.

There is also a subunit within the cooperative consisting of solely women which pays attention only to women issues and seeks the solution to the problems they are informed about through solidarity. It should also be noted, concerning gender regime, that women actors of the cooperative act completely independent from the men in the cooperative in terms of women issues. In this context, it can be suggested that those who are able to speak on behalf of women are only women.

One day we informed about that one of our friends was harassed by a security staff... We immediately mobilized to act with solidarity, found a lawyer, tried not to leave her alone and to make sure of if she was in need of psychological support etc. This women unit have such duties. When women unit decides, it is being sent by e-mail to all the members of the cooperative and men cannot discuss about this decision. They have to admit as it is...

## **5. The Kitchen of Refugee Women (Tkorw)**

The collective organization of 'The Kitchen of Refugee Women' has been founded by Syrian women, migrated from Syria to Turkey, under the same roof of Okmeydanı<sup>3</sup> Social Solidarity Association which is a neighborhood association previously founded by local Turkish women in order to deal with the local problems of the neighborhood; for instance, helping poor families, sharing second hand dresses etc. However, after massive migration from Syria to Turkey, the women who are the founder of the neighborhood association had met the immigrants and been a part of their compelling process of being an immigrant in a host country. Hence, the association have become an organization which started to meet the needs of Syrian immigrants and now these women immigrants are the active member of the association. The main aim of this solidarity is to incorporate women to production and, in this sense, improve economic condition of Syrian women immigrants. From this

---

<sup>3</sup> A district in İstanbul.



aim, the idea of constituting a kitchen has emerged and the kitchen has opened officially in 2017 and now it is in its process of being a cooperative.

This solidarity constituted between Turkish and Syrian women has multifold outputs in terms of both child rights and women visibility in public space that engenders a negotiation and change in gender relations, although these are not primarily defined objectives of the Kitchen. As the interviewee suggested:

The life conditions of Syrian refugees in Okmeydanı is quite difficult. Anybody who is able to work, including children, were working as informally. The only ones who didn't work or were not allowed to work were women since it is not approved in their own culture. However, labor is an adults' responsibility, children should be going to school and play with their peers. When we asked women coming to our association regularly about what we could do together in solidarity, we did meet in common: meal, pickle, and jam... Some of our friends, who hesitated even to go out before, come to the Kitchen to work now leaving their children with their husbands.

As one of the Turkish women from the organization stated:

Women predominantly play an active role in this solidarity practice and the husbands of these Syrian women don't exist. They are said that they go work or they are ashamed that's why they don't attend to organization. (<https://www.youtube.com/watch?v=p3VVZhbBKIA>).

It can be claimed from this statement that the participation of the Syrian immigrant women to the organization despite of the attitudes of their husband and turning their mundane unpaid domestic labor into a labor through which they are able to be improved socio-economically can be read as a resistance to patriarchy and hegemonic cultural structure which place women in a subordinated position. In addition, the main aim of the kitchen is not only to support these refugee women economically but to constitute intercultural dialogue between Turkey and Syria that is being needed especially in the times of high-intensity migration occurs. This aim based on the principle of solidarity is being described by one the members of the organization as follows:

These women have met by making jam and pickle... We, as the association, were considering of how we could maintain this solidarity, how we built up a life in that we live together with our Syrian neighbors... And now, The Kitchen of Refugee Women is an industrial kitchen with full of hope in where 17 women lead the way of miracles.

Products such as jam, pickle, regional food are being made by 17 Syrian women who escaped from the war in Syria and came to Turkey as a refugee. By this alternative economic organization, these refugee women are having an opportunity to improve their socioeconomic condition by means of selling their homemade products. The solidarity that the actors of the Kitchen seek to construct is relied also upon the cooperation with other local cooperatives, initiatives, and association. These products made by the women are being sold in various places such as their own association, kermis, other cooperative; for instance, Kadıköy Cooperative and Epekk that have been mentioned previously sells the products produced by refugee women in the Kitchen. It can be seen that human health is also considered by the organization. The organization noted that they would like to eat the food they can produce and share this healthy and clean food with the other residents of the neighborhood. It is highlighted by the members of 'the kitchen' that we should be avoid the self-interest since we need to do so for the common good.



## 6. Solidarity Meets Art: The Case Of 'Arthereistanbul'

ArtHereİstanbul, at first glance, can be considered a place in where only artistic activities take place. It would be a superficial understanding if the issues of how these artistic activities are being organized and what social values, which is the distinctive characteristic of solidarity economy, are being created through the aims of the place wouldn't be taken into consideration. Additionally, ArtHereİstanbul does identify itself as an art-café in that homemade foods are being sold. However, the management of the café is non-mainstream since there is no one employed here. If the visitors of the ArtHereİstanbul would like to drink or eat something, they help themselves and leave the price, that is written on a list, in the box. It can be suggested that this way of running the café' is based on mutual trust between people thus it contributes to constitution and reinforcement of social sense of trust. Further, it also eliminates the hierarchical relations between the actors, for example between waiters and visitors. This might be seen as an insignificant symbolic level of the interaction; however, this symbolic interaction arises from and refers to the main principles, that are to be a democratic, nonhierarchical, and horizontal organization, through which the organization crates its form of 'sociation'.

ArtHereİstanbul has been founded by Syrian artist Omar Berakdar in 2015 in İstanbul, Yeldeğirmeni which is a district of the city whose rents for places were relatively low in first years following the opening of ArtHereİstanbul. However, a gentrification process has been initiated in that district especially since 2016 and now it is a challenging factor for the actor who seeks to field of practice with insufficient resources. The founder of the ArtHereİstanbul considers this process in an interview as follows:

There is a magnificent cosmopolite energy in here. Yeldeğirmeni is a very active district with its people, graffities, art studios, collective art places. At first, rents were reasonable in here... but within the last two years, the scene has completely changed in Yeldeğirmeni. Dozens of cafés have been opened of who have set forth with the idea of engaging in artistic activities and identified themselves as 'studio – café' (so as do we)... Unfortunately, it has brought about some costs. Yeldeğirmeni is a center of attraction now and rents are getting higher. It would be sad if Yeldeğirmeni would be considered by the people living here as expensive. (Sanaç, n.d.).

ArtHereİstanbul has been founded primarily, at least at the beginning, for Syrian artists, who migrated from Syria to Turkey due to the war and political upheavals in Syria, with the purpose of providing them with a studio for free, a ground to construct an artistic network and to continue performing their arts, and a place to both exhibit and to sell their works. Although it has been founded by the artists from Syria, it constitutes a common ground for Turkish artists as well. Thus, it can be suggested that ArtHereİstanbul is an inter-cultural juncture of Syrian and Turkish cultures which is also significant because a massive migration from Syria to Turkey has taken place since early 2012. ArtHereİstanbul have a characteristic of an answer to these political changes and of creating a social value which seeks to bring people from different cultures together by using the art as common ground:

I guess it is a reaction against the geopolitics changes, mass migrations, rigid politics about borders, wars, depressive international politics atmosphere, inequality, lack of freedom of speech... (Sanaç, n.d.).

The primary aim of the organization is not to make profit rather, as mentioned before, to create social value based on solidarity by using the field of art as common ground. The main income of the organization is being provided from selling the works of the artist; by

this way while the organization can maintain itself – in terms of covering the rent and bills -, artists are being supported as well. Therefore, the main aim is to constitute social ground relying on solidarity. The solidarity between the actors is not based on directly financial support but social interaction. For instance, one of the Syrian artists who was interviewed stated that once he worked as an interpreter from Turkish to Arabic in a biennial, that he found this opportunity through ArtHereİstanbul and he couldn't have had this otherwise. This demonstrates that the founding spirit of the organization is solidarity between the actors, especially immigrants, who may not have social, cultural, and economic resources in a market in that capitalist competitive values are dominant. More than that, the place of the organization hosts performers from diverse artistic field such as music, theater, poetry etc. from all over the world who would like to meet the people interested in their performances. The participation to these artistic events is for free as well as performers are not being paid for their performances. As the founder of ArtHereİstanbul emphasized:

The groups who come to our place and perform are not doing it for money but for themselves and for the community... It creates a great interaction between the artists and audiences (Sanaç, n.d.).

It can be asserted that the non-mainstream economic activities are at stake in the context of the organization and these activities are being utilized for the purpose of the organization that focuses upon creating social value rather than having economic profit.

## **7. Concluding remarks**

Although the difficulties concerning how the solidarity economy should be defined, this article seeks to make an empirical contribution to the theoretical framework about the solidarity economy by means of the cases that are included in the study. The aforementioned four cases seek to create social values, implementing micro and alternative ways of constituting a collective economic and cultural practices based on solidarity which are neglected by the macro political and economical social structures. It can be suggested that the characteristics of solidarity economy is primarily based on the social and political dynamics of a society in a given time. However, it doesn't mean that global conjunctural dynamics don't have any influence in emergence of the actors of solidarity economy. In other words, it should be considered as an intertwined process which determines the primary characters and aims of the solidarity economic activities. The cases of ArtHereİstanbul and The Kitchen of Refugee Women do exemplify this feature of solidarity economy since these are the organization emerging in local so as to meet social need for the common good; however their emergence is based on the some global political dynamics such as inner conflict and war in Syria.

It should also be suggested that the actors of solidarity economy mentioned above act within the hegemonic economic structure by being alternatively articulated it. This requires, in the context of popular cultural approach, to utilize the mediums of the dominant along with the aims of creating social values that are neglected by the dominant. Various mediums at hand are being mobilized by the actors of the solidarity economy in accordance with the focuses of the organizations. Thus, the creation of social values by the actors of the solidarity economy is not limited to tangible activities but facilitated by technological information generating media such as Instagram and Facebook.

The spirit of solidarity economy is being constituted by resistance since it doesn't seek for the answers to the issues of undemocratic, hierarchical, and profit driven capitalist

society but also undermines it. In that context, as Frère and Jacquemain suggested (2019), solidarity economy is a practical and moral as well as political movement that resists to the doings of dominant patriarchal capitalism by means of its tangible concrete doings targeting the institutions who are normalizing and reproduce economic and political hegemony.

The scope of the solidarity economy cannot be limited to founder actors of organizations, associations, initiatives or ventures. Therefore, individuals who don't play an active role in constituting a solidarity economy and participate in it as a consumer can be considered as the part of this economy since they, somehow, organize their everyday life practices based on the tenets of solidarity which seeks to build a more democratic and sustainable world.

It can also be indicated that within the cases being incorporated into the study women seem to more active in the solidarity economy than men do. Thus, the claim of the feminization of the solidarity economy, avoiding a deterministic argument, can be suggested. Although it cannot be valid for all the cases included, two cases (Kadıköy Cooperative and TKORW) predominantly consist of women actors and incorporate the issues such as anti-patriarchy, feminism, gender equality into their agenda.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bravo, Cris (2016). Schools of thought in the field of social entrepreneurship. *World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Humanities and Social Sciences*, 10(5), 1683–1688.
- Buglione, Sonia & Schlüter, Rainer (2010). Solidarity – Based and Co – Operative economy and ethical business. *Rosa Luxemburg Foundation Bruxelles Background Paper*. Accessed on [https://www.rosalux.eu/fileadmin/user\\_upload/solidarity\\_based\\_economy\\_in\\_europe.pdf](https://www.rosalux.eu/fileadmin/user_upload/solidarity_based_economy_in_europe.pdf). Consulted on April 13, 2019.
- Dacheux, Eric & Goujon, Daniel (2011). The solidarity economy: An alternative development strategy?. *International Social Science Journal*, 62, 205–215. doi: 10.1111/j.1468-2451.2011.01804.x.
- Defourny, Jacques (2013, July). *The EMES 'ideal – type' social enterprise as a compass. 4th EMES International Research Conference on Social Enterprise*, Liège. Accessed on <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/162311/1/The%20EMES%20Compass%20Liege%202013.pdf>. Consulted on April 13, 2019.
- Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (1998). Introduction entering the field of qualitative research. In Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (Eds.). *The Landscape of qualitative research: Theories and Issues* (1–35). London: Sage.
- Frère, Bruno (2019). «Politics without politics». Affordances and limitations of the solidarity economy's libertarian socialist grammar. In Bruno Frère & Marc Jacquemain (Eds.). *The everyday resistance: French activism in the 21st century* (229–262). London: Palgrave.
- Frère, Bruno & Jacquemain Marc (2019). Conclusion. In Bruno Frère and Marc Jacquemain (Eds.). *The everyday resistance: French activism in the 21st century* (281–297). London: Palgrave.
- Gartner, William B. (1985). A conceptual framework for describing the phenomenon of new venture creation. *The Academy of Management Review*, 10(4), 696–706.
- Haugh, Helen (2007). New strategies for a sustainable society: The growing contribution of social entrepreneurship. *Business Ethics Quarterly*, 17(4), 743–749.
- Hoogendoorn, Brigitte, Pennings, Enrico & Thurik, Roy (2010). What do we know about social entrepreneurship: An analysis of empirical research. *International Review of Entrepreneurship*, 8(2), 1 – 42.
- Matsui, Noriatsu & Ikemoto, Yukio (2015). Solidarity and social business: Theoretical background. In Noriatsu Matsui & Yukio Ikemoto (Eds.). *Solidarity economy and social business: New models for new society* (1–13). Tokyo: Springer.
- Notz, Gisela (2017). Preface. In Anton S. Filipenko (Ed.). *A social and solidartiy economy: The Ukrainian choice* (xi–xvi). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Öztürk, Fatih (2013). Understanding social entrepreneurship and features of it. *Studia i Materialy*, 16, 43–55. DOI: 10.7172/1733-9758.2013.16.3.
- Quiroz-Nino, Catalina & Murga-Menoyo, María Ángeles (2017). Social and solidarity economy, sustainable development goals, and community development: The mission of adult education & training. *Sustainability*, 9(12): 2164, 1–16. DOI: 10.3390/su9122164.
- Sanaç, E. (Interviewer) & Berakdar, O. (Interviewee) (N.D.). Savaşa ve politik çekişmelere üstün gelen sanat aşkına: ArtHere. Accessed on <http://www.bantmaq.com/magazine/issue/post/48/740>. Consulted on April 13, 2019.

Santos, Filipe (2009). A positive theory of social entrepreneurship. *INSEAD Working Paper*. Accessed on <https://sites.insead.edu/facultyresearch/research/doc.cfm?did=41727>. Consulted on April 13, 2019.

Wolf, Kurt H. (1950). *The sociology of Georg Simmel*. Illinois: The Free Press.

**Cihan Ertan.** Doutor em Sociologia com a tese “Tatuagens e corpo como veículos de sentido” na Akdeniz University na Turquia. Professor no Departamento de Sociologia da Düzce University na Turquia. Os seus interesses situam-se no estudo das culturas populares, corpo, género e artes. Desenvolveu um projeto como investigador principal “Processos de ressocialização e reintegração: a amostra de indivíduos sob liberdade condicional” (2016), fundado pela TÜBİTAK (Conselho de Pesquisa Científica e Tecnológica da Turquia). Düzce Üniversitesi Konuralp Yerleşkesi Konuralp, Merkez/Düzce, 81620, Turkey. E-mail: [cihanertan1@gmail.com](mailto:cihanertan1@gmail.com). ORCID: 0000-0001-7097-2655.

Receção: 10-01-2020

Aprovação: 23-04-2020

**Citação:**

Ertan, Cihan (2020). Contributions to the debate on the agendas of the social economy in the culture of Turkey. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(3), pp. 11-23. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n3a1

## MÉMOIRE GRAPHIQUE ET CONFLIT: LA VIOLENCE DE L'ETA DANS LE NEUVIÈME ART

MEMÓRIA GRÁFICA E CONFLITO: A VIOLÊNCIA DO ETA NOS QUADRINHOS

GRAPHIC MEMORIES AND CONFLICT: THE VIOLENCE OF ETA IN COMICS

MEMÓRIA GRÁFICA Y CONFLICTO: LA VIOLENCIA DE ETA EN EL CÓMIC

**Ludivine Thouverez**

Universidade de Poitiers, Departamento de Estudos Hispânicos, França

**RÉSUMÉ:** Après quarante ans de violences ayant entraîné la mort d'un millier de personnes, la fin de l'activité de l'*Euskadi Ta Askatasuna* (ETA) a ouvert la voie à une résolution pacifique et démocratique du conflit basque à partir de 2011. Neuf ans après, deux principales questions restent à résoudre: celle du statut des prisonniers de l'ETA et celle de la mémoire du conflit. Cette dernière question a non seulement envahi l'espace politique et médiatique, mais aussi celui de la création littéraire, cinématographique et artistique. À partir des apports théoriques de McCloud (1994) et Groensteen (2011) sur le langage de la bande dessinée (BD), et de Catalá Carrasco, Drinot et Scorer (2019) ou encore Delorme (2019) sur la mémoire dans le neuvième art, cet article analyse la représentation de la violence au Pays basque dans quatre BD et montre que le conflit armé s'est transformé en conflit de mémoire.

**Mots-clés:** bande-dessinée, roman graphique, conflit basque, mémoire.

**RESUMO:** Após quarenta anos de violência e a morte de mil pessoas, o fim da atividade armada da *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA) abriu caminho para uma resolução pacífica e democrática do conflito a partir de 2011. Hoje duas questões permanecem sem solução: o tratamento a ser dado aos 230 reclusos da ETA que ainda se encontram encarcerados e a memória do conflito. Com base nas contribuições teóricas de McCloud (1994) e Groensteen (2011) sobre a linguagem da banda desenhada e Catalá Carrasco, Drinot & Scorer (2019) e Delorme (2019) sobre a memória e vinhetas, este artigo analisa a representação da violência no País Basco em quatro histórias de banda desenhada e mostra que o conflito armado se transformou num conflito de memória.

**Palavras-chave:** banda desenhada, romance gráfico, conflito basco, memória.

**ABSTRACT:** After 40 years of violence and a thousand deaths, *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA) accepted a political and democratic solution to the Basque conflict in 2011. Nine years on, the main questions that remain to be solved are first, the status of ETA prisoners and second, the question of the memory of the conflict. This last question has not only invaded the political and media space, but also that of literary, cinematographic and artistic creation, such as comics. Thanks to the theories developed by McCloud (1994) and Groensteen (2011) about comics' language and Catalá Carrasco, Drinot & Scorer (2019) or Delorme (2019) about comics and memory, this article analyses the representation of the violence in the Basque Country in four comics and shows that the armed conflict has morphed into a memory conflict.

**Keywords:** comics, graphic novel, Basque conflict, memory.

**RESUMEN:** Tras cuarenta años de violencia y un saldo de mil muertos, el fin de la actividad armada de *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA) abrió el paso a una resolución pacífica y democrática del conflicto a partir de 2011. Hoy en día, dos preguntas permanecen sin resolver: el tratamiento que dar a los 230 presos de ETA que siguen encarcerados y la de la memoria del conflicto. Basándonos en los aportes teóricos de McCloud (1994) y Groensteen (2011) sobre el lenguaje del cómic y de Catalá Carrasco, Drinot & Scorer (2019) and Delorme (2019) sobre memoria y viñetas, este artículo analiza la representación de la violencia en el País vasco en cuatro cómics y demuestra que el conflicto armado se ha transformado en conflicto de memoria.

**Palabras-clave:** cómic, novela gráfica, conflicto vasco, memoria.

## 1. Introduction

Après quarante ans de violences ayant entraîné la mort d'un millier<sup>4</sup> de personnes, la fin de l'activité de l'ETA (Euskadi Ta Askatasuna – Pays basque et liberté<sup>5</sup>) a ouvert la voie à une résolution pacifique et démocratique du conflit basque à partir de 2011. En marge de la question du traitement à accorder aux 230 prisonniers de l'organisation<sup>6</sup>, se posent désormais celles de la réparation des victimes et du sens à donner aux événements passés, afin de permettre aux sociétés basque et espagnole de se reconstruire. L'expérience en matière de post-conflit armé montre que le silence des armes n'est pas nécessairement synonyme de paix et qu'il s'accompagne souvent d'un glissement ou d'une réactivation de la violence dans l'espace symbolique du discours, notamment lorsqu'il est question de la mémoire du conflit. Peu avant la fin de l'activité de l'ETA, le journal indépendantiste basque *Gara* affirmait ainsi: «Ceux qui cherchent à établir un récit avec des vainqueurs et des vaincus se trompent (...). Au Pays basque, qui convaincra vaincra, à commencer par les siens, puis par les autres<sup>7</sup>» (*Gara*: 2011). Déclarations auxquelles le ministre de l'Intérieur espagnol Jorge Fernández Díaz répliqua, quelques mois plus tard, lors d'un congrès du Parti Populaire: «Ce qu'il y a eu, c'est une organisation terroriste qui a voulu, par le biais de la socialisation de la souffrance et de la terreur, imposer son projet totalitaire et excluant à l'ensemble de la société basque et espagnole<sup>8</sup>». C'est pourquoi il importait désormais de gagner «la bataille du récit».

C'est dans le cadre de cette «bataille du récit» que l'on assiste, à partir de 2011, à la production d'une multitude de fictions littéraires ou cinématographiques dont le cadre spatio-temporel se situe dans le Pays basque des «années de plomb», c'est-à-dire durant la période la plus meurtrière du conflit (1978-1985). À travers l'analyse d'un corpus non exhaustif de quatre bandes dessinées, cet article se propose d'analyser les dispositifs narratifs et iconographiques convoqués par le neuvième art pour représenter la violence dans une perspective de construction quasi immédiate de la mémoire. Il tentera de déterminer si la bande dessinée, en sa qualité d'expression d'une contre-culture, facilite l'émission d'un discours idéologique qui reproduit ou conteste la représentation communément admise du conflit par les deux camps adverses. Partant du postulat que notre perception du passé est influencée par la culture médiatique et iconographique dans laquelle nous évoluons et que la bande dessinée concourt à la «visibilité de l'histoire» (Genoudet: 2015, 76), nous verrons que les potentialités du langage graphique permettent de tisser des liens étroits entre Histoire, mémoire et création. En évoquant et mobilisant les souvenirs, en réinvestissant le passé d'affect et d'émotions et en appelant à une «politique du présent et à un projet de futur» (Catalá Carrasco, Drinot & Scorer, 2019 : 24),

---

<sup>4</sup> Selon Fonseca Carlos (2014), le conflit armé aurait provoqué la mort de 927 personnes. 849 seraient décédées dans des attentats commis par l'ETA; 68 dans les attentats «contre-terroristes» du Groupes de libération antiterroristes (GAL) et d'autres groupes paramilitaires; et 10 dans des attentats non revendiqués.

<sup>5</sup> ETA naît en 1959 d'une scission au sein des jeunesses du Parti Nationaliste Basque. Après une phase de militantisme culturel et d'actions symboliques contre la dictature franquiste, l'organisation se rapproche du marxisme et s'engage dans la voie de la lutte armée, en 1968, pour «chasser les colonisateurs français et espagnol» de son territoire.

<sup>6</sup> Source: Exterat, Août 2020.

<sup>7</sup> Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteure. "Se equivocan quienes buscan un relato con vencedores y vencidos. (...) En Euskal Herria vencerá quien convenga, primero a los suyos y luego al resto".

<sup>8</sup> Source: Partido Popular, 2015. "Lo que ha habido es una organización terrorista que ha querido, mediante la socialización del sufrimiento y del terror, imponer su proyecto totalitario y excluyente al conjunto de la sociedad vasca y española". URL: <http://www.pp.es/actualidad-noticia/fernandez-igual-que-ganamos-batalla-policia-vamos-ganar-batalla-relato>



la bande dessinée fonctionne comme un «lieu de mémoire» (Nora : 1984) particulièrement intéressant du point de vue des jeunes générations.

## 2. Cadre théorique

Les apports théoriques sur lesquels se fonde cette recherche sont issus de trois champs disciplinaires : l'Histoire culturelle, les *Memory Studies* et les *Visual Studies*. Comme le souligne l'historien Adrien Genoudet, notre perception de l'Histoire (révolue, et donc non soumise à une expérience directe) est étroitement liée aux représentations graphiques de celle-ci. Photographies, peintures, films, bandes dessinées, etc. mettent en scène le passé et constituent une mosaïque d'images qui, de génération en génération, s'inscrivent dans l'imaginaire social. La bande dessinée a largement contribué à ce phénomène. Média de tradition populaire et bon marché, la BD propose une reconstruction documentée d'événements, de paysages ou d'ambiances qui permet non seulement de fixer le passé dans la mémoire collective, mais d'en proposer une recreation vivante. En effet, les potentialités liées à l'usage du texte et de l'image et l'expressivité découlant du langage oral et parfois familier des personnages en font un support privilégié pour appréhender la mentalité d'une époque. Ces caractéristiques expliquent pourquoi un nombre croissant d'historiens ont intégré la BD dans leur corpus d'analyse, dans l'objectif non pas de confronter les œuvres à la véracité historique, mais de déterminer dans quelle mesure elles contribuent à la (re)production de *topoi* visuels, tout comme à la diffusion de mémoire(s) collective(s).

La mémoire collective a fait l'objet de multiples études depuis les travaux précurseurs de Maurice Halbwachs en 1925. Opposée à l'Histoire par sa dimension subjective, fragmentaire et simplificatrice (Nora soulignait qu'il y a Histoire dès lors qu'il y a « trace, distance et médiation », 1984 : 19), la mémoire peut être considérée comme «un ensemble de contenus, formes et vecteurs d'appropriation du passé par un groupe donné, qui participe à sa construction identitaire» (Michel Lefebvre, 2013 : 76). Selon Halbwachs, les groupes sociaux partagent une version commune des événements historiques permettant l'élaboration d'un cadre pour la communication groupale. En tant qu'être social, chaque individu entretient une série de souvenirs collectifs, qui peuvent varier selon les différents groupes auxquels il appartient (Halbwachs, 1997).

Fruit de l'expérience vécue ou d'une transmission par l'entourage (Hirsch, 1997) ou la culture de masse (Landsberg, 2004), la mémoire joue un rôle particulièrement important dans les processus individuels et collectifs de résilience post-traumatique. Les sociétés espagnoles et latino-américaines, meurtries par des épisodes de guerres civiles et de dictature au XXe siècle, ont ainsi développé une culture mnésique qui permet à la fois de conjurer le passé, d'alimenter le souvenir et de remettre en cause (selon les groupes sociaux d'appartenance et les moments historiques) la «mémoire officielle» proposée lors des phases de post-conflit. En ce sens, la mémoire n'est jamais figée: elle résulte d'un dialogue permanent entre le passé et le présent, dans une perspective de construction du futur.

En tant que produit culturel projetant un éclairage sur le passé, la bande dessinée peut donc être considérée comme un « lieu de mémoire ». Il est d'ailleurs révélateur que ce support ait souvent été l'un des premiers à insuffler un débat là où toute contestation politique était impossible, en proposant une mémoire des groupes sociaux minorés ou opprimés par les dictatures:



Durante las épocas de convulsión política y sus secuelas, los cómics han podido responder con celeridad y de manera fidedigna a los eventos históricos y los debates acontecidos en la esfera pública. El relativamente bajo coste de producción, la forma en que los aficionados suelen compartir los cómics y la mezcla de lo visual y lo escrito que define al medio dan a este el potencial de una rápida distribución y difusión entre un público amplio y, a menudo, diverso. (Catalá Carrasco *et al.*, 2019: 23).

En raison de ses circuits d'édition alternatifs et de son caractère *underground*, la BD a mis en scène des activités et pratiques – sexe, drogues, style vestimentaire, musique – et des débats qu'il n'était pas permis d'évoquer dans la culture de masse. La libération des mœurs qui a marqué la période allant de la mort du général Franco à la consolidation de la démocratie en Espagne (1975-1986) n'a pas été accompagnée, par exemple, d'un débat officiel sur la guerre civile, le franquisme ou l'amnistie générale de 1977 qui mit un « point final » à la dictature (empêchant ainsi toute action judiciaire contre ses agents). C'est par conséquent dans la contre-culture, et particulièrement la BD, que la mémoire du camp républicain est pour la première fois revendiquée, comme on peut l'apprécier dans le récit mémoriel *Paracuellos* de Carlos Gímenez (1975) ou le recueil *Francografías* (1978) du collectif El Cubrí, qui détourne des photographies de Franco pour en resignifier le sens à partir de détails insolites ou de références à d'autres œuvres picturales, comme le *Guernica* de Picasso ou le *3 de Mayo* de Goya.

Le silence de la Transition sur la Guerre civile, qui entraîne une explosion de la thématique de la mémoire dans l'Espagne des années 2000 (grâce notamment à la pression sociale de la « troisième génération »), invite à s'interroger sur la gestion du post-conflit armé au Pays basque. Jusqu'à cette date, la violence dite terroriste, qui faisait les gros titres de la presse et enflammait les débats politiques, était une thématique relativement peu abordée par les écrivains et les artistes : entre 1968 et 2011, seule une vingtaine de romans, essentiellement centrés sur la figure de la victime et dédiés à la critique sociale, sont publiés (Thouverez, 2020). La fin des hostilités inverse toutefois la tendance et on assiste, depuis quelques années, à une multiplication de témoignages, de fictions ou de récits mémoriels. Libérés des contraintes sociales et de la menace de l'ETA, de nombreux intellectuels et éditeurs osent désormais publier et s'exprimer sur le conflit.

### 3. Corpus et méthodologie

Notre méthodologie s'inspire des travaux des théoriciens Laurent Martin, Jean-Pierre Mercier, Pascal Ory et Sylvain Venayre (2012), Scott McCloud (1994) et Thierry Groensteen (2011) sur le langage de la bande dessinée, et particulièrement sur le traitement du temps et de la mise en scène du passé. Comme le souligne McCloud (1994 : 115), la BD est étroitement liée au temps et à la mémoire : le passé, le présent et le futur deviennent visibles et réels, enveloppent le lecteur. Cette simultanéité conduit à une « composition de la mémoire » dans laquelle le lecteur joue un rôle actif. C'est à lui, par exemple, de recomposer la fracture introduite par la dimension synchronique et chronologique du récit ou encore d'attribuer une signification particulière aux vignettes dans lesquelles le temps semble se dilater. Les ouvrages *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle* (Delorme, 2019) et *Cómic y memoria en América latina* (Catalá Carrasco *et al.*, 2019) développent plus spécifiquement ces aspects en reliant la théorie au contexte de production des œuvres. Isabelle Delorme rappelle que les récits mémoriels graphiques répondent à des canons précis :

Les récits mémoriels historiques en bande dessinée sont des albums basés sur une mémoire individuelle, laquelle œuvre dans le champ de l'intime. En effet, ce qui nous est rapporté par les auteurs se rapporte à leur propre ressenti ou à celui des protagonistes. Leur quotidien est narré, lequel s'inscrit parfois dans un contexte historique de grande ampleur mais est plus souvent ordinaire (...). L'histoire s'éclaire en prenant le visage de celui ou de celle qui était jusqu'alors anonyme (Delorme, 2019: 82).

Opposant le récit mémoriel à la «fiction historique» (récit construit à partir de faits historiques avérés mais relatés de manière fictive) et à la BD de reportage (qui fait connaître plutôt que «fait mémoire»), le récit mémoriel présente des instantanés représentatifs de l'histoire collective, fondés sur la mémoire personnelle ou familiale de l'auteur, et reconstitués de manière exhaustive. Si cette définition s'adapte parfaitement à *Maus* d'Art Spiegelman, *Persepolis* de Marjane Satrapi ou encore *Darkroom: Mémoires en noirs et blancs* de Lila Quintero Weaver, on peut objecter que la relation entre auteur, narrateur et objet de la mémoire ne se fonde pas nécessairement sur la restitution à la première personne de l'expérience personnelle ou familiale, mais sur une proximité. Comme nous le verrons plus loin, le regard porté sur le conflit basque émane d'auteurs et de dessinateurs ayant vécu les événements dans leur dimension individuelle et collective ou partagé l'expérience de la violence dans d'autres contextes.

Notre *corpus* est composé de quatre bandes dessinées que nous présenterons selon l'ordre chronologique de leur publication. *Voir des baleines* (2014), du Basque Javier De Isusi, s'inspire d'un fait réel: la rencontre dans une prison du Sud de la France d'un membre de l'ETA et d'un mercenaire du GAL, organisation paramilitaire ayant assassiné sur ordre de l'État espagnol une trentaine de personnes au Pays basque entre 1983 et 1987 (Thouvez : 2011). Cette rencontre, peu probable, est à l'origine d'une fiction dans laquelle trois personnages principaux (Josu, militant tourmenté par son passé ; Emmanuel, le mercenaire repent ; et Antón, vicaire hanté par la mort de son père dans un attentat de l'ETA) entament une démarche d'autoréflexion sur la violence. Décrite par son auteur comme une fiction n'ayant vocation ni historique ni journalistique, *Voir des baleines* fut nommée pour concourir au prix de la meilleure BD 2015 aux festivals d'Angoulême et de Barcelone. Elle s'appuie sur un long travail de documentation et d'introspection : «Là où j'ai le plus cherché fut dans mon propre intérieur : qu'est-ce que j'éprouverais si j'étais dans cette situation ? Telle était la question que je me posais constamment lorsque j'essayais de me mettre dans la peau des différents personnages<sup>9</sup>». Assumant le risque de critiques de la part des extrêmes politiques, Javier De Isusi évoque dans le récit la nécessité de faire un pas vers l'autre et de reconnaître son humanité. Après avoir longuement hésité à concrétiser son projet, le dessinateur se laissa guider par son intuition: «plus que l'œuvre que je voulais faire, j'ai senti, dit-il, que c'était l'œuvre que je *devais* faire<sup>10</sup>».

La BD *Miguel Ángel Blanco : la fuerza de la memoria* (2016) d'El Cubrí (trio composé des artistes espagnols Felipe Hernández Cava, Saturio Alonso Millán et Pedro Arjona González) se distingue des autres œuvres étudiées puisqu'elle répond à une démarche didactique et non commerciale. Publiée par la Fondation Miguel Ángel Blanco à l'occasion

---

<sup>9</sup> Source: dossier de presse de l'éditeur. URL: <https://www.astiberri.com/products/he-visto-ballenas>. "Donde más he rebuscado ha sido en mi propio interior: ¿cómo me sentiría yo si estuviera en esa situación? Era la pregunta que me hacía continuamente al intentar ponerme en la piel de unos y otros personajes".

<sup>10</sup> Source: dossier de presse de l'éditeur. URL: <https://www.astiberri.com/products/he-visto-ballenas>. "Más que hacer una obra que quería hacer siento que he hecho la obra que tenía que hacer".

du dix-neuvième anniversaire de l'assassinat de cet élu du Parti Populaire par l'ETA, la BD est constituée d'un total de seize pages illustrées dans lesquelles El Cubrí revient sur la mort de l'élu (devenu martyr de la démocratie espagnole) et sur les motivations de ses assassins. Comme son titre l'indique, la BD entend faire vivre le souvenir de Blanco (et par extension de toutes les victimes de l'ETA), tout comme graver le crime dans la mémoire visuelle de la société. Pour parvenir à ces objectifs, El Cubrí s'inspire de photographies historiques illustrant le contexte et insère, comme dans l'œuvre *Francografías* évoquée plus haut, un texte fortement engagé.

La mort d'un homme appartenant au camp adverse constitue le nœud narratif de *La consulta : los últimos días de Santi Brouard* (2019) d'Harkaitz Cano et Adur Larrea. Dans cette BD, apparentée au genre du récit mémoriel, l'écrivain et l'illustrateur de presse mettent en scène les derniers jours de Santiago Brouard, fondateur du parti indépendantiste Herri Batasuna, assassiné le 20 novembre 1984 par deux mercenaires du GAL. À partir de témoignages de la famille et de documents d'époque, Brouard est représenté dans les différents aspects de sa vie privée, professionnelle et politique, dans une démarche d'humanisation du personnage public.

Le dernier ouvrage étudié correspond à l'adaptation graphique du roman de Fernando Aramburu *Patria* par le dessinateur barcelonais Toni Fejzula. Prix national du roman en 2017, *Patria* relate la déchirure de deux amies et de leurs familles respectives à la suite d'un attentat de l'ETA. Incarnation du modèle matriarcal basque, Miren et Bittori voient leur existence se fracturer quand le fils de la première abandonne le domicile familial pour rejoindre les commandos de l'ETA et quand le mari de la seconde est assassiné pour avoir refusé de payer « l'impôt révolutionnaire ». L'intrusion du lecteur dans le quotidien des deux foyers permet d'appréhender l'ambiance des années de plomb, tout comme les conséquences psychologiques de la violence nationaliste.

Séduit par la proposition narrative et idéologique d'Aramburu, le dessinateur Toni entrevoit immédiatement le potentiel graphique de celle-ci :

Le roman graphique est le meilleur moyen de transmission d'un message, à propos de n'importe quel événement historique. Quand bien même un roman traitant de l'Holocauste essaie de me faire voir quelque chose, pour moi, ce sont les images de *Maus*, d'Art Spiegelman, qui me restent en tête. Après avoir beaucoup lu, visionné et expérimenté des choses sur le conflit des Balkans, les images qui me viennent à l'esprit sont celles de *Gorazde*, de Joe Sacco (...). L'image s'inscrit de la même manière qu'on marque une bête au fer rouge, elle s'incruste<sup>11</sup>.

Désireux de fixer les mots d'Aramburu à travers l'image, Toni Fejzula se met en tête d'illustrer le roman dans une adaptation graphique très personnelle, fonctionnant de manière totalement autonome vis-à-vis de l'œuvre originale.

---

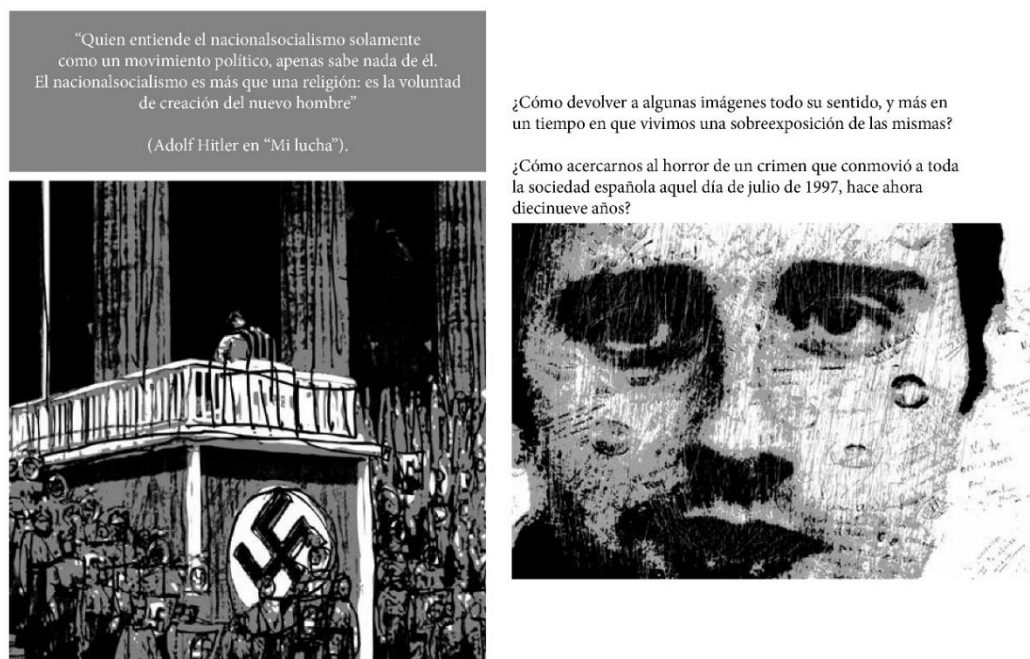
<sup>11</sup> "La novela gráfica es el mejor medio de transmisión de un mensaje, en cualquier evento histórico. Por más que una novela que trate el relato del Holocausto intente hacerme ver algo, las imágenes que retornan a mi mente son las de *Maus* de Art Spiegelman. Del conflicto en los Balcanes, tras mucho leer, ver y vivir, las imágenes que me vienen a la mente son las de *Gorazde*, de Joe Sacco (...). La imagen se marca como se yerra a una res, se incrusta".

## 4. Résultats d'analyse

### 4.1. Une mémoire polarisée

Eu égard au contexte de « bataille du récit » évoqué ci-dessus, *Miguel Ángel Blanco : la fuerza de la memoria* vise à accuser l'ETA et graver l'image des victimes dans le marbre de la mémoire collective. Les procédés utilisés par El Cubrí pour parvenir à cet objectif reposent sur la (re)présentation en noir et blanc d'images déjà inscrites dans l'imaginaire social et la création d'une nouvelle iconographie, ainsi que sur l'écriture d'une mémoire n'admettant d'autre version que celle des victimes. On remarque, par exemple, qu'aucun dialogue n'est inséré dans les vignettes: seuls les propos du narrateur extradiégétique sont consignés dans les légendes, à la manière d'un manuel scolaire.

Les deux premières pages de la BD donnent le ton en juxtaposant deux photographies historiques : Hitler, prononçant un discours du haut d'une tribune arborant la croix nazie ; et Miguel Ángel Blanco, conseiller municipal de la ville d'Ermua, enlevé le 10 juillet 1997 par un commando qui exigeait le transfert de tous les prisonniers de l'ETA vers des établissements pénitentiaires du Pays basque en échange de sa libération (Figure 1). Le texte surmontant la première illustration, tiré de *Mein Kampf*, évoque le caractère totalitaire de l'idéologie national-socialiste allemande, en claire référence à ETA (« Le national-socialisme est plus qu'une religion : c'est la volonté de créer un nouvel homme »), tandis que deuxième interroge le lecteur sur le sens des images : « comment redonner tout leur sens à certaines images, en ces temps de surexposition à celles-ci ?<sup>12</sup> ».



**Figure 1: Miguel Ángel Blanco**  
Source: *La fuerza de la memoria*, p. 2-3.

Le narrateur omniscient s'attache ensuite à rappeler les grandes étapes du nationalisme basque en juxtaposant une série d'images ayant fait la une des médias

<sup>12</sup> “¿Cómo volver a algunas imágenes todo su sentido, y más en un tiempo en que vivimos una sobreexposición de las mismas?”.

(militants cagoulés, graffitis appelant à l'exécution de personnes, slogans et symboles de l'organisation, comme le serpent et la hache<sup>13</sup>) à des fragments de discours ou d'essais mettant en exergue le racisme, l'intolérance et le projet «totalitaire d'inspiration marxiste-léniniste» du camp indépendantiste. S'ensuit une série d'images et d'informations destinées à humaniser la victime et à souligner l'énorme transcendance de son assassinat. Au moyen de six vignettes représentant les manifestations en faveur de la libération de Blanco, le narrateur rappelle que cet événement a marqué un avant et un après dans la perception sociale de la violence : «Personne ne pourra oublier ce que furent ces 48 heures angoissantes, ce que représente une société faisant un pas en avant pour répondre au terrorisme<sup>14</sup>» (El Cubri, 2016: 13).

La fin du récit se concentre sur la figure des coupables : les trois auteurs matériels du crime (dont le nom est rappelé à plusieurs reprises par l'insertion, en incise, de l'injonction «répétons leur/son nom») ; et de leurs complices : le leader indépendantiste Arnaldo Otegi, la majorité silencieuse du Pays basque et les responsables de la profanation de la tombe de Blanco. *Miguel Ángel Blanco: la fuerza de la memoria* ne remet donc pas seulement en cause l'ETA mais l'idéologie qui a sous-tendu la violence, tout comme les secteurs ayant manqué d'humanité envers les victimes ou remettant en cause le caractère démocratique de la Constitution 1978. Pablo Iglesias, secrétaire général de Podemos, est ainsi désigné au moyen d'un portrait expressif suggérant son radicalisme. Le journal monarchiste ABC, la Bible ou le gardien de prison José Antonio Ortega Lara (séquestré pendant 532 jours par l'ETA, il deviendra plus tard l'un des fondateurs du parti d'extrême droite Vox), sont, en revanche, cités en exemple. Comme dans un jeu de miroir déformant, *La consulta...* utilise également le noir et blanc pour narrer les derniers instants de la vie d'une victime, mais issue cette fois du camp l'indépendantiste : Santiago Brouard, fondateur du parti Herri Batasuna, assassiné par le GAL en 1984, au moment où le gouvernement espagnol négociait (par l'intermédiaire du dirigeant) une trêve avec l'ETA.

Le roman s'articule autour de deux récits enchâssés pouvant se lire indépendamment l'un de l'autre, et présentés de manière horizontale sur plusieurs doubles pages. Le premier récit a pour cadre spatio-temporel la ville de Bilbao en 1984 et décrit Brouard dans sa vie familiale, sociale, professionnelle et politique. Le lecteur découvre des aspects de la personnalité de Brouard peu connus du public: le dirigeant n'était pas seulement un défenseur acharné de la cause des travailleurs et de l'indépendantisme (dans sa dimension plus politique que militaire), mais un pédiatre dévoué à ses patients issus des classes populaires, un passionné de littérature qui écrivait dans un petit carnet ses pensées politiques ou des poèmes qui l'inspiraient, et dont les annotations servent de fil conducteur à la fiction. Le travail de documentation et les entretiens par Harkaitz Cano et Adur avec les membres de la famille Brouard permettent de mieux appréhender le personnage et le contexte: en marge des attentats commentés de manière quotidienne par la presse, sévit également une violence politique, sociale, économique et environnementale, beaucoup moins médiatisée mais tout aussi brutale. L'année 1984 est ainsi marquée par la restructuration du secteur de la construction navale et de nombreuses grèves à Bilbao, tout

---

<sup>13</sup> Comme toute organisation clandestine, la communication de l'ETA a reposé sur de nombreux symboles et slogans peints sur les murs du Pays basque. On peut citer la hache et le serpent, qui évoquent la force et l'astuce de l'organisation, le slogan «Bietan Jarrai» («continuer dans les deux voies», en référence à la lutte politique et militaire) ou encore «ETA, mátalos» («ETA, tue-les!»), en référence aux ennemis de la cause indépendantiste.

<sup>14</sup> «Nadie podrá olvidar lo que fueron aquellas angustiosas 48 horas: lo que es una sociedad que da un paso adelante para contestar al terror».



comme par la mobilisation sociale contre l'implantation de la centrale nucléaire de Lemoniz.

Le second récit a pour protagoniste un mercenaire, répondant aux traits de Luis Morcillo, auteur réel de l'assassinat de Brouard. Deux époques se mêlent au sein de ce même récit : le présent de narration qui, selon toute vraisemblance, correspond à 2013 (année où Morcillo confesse son crime dans une interview au quotidien *El Mundo*<sup>15</sup>), et le printemps 1984, au cours duquel il est recruté par un garde civil pour exécuter Brouard en échange de la somme de 7,5 millions de pesetas. Le lecteur assiste à une double mise en scène de la mémoire : par le texte qui, grâce au procédé littéraire de l'analepse, livre de nombreuses informations sur les années 80 ; et par l'image qui, grâce à l'agencement de lignes droites et sombres conduisant le regard du lecteur dans l'espace du hors-champ (où se cache le journaliste), contribue à la création d'une ambiance psychologique rappelant l'angoisse générée par la «sale guerre». L'absence de représentation visuelle du journaliste (seul son magnétophone et des bulles de dialogue signalent sa présence) suscitent également une réflexion sur les médiums et le caractère subjectif, voire manipulateur, de la construction des récits. L'insertion dans les vignettes de unes de journal (comme on peut le voir dans la Figure 2) ou de fragments d'informations radiophoniques, renforcent d'ailleurs cette idée que plusieurs «couches de mémoire» se superposent souvent dans les récits.



**Figure 2: La Consulta**  
Source: Los últimos días de Santiago Brouard., p. 35.

Contrairement à *Miguel Ángel Blanco...*, qui propose une vision du passé conforme à celle de l'Association des Victimes du Terrorisme et d'une partie de l'opinion espagnole (et

<sup>15</sup> Le journaliste Antonio Rubio indique, en préambule de l'interview, que celle-ci se déroula dans un bar et que Morcillo consumma du café et avala sept cachets. Des éléments visuels, comme le magnétophone, la tasse de café et les médicaments posés sur la table sont reproduits dans la BD.



pour qui aucun pardon n'est possible), *La consulta...* introduit un certain nombre de nuances, à commencer par celle que l'acceptation ou le refoulement de la souffrance par la militance a probablement retardé la recherche d'une solution politique au conflit. C'est en ce sens qu'il convient d'interpréter les fragments de *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de l'écrivain nicaraguayen Omar Cabezas, que Brouard cite au début:

Nous nous revêtons de la même dureté que la montagne, la même dureté que les animaux (...) comme des hommes sans âme, en apparence (...). C'est ainsi que s'est forgé en nous un temple qui nous faisait endurer la souffrance psychique et physique<sup>16</sup>.

Ce récit autobiographique, fondé sur l'expérience de Cabezas au sein de la guérilla sandiniste, insiste tout autant sur la beauté de la lutte que sur les souffrances qu'elle génère. Cette même idée est suggérée par l'allégorie des oies, que l'on voit survoler la baie de Leikeito ou être sacrifiées pour les fêtes patronales de la ville natale de Brouard, en référence au désir de liberté et à la répression du peuple basque. *La Consulta...* pose également la question du terrorisme d'État et de ses responsabilités. En effet, la confession du crime rend tout à la fois compte de l'implication des autorités dans la « sale guerre » que de la corruption de l'appareil d'État, puisqu'une partie de l'argent dédié aux opérations du GAL aurait été détournée par des fonctionnaires. Or, en l'absence d'une reconnaissance officielle de toutes les victimes du conflit par le gouvernement espagnol, le lecteur comprend que le pardon est difficilement atteignable. Même si cette exigence n'est pas ouvertement formulée dans la BD, on observe que les regrets exprimés par le mercenaire Morcillo dans son interview à *El Mundo* ne sont pas retranscrits dans *La Consulta...* alors les déclarations de la veuve de Brouard (« le temps est une blessure d'une extrême beauté »), elles, sont citées en épigraphe. Les éléments sélectionnés par El Cubrí et le duo Cano-Adur pour reconstruire la mémoire du conflit reflètent donc deux approches distinctes qu'il convient de mettre en lien avec le débat politique présent..

#### 4.2. Une révision critique nécessaire

Contrairement aux ouvrages étudiés ci-dessous, la question du pardon et du vivre-ensemble est au cœur des romans graphiques *Voir les baleines* et *Patria*. Le premier ouvrage, structuré en six chapitres, présente la particularité d'intégrer, à la fin du récit, un conte écrit par un personnage, tout comme une chronologie des principaux événements du nationalisme basque. *Voir des baleines* mélange aussi plusieurs cadres spatiaux et temporels que le traitement de la couleur permet d'identifier aisément : le lecteur voyage ainsi entre les décors gris-bleutés de 1974 et jaunes des années 1999-2004, ainsi qu'à travers la ville de Saint-Sébastien et une prison du Sud de la France. Comme dans de nombreuses fictions sur l'ETA, la solitude et l'ennui du *mako* (prison dans le langage colloquial des militants) sont à l'origine d'échanges et d'un processus d'autoréflexion, qui se manifeste par une prédominance du texte dans les phylactères et par l'emploi d'un registre oral dans l'ensemble de la BD. En prison, Josu, militant en rupture avec la direction de l'ETA, entreprend une démarche de réhabilitation sociale incluant l'assistance à des groupes de parole et à des conférences. À l'occasion de l'une d'entre elles, il rencontre Emmanuel, ancien membre du GAL, qui déclare avec amertume : « J'ai versé un flot de sang et de haine qui n'a en rien aidé à gagner la guerre qu'on était censé livrer. À la place,

---

<sup>16</sup> « Nos íbamos revistiendo de la misma dureza del monte, de la dureza de los animales [...], como hombres sin alma, aparentemente (...) Así se fue forjando en nosotros un templo que nos hacía soportar el sufrimiento psíquico y físico ».

je passerai le plus clair de ma vie derrière les verrous. C'est franchement naze comme bilan» (Figure 3).



**Figure 3: Voir des baleines**

Source: Voir des baleines. Pages non numérotées.

Ces propos renforcent les doutes déjà présents dans l'esprit du militant, qui confie à l'un de ses compagnons : «On n'arrête pas de rabâcher l'idée de la construction nationale... mais j'ai le sentiment... qu'on n'a fait que détruire». Cette prise de conscience se reflète dans le traitement des couleurs dominantes : le jaune et le bleu, très soutenus au début du récit, tendent ensuite à se nuancer. Le troisième protagoniste du roman, le vicaire Antón, entretient lui aussi un rapport conflictuel au passé. Les images de son père assassiné par l'ETA, tout comme les déclarations de pardon qu'il adressa aux terroristes le jour des funérailles, continuent de le poursuivre vingt-cinq ans plus tard. Les références aux caméras de télévision et au qu'en-dira-t-on (dans la vie d'Antón) ; à la nécessité de paraître toujours plus fort (dans celle du sicaire), ou encore à la discipline de groupe («*bakoitza bere tokian*», répètent ses camarades à Josu, «chacun à sa place»), suggèrent que l'existence des trois hommes fut longtemps régie par l'obligation d'assumer une fonction sociale qui les rendait totalement aveugles aux points de vue et à la souffrance d'autrui.

La métaphore des baleines («une manière de dire que parfois deux personnes regardent du même côté et voient deux choses qui n'ont pourtant rien à voir l'une avec l'autre», explique le vicaire), tout comme le refus des nouvelles générations de se soumettre aux mêmes contraintes que leurs aînés, laissent pourtant entrevoir un espoir à la fin du récit. Le conte « La guerre des statues » que la fille d'une détenue offre au fils de Josu sur

le parking de la prison de Nanclares de la Oca<sup>17</sup>, raconte ainsi l'ascension d'une immense statue vide par un homme, tombant ensuite dans le vide:

Quand il eut terminé sa chute, l'homme était complètement nu. Il découvrit alors à ses côtés d'autres hommes et d'autres femmes nus qui avaient sans doute accompli le même parcours que lui. Alors les hommes se regardèrent les uns les autres et se virent pour la première fois.

Cette métaphore, inspirée de la révolte de Zeus contre son père Cronos et les titans qui lui avaient prêté allégeance, invite le lecteur à une révision critique du passé, également présente dans *Patria*. Alors que *La consulta...* et *Voir des baleines* s'illustrent par un certain classicisme graphique, *Patria* surprend par son style pictural original, parfois proche de l'expressionnisme, tout comme par un agencement très chargé des vignettes. La difficulté de résumer les 642 pages de l'œuvre d'Aramburu en 277 pages illustrées explique probablement cette condensation, mais on peut imaginer que les choix de Toni Fejzula visent également à recréer l'univers pesant et fragmenté de la société basque, tel qu'il apparaît dans le roman original.

Le traitement de la couleur possède plusieurs fonctions. La première est de créer une atmosphère psychologique. Le bouillard, la pluie, le froid (caractéristiques du climat du Pays basque), tout comme l'isolement des personnages, déterminent l'adoption d'une palette de gris, bleus et verts foncés qui prédominent dans la BD, tandis que les couleurs chaudes illustrent l'explosion de sentiments et d'émotions violentes, comme nous pouvons l'apprécier dans la Figure 4. La seconde permet de jouer sur les différentes modalités de narration. Les cartouches bleues, vertes ou rose sont ainsi le lieu de la narration intradiégétique, alors que les bulles blanches accueillent de brefs dialogues (Toni Fejzula souhaitant ne pas freiner la lecture) et correspondent à l'espace de la narration extradiégétique. La troisième permet une identification plus facile des (et aux) personnages. Bien que l'affirmation de McCloud sur la plus grande sensibilité du lecteur-spectateur à la couleur soit discutable (McCloud, 1994 : 89), on peut supposer que la mise en images de ce récit choral, reposant sur l'évolution diachronique de neuf personnages dans un univers non nécessairement connu du lecteur, fut l'objet d'une recherche formelle incessante.

---

<sup>17</sup> Cette prison, située dans la province d'Álava au Pays basque, est connue comme celle des «repentis» de l'ETA. Pour être transférés dans celle-ci, les membres de l'ETA doivent condamner publiquement la violence et se soumettre à des programmes de réinsertion sociale.





**Figure 4: Patria**  
Source : Patria, p. 188-189.

La singularité de *Patria* repose également sur la présence d'un paratexte contenant une explicitation de la démarche artistique et idéologique de l'illustrateur. Expliquant avoir fui Belgrade à l'âge de dix ans en raison du déchaînement de la violence nationaliste, Ton Fejzula précise:

Le conflit basque n'a absolument rien à voir avec mon histoire personnelle. Néanmoins, face à toute rupture provoquée par une division nationale, je ne cesse d'entendre l'écho de ce que j'ai vécu, de près ou de loin, à travers mon histoire familiale. Je ne parle pas de situation de répression manifeste et massive, d'extermination ou de génocide. Je parle de situations dans lesquelles on pourrait parvenir à une solution négociée si les deux ou les trois parties en conflit décidaient de lâcher prise. De situations dans lesquelles la violence n'a fait qu'engendrer la souffrance et créer du ressentiment (Fejzula : 293)<sup>18</sup>.

Conformément à l'œuvre originale, le roman graphique met en scène les séquelles d'un attentat commis contre un industriel du Pays basque, surnommé El Txato, qui avait refusé de se soumettre au racket de l'ETA. Bittori – la veuve de la victime – et Miren – la mère de l'assassin présumé – rompent alors leur amitié et s'enferment dans une rancœur qui irradie le reste de la famille, de sorte que la construction d'une « vie d'après » est impossible. Le meurtre, remémoré de façon incessante, permet à chacun d'exprimer son point de vue sur la violence psychologique exercée par l'ETA. Grâce à une reconstruction réaliste des lieux et de nombreux emprunts linguistiques à la langue basque, le lecteur se transforme en

<sup>18</sup> "El conflicto vasco no tiene absolutamente nada que ver con mi historia personal, pero en cualquier ruptura provocada por una división nacional no dejo de sentir ecos de lo que he vivido, de cerca o a través de mi historia familiar. No hablamos de situaciones de represión evidente y masiva, exterminio o genocidio. Hablamos de casos donde se puede llegar a una situación pactada si las dos o tres partes deciden bajar del burro y donde la violencia no ha hecho otra cosa sino provocar sufrimiento y crear resentimiento".

témoin privilégié du contrôle social de la population, de l'ostracisme, de la délation ou de l'angoisse des victimes.

Il est intéressant de souligner que cette approche du conflit n'est pas nouvelle mais le succès éditorial du roman d'Aramburu (700.000 exemplaires vendus en Espagne) tient probablement au fait que ce passé traumatique est évoqué depuis la focale de personnages anonymes. C'est pourquoi les procédés permettant l'activation du souvenir sont nombreux et variés : le prisonnier Jose Mari voyage mentalement au Pays basque pour « vider sa mémoire » ; Bittori dialogue constamment avec le défunt ; Miren trouve consolation dans la prière à Saint Ignacio de Loiola ; Xabier se noie dans l'alcool et interroge le portrait de son père tous les soirs ; Nerea évoque ses souvenirs lorsque la pluie se met à tomber ; Arantxa, devenue invalide et muette après un accident cérébral, n'a d'autre choix que de se référer au passé, etc. Par le recours à des interlocuteurs imaginaires, tous contournent la confrontation verbale et personnalisent l'incommunication générale. Le recours progressif à l'écriture (sous la forme de messages écrits sur tablette pour Arantxa, de contes infantiles pour Gorka ou de correspondance épistolaire entre José Mari et Bittori) permet toutefois de fissurer le discours politique des extrêmes : face à l'impossibilité d'oublier, seul le dialogue et le pardon sont propices à la résilience. Une réconciliation est d'ailleurs même envisagée dans l'embrassade, furtive mais réelle, de Bittori et Miren à la fin du roman.

## 5. Conclusions

Les quatre bandes dessinées constitutives de notre corpus s'appuient sur des faits réels vécus ou remémorés. Ils ne constituent pas à proprement parler des récits historiques, mais mettent en scène les souvenirs individuels, familiaux et collectifs des quarante ans de violence ayant sévi au Pays basque. Non tenus de tendre vers l'objectivité historique, ces auteurs peuvent être considérés comme des « passeurs de mémoire », d'une mémoire plus communicationnelle qu'historique, si l'on considère que les cadres d'interprétation du conflit sont (comme le soulignait Halbwachs) largement influencés par leurs groupes sociaux d'appartenance.

L'analyse contrastive des œuvres permet d'affirmer que *Patria* et *Voir des baleines*, participent à la diffusion d'une mémoire inclusive qui, sans tomber dans le travers d'exempter tous les acteurs de leurs responsabilités, reconnaît tout au moins l'existence d'une souffrance partagée au Pays basque. Le positionnement idéologique de Fernando Aramburu, Toni Fejzula et de De Isusi diffère donc sensiblement de celui d'Harkaitz Cano et Adur Larrea, pour qui les violations des droits humains commises par l'un *et l'autre camp* doivent être envisagées sur un pied d'égalité dans la grille d'interprétation du passé. Ce point de vue est en contradiction totale avec celui d'El Cubri et de la puissante Association des Victimes du Terrorisme, qui peut compter sur une large diffusion de *Miguel Ángel Blanco: la fuerza de la memoria* à travers les réseaux sociaux et les bibliothèques espagnoles. Dans le contexte d'attentats islamistes que connaît l'Espagne depuis 2004, la Fondation intervient, en effet, auprès des jeunes générations pour combattre « tout flirt ou toute justification de n'importe quel type de terrorisme<sup>19</sup> » (EFE : 2016). La présidente de la Fondation ne se lasse d'ailleurs pas de répéter, à propos du conflit basque, que c'est aux victimes – et aux seules victimes – qu'il revient d'écrire le « récit final du terrorisme ».

---

<sup>19</sup> "Que no haya devaneo ni justificación de ningún tipo de terrorismo".

Ces différents points de vue montrent qu'en l'absence de politique institutionnelle de gestion de la mémoire par les autorités espagnoles, l'écriture du passé répond à de multiples intentions qu'il convient de relier aux enjeux politiques présents et à la construction future de la société. La promotion d'une mémoire commune ou la création d'une commission de vérité et de réconciliation (CVR) pourrait faciliter le consensus, mais l'expérience en matière de post-conflit armé (faut-il rappeler que le souvenir de la Guerre civile est toujours sujet à caution en Espagne ?) fait penser qu'il faudra probablement attendre de nombreuses années avant qu'une démarche officielle de confrontation du passé soit entreprise.

Conscient des enjeux du vivre-ensemble, le gouvernement autonome basque a toutefois pris les devants et impulsé un vaste plan de pacification de la région. Ce dernier inclut un travail de recensement des violations des droits humains commises au Pays basque entre 1960 et 2013 en vue de l'écriture du récit:

Dans le récit critique et partagé sur le passé, aucun argument – ni le contexte du conflit, ni la thèse de deux camps qui s'affrontent, ni la dénonciation de la vulnération des droits de l'homme par l'un et l'autre camp, ni la raison d'État (...) – ne peut être invoqué pour minimiser, justifier ou légitimer la violence de l'ETA, ni tout autre violation des droits humains (...). Nous voulons éviter une vérité partielle, réprimée, amnésique (Gobierno Vasco, 2017: 7<sup>20</sup>).

Les quatre bandes dessinées étudiées montrent que le neuvième art œuvre en marge de ces impératifs politiques. S'il existe bien une volonté d'ancrage (ou d'encre, oserait-on dire) de la mémoire dans la BD, un déplacement du conflit est aussi perceptible dans celle-ci : de nouvelles œuvres devraient logiquement voir le jour continuer à alimenter le débat.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aramburu, Fernando (2016). *Patria*. Barcelona: Tusquets.
- Cano, Harkaitz & Adur (2020). *La consulta: los últimos días de Santi Brouard*. Tafalla: Txalaparta.
- Castells Arteche, Luis (2013). "La historia del terrorismo en Euskadi: ¿Entre la necesidad y el apremio?". In José María Ortiz de Orruño & José Antonio Pérez (Ed.), *Construyendo memorias: Relatos históricos para Euskadi después del terrorismo* (210-244). Madrid: Catarata.
- Catalá Carrasco, Jorge L. Drinot, Paulo & Scorer, James (Eds.) (2019). *Cómics y memoria en América latina*. Madrid: Catedra.
- De Arriba, David F. (2019). *Memoria y viñetas: La memoria histórica en el aula a través del cómic*. Madrid: Desfiladreo ediciones.
- De Isusi, Javier (2014). *Voir des baleine [He visto ballenas]*, Paris : Rackham.
- Delorme, Isabelle (2019). *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle : Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*. Dijon : Presse du réel.
- EFE (2016, July 9). La Fuerza de la Memoria, un cómic para no olvidar a Miguel Ángel Blanco. *La Vanguardia*. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20160709/403076719289/la-fuerza-de-la-memoria-un-comic-para-no-olvidar-a-miguel-angel-blanco.html>. Consulté le 10 septembre 2020.
- El Cubrí (2016). *Miguel Ángel: Blanco la fuerza de la memoria*, Madrid: Fundación Miguel Ángel Blanco. Disponible en: <https://www.fmiguelangelblanco.es/media/comic-la-fuerza-de-la-memoria.pdf>. Consulté le 10 septembre 2020.
- Fonseca, Carlos (Ed.) (2014). *Informe sobre la situación procesal de los atentados perpetrados por organizaciones terroristas con resultado de muerte entre 1960 y 2014. Caso vasco*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco.
- García, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao : Astiberri Ediciones.

---

<sup>20</sup> "En el relato crítico y compartido sobre el pasado, ningún argumento - ni un contexto de conflicto, ni una tesis sobre bandos enfrentados, ni la denuncia de vulneraciones de signo diferente, ni una razón de Estado (...) - puede ser invocado para minimizar, justificar o legitimar la violencia de ETA ni ninguna otra violación de los Declaración Universal de los Derechos Humanos (DDHH) (...). [Queremos] evitar una verdad a medias, reprimida o amnésica".



- Genoudet, Adrien (2015). *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle*. Paris : Le Manuscrit.
- Gobierno vasco (2017). *Anexos de extractos que resumen el sentido del Plan de Convivencia y Derechos Humanos 2017-2020*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno vasco. Disponible en: [https://www.irekia.euskadi.eus/uploads/attachments/9753/Anexos\\_resumen\\_es.pdf?1497268129](https://www.irekia.euskadi.eus/uploads/attachments/9753/Anexos_resumen_es.pdf?1497268129). Consulté le 10 septembre 2020.
- Groensteen, Thierry (2011). *Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée*, vol. 2, Paris : PUF.
- Halbwachs, Maurice (1997). *La Mémoire collective*. Paris: Albin Michel.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family frames: photography, narratives, and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- In't Veld, Laurike (2018). *The Representation of Genocide in Graphic Novels: Considering the Role of Kitsch*. London: Palgrave Macmillan.
- Landsberg, Alison (2004). *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York: Colombia University.
- Lefebvre, Michel (2013). Entretien avec Denis Peschanski et Boris Cyrulnik, le traumatisme entre histoire et neurosciences. *Le Monde*, hors-série "1914-2014, un siècle de guerre", 76-77. Consulté le 10 septembre 2020.
- Martin, Laurent, Mercier, Jean-Pierre, Ory, Pascal & Sylvain Venayre (2012). *L'art de la bande dessinée*. Paris : Citadelles et Mazenod.
- McCloud, Scott (1994). *Understanding comics : the invisible art*. New York: Harper Collins.
- Mora, Jean-Sébastien (2015, February, 24). Voir des baleines. *Enbata*. Disponible en: <https://www.enbata.info/articles/voir-les-baleines/>. Consulté le 10 septembre 2020.
- Nabizadeh, Golnar (2019). *Representation and Memory in Graphic Novels. Memory Studies: Global Constellations*. London: Routledge.
- S/N, (2012, October 2) "Aviso a los que quieren un relato de vencedores y vencidos: el que convenza, vencerá". *Gara*, 1. Consulté le 10 septembre 2020.
- Thouverez, Ludivine (2020). Meurtres pour mémoire: ETA dans le roman noir espagnol (2011-2018). In Emilie Guyard & Myriam Roche (Eds). *Roman noir et journalisme*. Chambéry: Presses universitaires de Savoie Mont Blanc (sous presse).
- Xataka (2020, June 9), Entrevista con Toni Fejzula, autor de la adaptación de *Patria* (Fernando Aramburu) a novela gráfica. Disponible en: <https://www.xataka.com/n/entrevista-toni-fejzula-autor-adaptacion-patria-fernando-aramburu-a-novela-grafica>. Consulté le 10 septembre 2020.

**Ludivine Thouverez.** Doutora em Estudos Ibéricos e Ciências da Informação e da Comunicação. Professora de Estudos Hispânicos no Departamento de Estudos Hispânicos da Universidade de Poitiers. Unidade de Investigação MIMMOC (Mémoires, Identités, Marginalités dans le Monde Occidental Contemporain). Université de Poitiers, 15, rue de l'Hôtel Dieu - TSA 71117 - 86073 POITIERS Cedex 9 – France. E-mail: [ludivine.thouverez@univ-poitiers.fr](mailto:ludivine.thouverez@univ-poitiers.fr). ORCID: 0000-0001-9959-8142.

Receção: 10-11-2020

Aprovação: 10-12-2020

#### Citação:

Thouverez, Ludivine (2020). Mémoire graphique et conflit: la violence de l'ETA dans la neuvième art. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 3(3), pp.24-39. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n3a2

## ENTRE PLAYAS Y DISTOPÍAS: RÍO DE JANEIRO, EX CIUDAD CAPITAL, Y LA RECEPCIÓN CINEMATográfica

ENTRE PRAIAS E DISTOPIAS: RIO DE JANEIRO, EX-CIDADE CAPITAL, E A RECEÇÃO CINEMATográfica

BETWEEN BEACHES AND DYSTOPIA: RIO DE JANEIRO, FORMER CAPITAL CITY, AND THE CINEMATOGRAPHIC RECEPTION

ENTRE LES PLAGES ET LA DYSTOPIE: RIO DE JANEIRO, EX-VILLE CAPITALE, ET LA RÉCEPTION CINÉMATOGRAPHIQUE

**Eliska Altmann**

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Sociologia, Rio de Janeiro, Brasil

**RESUMEN:** Basado en la recepción de cuatro películas brasileñas, el artículo intenta identificar imaginaciones sobre la ciudad de Río de Janeiro a través de una lente distópica, típica de nuestros días. El análisis comparativo involucra prácticas "crítico-cinematográficas" que conciben una lectura sociocrítica asumiendo que los elementos sociales se encuentran en las obras mismas y también son externos a ellos. Se verificará la crítica de las siguientes películas: *Rio fantasia* (1957), de Watson Macedo, y *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos; *Rio, verão & amor* (1966) y *El Justicero* (1967), de los mismos directores, consecutivamente. Los documentos destacarán aspectos distópicos tanto en las obras como en sus lecturas, así como en las configuraciones sociales de la época en una relación temporal con el Brasil de hoy.

**Palabras clave:** Río de Janeiro, cine, distopía, tiempo.

**RESUMO:** Com base na abordagem de quatro filmes brasileiros, o artigo trata de identificar imaginações sobre a cidade do Rio de Janeiro através de uma lente distópica própria aos nossos dias. A análise comparada envolve práticas "crítico-cinematográficas" que concebem uma leitura sociocrítica que pressupõe que os elementos sociais se encontram nas próprias obras, sendo também exteriores a elas. Serão verificadas críticas aos filmes *Rio fantasia* (1957), de Watson Macedo, e *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos; *Rio, verão & amor* (1966) e *El Justicero* (1967), dos mesmos diretores, consecutivamente. Dos documentos serão ressaltados aspectos distópicos tanto nas obras quanto em suas leituras, bem como nas configurações sociais da época em uma relação temporal com o Brasil de hoje.

**Palavras-chave:** Rio de Janeiro, cinema, distopia, tempo.

**ABSTRACT:** Based on the reception of four Brazilian films, the article tries to identify imaginations about the city of Rio de Janeiro through a dystopian lens typical of our day. The comparative analysis involves "critical-cinematographic" practices that conceive a sociocritical reading assuming that social elements are found in the works themselves, and are also external to them. The criticism of the following films will be verified: *Rio fantasia* [Rio Fantasy] (1957), by Watson Macedo, and *Rio, 40 graus* [Rio, 40 degrees] (1955), by Nelson Pereira dos Santos; *Rio, verão & amor* [Rio, summer & love] (1966) and *El Justicero* [The Punisher] (1967), of the same directors, consecutively. The documents will highlight dystopian aspects both in the works and in their readings, as well as in the social configurations of the time in a temporal relationship with Brazil today.

**Keywords:** Rio de Janeiro, cinema, dystopia, time.

**RÉSUMÉ:** À partir de la réception de quatre films brésiliens, l'article tente d'identifier les imaginations sur la ville de Rio de Janeiro à travers une lentille dystopique typique de notre époque. L'analyse comparative fait intervenir des pratiques «critiques-cinématographiques» qui conçoivent une lecture sociocritique en supposant que les éléments sociaux se retrouvent dans les œuvres elles-mêmes et leur sont également extérieurs. La critique des films suivants sera vérifiée: *Rio fantasia* [Rio fantastique] (1957), de Watson Macedo, et *Rio, 40 graus* [Rio, 40 degrés] (1955), de Nelson Pereira dos Santos; *Rio, verão & amor* [Rio, l'été et l'amour] (1966) et *El Justicero* [Le Avenger] (1967), des mêmes réalisateurs, consécutivement. Les documents mettront en évidence des aspects dystopiques tant dans les œuvres que dans leurs lectures, ainsi que dans les configurations sociales de l'époque dans un rapport temporel avec le Brésil aujourd'hui.

**Mots-clés:** Rio de Janeiro, cinéma, dystopie, temps.

## 1. El contexto

Este artículo resulta del trabajo presentado en el Workshop Internacional *La cultura en plural*<sup>21</sup>, en la ciudad de La Plata, el 7 de septiembre de 2018, fecha conmemorativa de los 186 años de la independencia de Brasil, cinco días después del incendio en el Museo Nacional<sup>22</sup> (que destruyó uno de los mayores acervos históricos y científicos del mundo) y un día después que, en ese momento candidato a presidente de la república, Jair Bolsonaro sufriera un atentado con arma blanca en un evento de campaña. El “capitán” (cuyo ídolo mayor es un torturador de la dictadura militar que gobernó el país entre 1964 y 1985) ganó las elecciones en el segundo turno, a través del voto popular, el 28 de octubre de 2018.

El momento y los acontecimientos mencionados parecen muestras del término “distopía”<sup>23</sup> que compone el título de este artículo. Considerada como el otro lado de la utopía y relacionada con la falencia del humanismo, la distopía se asocia normalmente con un tiempo futuro, un mundo post-humano-tecnológico. Sin embargo, como veremos aquí, la distopía en Brasil (y en el cine del país), lejos de ser vista como un “porvenir”, aparece como motor de prácticas sociopolíticas que se repiten estacionalmente. Se trata de un carácter anacrónico que integra un “futuro pasado” actual por lo que, como observa Reinhart Koselleck (1993: 333-357), la expectativa que se experimenta hoy es el futuro hecho presente. Es en este entendimiento que el texto estará atravesado por sentidos de una *experiencia expectante*, ya que la distopía mostrará su base en su propia permanencia y no en su expectativa futura; es decir, en las estructuras formales de la historia que son cíclicas, representando lo que el historiador alemán denomina “constantes antropológicas”.

## 2. La investigación

La presente indagación forma parte de otras dos, actualmente en curso, que se plantean identificar imaginarios sobre el Río de Janeiro, mientras era capital y luego de ello, por medio de la crítica cinematográfica. Una de las propuestas es la de comprender, a través de la recepción de filmes realizados en las décadas de 1950 y 1960, los modos en que la ciudad fue imaginada por “formadores de opinión” en un momento significativo de

---

<sup>21</sup> El texto también se publicará en la edición del libro del *Workshop Internacional sobre Culturas Populares en las Ciencias Sociales y las Humanidades – La cultura en plural*, organizado en conjunto por el Centro Universitario Argentino Alemán (CUAA), el Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America (Mecila), el Doctorado en Estudios Sociales Interdisciplinarios de Europa y América Latina, dependiente de la FaHCE, y la Universität Rostock.

<sup>22</sup> Antigua residencia de la familia real portuguesa (de 1808 a 1821) y sede de la primer Asamblea Constituyente Republicana, de 1889 a 1891. En 2018 se conmemoraron 200 años del Museo, creado por João VI en 1818. Para más informaciones ingresar a <http://www.museunacional.ufrj.br/index.html>.

<sup>23</sup> Quiero dejar sentado que, en los límites de este texto, el concepto de distopía no será desarrollado teóricamente sino sugerido en algunos pasajes también como anti-utopía o contra-utopía. El término fue usado por primera vez en 1868 por Gregg Webber y John Stuart Mill para caracterizar una idea opuesta a la “utopía”. Ésta fue descrita, inicialmente, por Thomas More en su narrativa sobre “un paraíso terrestre” o “ningún lugar”. La distopía, por el contrario, habla sobre un “lugar difícil” – del griego *dis* (dificultad) y *topos* (lugar). Para más detalles véase Kumar, 1987; Claeys, 2013; Gontijo 2014; Novaes, 2016. Sobre una interpretación del término en el cine brasileño véase Nagib, 2008. Sobre otra referencia de distopía y ciudad-capital véase Gonçalves (manuscrito, 2019).

definiciones sobre su identidad. Por un lado, cuando todavía era la capital del país. Por el otro, luego de haber perdido tal posición en el contexto del proceso de “descapitalización”.<sup>24</sup>

Con respecto a Rio de Janeiro y al recorte propuesto, vale la pena recordar que la ciudad fue capital de Brasil entre 1763 y 1960 hasta la gestión del presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) quien dio inicio a la construcción del nuevo Distrito Federal, en su primer año de mandato. Entre 1960 y 1975 se convirtió, transitoriamente, en el Estado de Guanabara. La “Novacap” – Compañía Urbanizadora de la Nueva Capital – fue la empresa estatal responsable por llevar a cabo el plan piloto, proyectado por el arquitecto Lúcio Costa y materializado por Oscar Niemeyer. Los portones del Palacio de Catete (sede del gobierno en Rio de Janeiro) fueron cerrados el 21 de abril de 1960 por Kubitschek. Ese mismo día, un miércoles, los *Diarios Asociados* (*O Jornal, Estado de Minas, Folha de Goiaz y Correio Braziliense*) publicaron la “Edición Conmemorativa de la Transferencia de la Capital Federal a Brasilia”. En la primera página, bajo el título de “Brasilia amanece”, se encuentra el siguiente contenido:

Brasil amanece en la nueva capital. En el vasto altiplano central, Brasilia, el sueño acunado desde los Inconfidentes, surge en el centro gravitacional del país para comandar la conquista del interior y llevar hasta él la civilización que se desplaza por el Atlántico. Hasta hace poco más de tres años sólo existía en la imaginación de algunos hombres y era sólo un bosquejo sobre un tablero. Hoy es un marco decisivo en la historia del desarrollo económico de Brasil y la certeza de un mañana mejor para los brasileños de todas las latitudes (*Diarios Asociados*, 21/04/1960. Destacado mío).

De este período – entre 1950 y 1960 – analizaré críticas sobre los siguientes filmes de la otrora capital y ex-capital: *Rio fantasia* (1957) y *Rio, verão & amor* (1966) de Watson Macedo; *Rio 40 graus* (1955) y *El Justicero* (1967) de Nelson Pereira dos Santos. Es menester notar que los documentos investigados hacen referencia a dos representaciones antitéticas de urbanidad: la primera, representante de la chanchada<sup>25</sup> y la segunda, (neo)realista, inspiradora del ideal estético del *Cinema Novo*.<sup>26</sup> Las fuentes forman parte de los archivos de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro (MAM) y de la Cinemateca Brasileña (São Paulo).

### 3. Rio en imágenes: entre la fantasía y el realismo, y la utopía y la autenticidad

La diferencia de las bellas artes, en las primeras películas rodadas en Rio de Janeiro “ningún cineasta o camarógrafo carioca parece haberse preocupado en destacar los íconos de belleza de la ciudad [...] es decir, ella aún no era apreciable” (Heffner, 2015: 12-13). Signos urbanos, como la Avenida Central, fueron tema de documentales en los

---

<sup>24</sup> Esta idea se refiere a la pérdida de los estatutos y los *status* de capital. Sobre el concepto (inverso) de capitalidad, véase Azevedo, 2002 y Motta, 2004. Para un debate sobre capitalidad y cine brasileño, véase Kornis, 2003, entre otros.

<sup>25</sup> “Género de amplia aceptación popular que sintetiza y define de modo más acabado el cine brasileño de las décadas de 1930, 1940 y, principalmente, de 1950 producido, mayoritariamente en Rio de Janeiro. La designación peyorativa, adoptada por varios críticos de cine, tiene su origen etimológico en el italiano *cienciata* en alusión a un discurso sin sentido, una especie de remedo vulgar, un argumento falso” (Vieira, 2000). Para profundizar en la discusión sobre el tema, véase Souza y Catani, 1983; Vieira, 1987 y Dias, 1993.

<sup>26</sup> “Posterior y contrario a la producción de la industria cinematográfica, el *Cinema Novo* fue el primer y, probablemente, el único movimiento cinematográfico brasileño – si tomamos la palabra en el sentido en que fue empleada en el caso de los movimientos de vanguardia intelectual a lo largo del siglo XX [...] Propicia una ruptura con el pasado – la chanchada es proclamada enemigo público número uno – mediante un radicalismo típico de los años 1960” (Paranaguá, 2000: 144-145).

primeros años del nuevo siglo (XX) y signos paisajísticos como el *Pão de Açúcar* fueron usados como escenario en filmes durante la década de 1920, momento en que se empleó un tipo de proyecto estético de “embellecimiento cinematográfico”.

A partir de aquella década y hasta mediados de los años 1940, el cine carioca presenta una especie de tributo de la ciudad (Heffner, 2015). En las décadas siguientes el tratamiento del paisaje carioca seguirá dos enfoques: un enfoque que se dedicará a presentar una ciudad armoniosa utilizando los iconos; otro, centrado en confrontación entre ese Río postal y su experiencia cotidiana (Heffner, 2015). Del contraste contrautópico se construirá la figura del carioca, ese personaje cuyas relaciones sociales y culturales suceden en la “ciudad maravillosa”. Contornos paisajísticos como el Cristo Redentor y las playas de la Zona Sur comienzan a espejar un sentido de jingoísmo confrontado con producciones que ponen en escena clases populares, suburbio, segregación urbana y villas. Esta primera parte trata, justamente, de este embate: un análisis de las críticas al filme *Rio fantasia*, representante de la chanchada que exalta alegrías y bellezas de la capital, y el “divisor de aguas”, *Rio 40 graus*.



Figuras 1: Afiches de las películas: *Rio Fantasia* e *Rio 40 Graus*

Fuentes: <https://www.imdb.com/title/tt0194325> y <https://www.imdb.com/title/tt0048572>

La siguiente sinopsis de *Rio fantasia* fue encontrada junto a un afiche de promoción divulgado en 1957: “Cuarteto de músicos nordestinos va a probar suerte a Rio de Janeiro. Con buen humor y mucha música se enfrentan a las dificultades de la gran ciudad en búsqueda del éxito. Comedia musical”. En el archivo de la Cinemateca Brasileña se puede leer la siguiente reseña sobre la película: “El cuarteto de Tacurumbiga (ciudad del Nordeste) llega a Rio de Janeiro en búsqueda del éxito y resuelve presentarse en un espectáculo de caridad para ver si alguien los descubre. En la platea están Freitas y Carlos, directores general y artístico de TV Rio. El primero se interesa por la cantante y la invita para protagonizar una serie de programas semanales en homenaje a Carmen Miranda”.



En cuanto a *Rio 40 graus*, en un documento oficial de divulgación de Embrafilme<sup>27</sup> se publicó la siguiente reseña:

Drama urbano. El filme es una crónica de la ciudad de Rio de Janeiro que narra las peripecias de cinco pequeños vendedores de maní durante un domingo soleado de verano. Estos se distribuyen por diversos puntos característicos de Rio, buscando el mejor mercado para su producto. En cada una de esas locaciones – Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, Quinta da Boa Vista y el Maracanã – aparece un episodio típico de la vida de la población carioca.

A partir de la investigación fue posible verificar un número expresivamente grande de críticas a la segunda película y de notas periodísticas sobre Nelson Pereira dos Santos, en detrimento de Watson Macedo. En un principio, este hecho demuestra la importancia sociológica del problema al tornarse la ausencia de documentación un dato analítico en sí mismo. En este sentido cabe preguntarnos ¿quién fue Watson Macedo y cómo fue visto y descrito en el campo del cine brasileño? ¿Cómo representó a la ex capital?

De los documentos críticos y periodísticos que ofrecerían respuestas, resalto la descripción de Macedo como un “autodidacta” (“nunca ha leído un libro sobre cine”) que “salió del interior del estado y vino a Rio para hacer reír a todo el mundo con la célebre fórmula de los filmes de carnaval, pelea, mujer y samba que dirigió para Atlântida<sup>28</sup> durante las décadas de 1940 y 1950”. “El rey de las chanchadas” fue mal visto por los críticos de cine, es decir, no fue reconocido por la crítica y “la relevancia [de su obra] no se centra tanto en el número de filmes que realizó, sino en la explotación de un género que reflejaba un pueblo juguetón, irónico y feliz que se divertía durante el carnaval, peleaba en los bares, flirteaba en el Pão de Açúcar, se reía sin prejuicios y tenía esperanza en el futuro”. Notas periodísticas publicadas sobre el director sugieren que sus escenarios revelaban una ciudad “turística” y “carnavalesca”, “alegre”, “bonita” – quizás utópica. El término “ciudad maravillosa”, además, aparecía regularmente en las notas sobre Watson Macedo cuyas películas “presentaban texturas culturales como las escuelas de samba y algunos barrios y playas que configuraban lo que podría ser ‘bien carioca’ en detrimento de cierto pastiche estadounidense”.<sup>29</sup>

De *Rio fantasia* sólo se encontraron dos críticas. Citaré una nota corta firmada por Antonio Moniz Vianna, publicada el 10/03/1957 en el 5° *Caderno* del *Correio da Manhã*:

Ocho por uno. *Rio fantasia*. El llamado cine nacional goza de todas las ventajas: exhibición obligatoria, precios iguales a los de las películas extranjeras filmadas a color y en Cinemascope, el 65% de la población analfabeta, la omisión de la Censura (que no ve la pornografía y distribuye certificados de ‘buena calidad’ a diestra y siniestra). Así, tan protegido, sólo podría producir indecencias como esta de *Rio fantasia*.

En este texto, el crítico no analiza la película sino que hace una especie de condena a su propia existencia propiciada por la ley “ocho por uno”.<sup>30</sup> A su vez, es posible verificar que el registro otorga cierta superioridad técnica al cine extranjero, sugiriendo una inferioridad cualitativa del público brasileño (mayoritariamente analfabeto) y denuncia la

---

<sup>27</sup> Para más datos sobre la empresa, véase Amâncio, 2000.

<sup>28</sup> Empresa Cinematográfica de Brasil fundada en Rio de Janeiro en 1941 y vigente hasta 1962.

<sup>29</sup> Para detalles de las referencias véase Altmann, 2017.

<sup>30</sup> En consonancia con el lema “todo cine brasileño debe ser visto”, propuesto por la revista carioca Cinearte – fundada en 1926 – el gobierno de Getúlio Vargas creó, en 1951, la “cuota de pantalla” denominada “ocho por uno”. Su objetivo era exhibir una película brasileña por cada ocho extranjeras.



“omisión de la Censura” en relación al filme – factores que habrían permitido la realización de obras de una calidad supuestamente menor, como la referida. A pesar de las pocas pistas sobre Rio como capital y su coyuntura socio-histórica, los documentos afirman que Watson Macedo – representante de la chanchada y que ayudó a sostener la industria cinematográfica nacional por más de una década – produjo obras “indecentes”, a veces “sin nexos”, pero que exaltaban la pureza juvenil y la jerga carioca, cantando las alegrías y las maravillas de la ciudad para un público formado por analfabetos.

Con base en la recepción es posible rastrear cierta cartografía idílica y romántica de la “ciudad-capital” en una estructura social “subdesarrollada”, vista por la crítica en las imágenes “indecentes” y en el pueblo inculto. La ciudad utópica representada en la pantalla, en un contexto incivilizado o, si lo desea, anti-utópico.

Los voluminosos textos sobre Nelson Pereira dos Santos publicados en los medios de comunicación (sin contar libros, catálogos de muestras, entrevistas, folletos de cineclubes, investigaciones y tesis académicas, etc.) y las innumerables críticas a *Rio, 40 graus* reiteran diferencias cuantitativas y cualitativas que nos llevan a formular la siguiente pregunta (fundamental en términos de “distinción” [Bourdieu, 2007]): ¿por qué el número de notas periodísticas sobre Nelson Pereira y su película es incomparablemente mayor al de Watson Macedo y su *Rio fantasia*? Con esta cuestión en mente prestaremos atención a las notas sobre el director con el fin de analizar cómo fue trazada su trayectoria y sus representaciones “cariocas”.

“Cineasta de formación materialista, poeta del hombre y de sus dramas, abierto al mundo y a sus angustias, Nelson Pereira dos Santos, al igual que Graciliano Ramos, se mueve con facilidad en el interior luminoso del hombre bravío” (Silva, 28/07/1968). La frase con la que comienza la nota titulada “Raíces de un cineasta”, en el diario *Jornal do Comercio* tiene ecos en muchos otros textos como, por ejemplo, el de la revista *Veja* de enero de 1969. En la nota de pie de la foto del artista vemos la siguiente descripción: “un sol de 40 grados brillaba sobre una vieja cámara el día en que el nuevo cine brasileño nació. El padre, Nelson Pereira dos Santos, ahora es su Papa”.

A continuidad leemos también:

En el origen era el caos: la chanchada representaba todo el cine brasileño [...] En ese inicio confuso Nelson Pereira dos Santos coloca, en 1955, la piedra fundamental del cine moderno brasileño con su *Rio 40 graus*.

Si las diversas notas periodísticas sobre el cineasta concuerdan en su contenido, las críticas a *Rio 40 graus* publicadas luego de su estreno difieren entre ellas ya que la mirada del campo sobre el filme no fue unánime. En las décadas subsecuentes (y hasta hoy), sin embargo, tanto Nelson Pereira dos Santos como *Rio 40 graus* son elevados a una categoría “alta”, aquella que habría logrado instituir la imagen “real” de la ciudad. Algunos ejemplos del material crítico pueden ser examinados mediante reseñas como la de Décio Vieira Ottoni, publicada en el *Diário Carioca*:

Adoptando el único proceso narrativo adecuado para el tema, *Rio, 40 graus* elige el método más difícil del discurso cinematográfico [...] la villa, el barrio elegante, el Maracanã y los puntos de atracción turística están íntimamente ligados por las situaciones dramáticas puramente sentimentales o simplemente pintorescas [...] Si el operario es el bueno y el burgués especulador es el corrupto, quiere decir que el director eligió esas figuras, entre muchas, sin

insinuar, de todos modos, que toda la burguesía es corrupta y sólo los operarios y las personas humildes poseen virtudes.

En este segmento se nota la presencia de paisajes cariocas y sus tipos representados a través de un discurso hermético. La ciudad es leída como “contradictoria”; sus habitantes ya no son jóvenes alegres y carnavalescos sino pequeños vendedores de maní, operarios y burgueses. Diversos textos críticos, como este, enfatizan en la palabra “difícil” y apuntan a una narrativa que escapa del “círculo vicioso de las chanchadas”. En los documentos también se verifican menciones a los “escenarios auténticos de la ciudad” y a las dos clases que dividían a los cariocas de aquel entonces: la burguesía caricaturizada, según algunos críticos, y el proletariado “enaltecido”, para otros.

De acuerdo a Octavio Bonfim, del diario *O Globo*, el filme fue “recibido con efusividad por cierto grupo intelectualizado” (1956). Tanto en su crítica como en varias otras se constata, nuevamente, la mención a la dificultad estética de la película – hecho que supuestamente resultaría en la falta de agrado del público más amplio. Podríamos suponer aquí que el pueblo analfabeto de la realidad antiutópica entra en la pantalla, siendo leído de este modo sólo por cierta elite intelectual.

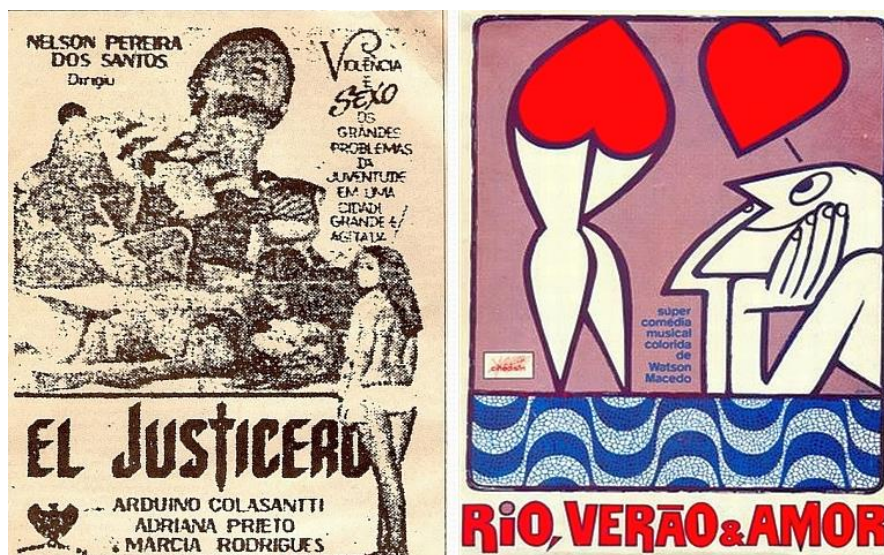
#### **4. 1950: ayer y hoy**

En principio es posible establecer dos caminos reflexivos sobre la imagen de Rio capital que fluctúa entre aquella joven, alegre y musical, de Watson Macedo, y la pobre, conflictiva y “real”, de Nelson Pereira Santos, que, en cierto sentido, prevalece en el cine brasileño (teniendo en cuenta gran parte de la producción contemporánea<sup>31</sup>). El primer camino nos lleva a la villa que, en tanto territorio real, ya ha sobrepasado cierta dimensión simbólica representada por “porta-voces” (de otras clases sociales), conquistando así su autonomía de auto-representación. Al perpetuar la misma imagen de Rio, el segundo camino parece estar pautado en la hipótesis de la distinción basada en la valorización, por parte de críticos e intelectuales, de un lenguaje “difícil” y comprometido políticamente que contendría un proyecto de transformación social. Una antiutopía-utopista entendida por pocos.

Como es posible corroborar mediante la recepción de filmes como *Rio, verão & amor* y *El Justicero* ese juicio crítico se altera muy poco en la década siguiente.

---

<sup>31</sup> De esa producción se destacan películas como *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles y Katia Lund, 1988); *Santa Marta-duas semanas no morro* y *Santo forte* (Eduardo Coutinho, 1987 y 1999, respectivamente); *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2002); *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007); entre otros.



Figuras 2: Afiches de las películas: *El Justicero* e *Rio, Verão e Amor*

Fuentes: <https://www.imdb.com/title/tt0061853> y <https://www.imdb.com/title/tt0159705>

Con respecto a los carteles promocionales, existen similitudes en cuanto a los tipos, figurados a través de cuerpos sensuales. De la película de Nelson Pereira dos Santos leemos “*Violência e sexo: os grandes problemas da juventude em uma cidade grande e agitada*”, y de Watson Macedo: “*Super comédia musical colorida*”. Ambas fueron realizadas y estrenadas cuando Rio de Janeiro ya se había convertido en el Estado de Guanabara, bajo el mandato del primer general de la dictadura, Mariscal Castelo Branco, instaurado por el golpe militar del 1 de abril de 1964.

Sobre las sinopsis, vale destacar los siguientes pasajes:

De *El Justicero*:

Jorge Dias Neves, conocido como El Justicero, es el hijo de un general que se enriqueció gracias a la corrupción. “El Jus” se aprovecha de los recursos de su padre para vivir sin trabajar. Gozando de popularidad en Rio de Janeiro, el protagonista es reconocido como una especie de héroe, por estar atento a los problemas de la población y defender a los más pobres, por un lado, pero también posee características de antihéroe al abusar del dinero y el prestigio de su padre para garantizarse una buena vida. Lenine, un periodista amigo de El Justicero, tiene la idea de escribir una biografía sobre su historia.<sup>32</sup>

De *Rio, verão & amor*:

Un joven y pobre muchacho trabaja como chofer en una gran empresa. Todo va bien hasta que se enamora de la hija del jefe, haciéndose pasar por un millonario para tener alguna oportunidad con la muchacha. Al mismo tiempo, él también sueña con convertirse en un compositor popular por lo que se inscribe en un concurso musical, complicando aún más su situación. Además de ser la primera película a color de Watson Macedo, es la primera realización cinematográfica brasileña dedicada a la agitada juventud de nuestros días.

<sup>32</sup> Vale destacar que el filme forma parte de una trilogía que incluiría *Rio, 40 graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957) y *Rio, Zona Sul*. Esta última nunca fue realizada y en su lugar Nelson Pereira dos Santos filmó *El Justicero*.

Lujosa fantasía musical, promisor espectáculo cinematográfico destinado a rendir grandes ingresos en las boleterías de los cines de Brasil.

A partir de esta indagación fue posible verificar al menos tres aspectos semejantes a la anterior: (1) un número expresivamente mayor de críticas a *El Justicero* en detrimento de los documentos sobre el filme de Watson Macedo; (2) una legitimación de la crítica sobre la obra de Nelson Pereira dos Santos y (3) su perpetuación hasta nuestros días. En cuanto al “melancólico” *Rio, verão & amor*, último trabajo cinematográfico de Watson Macedo, fueron encontradas cuatro críticas publicadas en la época del estreno de las cuales citaré dos:

- Salvyano Cavalcanti de Paiva, *Correio da manhã*, 28/12/1966:

¡Es increíble! ¡De repente parece 1945! La chanchada musical es el plato del día. Chanchada legítima con todo lo que ello significa: argumento inconveniente, falta de continuidad, interpretaciones exageradas y caricaturescas, cortes precarios, diálogos ordinarios [...] Por una cuestión de buen gusto no debería permitirse la exportación de obras como *Rio, verão & amor*. Quedémonos con el sello de “buena cualidad” que los microcerebros de los genios de la censura le otorgan a aquello que consideran como lo máximo en espectáculo cinematográfico. Convengamos que es poco para representar al verdadero Brasil. (La música y las exhibiciones musicales son de una insuficiencia desagradablemente subdesarrollada...)

- N.H.S O *Jornal*, 05/01/1967:

Siempre jugué en el equipo de los que creen en Brasil, en su gran futuro, en su destino, a pesar de los que tratan de destruirlo. Ahora, por ejemplo, permanezco fiel a la creencia en la cultura de nuestro pueblo, inclusive con la existencia de “Castillos”<sup>33</sup> con sus leyes de anti-prensa y otras por el estilo. Siempre confié en nuestro mañana, tanto en la política como en el cine. Vi en la chanchada de otrora casi un modo oficial de hacer cine, una etapa pasajera. Fue por eso que vibré frente a la realidad de nuestro *Cinema Novo*. Hasta que fui a ver *Rio, verão & amor*. El filme sólo revela la idea fija de Macedo por colorear el vacío. Su tentativa no alcanzó un nivel tal que hiciera olvidar el resto: lo vulgar, lo de siempre, lo banal, la utilización de los mismos ingredientes. A decir verdad, el filme parece ser de hace 15 o 20 años atrás. (Evaluación de 0 a 10: 1).

En base a estas interpretaciones, se entiende que la ex capital fue vista por la crítica a partir de los mismos argumentos descalificatorios y reprobadores utilizados en el pasado para enfatizar la “falta de civilidad” retratada desde imágenes “inconvenientes, subdesarrolladas, vulgares, banales y vacías” que no representaban al “verdadero Brasil”. Es posible, de este modo, verificar una imagen quizás utópica reconocida tan solo por los “micro-cerebros” de la dictadura.

En las críticas a *El Justicero*, publicadas en diarios de amplia circulación, es posible encontrar una gran variedad durante el año 1967, cuando fue estrenado el filme. Muchas de ellas fueron escritas por renombrados autores como Alex Viany, Ely Azeredo, José Carlos Avellar, Maurício Gomes Leite y Míriam Alencar, siendo algunas de ellas diagramadas en forma de discusión.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> “Castelos”, en portugués. En referencia al Mariscal Castelo Branco, 26. ° Presidente do Brasil.

<sup>34</sup> Vale la pena resaltar que una de las características de la crítica cinematográfica – y de otras artes – de los años 1960 era servir como espacio de discusión y reflexión en los periódicos. En este sentido, se dedicaba un suplemento entero a un filme, por ejemplo. Una de las transformaciones sufridas en el campo a lo largo de las últimas décadas se relaciona, justamente, con la pérdida de ese espacio utilizado

A pesar del rico material de esa época, hago énfasis en una crítica publicada en 2001 por tres motivos: 1) reitera los aspectos positivos de la película tratados en críticas del año 1967; 2) cuestiona los análisis negativos; 3) repite el tono de “juicio para la posteridad”, siendo que no sólo resignifica la recepción del filme medio siglo después, sino que le otorga un carácter de permanencia. El texto firmado por Daniel Caetano y publicado en la revista *Contracampo*, dice lo siguiente:

*El Jusiticero* es la gran joya olvidada entre los filmes de Nelson Pereira dos Santos. [...] ¿Imaginan la cara de nuestra izquierda bien humorada viendo a la joven militante enamorada de un malandra? Imaginen también lo que van a pensar de una película llena de chistes sobre los dramas burgueses.

¿Imaginan al milico que va con su señora a ver en qué anda el cine nacional hecho por un bando de subversivos? ¿Se imaginan su cara frente al retrato de un general corrupto? [...]

Con su mirada irreverente el film entendió el submundo de la playa de Ipanema mejor que cualquier otro. El hijo del milico tiene ritmo y simpatía para tirar para arriba, vive rodeado de mujeres, anda en autos de lujo, vive solo (con servidumbre) y disfruta de la buena vida. Es tan creído que contrata un biógrafo, Lenine, un proto-marxista que trata de anotar los mejores diálogos de *El Jus*, el hijo del milico con conciencia social, ‘una mezcla de James Bond con el cerebro de Jean Paul Sartre’ [...] Se mofa de los conquistadores de Ipanema, de la izquierda festiva, de la vieja historia de que “todo acaba en samba”, hasta de la corrupción de los milicos graduados.

Por causa de esas y otras características este fue el filme de Nelson Pereira dos Santos más prohibido por la dictadura militar y la prueba de que no entendieron nada. Lo hostilizaron por causa de las burlas sobre el padre de *El Jus*, *El General*, motivo por el que borrarón parte del sonido en algunos diálogos. Tiempos después resolvieron secuestrar todas las copias y negativos por lo que sólo se conserva una copia de 16 mm olvidada en Pesaro.<sup>35</sup> Es una pena que el estado de conservación de la misma sea muy precario. La fotografía perdió calidad al igual que el sonido. Sin embargo, lo que tenemos necesita ser preservado con rapidez.

Esta vez, los protagonistas del filme son los mandamases de Brasil. De esta lectura y de otras críticas de la época es posible evidenciar aspectos de la ex capital tales como el Rio de Janeiro marcado por el “*jeitinho*,”<sup>36</sup> el autoritarismo, los privilegios, y una burguesía sensualizada (y sexualizada) y paradójal” (Avellar, *JB*, 28/10/1967). También por una elite representada a través de “departamentos modernos, calles, playas, boliches [...] Una contradicción entre la responsabilidad y la irresponsabilidad, entre la justicia y el placer” (Viany, *JB*, 10/1967).

## 5. Pretérito imperfecto

En el proceso de “descapitalización” imaginado por la crítica nacional de los años 1950, Rio de Janeiro fue narrado a partir de una escisión anti-utópica entre la ciudad “postal”, pero “vulgar”, “indecente” y “analfabeta” como contracara de otra “real” con una imagen

---

actualmente para “espectáculos” en general. La crítica, con aquel formato, migró hacia la academia, las revistas electrónicas y los blogs.

<sup>35</sup> Tradicional festival de cine italiano.

<sup>36</sup> Nota de traducción: la expresión *jeitinho* hace referencia a formas creativas de burlar ciertas reglas para conseguir una solución frente a situaciones inesperadas, difíciles, complejas. Es un modo informal de reaccionar ampliamente aceptado y difundido, que se vale de improvisación y flexibilidad, no basado en reglas, ni en procedimientos o técnicas estipuladas previamente. *Dar um jeito* o *dar um jeitinho* significa encontrar alguna solución no previsible, pero factible.



“contradictoria”, “difícil” e “intelectualizada”. En el contexto de la dictadura militar, ese escenario pasó a ser representado por la elite de los barrios acomodados, a través de otra división: la clase media alienada y musical (de Watson Macedo), y la usurpadora de derechos, individualista y colonialista (de Nelson Pereira dos Santos). Ambas en las proximidades de las playas y distantes de ideales utópicos.

Resulta imposible ver tales narrativas sin hacer analogías con el Rio de Janeiro y el Brasil de hoy, protagonizadas, en el mundo empírico, por personajes similares a los de otrora con nuevos ropajes. A pesar de las transformaciones sociales sucedidas en las primeras décadas de este siglo, en el argumento actual imágenes de la ciudad (y del país), su estructura y sociedad parecen estar enfocadas por los mismos lentes distópicos, encarnando el pasado en un presente repetido..

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altmann, Eliska (2017). O Rio capital imaginado pela crítica cinematográfica: os casos de “*Rio fantasia*” e “*Rio, 40 graus*”. Caderno CRH, Salvador, v. 30, n. 81, 579-596.
- Amancio, Tunico (2000). *Artes e manhas da Embrafilme*. Niterói: EDUFF.
- Azevedo, André Nunes de (2002). A capitalidade do Rio de Janeiro. Um exercício de reflexão histórica. In Azevedo, André Nunes (Org.). *Rio de Janeiro: capital e capitalidade* (45-63). Rio de Janeiro: Departamento Cultural/ Sr-3 UERJ.
- Bourdieu, Pierre (2007). *A distinção. Crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Editora Zouk.
- Catani, Afrânio Mendes & SOUZA, José Inacio de Melo (1983). *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense.
- Claeys, Gregory (2013). *Utopia: a história de uma ideia*. São Paulo: Edições SESC SP.
- Dias, Rosângela de Oliveira (1993). *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Gonçalves, Marco Antonio (2019). *Blade Runner BR, 2071: sitiando fronteiras entre Ceilândia e Brasília (o cinema de Adirley Queirós)*. Manuscrito.
- Gontijo, Juliana (2014). *Distopias tecnológicas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito.
- Heffner, Hernani (2015). Paisagem carioca no cinema brasileiro. In Heffner, Hernani (Org.). *Imaginários cariocas: a representação do Rio no cinema* (11-19). Caixa Cultural: Rio de Janeiro.
- Kornis, Mônica Almeida (2003). Samba em Brasília: uma utopia conservadora dos anos 50. *Anais do XXII Simpósio Nacional de História – ANPUH*. João Pessoa: ANPUH.
- Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Kumar, Krishan (1987). *Utopia and anti-utopia in modern times*. Oxford: Blackwell.
- Motta, Marly Silva da (2004). *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Najib, Lúcia (2006). *A utopia no cinema brasileiro - matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify.
- Novaes, Adauto (Org.) (2016). *O novo espírito utópico. Série Mutações*. São Paulo: Edições SESC.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2000). Cinema Novo. In Ramos, Fernão & Miranda, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro* (144-146). São Paulo: SENAC Editora.
- Vieira, João Luiz (2000). Chanchada. In Ramos, Fernão & Miranda, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro* (117-119). São Paulo: SENAC Editora.

#### OUTRAS REFERÊNCIAS E FILMOGRAFIA

- Alencar, Miriam (1967). (O filme em questão) El Justicero. *Jornal do Brasil*, 28/10/1967.
- Avellar, José Carlos (1967). (O filme em questão) El Justicero. *Jornal do Brasil*, 28/10/1967.
- Azeredo, Ely (1956). Ainda Rio, 40 graus. *Sem Fonte*, 15/03/1956.
- Azeredo, Ely (1956). Rio, 40 graus. *Sem Fonte*, 14/03/1956.
- Azeredo, Ely (1967). (O filme em questão) El Justicero. *Jornal do Brasil*, 28/10/1967.
- Bonfim, Octavio (1956). Rio, 40 graus faz Bonequinho roncar. *O Globo*, 17/03/1956.
- Caetano, Daniel (2001). El Justicero. *Contracampo – revista de cinema*, n. 29, 2001.
- Leite, Maurício Gomes (1967). (O filme em questão) El Justicero. *Jornal do Brasil*, 28/10/1967.
- Macedo, Watson (Diretor) (1957). *Rio fantasia*. [35mm]. Brasil: Cinedistri.
- Macedo, Watson (Diretor) (1966). *Rio, verão & amor*. [35mm]. Brasil: Cinedistri.
- N.H.S. (1967). Rio Fantasia. *O Jornal*, 05/01/1967.
- Ottoni, Décio Vieira (s/d). Rio, 40 graus. *Diário Carioca*, S/D.
- Paiva, Salvyano Cavalcanti de (1966). Rio Fantasia. *Correio da manhã*, 28/12/1966.
- Santos, Nelson Pereira dos (Diretor) (1955). *Rio, 40 graus*. [35mm]. Brasil: Columbia Pictures do Brasil.



Santos, Nelson Pereira dos (Diretor) (1967). *El Justicero*. [35mm - Cópia restaurada]. Brasil: Columbia Pictures do Brasil.

Sem Autor (1960). Brasília amanhece. Diários Associados. *Caderno 1*, 21/04/1960.

Sem Autor (1969). Nelson, fome de cinema. *Revista Veja*, 1969.

Silva, Alberto (1968). Raízes de um cineasta. *Jornal do comércio*, 28/07/1968.

Vianna, Antonio Moniz (1957). Rio fantasia. *Correio da Manhã*, RJ, 5º. Caderno, 10/03/1957.

Viany, Alex (1967). (O filme em questão) El Justicero. *Jornal do Brasil*, 28/10/1967.

Viany, Alex (1967). El Justicero: filme pessoal ou de encomenda? *Jornal do Brasil*, 10/1967..

**Eliska Altmann.** Doutora em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professora do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordena o Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais GRUA) e o Acervo do NAVEDOC - Núcleo Audiovisual de Documentação (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Largo São Francisco de Paula, 1 – Centro – Rio de Janeiro, RJ, 20051-070, Brasil. E-mail: [eliskaaltmann@gmail.com](mailto:eliskaaltmann@gmail.com) ORCID: 0000-0002-2986-1600.

Receção: 01-02-2019  
Aprovação: 09-09-2020

#### **Citação:**

Altman, Eliska (2020). Entre playas y distopías: Rio de Janeiro, ex ciudad capital y la recepción cinematográfica. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 3(3), pp. 40-51. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n3a3

## INTERVENÇÃO SOCIAL PELAS/ATRAVÉS DAS ARTES: PREDISPOSIÇÕES, DESAFIOS E PROPOSTAS

SOCIAL INTERVENTION THROUGH/BY THE ARTS: PREDISPOSITIONS, CHALLENGES AND PROPOSALS

INTERVENTION SOCIALE À TRAVERS/PAR LES ARTS: PRÉDISPOSITIONS, DÉFIS ET PROPOSITIONS

INTERVENCIÓN SOCIAL A TRAVÉS DE LAS ARTES: PREDISPOSICIONES, RETOS Y PROPUESTAS

Salomé Uribe

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal

**RESUMO:** Partindo de uma lacuna bibliográfica sobre pessoas que intervêm socialmente *pelas* ou *através* das artes, sem o cânone académico, cruzaram-se a sociologia da cultura e a sociologia das artes num trabalho de investigação sociológico. Desse cruzamento, resulta a inspiração metodológica das biografias singulares dos/as artistas, para considerar-se o trajeto social dos indivíduos como a variável explicativa/interpretativa dos seus modos de intervenção social através das artes. Recorrendo à (re)construção de quatro histórias de vida, procuramos perceber que *ethos* e práticas configuram contemporaneamente intervenções sociais através das artes nomeadamente por meio de espaços *do-it-yourself* (DIY), de criatividade quotidiana e estratégias de resistência identitária. Quais são as características comuns entre estes agentes de intervenção social? Que predisposições, desafios e propostas podemos apresentar? Assim, e deste modo, tentamos contribuir para a sua conceptualização e reconhecimento.

**Palavras-chave:** intervenção social, intervenção pelas e através das artes, DIY, criatividade, resistência quotidiana.

**ABSTRACT:** Starting from a bibliographic gap about people who intervene socially *through* and *by* the arts, without an academic canon, the sociology of culture and the sociology of the arts intersected in a work of sociological investigation. This crossing is the inspiration for the artists' singular biographies, to consider the social journey of the individuals as the explanatory/interpretative variable of their modes of social intervention by the arts. Throughout the construction of four life stories, we try to understand how *ethos* and practices simultaneously configure social interventions by the arts, namely through do-it-yourself (DIY) spaces, daily creativity, and identity resistance strategies. What are the common characteristics among these social intervention agents? What predispositions, challenges and proposals can we present? That is how we try to contribute to its conceptualization and recognition.

**Keywords:** social intervention, intervention through and by the arts, DIY, creativity, everyday life resistance.

**RÉSUMÉ:** Partant d'un écart bibliographique sur des personnes qui interviennent socialement *pour* ou *à travers* les arts, sans le canon académique, la sociologie de la culture et la sociologie des arts se croisent dans un travail d'investigation sociologique. Cette intersection se traduit par l'inspiration méthodologique des biographies uniques des artistes, pour considérer la trajectoire sociale des individus comme la variable explicative/interprétative de leurs modes d'intervention sociale à travers les arts. À partir de la construction de quatre histoires de vie, nous essayons de comprendre que l'éthos et les pratiques configurent simultanément les interventions sociales à travers les arts, notamment à travers les espaces *do-it-yourself* (DIY), la créativité quotidienne et les stratégies de résistance identitaire. Quelles sont les caractéristiques communes de ces agents d'intervention sociale? Quelles prédispositions, défis et propositions pouvons-nous présenter? Nous essayons donc de contribuer à sa conceptualisation et à sa reconnaissance.

**Mots-clés:** intervention sociale, intervention par et par les arts, DIY, créativité, résistance quotidienne.

**RESUMEN:** A partir de un vacío bibliográfico sobre personas que intervienen socialmente a través de las artes, sin el canon académico, la sociología de la cultura y la sociología de las artes se cruzan en un trabajo de investigación sociológica. Esta intersección se traduce en la inspiración metodológica de las biografías singulares de los/as artistas, para considerar la trayectoria social de los individuos como la variable explicativa/interpretativa de sus modos de intervención social a través de las artes. A partir de la construcción de cuatro historias de vida, buscamos entender que valores y prácticas configuran contemporáneamente intervenciones sociales a través de las artes, es decir, a través de espacios *do-it-yourself* (DIY), de creatividad cotidiana y de estrategias de resistencia identitaria. ¿Cuáles son las características comunes a estos agentes de intervención social? ¿Qué predisposiciones, retos y propuestas podemos presentar? Así buscamos contribuir para su conceptualización y reconocimiento.

**Palabras-clave:** intervención social, intervención a través de las artes, DIY, creatividad, resistencia cotidiana.

## 1. Introdução: uma arte interventiva que carece de reconhecimento

Quando a ciência sociológica nos permite investigar um objeto de estudo despontante, como o é o caso da intervenção social pelas/atraves das artes desenvolvida por *artistas não-profissionais* (Matarasso, 2019), sentimos uma responsabilidade acrescida e assumimos tratar-se de uma tentativa modesta, em aberto, para a sua conceptualização e reconhecimento. Sobretudo, pelas possibilidades que (re)cria em termos de respostas, de partilha de boas práticas e, em última análise, de transformação social (Matarasso, 2019; Silva, Guerra & Santos, 2017; Guerra, 2018). Assim sendo, este artigo resulta de uma dissertação de mestrado especialmente focada nestes atores sociais e nas suas histórias de vida.

Matarasso é um autor de referência para esta investigação, desde logo, pela argumentação de que “ninguém nasce artista”, uma vez que “nascemos com potencial que se desenvolve (ou não) de acordo com o que nos acontece e com o que fazemos ao longo da vida” (Matarasso, 2019: 54). “Artistas não-profissionais” é o conceito que propõe – e que adotamos –, para identificar aqueles/as que se envolvem no “ato de fazer arte” (Matarasso, 2019: 54), diferenciando-se do conceito de “artistas profissionais” com base na relação estabelecida com a arte. Enquanto que para os/as primeiros/as “é uma atividade exploratória e uma resposta a necessidades prementes”, para os/as segundos/as a arte é um emprego, uma forma de vida, uma identidade” (Matarasso, 2019: 99). Por isso, “a arte participativa acontece quando profissionais e não-profissionais usam as suas diferentes competências, tipos de imaginação e interesses, para criar em conjunto algo que não poderiam fazer individualmente” (Matarasso, 2019: 54). Este autor observa que, por um lado, as expectativas em relação aos artistas não-profissionais são baixas e que, por outro, os artistas profissionais nem sempre são capazes de propiciar “papéis empoderadores aos não-profissionais com quem trabalham no ato criativo” (Matarasso, 2019: 55).

Da história de vida da outrora mestranda<sup>37</sup> fazem parte momentos em que esta se cruzou com alguns sujeitos que se podem projetar nos conceitos e cenários descritos. Referimo-nos, concretamente, ao contacto próximo com pessoas que não tendo formação superior numa área artística intervêm em projetos sociais, educativos e/ou de desenvolvimento comunitário, recorrendo às artes. Estes artistas não-profissionais trabalham com grupos muito distintos, também eles não-profissionais, identificamos estudantes, crianças, jovens e adultos que podem, ou não, encontrar-se em situação de risco e/ou de vulnerabilidade social. Por tudo isto, surge o interesse e a necessidade de compreender os percursos, as formas de intervenção e as identidades destes sujeitos que se dedicam a trabalhar *com* e *para* as pessoas, em prol de melhores condições de vida, reinventando o parente mais próximo da arte participativa: a arte comunitária. Como pudemos perceber num primeiro levantamento bibliográfico as publicações em torno deste tema são escassas. Encontramos eco nas palavras de Matarasso (2019), quando afirma que o conhecimento pode e deve ser produzido fora do meio académico, sendo a arte um método válido de investigação e uma forma de conhecimento.

---

<sup>37</sup> Este artigo decorre do desenvolvimento da Dissertação de Mestrado em Sociologia por parte da autora - no ano letivo de 2018/2019 – intitulada *DO IT: Artes, reinvenções, resistências e criatividade quotidiana* – sob supervisão científica da Professora Doutora Paula Guerra – na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A referida Dissertação encontra-se disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/124849/2/371015.pdf>

## 2. Metodologia: as vozes dos/as outros/as para uma reflexão conjunta

Partir da lacuna bibliográfica identificada, aproximou-nos da sociologia da cultura e da arte e, após um conjunto de leituras temáticas, surge a questão de partida: *Que ethos e práticas configuram contemporaneamente intervenções sociais pelas artes nomeadamente através de espaços DIY, de criatividade quotidiana e estratégias de resistência identitária?* Posto isto, o objetivo geral foi delineado, ou seja, perceber se a trajetória social dos indivíduos poderia explicar os seus modos de intervenção social pelas/atraves das artes. A inclusão de ambas as palavras, *pelas* e *atraves*, é deliberada para uma visão mais alargada da intervenção. *Pelas* no sentido de a intervenção se desenvolver a favor das artes, *atraves* no sentido de estas [as artes] corporizarem processos de transformação pessoal, coletiva e social.

Para desenharmos o quadro compreensivo e descritivo desta nossa hipótese, decidimos emoldurar o nosso objeto de estudo com recurso a três objetivos específicos: (1) delinear um conjunto de características comuns entre os agentes de intervenção social pelas/atraves das artes escolhidos; enquadrar, ou não, os *ethos* e as práticas no DIY; descobrir decisões comuns indiciadoras de reinvenções e resistências quotidianas designadamente, face à precariedade e à crise económico-financeira que atravessou o mundo em 2008; (2) identificar, explicar e compreender trajetórias de vida (e consequente produção de carácter artístico) que se tenham marcado pela intervenção social e política pelas/atraves das artes; que rompem fronteiras artísticas tradicionais e que mesclam as artes (música com vídeo, e/ou com performance, e/ou com fotografia, e/ou com poesia, e/ou com literatura); que rompem os limites entre as competências académicas artísticas e os saberes-fazeres artísticos da vida; e ainda, que assumem uma criatividade colaborativa quotidiana; (3) e revelar e reconstituir espaços relacionais colaborativos artísticos através da valorização do lugar que é ocupado por aqueles/as que “abraçam” ou expressam a sua criatividade artística/ato de criatividade para e com a comunidade, facilitando a criação de valor social.

Do cruzamento enunciado, da sociologia da cultura e da arte, resulta a inspiração metodológica referente às biografias singulares dos artistas (Conde, 1991; Firmino da Costa, 2009), para se considerar o trajeto social dos indivíduos como a variável explicativa/interpretativa dos seus modos de intervenção social pelas/atraves das artes. Para esta análise teórico-empírica contribuiu grandemente a moldura conceptual do léxico bourdieusiano, destacando-se o *habitus/habitus* de classe com disposições, posições e tomadas de posição, numa constante dialética dentro do campo (entre o lugar, a posição e o *habitus*) (Bourdieu, 2010). Por outras palavras, é a possibilidade de analisarmos um quadro de disposições, um conjunto de *habitus*, que pode ser explicado por uma posição relativa no campo e no espaço social.

Dito isto, a metodologia escolhida foi de pendor qualitativo. Em termos sequenciais, tudo principiou na análise documental, através da qual identificámos alguns projetos e publicações que surgem associados à intervenção social pelas/atraves das artes, tais como, leituras a manuais de candidaturas e de boas práticas produzidos por esses projetos. No desenvolvimento desta análise, demos conta da contextualização socioeconómica dos territórios em que decorrem as intervenções, o que foi fundamental para o reconhecimento e para a interpretação da (re)criação de práticas diferenciadas que pretendem servir como respostas sociais nestes contextos. Integram-se aqui suportes digitais (blogues, fóruns, Facebook, Instagram) alusivos ao tema em estudo e passíveis de consulta e análise para efeitos científicos. Depois, o recurso às entrevistas, tendo sido

desenvolvido um guião de entrevista semidiretiva, de carácter exploratório, e de história de vida. Participaram quatro sujeitos, dois homens e duas mulheres entre os 31 e os 36 anos. Um dos pares, homem e mulher, de nacionalidade portuguesa, o outro de nacionalidade espanhola. Duas entrevistas realizaram-se presencialmente, uma na cidade do Porto e outra na cidade de Espinho. As outras duas foram conduzidas através de videochamadas pelo Skype para Londres e para Bogotá. De resto, comprometemo-nos com um levantamento bibliográfico nas várias fases de pesquisa.

Antes de avançarmos apresentamos as principais limitações metodológicas: (1) a amostra seria mais significativa e, por isso, mais representativa se a tivéssemos alargado; (2) não obstante termos previsto a devolução da transcrição das histórias de vida a cada uma das pessoas, para que revisassem e assinalassem alterações que pretendessem fazer, respondendo assim às histórias de vida na forma de reações subjetivas ou de verificação de validade (Atkinson, 2001), este foi um passo que ficou por dar; (3) apenas cobrimos a faixa etária dos 31 aos 36 anos, pelo que teria sido interessante entrevistar pessoas de outras idades. Não obstante estas limitações, os critérios da nossa base metodológica em relação à escolha das pessoas para a construção das histórias de vida refletem-se numa seleção ponderada e objetiva que assentou no facto de serem pessoas com longevidades de carreiras distintas; com trajetórias de vida diferenciadas; a lógica assentou também na diversidade de projetos em que participaram e participam; e pela diversidade de género e pelos meios sociais em que se moveram e se movem. De resto, acresceu a recusa de pessoas com credenciais académicas “típicas”, isto é, oriundas das escolas de belas-artes ou de outros cursos superiores vocacionados para o desenvolvimento de competências e habilidades com vista à criação e produção artísticas. À primeira vista poderia parecer uma decisão excludente, mas trata-se, acima de tudo, de subverter ou até mesmo contrariar discursos que não legitimam certas práticas artísticas ou de intervenção pelas/atraves das artes devido à inexistência desse curriculum formal, académico. Uma vez que as histórias de vida permitem que as vozes das pessoas sejam escutadas, sendo as mesmas a falar sobre elas em primeiro lugar, sobre as suas experiências de vida ou sobre as suas relações com os/as outros/as, consideramos de máxima importância os conhecimentos que estes/as entrevistados/as trazem para a problematização deste objeto de estudo.

### **3. Predisposições: um olhar atento às matrizes dos sujeitos**

Quando percorremos as histórias de vida, observamos processos de aprendizagem social complexos, *de interiorização da exterioridade* e *de exteriorização da interioridade*, nos quais se inscrevem elementos de criatividade e de resistência que nem sempre são reconhecidos ou legitimados. Por isso, as histórias de vida contribuem para a explicação da predisposição e das tomadas de posição que envolvem a criatividade quotidiana, as práticas DIY e as estratégias de resistência identitária. Ao darmos conta de como os/as entrevistados/as (1) acederam às artes e à cultura, (2) às suas interpretações e considerações sobre a intervenção artística, (3) à identificação dos desafios institucionais (onde se inclui a valorização, ou não, deste tipo de práticas e intervenção), e (4) à possibilidade de associarem, ou não, uma maior plasticidade e dinâmica em termos de participação social a pessoas ligadas às artes, percebemos que demonstram uma partilha de um quadro de disposições semelhantes, ou seja, um *habitus* semelhante.

Por outras palavras, ao explorarmos estas histórias de vida conseguimos identificar fatores culturais, sociais, políticos e económicos com influência nas condições objetivas



das vidas dos/as entrevistados/as, visto que estes fatores circunscrevem as suas possibilidades de ação. Ao mesmo tempo, pudemos distinguir as escolhas que eles/as fizeram, de facto, as suas tomadas de decisão, sendo estas as condições subjetivas. A título de exemplo, expomos em seguida quatro excertos, recontados, e que remetem para uma etapa fundamental do processo de socialização dos sujeitos, a primária.

*Agente de Intervenção A* (31 anos, Educador Social): a figura de referência nos processos educativos foi uma tia, sem laços de sangue, que vivia em França. Este sujeito partilha a perceção de que os consumos culturais familiares são inexistentes, marcados pela ditadura de Franco e pela conseqüente desestruturação familiar. Essa tia influenciou-o sobretudo em termos literários, acrescentando mais valor e contributos ao gosto que já nutria pela leitura, pela história, pelos puzzles e pelos documentários sobre história.

*Agente de Intervenção B* (32 anos, Psicóloga): os pais e avós influenciaram a sua visão do mundo, assim como potenciaram a sua ligação à arte através da música, em detrimento de outras artes e eventos culturais. Recorda as viagens com os avós a Espanha como contributos para uma abertura cultural e como resposta à falta de oportunidades de acesso, a este universo, no interior.

*Agente de Intervenção C* (34 anos, Professor de Ciências Políticas): as suas referências espaciotemporais remetem para um contexto de conflito armado enquanto crescia, para a visibilidade de problemas sociais como a toxicoddependência e o HIV e, ainda, para a consciência da separação física urbana entre a burguesia e o povo e, conseqüentemente, dos diferentes problemas que assolavam as diferentes populações. Nesta linha de pensamento critica o governo centralista espanhol e adianta que a sua família é de emigrantes, o que causou nela um sentimento de “estar fora do seu lugar”, de não se “encaixar” ou não conseguir aceder a certos lugares. As figuras de referência em termos educativos são os seus bisavós franquistas que não compreendiam a educação escolar e consideravam-na incompleta sem a componente religiosa.

*Agente de Intervenção D* (36 anos, Gestor de Projetos de Inovação Social): as suas figuras de referência nos processos educativos foram os pais, uma vez que criaram um lugar seguro para se poder desenvolver. Não obstante esta referência, houve um período em que esteve entregue a si mesmo. Os consumos culturais familiares eram quase inexistentes devido à condição socioeconómica e ao facto de viverem num contexto “mais rural”. O regime do Estado Novo condicionou e arrastou esses constrangimentos nos consumos na geração dos seus pais. Nessa conjuntura ditatorial, o pai teve um papel ativo e de resistência ao nível cultural pois desafiava as lógicas do regime ao passar livros de esquerda na praia. Em termos de consumos culturais que caracteriza como “cultura pura e dura” apenas identifica a participação em desfolhadas e, pontualmente, as visitas a museus.

As narrativas que resultaram destas histórias também nos permitiram delinear sete características comuns entre os sujeitos. A primeira característica é a noção do comunitário: o fazer *com* e *para* as pessoas. A descoberta do sentido comunitário surge a partir das experiências de vida dos/as entrevistados/as e dos significados que estes/as lhes atribuem. Está intimamente ligada com a característica que apresentamos em seguida pois envolve a identificação de várias redes e, em simultâneo, de capitais sociais. As figuras de referência, os contextos e as organizações onde os sujeitos participaram, os relacionamentos interpessoais, os seus valores políticos, são alguns dos elementos que ajudam a explicar um tecido comunitário transversal a todos/as. Nele, convergem uma educação e uma intervenção voltadas para a cidadania, para a valorização da participação coletiva e a possibilidade de expressão de coletivos marginalizados. Vejamos as suas palavras:

Desfrutar a possibilidade de fazer as coisas com arte e com carinho, trabalhar diretamente no desenvolvimento comunitário. (Agente de Intervenção A, 31 anos, Educador Social).

Essa transmissão, essa possibilidade de fazer em conjunto, de agir em comunidade, que é um bocadinho o mundo que eu gostava, que eu gosto de viver e que... é isso, nós querendo conseguimos viver, não é? Esta utopia, do que é ser comunitário. (Agente de Intervenção B, 32 anos, Psicóloga).

A segunda característica comum incide nas redes nas quais os/as entrevistados/as participam e que, como já anteriormente foi referido, se podem consubstanciar como capitais sociais. Todos/as partilham um sentimento de pertença por alguma rede, seja ela uma comunidade de vizinhas, a comunidade LGBTQI+ e o movimento feminista, associações e grupos que mobilizam o teatro/teatro do oprimido, redes dentro e fora da academia, ou ainda, redes de trabalho colaborativas entre projetos de inovação social. Portanto, podemos afirmar que os capitais sociais adquirem “características de organizações sociais, como as redes, as normas e a confiança, que facilitam a acção e a cooperação com vista a um mútuo benefício”, em que “trabalhar em conjunto é mais fácil numa comunidade abençoada por um volume substancial de capital social” (Putnam, 1993: 35-36 In Portes, 200: 149). Os seus discursos são, a este respeito, bastante elucidativos:

Creio que voltamos ao mesmo, à forma de fazer, de ser, de participar... ao trabalhar nesta associação LGBT, lembro-me que era o dia de... o 8M. O dia da mulher... e... a associação não participou. Não publicou nada nas redes sociais, não apoiou nada o movimento feminista. E, para mim, foi tão duro... (Agente de Intervenção A, 31 anos, Educador Social).

A questão das redes, por exemplo, tratar de construir isso com organizações, com coletivos de base, para fazer projetos que ainda que possam estar vinculados à academia também vinculem pessoas que estejam a trabalhar noutros âmbitos. Porque como dizíamos antes, muitas vezes o conhecimento académico está sobrevalorizado enquanto que os conhecimentos em outros espaços quase não se têm em conta. (Agente de Intervenção C, 34 anos, Professor de Ciências Políticas).

A terceira característica semelhante é o trabalho e a participação em projetos que envolvem as pessoas e a comunidade. Os sujeitos revelam as suas experiências, pessoais, académicas e profissionais, e as oportunidades que foram surgindo nestas esferas, em tempos diferentes ou, inclusive, fora do país de origem. No fundo, esta característica reforça a coerência das duas primeiras características comuns, porque é a demonstração dos valores em que acreditam e, por isso, também dos seus *ethos* e práticas.

Há pessoas a fazer isso, há organizações a fazer isso, mas não da maneira que nós fazemos e muito menos com a profundidade que nós fazemos. Porque esta coisa do... nós fazemos um mapeamento com base na participação coletiva. (Agente de Intervenção D, 36 anos, Gestor de Projetos de Inovação Social).

Fiz logo um projeto e um programa que tinha a metodologia artística para trabalhar competências, lá está, pessoais e sociais que é um bocadinho aquilo que faço hoje mas com uma comunidade búlgara que estava em Freixo em contexto da escola primária e pronto, e que tinham acabado de chegar e era importante a sua integração na sociedade mais do que tudo. (Agente de Intervenção B, 32 anos, Psicóloga).

A quarta característica análoga relaciona-se com a resistência, na forma de estar e de fazer, interligada com a procura de realização profissional. A resistência assume aqui diversos papéis interessantes, ou seja, tanto pode tratar-se de uma resistência identitária (em relação à imagem, às atitudes e comportamentos, ao posicionamento político), como pode revelar-se em tomadas de decisão que originem ruturas, desvios ou conduzam a novas experiências (demissão de um emprego, saída de uma associação ou movimento, evitamento ou afastamento das redes virtuais e/ou sociais). Sublinhamos que o uso do conceito de resistência nos parece o mais adequado, não só pelo enquadramento teórico<sup>38</sup> que sustenta o nosso estudo, mas também pelo facto de que os/as entrevistados partilham posicionamentos e opiniões fortes que geralmente existem numa relação de oposição face a outros.

Sou uma pessoa que não acredita na reforma, mas antes, na revolução... então isso tem feito com que eu me mobilize por vários caminhos. (Agente de Intervenção A, 31 anos, Educador Social).

Contracultura, no sítio onde eu cresci, e no sítio onde eu estava inserido na altura fazia todo o sentido para mim. Não curtia muito ser música do pobrezinho, do coitadinho, pá, nós não tínhamos esse tipo de atitude, mas também não estávamos muito preocupados em ser aceites. Era uma identidade muito forte. Basicamente tu querias era... gritar as tuas coisas ao mundo, e fazer a intervenção. Nós fizemos muita intervenção através da música. (Agente de Intervenção D, 36 anos, Gestor de Projetos de Inovação Social).

A quinta característica comum remete para as viagens e para o investimento para além da formação inicial. Todos/as os/as entrevistados/as viajaram/viajam, independentemente do seu capital económico. Tal é possível pela existência de programas como o Erasmus+ ou pelo facto de algumas dessas mobilidades se terem enquadrado em contextos académicos e/ou profissionais.

Tinha vinte e nove e eu disse “Tenho viajado toda a minha vida, já não me sinto nem de um sítio nem de outro, devia estabelecer-me em algum lugar”, e esse lugar foi aqui, em Bogotá. [...] (...) vim por causa do meu companheiro, vim por ele, mas, bom, também porque tinha trabalhado com povos indígenas e era um tema que me interessava, ou seja, não foi à maluca. Vim porque sabia que ia acabar na América Latina o que não sabia era em que país em concreto. (Agente de intervenção C, 34 anos, Professor de Ciências Políticas).

Estive em Lisboa, fiz um mês de voluntariado em Cabo Verde que eu acho que teve um impacto também muito grande na minha vida profissional e no meu desenvolvimento enquanto pessoa, e fiz um estágio internacional também de um mês em Sevilha. (Agente de intervenção B, 32 anos, Psicóloga).

De igual modo, todos/as assumiram o compromisso de alargar conhecimentos que reverteram favoravelmente para as suas áreas de interesse, pessoais, académicas e profissionais.

Eu não deixei de estudar. Ou seja, para além do curso, fiz muitíssimas formações, participei... agora em setembro como decidi ficar por aqui vou fazer um mestrado à distância sobre direitos humanos... e, depois, tento formar-me no dia a dia. Leio muitíssimo, estou sempre informado sobre tudo o que sucede, e creio que a profissão de um educador social se vai renovando no dia a dia. [...] Então, sim, sou uma pessoa que se forma continuamente e que

---

<sup>38</sup> Destacamos os contributos da Escola Crítica de Frankfurt e das pedagogias *punk* para a possibilidade de criação de espaços de ação e de crítica à imobilidade, ao determinismo, às indústrias culturais, ao capitalismo, assim como a outros aspetos característicos dos sistemas das sociedades contemporâneas. Ver Ritzer (1997) e Santos & Guerra (2018).

continuamente se vai continuar a formar. (Agente de Intervenção A, 31 anos, Educador Social).

Tudo o que tinha a ver com definir-me o suficiente para perceber qual era o meu espaço, e qual é que era a minha voz, isso foi construído, pá, em cima da experiência que estava para trás, ok, mas eu tive de fazer um grande trabalho nestes sete anos a esse nível. (Agente de Intervenção D, 36 anos, Gestor de Projetos de Inovação Social).

Passamos agora à sexta característica semelhante: um *ethos* DIY<sup>39</sup> que por metade dos/as entrevistados/as é rejeitado ou desvalorizado, e pela outra metade assumido, verificando-se um sentimento de identificação por essa categorização. O DIY é um conceito polissémico e, hoje, tanto pode consolidar-se como um ato de oposição ao capitalismo como pode tornar-se num instrumento deste (Bennett, 2018; Threadgold, 2018; Jian, 2018).

Eu não tenho ligação. Não sou muito fã porque penso que isso, no final de contas, leva-te ao egoísmo e ao individualismo... e é do tipo, as coisas não se fazem sozinhas, por uma pessoa só. As coisas fazem-se em comunidade, e por muito que tu te foques num objetivo, se não há uma rede de apoio por detrás ou certos... sim, certo apoio... nem tudo se consegue porque simplesmente “foca-te”. (Agente de Intervenção A, 31 anos, Educador Social).

Não, na verdade isto passou um bocado ao lado... (Agente de Intervenção B, 32 anos, Psicóloga).

Eu gosto muito de cozinhar, por exemplo. Olha, ontem cozinhei, fiz massa com tomate, por exemplo, não gosto de comprar a massa, as embalagens com tomate, gosto de fazê-lo, por exemplo. Gosto de dedicar tempo à cozinha e, não sei, uma hora, hora e meia, ao invés de comprar isto na lata assim preparado, fazê-lo eu, pelos meus próprios meios... fazê-lo tu mesmo em casa, ou de forma criativa. [...] (...) com móveis e tudo isso, às vezes quando há pessoas que dão móveis grátis vou buscá-los e arranjo-os. (Agente de Intervenção C, 34 anos, Professor de Ciências Políticas).

Eu cresci num meio, por excelência, onde o pessoal é DIY. Tu estás numa loja com cento e cinquenta metros quadrados onde ninguém trabalhou a não ser eu e mais duas pessoas. A mesa em que estás a escrever esta cena foi uma mesa que foi deixada aqui completamente destruída e que foi requalificada. Eu preciso de fazer qualquer coisa em casa e não vou chamar ninguém, como deves calcular, percebes? Esta lógica de reaproveitamento de materiais, nos últimos anos isto até temos levado isto para outro nível. Porque entrou, opá, a preocupação com a economia circular... opá e tudo o que tem a ver com energia verde (...). [...] (...) quinze anos nessa lógica, pá, permitiram-me, acho eu, o mínimo de qualidade que tu estás a ver aqui dentro. (Agente de Intervenção D, 36 anos, Gestor de Projetos de Inovação Social).

A sétima - e última - característica comum entre estes agentes de intervenção social através das artes remete para a mobilidade virtual e a utilização das redes sociais como espaço(s) de ativismo(s) e pertença(s). Segundo Castells, a emigração dos movimentos sociais para as redes é uma das preocupações principais para as “elites dominantes” pois os “projetos de autonomia individual e a política insurgente” encontram um terreno mais favorável (Castells, 2008: 27-28). Apesar de ser a última não encerramos esta análise, encaramo-la como uma das muitas formas possíveis de analisar os resultados produzidos.

---

<sup>39</sup> Referimo-nos às características e valores dos sujeitos que assumem o DIY na prática, numa lógica em que se pode assumir simultaneamente o lugar do/a criador/a e do/a consumidor/a.

Os/as entrevistados/as não consideram estar “dependentes” das redes sociais, mas salientam que se é difícil evitá-las é porque no presente fazem parte do espaço de socialização secundária, como o é o local de trabalho, concretizando uma forma de comunicação instantânea. Pairam problematizações como a exposição pessoal, um certo egocentrismo e individualismo proporcionado pelas redes e, ainda, com ruído ao nível da informação e com as tecnologias em contexto educativo.

Muitas das mobilizações também se convocam por Facebook. Quando houve os protestos de estudantes, aqui, a princípio deste ano e do ano passado, também me inteirava por aí para ir a essas manifestações e, espera, de que mais? Sim, de movimentos sociais tenho vários aí. (Agente de Intervenção C, 34 anos, Professor de Ciências Políticas).

Sou bastante ativa, não posso dizer que não, mas eu uso... sou muito, se calhar rígida nestas coisas. [...] (...) sou eu que faço essa gestão do tempo nas redes sociais, e no meu contacto online. Porque acho que é importante também deixarmos de estar ligados. (Agente de Intervenção B, 32 anos, Psicóloga).

#### **4. Desafios: perspetivas diferentes, mas complementares para um futuro incerto**

No confronto com os contextos laborais, o princípio assumido de trabalhar *com e para* as pessoas mobilizando práticas artísticas e criativas pode deparar-se com várias situações desafiantes. Estas apresentam-se a seguir.

##### **4.1. Subfinanciamento da arte participativa e dos projetos ao abrigo de financiamentos externos**

Este é um dado partilhado por três dos quatro entrevistados/as e algo que foi observado aquando do próprio percurso de vida da investigadora.

Há momentos em que uma pessoa, eu penso... será que vale a pena todo este esforço? É que a área social é um desgaste, é de um desgaste muito, muito grande emocional. Nós trabalhamos muito. Só que eu sou muito feliz com aquilo que faço, gosto muito daquilo que faço então é rápido que o pensamento vai... é só assim um breve instante, por cansaço, não é por mais nada, é por cansaço porque neste momento eu sinto-me mesmo muito, muito, muito realizada profissionalmente. Gosto muito daquilo que faço. Recebo muito pouco... trabalho muito, e tenho consciência disso, mas o dinheiro para mim nunca teve assim um papel tão importante. Mais importante para mim é isto, é fazer aquilo que acredito e tenho a sorte de trabalhar num sítio incrível e com as pessoas certas. (Agente de Intervenção B, 32 anos, Psicóloga).

Porém, os/as quatro encaram o dinheiro, em termos abstratos, como algo que não é prioritário, sobretudo, porque a realização profissional e pessoal amortiza os desgastes inerentes às suas profissões.

O melhor momento, não sei, creio que agora. Posso-te dizer que agora porque já sei um pouco mais sobre o que quero, porque estou a investigar coisas que me interessam, estou numa universidade que é boa, gosto de dar aulas, eu dir-te-ia que agora é um dos melhores momentos, mesmo que agora não ganhe tão bem como esse trabalho da Bélgica. O dinheiro não é tudo. (Agente de Intervenção C, 34 anos, Professor de Ciências Políticas).

**4.2. Desvalorização profissional destas áreas e pressão gerada pela prestação de contas.** Efetivamente, o reconhecimento da intervenção social através das artes constitui um enorme desafio. Para além do mais, não raras vezes a existência destes projetos deve-se aos financiamentos externos que garantem a sua existência.



Há muito gente que se ri... e mais, o salário é bastante precário, inclusive para os educadores sociais. [...] Não se valoriza politicamente e cientificamente tampouco porque se considera que há coisas muito mais importantes a abordar do que as emoções... (Agente de Intervenção A, 31 anos, Educador Social).

Eu gostava que houvesse mais estabilidade para este tipo de projetos, não é? Em termos, claro, obviamente financeiros. Porque estamos sempre muito, muito dependentes de muitas condicionantes e isso... não é fácil de gerir. Isso traz instabilidade (...).[...] Efetivamente nós fazemos muito com muito, muito pouco... muito pouco. E, e... isso por um lado, isso é bom porque nos permite ser mais criativos e fazer, não é? Ter um laboratório de possibilidades... por outro lado há momentos em que é mesmo complicado porque nós temos muitas, muita, muita contenção e acho que era bom... termos as coisas um bocadinho mais desafogadas, em termos de recursos humanos, materiais, de estruturas, eu acho que... isso também tem de ser pensado. (Agente de Intervenção B, 32 anos, Psicóloga).

#### **4.3. Sustentabilidade/descontinuidade dos projetos**

Tal como refere Hespanha, “a intervenção integrada e em parceria exige uma estrutura organizativa estável e movida por objectivos precisos” que dificultam a resolução dos problemas, o que traz “o risco da descontinuidade de acção no âmbito de um projecto limitado temporalmente” (Hespanha, 2008: 5).

O importante não é a forma de fazer mas chegar a... o importante era entregar os papéis e tu escreveres o teu discurso, não importava como o tinhas feito, simplesmente que o tivesses feito. [...] Sem essas convocatórias e sem esses fundos não conseguem subsistir, é pena é o processo, perde-se porque realmente não lhes interessa. Estão mais preocupados com o fim do projeto e em conseguir outra convocatória. (Agente de Intervenção A, 31 anos, Educador Social).

#### **4.4. Para além do anterior, há outros desafios mencionados, como por exemplo, o que diz respeito à falta de conhecimentos e à estagnação de práticas no terreno que conduzem a bloqueios**

Há muita gente que está a tentar fazer coisas para as quais não está preparada. [...] Acho que há muita sede de protagonismo também, neste setor... e depois há muita falta de conhecimento no que toca, vou dar um exemplo estúpido, estabelecer consórcios horizontais. Chamares uma série de organizações, pá, fazer trabalho profissional de mapeamento, de diagnóstico, pá, criar quadros de validação, fazer uma proposta de valor em condições, há falta de conhecimento técnico porque tens de dominar tecnicamente estas questões, é fundamental, e falta de conhecimento também emocional. Principalmente por pessoal que está no terreno mas está em instituições e com equipas de trabalho que já fossilizaram completamente. Pessoal que está a trabalhar da mesma forma há vinte ou há vinte e cinco anos, são forças de resistência naturais para nós. (Agente de Intervenção D, 36 anos, Gestor de Projetos de Inovação Social).

## 5. Propostas: dois lados de um diálogo

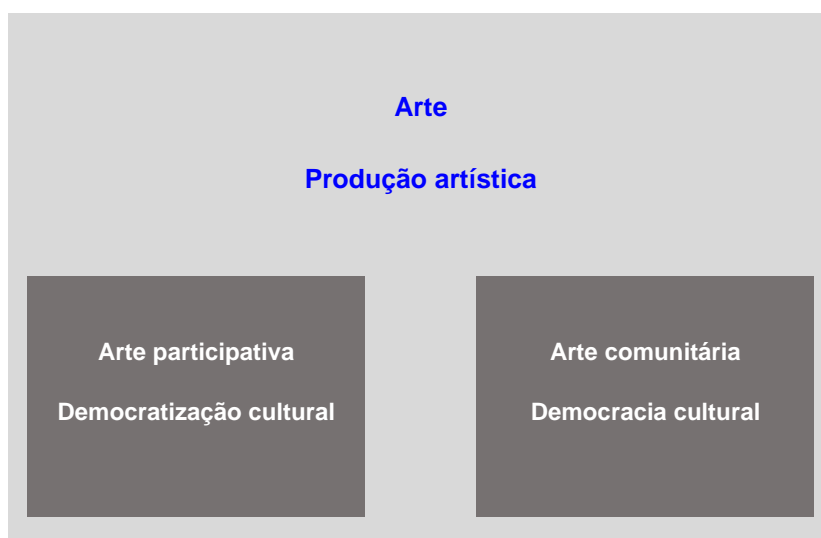
À luz dos contributos de Matarasso, desenhamos a nossa modesta proposta. Este autor propõe duas distinções no livro “Uma arte irrequieta”, como se pode verificar nas Figuras 1 e 2. Num plano “entre todas as formas de produção artística profissional e a arte participativa, porque a arte participativa envolve artistas não-profissionais” e, noutro plano, “entre o campo da arte participativa e a arte comunitária, porque a segunda põe em prática o conceito de direitos humanos” (Matarasso, 2019: 51-52).



**Figura 1: “Entre todas as formas de produção artística profissional e a arte participativa, porque a arte participativa envolve artistas não-profissionais”**

Fonte: Matarasso, 2019: 51.

Assim sendo, aquilo que propomos respeita o sentido original porque não consideramos a intervenção social através das artes como arte, arte participativa ou arte comunitária, e tampouco a alocamos numa das esferas da produção artística, ou seja, nem na da democratização cultural nem na da democracia cultural.



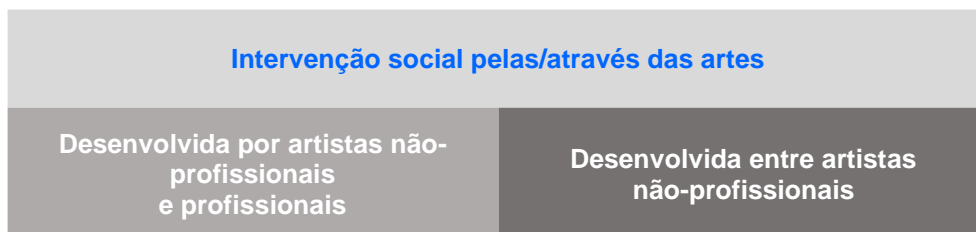
**Figura 2: “Entre o campo da arte participativa e a arte comunitária, porque a segunda põe em prática o conceito de direitos humanos”**

Fonte: Matarasso, 2019: 52.

Elaborámos a Figura 3 para dar conta da intervenção social através das artes levada a cabo por artistas não-profissionais e profissionais ou entre artistas não-profissionais. No caso da primeira forma de intervenção, aludimos aos agentes de intervenção 1 (31 anos, Educador Social), 2 (32 anos, Psicóloga) e 4 (36 anos, Gestor de Projetos de Inovação Social) – todos/as têm experiência em projetos constituídos por equipas multidisciplinares.

Quer-se com isto dizer que trabalham ou trabalharam com artistas profissionais, pessoas que investiram numa formação académica superior com ligação às artes (por exemplo: designers ou músicos). No caso da segunda forma de intervenção podemos referir o trabalho desenvolvido pela entrevistada 3 (34 anos, Professor de Ciências Políticas) que, através de fanzines, aborda conteúdos curriculares com os/as seus/suas estudantes do ensino superior.

Respeitante à Figura 4, afirmamos que a intervenção social pelas/atraves das artes poderá ser um caso de hibridismo entre a esfera da democratização cultural e a esfera da democracia cultural ou, simplesmente, pender para um dos lados.



**Figura 3: Participantes da intervenção social pelas/atraves das artes**  
 Fonte: Salomé Uribe, 2019.



**Figura 4: Campo da intervenção social pelas/atraves das artes**  
 Fonte: Salomé Uribe, 2019.

Queremos com isto dizer que há projetos de intervenção social através das artes que ora assumem características mais próximas do conceito de democratização cultural; ora do conceito de democracia cultural. Isto porque, se estiverem no espaço da primeira, não conseguem ultrapassar certas relações de poder, hierarquias e, em última análise, empoderar ou contribuir, de facto, para a melhoria das condições de vida dos participantes que, nesta lógica, tendem a ser mais passivos do que ativos. Enquanto que se se situarem no âmbito da democracia cultural as práticas devem ser contrárias, ou seja, não podem excluir ou contribuir para situações de distinção social, mas, antes, reconhecer o direito à cultura quer ao nível individual quer ao nível coletivo, contribuir para a cocriação e disseminação de conhecimento dos trabalhos artísticos e criar as condições necessárias para a sua livre fruição (Lopes, 2009). Há projetos que estão na fronteira entre as duas, o

que não é necessariamente negativo se estiverem num processo de aproximação da democracia cultural. Esta é uma proposta em aberto e uma tentativa de abrir caminho para a conceptualização e o reconhecimento de intervenções sociais pelas/atraves da arte desenvolvidas por artistas não-profissionais. Mais do que procurar respostas, pretendemos dar continuidade à discussão em torno deste objeto de estudo para, mais tarde, se poderem dar passos mais firmes na colocação de respostas.

## 6. Conclusão

Longe de querermos criar generalizações a partir dos resultados que aqui foram apresentados, argumentamos que falta uma categorização para projetos de intervenção social através das artes projetados e coparticipados por artistas não-profissionais. De facto, os/as 4 entrevistados/as mostram um *habitus* semelhante, *ethos* e práticas que: (1) incluem as artes no sentimento de fazer, ou como ferramenta, ou como descolonizadoras, ou como ativadoras na intervenção social; (2) não se desenvolvem necessariamente nas academias de ensino superior e que se constroem num *habitus* de classe com disposições, posições e tomadas de posição, numa constante dialética dentro do campo (entre o lugar, a posição e o *habitus*); (3) se podem encontrar em contextos mais ou menos estruturados, configurando identidades resistentes, comunitárias e criativas; (4) se encontram num *habitus* que interiorizou ao longo da sua trajetória/história de vida disposições para a criatividade e que face às adversidades demonstra a plasticidade do *habitus*, adaptando-se às novas condições objetivas, como por exemplo as trazidas pela crise financeira de 2008. Portanto, não foram apenas as dificuldades económico-sociais que fizeram os agentes procurar o DIY, mas antes agentes imbuídos de disposições de criatividade e de resistência identitária que fazem quotidianamente emergir o que é categorizado a posteriori como práticas DIY.

Noutro plano, indissociável do anterior, pudemos elencar sete características reveladoras do que há de comum entre os/as quatro entrevistados/as: (1) a noção do comunitário; (2) as redes; (3) o trabalho e a participação em projetos que envolvem as pessoas, a comunidade; (4) a resistência, na forma de estar e de fazer, interligada com a procura de realização profissional; (5) as viagens e o investimento para além da formação inicial; (6) um *ethos* DIY por nós atribuído ou com significados e representações distintas para os sujeitos que o assumem na prática; (7) e a mobilidade virtual e a utilização das redes sociais como espaço(s) de ativismo(s) e pertença(s).

A intervenção social pelas/atraves das artes participada por artistas não-profissionais (e profissionais), nas várias formas possíveis de relação, é uma área de estudo que merece um esforço de investigação contínuo. Quando as comunidades, num sentido alargado – científica, política, artística, entre outras –, vêm reconhecendo os benefícios, as alternativas e as respostas que este tipo de intervenção tem trazido, torna-se necessário aumentar as referências para aprofundar a relação existente entre a arte e o social. Para além do mais, é de suma importância compreender, descrever e compilar as condições em que estas pessoas trabalham, os significados que atribuem àquilo que fazem e perceber a verdadeira capacidade transformativa da intervenção social através das artes. Depois, será também importante entender os impactos que possam resultar de um efetivo reconhecimento, para prevenir a instrumentalização das práticas artísticas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adomaitytė, et al. (2018). Shift of creativity concepts: from mysticism to modern approach. *Filosofija, Sociologija*. 29(3), 203-210.

- Atkinson, Robert (2001). The life story interview. In Jaber F Gubrium & James A. Holstein (Eds.). *Handbook of interview research context & method* (121-140). London: Sage Publications.
- Bennett, Andy (2018). Youth, music and DIY careers. *Cultural Sociology*, 12(2), 133-139.
- Bourdieu, Pierre (2010). *A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70.
- Castells, Manuel (2008). Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad red (I). Los medios y la política. *Revista Telos*, N.º 74, 13-24.
- Conde, Idalina (1991). Alvarez, ambiguidades na biografia de um autor. *Sociologia – Problemas e Práticas*. N.º 9, 207-225.
- Costa, António Firmino da (2009). *Sociologia*. Lisboa: Quimera.
- Guerra, Paula (2018). Raw power: punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), 241-259.
- Hespanha, Pedro (2008). Políticas sociais: novas abordagens, novos desafios. *Revista de Ciências Sociais*, 39(1), 5-15.
- Jian, Miaoju (2018). The survival struggle and resistant politics of a DIY music career in East Asia: case studies of china and Taiwan. *Cultural Sociology*, 12(2), 224-240.
- Lopes, João Teixeira (2009). Da democratização da cultura a um conceito e prática alternativos de democracia cultural. *Saber & Educar*, Vol. 14, doi: <http://dx.doi.org/10.17346/se.vol14.121>
- Matarasso, François (2019). *Uma arte irrequieta. Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Portes, Alejandro (2000). Capital social: origens e aplicações na sociologia contemporânea. *Sociologia, problemas e práticas*, N.º 33, 133 -158.
- Ritzer, George (1997). *Teoria sociológica contemporânea*. México: Cultura Libre.
- Santos, Tiago Teles & Guerra, Paula (2017). From punk ethics to the pedagogy of the bad kids: core values and social liberation. In Gareth Dylan Smith; Mike Dines, & Tom Parkinson (Eds.). *Punk pedagogies. Music, culture and learning* (210-224). Oxford: Routledge.
- Silva, Augusto Santos; Guerra, Paula; & Santos, Helena (2018). When art meets crisis: the Portuguese story and beyond. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 86, 27-43.
- Threadgold, Steven (2018). Creativity, precarity, and illisio: DIY cultures and ‘choosing poverty’. *Cultural Sociology*, 12(2), 156-173.
- Uribe, Salomé (2019). *DO IT: Artes, reinvenções, resistências e criatividade quotidiana*. (Dissertação de Mestrado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/124849/2/371015.pdf>.

**Salomé Uribe.** Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Licenciatura em Educação Social pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto. Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal E-mail: [salome.uribe@gmail.com](mailto:salome.uribe@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9367-9232>.

Receção: 16/09/2020

Aprovação: 03/12/2020

#### Citação:

Uribe, Salomé (2020). Intervenção social pelas/atraves das artes: predisposições, desafios e propostas. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(3), pp. 52-65 . ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n3a4



## RIO DE JANEIRO E SUA HERANÇA AFRICANA: HISTÓRIAS CONTADAS POR ZÓZIMO BULBUL<sup>40</sup>

RIO DE JANEIRO AND ITS AFRICAN HERITAGE: STORIES TOLD BY ZÓZIMO BULBUL

RIO DE JANEIRO ET SON HÉRITAGE AFRICAÏN: RÉCITS DE ZÓZIMO BULBUL

RIO DE JANEIRO Y SU HERENCIA AFRICANA: HISTORIAS CONTADAS POR ZÓZIMO BULBUL

**Ana Paula Alves Ribeiro**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Formação de Professores e do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas, Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Rio de Janeiro, Brasil

**RESUMO:** Cineasta e precursor do Cinema Negro no Brasil, Zózimo Bulbul constrói arquivos, registra a memória e retira o véu de uma cidade escondida até então, ao mesmo tempo em que aponta suas potencialidades e dilemas. Este artigo tem como objetivo analisar as histórias contadas por Zózimo Bulbul sobre o Rio de Janeiro e sua herança africana, a partir dos seus curtas-metragens produzidos e dirigidos em um período de vinte e cinco anos e antes da criação do *Encontro de Cinema Negro Brasil, África, Caribe e outras diásporas: Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?* (1981, 11'), *Pequena África* (2002, 14'), *República Tiradentes* (2005, 36'), *Samba no Trem* (2005, 18') e *Zona Carioca do Porto* (2006, 28').

**Palavras-chave:** Zózimo Bulbul, cineastas negros, Rio de Janeiro, *Pequena África*, resistência.

**ABSTRACT:** Filmmaker and predecessor to Black Cinema in Brazil, Zózimo Bulbul not only builds archives, captures memories and unveils a city previously hidden, but also points out its potentialities and dilemmas. This article aims to analyze the stories told by Zózimo Bulbul about Rio de Janeiro and its African heritage, from his short films produced and directed for a period of twenty-five years and before creation of the *Black Cinema Meeting Brazil, Africa, Caribbean and other diasporas*, Brazil's largest black film festival: *Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?* (1981, 11'), *Pequena África* (2002, 14'), *República Tiradentes* (2005, 36'), *Samba no Trem* (2005, 18') e *Zona Carioca do Porto* (2006, 28').

**Keywords:** Zózimo Bulbul, black directors, Rio de Janeiro, *Little Africa*, resistance.

**RÉSUMÉ:** Cinéaste et précurseur du Cinéma Noir au Brésil, Zózimo Bulbul construit des archives, enregistre la mémoire et dévoile une ville, jusqu'à présent, mystérieuse, en même temps où il signale ses vertus et ses dilemmes. Dans cet article vise à analyser les histoires racontées par Zózimo Bulbul sur Rio de Janeiro et son héritage africain, à partir de ses court-métrages, produits et réalisés dans une période de vingt-cinq ans et avant la création du *Rencontre de Cinéma Noir Brésil Afrique et Caraïbes et autres diasporas: Aniceto do Império – Em dia de alforria* (Aniceto do Império – Le Jour de la Liberté), (1981, 11'), *Pequena África* (Petite Afrique) (2002, 14'), *República Tiradentes* (République Tiradentes) (2005, 36'), *Samba no Trem* (Samba dans le Train) (2005, 18') et *Zona Carioca do Porto* (Quais de Rio) (2006, 28').

**Mots-clés:** Zózimo Bulbul, cinéastes noirs, Rio de Janeiro, *Petite Afrique*, résistance.

**RESUMEN:** Cineasta y precursor del cine negro en Brasil, Zózimo Bulbul construye archivos, registra la memoria y retira el velo de una ciudad escondida hasta entonces, al mismo tiempo que apunta sus potencialidades y dilemas. Este artículo tiene como objetivo analizar las historias contadas por Zózimo Bulbul sobre Río de Janeiro y su herencia africana a partir de sus cortometrajes producidos y dirigidos en un período de veinticinco años y antes de la creación del *Encuentro de Cine Negro Brasil, África, Caribe y otras diásporas: Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?* (1981, 11'), *Pequena África* (2002, 14'), *República Tiradentes* (2005, 36'), *Samba no Trem* (2005, 18') e *Zona Carioca do Porto* (2006, 28').

**Palabras-clave:** Zózimo Bulbul, cineastas negros, Río de Janeiro, *Pequeña África*, resistencia.

<sup>40</sup> Uma versão inicial deste artigo foi apresentada no evento '80 anos de Zózimo e o seu Rio de Cinema, de Memórias e de Heranças Africanas', realizado em 2017 no Memorial Municipal Getúlio Vargas (Rio de Janeiro) e organizado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul. Agradeço a Biza Vianna e toda equipe do Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul pela acolhida e interlocução e a Priscila Siqueira pela organização do banco de dados da pesquisa 'Múltiplas Cidades: Representações do Rio de Janeiro no Cinema e em outras mídias'.

## 1. Introdução

Quando você segue a pegada dos mais velhos,  
aprende a caminhar como eles.<sup>41</sup>

Este artigo tem como objetivo mergulhar nas histórias contadas por Zózimo Bulbul sobre o Rio de Janeiro e sua herança africana. Conhecendo a cidade, suas paisagens e suas personagens e se apropriando dela, ocupando e criando algo novo – um espaço onde pessoas negras possam pensar suas estéticas, filmografias, narrativas e representações –, Zózimo está além da dimensão do *flâneur* (Benjamin, 1991), aquele que se apropria das cidades modernas e da metrópole e, no seu caminhar, percebe as particularidades urbanas. O conceito de narrador – entre o viajante que percorre um mundo e o sábio que escuta o mundo – dialoga com a trajetória de Zózimo. E o Zózimo *griot*, com o seu engajamento com a cidade, com as questões e imagens afro-diaspóricas e com o próprio continente africano, foi sendo construído quando ele era ainda menino, no bairro de Botafogo<sup>42</sup>.

Argumentamos que a família ampliada no cinema negro de Zózimo Bulbul – materializada nos seus filmes e nos Encontros – de certa forma já estava na família nuclear, na sua relação com seus pais, assim como o compromisso e a amizade assumidos com personagens caros desta cidade; e Zózimo era um deles, não percamos de vista. O artigo parte também da necessidade de se debruçar sobre um conjunto pouco estudado de filmes de Zózimo Bulbul, os curtas realizados no Rio de Janeiro, que contemplam a cidade, mas não toda ela. A região central da cidade está privilegiada, assim como Madureira e territórios considerados negros, de resistência, possíveis quilombos urbanos.

Os cinco filmes que compõem esta análise foram realizados em um período de 25 anos, antes da criação do *Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul* e do *Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe e outras diásporas*. São filmes que têm diferentes temporalidades e financiamentos para a sua realização, caminhos diferentes na exibição e circulação, mas têm em comum o fato de serem documentários, de curtas e médias metragens, nos quais o compromisso com o Rio de Janeiro e sua herança africana são evidentes; outra similaridade é que os filmes foram restaurados e lançados em DVD pela Fundação Palmares. *Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?* (1981, 11'), *Pequena África* (2002, 14'), *República Tiradentes* (2005, 36') e *Samba no Trem* (2005, 18') são filmes que podem ser encontrados no disco 2 do DVD *O Cinema de Zózimo Bulbul*, viabilizado pelo Ministério da Cultura, por meio da Fundação Palmares. O último filme, *Zona Carioca do Porto* (2006, 28'), está em um DVD patrocinado pela Estapar, Riopark e Concremat, com apoio da Secretaria de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

É importante observar que quatro deles são produzidos de 2002 até 2006, dialogando com um Rio de Janeiro muito diferente do Rio do primeiro filme (1981), dentro do mandato duplo do prefeito César Maia (de 2001 a 2008). É neste período que o Centro da Cidade passa por um processo de revitalização – principalmente o entorno da Lapa (cujo corte

---

<sup>41</sup> Provérbio africano, epígrafe do livro *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves (2006).

<sup>42</sup> Aqui utilizamos dois conceitos – um europeu (o *flâneur*) e outro africano (o *griot*) – que compõem a identidade fragmentada de um cineasta que viveu na Europa em seu exílio e, ao longo da sua trajetória, encontrou a África por onde passou, tomando-se referência para colegas e jurado e curador em festivais de cinema de países africanos.

urbanístico é dos anos 1990) – que marca o início de uma certa euforia e disputa sobre determinados territórios, como a Zona Portuária, por exemplo. Acredito haver aqui um impulso de registro e documentação de uma cidade que se transforma de maneira singular, a partir dos diálogos (ou sua ausência) entre o urbanismo vigente e os grupos que ocupam os espaços do Centro, principalmente suas ruas.

Circular pela cidade, neste caso, faz toda a diferença. Nas ruas, as impressões compartilhadas com seus amigos, artistas ou não, Zózimo vivencia uma cidade que é retrato de resistência e, de forma mais evidente, da resistência e da memória negras do Rio de Janeiro: frequentadores das gafieiras e dos bailes, sambistas, prostitutas, artistas de rua, companhias de teatro, entre outros. Passante, andarilho, *flâneur* – Zózimo se constitui como observador privilegiado do Rio de Janeiro, mas não de qualquer Rio de Janeiro. Mesmo que circule em uma parte considerável da cidade e não se restrinja à Zona Sul, são as transformações do Centro da Cidade, reconhecido por Zózimo como negro, que ele vai se interessar em filmar, registrar, esquadrihar e, acima de tudo, documentar.

Neste artigo, portanto, furto-me a falar do jovem Zózimo, da sua consolidação no campo artístico e de como outros lugares como São Paulo, a França e diversos países africanos constituíram seu *corpus* cinematográfico. Peço a licença para fazer pontes entre um Rio de Janeiro que ele conheceu na sua infância, os filmes realizados sobre a população e os territórios negros da cidade e a formulação de um encontro de cinema que transforma o Rio de Janeiro anualmente em palco e lugar de sociabilidade do cinema negro.

## **2. Jorge, nascido em Botafogo, filho de Rita e Sebastião**

A família do meu pai era formada por quatorze irmãos e a da minha mãe eram nove irmãos, ao todo eu tinha vinte e três tios e tias espalhados pelo Rio de Janeiro. Nós íamos visitar todos, em lugares diferentes, e a cada lugar era uma novidade, por que um morava no morro, o outro morava na cidade, outro no subúrbio, às vezes dormíamos em suas casas, tinham comidinhas, as conversas, e isso foi me dando uma experiência, eram muitas descobertas. (De & Vianna, 2014: s/p).

Experiência, descobertas, circulação, conversas. Lendo este depoimento do diretor, extraído do livro *Zózimo Bulbul – Uma Alma Carioca*, comecei a imaginar como o andar pelos diversos bairros do Rio de Janeiro, naquele momento cidade-capital, possibilitou um mundo de descobertas entre as suas andanças na infância e juventude. Nascido em Botafogo, em 1937, filho de Rita, cabelereira, e Sebastião, trabalhador do Cais do Porto, Zózimo passa a infância explorando a cidade. No livro acima citado, ficam explícitos os caminhos percorridos por Zózimo. Desde a infância na Zona Sul do Rio, nas brincadeiras de criança, explorando a cidade, e ao longo da sua juventude, já como estudante de internato, Zózimo explora e circula os bairros por onde ele passa. Em sua narrativa, antes de se apresentar como parte desta cidade, ele apresenta seus pais. A mãe, de Campos dos Goytacazes, migra bem jovem para o Rio de Janeiro. O pai, nascido no Rio, acaba por conhecer sua mãe. Ambos jovens, ela com 16 e ele com quase 20. Zózimo nasce quando a mãe está com 17. Separam-se anos depois, e tanto a mãe como o pai manterão constante paixão pela música e pela dança, o samba de gafieira e das escolas de samba, paixão que se refletirá em Zózimo e seus filmes. Assim o cineasta apresenta seus pais:

Ela ia dançar, ia para o Elite. Foi miss Elite várias vezes. Ela dançava muito, mamãe adorava gafieira. Ela não tem tradição em escola de samba. A coisa

dela era baile. Ela adorava baile. Papai ficava entre os bailes e as escolas de samba. Quando entrava nas escolas de samba, ele se perdia. (De & Vianna, 2014: s/p)

A gafieira e as escolas de samba estão presentes nos filmes escolhidos para análise. Sobre as escolas de samba, em *Aniceto do Império - Em Dia de Alforria?*, é a ligação com o Império Serrano e a criação da escola de samba por vários membros da Resistência, sindicato dos trabalhadores do Cais do Porto. Aparecem também em *Zona Carioca do Porto*, assim como em *Samba no Trem*, no qual membros das escolas de samba são personagens.

Meu pai, filho de ex-escravo, teve sua oportunidade de trabalho, foi trabalhar no cais do porto carregar peso, eu saía daqui de bonde com ele e ia até a Praça Mauá, ele botava na cabeça e nas costas o que tinha que sair e chegava ao Brasil. (De & Vianna, 2014: s/p)

Já a gafieira, paixão da mãe, está presente de forma mais evidente em *República Tiradentes*, em que Zózimo não apenas documenta os territórios de resistência, como faz uma reflexão sobre a questão da presença negra no entorno de um Centro da Cidade que se modifica de forma constante. Aliás, no filme, a gafieira, mais do que estar presente, é a personagem principal. É da Zona Sul ele vê o Rio, não é da favela, não é do subúrbio. Nascer e circular pela cidade a partir de Botafogo provavelmente possibilitou a Zózimo olhar a cidade de um outro lugar. Mas que lugar é esse? E sobre a cidade de Zózimo Bulbul: que cidade é essa?

### 3. Territórios negros no Rio de Janeiro

Em um artigo sobre territórios negros, Rachel Rolnik (1989) nos apontava as ambiguidades trazidas dentro da definição dos territórios negros. Se por um lado temos historicamente uma marginalização e estigmatização destes territórios, por outro percebemos a construção de singularidades e a elaboração de um repertório comum. Trago a definição de Raquel Rolnik (1989) sobre territórios negros urbanos pelas delimitações que ela apresenta e que podem ser reconhecidas nos filmes de Bulbul. Apresentando São Paulo e o Rio de Janeiro e seus territórios étnicos, a emergência do conceito de cidade aparece de forma evidente quando entendemos que as cidades – e as cidades negras –, durante o período da escravidão e no pós-abolição, possuíam uma rede de socialização e sobrevivência que ao longo do tempo representou uma alternativa concreta à senzala. Nas cidades encontramos as ruas e os mercados como um território negro constituído a partir da possibilidade de circulação dos negros, de ocupação de postos nestes espaços e de suas estratégias de resistência. Mais especificamente as ruas do Centro, elas se constituem nestes territórios: espaços das irmandades religiosas, terreiros de samba, de candomblé, de jongo são possíveis espaços negros que atravessam as histórias das cidades.

Ainda cotejando os territórios étnicos do Rio de Janeiro e de São Paulo, Rolnik (1989) aponta que, comparada a São Paulo, a cidade do Rio de Janeiro sofre “ataques mais drásticos e violentos” em termos de reformas urbanas e operações de limpeza. Aqui, para pensar a constituição dos subúrbios a partir dos deslocamentos do Centro da Cidade para essas regiões no período de reformas urbanas do prefeito Pereira Passos, aponto que

Tanto Velloso (1990) quanto Rolnik (1989) afirmam que não existia espaço para a “Pequena África”, na “Europa Possível” do prefeito Pereira Passos

(1904). Se no texto de Rolnik, a autora constrói esta impossibilidade dentro da perspectiva de que as intervenções do poder público no espaço afetam em muito os negros habitantes desses locais, e que a outra face desta intervenção seria distanciando as populações negras e pobres, deliberadamente dos centros urbanos. Velloso trabalha com este dado efeito da reforma de modo mais sutil. O espaço, para Velloso, configura-se não apenas no sentido territorial, mas na construção de culturas e práticas sociais bem definidas. Ao se criar uma base baiana e negra nas proximidades do centro do Rio de Janeiro, com a junção do trabalho e do lazer, da musicalidade e da religiosidade, quebra-se a estrutura espaço /tempo do capital -industrial, cria-se uma outra rede de solidariedade e sociabilidade que centraliza as já existentes nos subúrbios habitados pelos negros cariocas poucas vezes analisadas pela história, além de circunscrever um espaço perto do coração econômico e político da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Neste sentido, o afastamento da população pobre e negra do centro da cidade e a (re) estruturação de sua rede pode ser entendida como ponto de partida para tais transformações (Ribeiro, 2003: 36-37).

O argumento gira em torno dos encontros gerados pela sociabilidade nos espaços, por meio do lazer, da música, da religiosidade, do trabalho, que não apenas se deslocam com as pessoas neste processo de ocupação de outras áreas da cidade, mas como, em alguns territórios – principalmente aqueles considerados negros –, continuam a ser conhecidos e significados por meio do axé que emana deles, como é o caso dos bairros que compõem a Zona Portuária, da própria Pequena África ou dos bairros da região da Grande Madureira.

Entre os anos 2000 e 2010, com a revitalização da Zona Portuária e as disputas entre os diversos grupos de moradores sobre os patrimônios, o espaço que estava em significativa transformação desde os anos 1980, passa a contar com mais pesquisas e um aumento significativo nas referências sobre a região. Destaco o *Guia Patrimonial da Pequena África*, pesquisa organizada pelo jornalista Carlos Nobre e publicada em 2014. A partir do patrimônio material como bairros, praças, becos, bustos, monumentos, museus, instituições, entidades, entre outras presenças consideradas representativas e expressivas da paisagem urbana carioca, Nobre (2014) aponta para a ampla presença dos negros na cidade e as contribuições das culturas negras nas áreas urbanas. Destaco também o *Roteiro da Herança Africana no Rio de Janeiro*, organizado pelo fotógrafo e antropólogo Milton Guran e publicado pela Casa da Palavra em 2018. A obra apresenta, por meio de textos de especialistas, territórios de ontem e de hoje da cidade, o patrimônio imaterial que compõe nossa cultura – a capoeira, o jongo, os terreiros e seus povos – e algumas de suas instituições como, por exemplo, o Instituto dos Pretos Novos, ou mesmo os territórios da chamada Pequena África como a Pedra do Sal, a Praça da Harmonia ou o Cais do Valongo.

Aqui, mesmo pensando nas disputas existentes nesta parte da cidade, entre os vários grupos de moradores e suas origens (Guimarães, 2014), Zózimo parte de uma posição. Seu compromisso é refletir e registrar, a partir de um olhar negro, os territórios que compõem uma determinada área da cidade ocupada prioritariamente na resistência por negras e negros e, a partir desta posição, transformar o invisível em visível, trazer para o debate as singularidades e o comum nestes territórios de existência negra.

A partir dos cinco curtas/documentários sobre estes territórios negros, pensei em quatro localidades a serem exploradas nas reflexões sobre filmes, sem um esgotamento ou um fechamento nelas mesmas. A primeira, o Cais do Porto / Zona Portuária. Aqui, o



Samba e a Estiva aparecem como espaços de resistências e pertencimentos em dois filmes: *Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?* e *Zona Carioca do Porto*. Madureira aparece como uma segunda localidade, dialogando com o Cais: a estiva, os arrumadores e seus sindicatos, assim como o samba e os trânsitos e trocas possibilitados por ele estão nos filmes *Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?*, *Samba no Trem* e *Zona Carioca do Porto*. A Pequena África (Praça XI / Central / Gamboa / Saúde / Santo Cristo / Providência), com sua complexidade, está registrada de maneiras distintas nos filmes *Pequena África* e *Zona Carioca do Porto*. E a Praça Tiradentes – entendida como um espaço de circulação dos negros, dos encontros, da felicidade, da resistência e da ocupação, do samba de gafieira, sua dança e seus clubes, da prostituição e da malandragem – está registrada no filme *República Tiradentes*.

#### 4. Histórias contadas em cinco filmes

Vamos empretecer esta cidade! Eu quero com este projeto que a população se reconheça, se espelhe e venha para a reflexão. Foi por aqui que os africanos chegaram neste país, nessa cidade, para transformar o Rio de Janeiro em capital. Nós temos uma história, que precisa ser contada. Uma trajetória que vai muito além da escravidão. Estou contente. É muito importante a nossa presença, no Porto Maravilha, no momento em que a Prefeitura está revitalizando este espaço. Obrigado e Axé a todos! (Bulbul, 2012).

Os cinco filmes que compõem esta reflexão podem ser encontrados, como falamos anteriormente, no DVD *O Cinema de Zózimo Bulbul*. Em entrevista nos extras, Ruth Pinheiro pontua o momento rico que estávamos vivendo (anos 2000) como um marcador de políticas afirmativas que possibilitaram, via Ministério da Cultura e Fundação Palmares, a divulgação da obra de Bulbul como parte de um projeto maior: a difusão da história africana e afro-brasileira<sup>43</sup>.

Aqui, analisar os filmes de Zózimo Bulbul nos abre para inúmeras possibilidades analíticas. Em um primeiro momento, é entender que as histórias contadas por Zózimo são possibilidades de se conhecer um Rio de Janeiro, e uma cultura afro-carioca, a partir do registro em filmes. É também entender o que Rosane Borges (2019), ao refletir sobre a obra de bell hooks, aponta como uma maneira de “(re)inventar um mundo possível, numa perspectiva estética, ética e política” (Borges, 2019: 11). Borges trazendo bell hooks coloca que

ao apontar o caráter traumático da experiência colonial, realçando o laço indissolúvel entre dominação e representação [...] nos oferece outro lugar, o lugar dos gestos da desobediência, da atitude revolucionária, para laborarmos em prol da emergência de outras ordens de representação que supõem a adoção de outros olhares (Borges, 2019: 12).

O que Zózimo propõe nestes e em outros filmes, como *Alma no Olho* (1975) e *Abolição* (1988), são mais do que novos olhares, são olhares “de dentro”, a partir do registro, da memória e da autorrepresentação, sobre as condições dos negros no Brasil, sua corporalidade, seus espaços de resistência e os desdobramentos do pós-abolição para a população negra. É também o que Stuart Hall considerou como um tipo de contestação de um regime racializado de representação (Hall, 2016). Ainda com Hall, entendendo que

---

<sup>43</sup> A Lei 10639/2003, que implementa História da África e Cultura Africana e Afro-Brasileira nos currículos do ensino básico, vai modificar, enquanto política pública, a difusão de trabalhos deste porte e alavancar uma discussão sobre política de ação afirmativa, de identidade e representatividade.

o campo da representação não é um campo estático, Zózimo busca documentar e trazer complexidade ao que é ser negro e as experiências deste ser negro no Rio de Janeiro. Um exemplo é o argumento de que os negros continuam expropriados mesmo no processo de pós-abolição. Embora ela se consolide juridicamente, na prática a estrutura racista brasileira ainda impossibilita as chances de crescimento dos negros, conforma a população negra a uma estrutura violenta e consolida imagens estereotipadas em suas artes. Ao documentar a cidade, a arte e o patrimônio afro-carioca, ela recusa estas imagens estereotipadas e as ressignifica positivamente, a partir da chave da herança africana.

Os cinco filmes escolhidos para este artigo costuram uma certa percepção da cidade, em uma circularidade de argumentos que se consolida como uma tese: a cidade é negra, mas os espaços dos negros nesta cidade são de resistência. Aqui, a ancestralidade e o povo da (na) rua são fundamentais para entendermos estas muitas histórias contadas por Zózimo Bulbul.

#### **4.1. 1981: *Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?***

*Velho Justiniano,  
por que choras,  
Se esforça para conter,  
o teu pranto,  
Não posso senhor,  
eu não posso senhor,  
Sou africano  
Sofri muito desencantos,  
Vocês me aconselham,  
ignorando,  
meus ancestrais,  
sofreram por demais,  
com ferro em brasa  
os marcaram  
como animais,  
até orelha  
deceparam dos meus pais (...)  
(Silva, n.d.).*

Um senhor sobe as ruas do morro, vestindo calça cáqui e camisa branca, alinhado como um bom sambista. É Aniceto do Império, nascido no bairro do Estácio, que ganha visibilidade por meio da Escola de Samba Império Serrano e que, no seu caminhar, apresenta o lugar: “Como está, tudo bem? Salve a Serrinha. Hoje é Império Serrano. Aqui foi fundado o Império Serrano, o maior grêmio de Madureira”.

Morro da Serrinha, localizado entre Madureira e Vaz Lobo. A câmera faz um movimento panorâmico de modo a nos apresentar não o morro, mas os bairros ao fundo, a partir do olhar de quem já está lá: Madureira (que vemos), Turiaçu, Rocha Miranda (que sabemos estarem além de Madureira). Não é apenas a paisagem que é apresentada ali, e sim tudo que ela significa: “tradição”, “criatividade”, “resistência” e os moradores do morro, personagens fundamentais na história do samba carioca e da sua sociabilidade: Etelvina

de Oliveira<sup>44</sup>, Eulália de Oliveira (Eulália do Nascimento, a tia Eulália, cuja casa viu nascer a escola de samba Império Serrano) e, ao lado de Aniceto, Sebastião Molequinho<sup>45</sup>.

Nesta primeira parte do filme, ao se apresentar e ao apresentar outros baluartes, Aniceto reconhece a gênese do Império Serrano e a escola como um elo entre o que significa Madureira e o que significa o Cais do Porto: locais de resistência negra. É entre o samba e o Cais do Porto que Aniceto de Menezes e Silva Jr. (1912-1993) habita. Compositor, estivador (onde trabalha de 1941 a 1972), líder do Sindicato dos Arrumadores, devoto das almas benditas, mestre Aniceto habita estes espaços que acompanhamos.

O filme apresenta três tipos de construção das imagens para entendermos o papel de Aniceto na resistência, no samba e nos espaços das cidades. Identifico como o primeiro o olhar de Zózimo sobre Aniceto e seus registros/depoimentos, seja apresentando a Serrinha e seus moradores, seja refletindo sobre o Cais do Porto, sua inserção política onde a resistência (categoria profissional) - por carregar o peso das cargas na cabeça, sem carrinhos e sem condições dignas de trabalho (Rosa, 2017) – ou a resistência – dos homens negros e pobres terem construído possibilidades de trabalho, sobrevivência e inserção política a partir do trabalho no período pós-abolição. Emblemática é a cena em que mestre Aniceto está no Cais do Porto e aparece em primeiro plano, do lado esquerdo, com o navio Palmares ao fundo, do lado direito.

O segundo tipo de construção são as imagens em preto e branco – principalmente dos momentos de Aniceto na quadra do Império e no sindicato. Elas marcam uma certa suspensão de um tempo, eternizando a existência do sambista a partir das fotografias, assim como documentam sua presença no Império Serrano, tudo sob os olhos de São Jorge, patrono da escola de samba e santo de devoção de muitos sambistas. Aqui, o recurso da fotografia pode ser lido como uma possibilidade de restituição de imagens dos negros brasileiros, historicamente feitas por um olhar branco e com poucos registros, trazendo a importância e a visibilidade do mestre Aniceto como alguém que ganha uma dupla documentação: a das fotografias e a do próprio filme. O contato com outros trabalhadores da estiva também é documentado a partir desta ótica.

O terceiro tipo são as imagens dos shows. Pontuais, elas apresentam a vida do compositor de partido alto após a aposentadoria e um reconhecimento do seu papel na cultura afro-brasileira. Ao cantar “Velho Justiniano”, Zózimo enquadra o corpo de Aniceto dançando e cantando no palco por mais de um minuto e depois nos apresenta o coro, os músicos e o reconhecimento do público, com aplausos e saudações ao final do show. Aqui, como diria o próprio Aniceto, “Deus fala pela boca do povo”.

Em artigo publicado no *site* do FICINE – Fórum Itinerante de Cinema Negro, Fábio Rosa (2017) aponta que

A história dos negros em *Aniceto do Império* é elaborada pela musicalidade do sambista que se mescla à memória esquecida das grandes personalidades da agremiação de Madureira e do Morro da Serrinha. Ao relembrar a história dos

---

<sup>44</sup> Esposa de Francisco Zacarias de Oliveira, mãe de dez filhos entre os quais Sebastião Molequinho, Eulália do Nascimento e Maria da Glória, a tia Maria do Jongô.

<sup>45</sup> Sebastião Molequinho (Sebastião Oliveira, 1920-2014), compositor e fundador do Império Serrano, irmão de Eulália do Nascimento e tia Maria do Jongô.

homens e mulheres, o sambista se posiciona a favor daqueles que contribuíram para que ele pudesse ter referências de lideranças. Com isso, Aniceto estabelece diálogos em que o protagonismo negro apresenta uma nova perspectiva em que a matriz branca não é o fio condutor dos espaços ocupados pelo sambista.

A proposta de Zózimo Bulbul é interessante a partir do momento em que o discurso do fundador da agremiação de Madureira cria uma série de resistências que se dão por meio de novos posicionamentos políticos em que há demandas da própria população negra. Para a sociedade em geral, compor ou cantar um samba é uma simbologia da identidade nacional. Para Aniceto e seus companheiros, é um lamento para que não se esqueçam das opressões que ele e seus companheiros ainda sofriam. Se a liderança no Sindicato dos Estivadores do Rio de Janeiro é por melhores condições de trabalho, também Aniceto reivindicava por direitos para aqueles que historicamente não tiveram oportunidades no mercado formal (Rosa, 2017).

Dedicado aos quilombolas mortos e vivos, o documentário faz uma analogia com os quilombos. Seria a Serrinha um quilombo urbano? Seriam os sindicatos do Cais do Porto, o Sindicato dos Arrumadores e a Resistência, por exemplo, outros espaços quilombolas, significando resistência? Para Rosa, seria um quilombo contemporâneo e

[...] isso modifica a lógica de concepção de uma escola de samba que é narrada simplesmente por um entretenimento cultural. Na voz do fundador da agremiação verde e branca, o cineasta nos faz pensar que apropriar-se de um espaço, reconhecê-lo e estabelecer discursos que em um primeiro momento traz referências e até exaltações pode condicionar para a luta de territórios construídos e pensados na perspectiva negra. (Rosa, 2017).

Retomarei a ideia de quilombo urbano já prenunciada em *Aniceto do Império* ao compartilhar reflexões sobre *Zona Carioca do Porto*. Por ora, aponto que colaboradores constantes de Zózimo em seus filmes citam *Aniceto do Império – Em Dia de Alforria?* como um filme essencial para entender a cultura afro-brasileira e um compromisso com o “resgate do seu povo” (segundo Severino Dadá, montador, aponta nos extras do DVD) e com a questão racial no Brasil (como aponta Alexandre Tadeu, assistente de produção).

#### **4.2. 2002: Pequena África**

Pequena África apresenta a Praça XI, a Central do Brasil, Gamboa, Saúde e bairro de Santo Cristo hoje, e que eram conhecidos nos idos de 1850 até 1920 como “Pequena África”, por terem sido locais habitados por escravos alforriados no período imperial e depois deste. (Sinopse do filme).

*Pequena África* se inicia com um lamento bonito ao fundo. É “Cordeiro de Nanã” cantada baixinha, como uma cantiga de ninar, apresentando a fachada de uma igreja. É a Igreja de Sant’Ana, hoje localizada na Rua de Santana, região da Praça XI; esta mesma Sant’Ana por vezes sincretizada com Nanã, a Orixá ligada aos espíritos ancestrais. É a Igreja de Sant’Ana que remonta ao período imperial e à formação de irmandade negra do mesmo nome. Durante um minuto, primeiro em plano aberto, levando-nos a reconhecer essa região da cidade e depois os detalhes externos da igreja, a câmera nos apresenta o início da região que será conhecida na virada do século XIX para o XX como Pequena África e hoje ressignificada e ampliada espacialmente.

A cantiga de ninar nos apresenta a um menino jogando bola na frente de um muro e de uma casa antiga. Ele será um de nossos condutores por este percurso e já aponta, em um primeiro momento, que estamos no final dos 1800 e início dos 1900 onde morava parte

da população ex-escravizada. Estamos na casa de Tia Jurema e, sentado no sofá e atento, nosso jovem narrador escuta as histórias antigas dos antepassados da Tia Jurema. São memórias das festas e dos encontros entre familiares e vizinhos, de uma vida comunal pontuada pelo trabalho, alimento e religiosidade. Aqui, como já apontamos, a territorialidade física se intensifica e faz sentido pela energia que dela emana, pela união entre seus membros. Mas que territórios são estes?

É a Praça XI, o Morro da Conceição, mas também a Pedra do Sal. É agora nossa narradora, que apresenta o local como de festa e encontro e que aparece de forma contínua descendo as escadas do Jardim Suspenso do Valongo<sup>46</sup>. Vemos uma construção antiga, em decadência, e um encontro entre jovens: a menina, mais velha, senta-se um pouco acima do rapaz, mais jovem, e começa a contar onde estão. Ela diz que estão perto da casa da engorda, que era para onde os africanos doentes iam para se recuperar. Perto também do Cais do Valongo, para onde eram levados para serem vendidos no mercado de escravizados. A memória é transmitida de geração a geração pelas mulheres – Tia Jurema e a pequena narradora –, e vamos encontrar uma terceira, Mercedes Guimarães, do Instituto dos Pretos Novos, na Gamboa. “Aqui era o cemitério dos escravos?”, pergunta a menina. “Sim, dos pretos novos”, Mercedes responde. E conta para a menina que ali foram enterrados mais de dez mil escravizados no período de 1730-1835/1838.

Sentada em um terreno com pouca vegetação e que parece antigo, embaixo de uma faixa onde podemos ler *Cemitério dos Pretos Novos da Gamboa – Aqui começa uma nova história*, Mercedes explica que, em fevereiro de 1996, durante uma reforma estrutural e de ampliação da sua casa, descobrem-se ossadas humanas, e ela aciona as autoridades competentes para entender melhor a história. Junto ao seu marido, assume o compromisso com os pretos novos ao criar o Instituto Pretos Novos.

A história de escravizados não se encerra nas suas mortes. A história oral promove um encontro entre um narrador mais velho, como um antigo morador que anda pelo morro para perguntar e ouvir sobre a constituição daquele espaço. Morro da Providência. Sabemos disso, pois é a favela mais antiga do Brasil. Conversando com um senhor que ali chegou em 1949, entendemos como os ex-escravizados viviam e constituíram novas formas de habitar. Primeiro morro habitado pelos negros da cidade, o lugar ao longo do tempo fica desvalorizado: em uma conversa entre os três – jovem narrador, jovem narradora e narrador mais velho –, a ausência de memória e o desconhecimento da história da cidade são apontadas como causas do descaso do poder público.

Em uma conversa, o menino (e um dos narradores) diz que ali, por fazer parte da Pequena África, deveria ser um ponto turístico. Parece amanhecer. A partir da Central do Brasil, um *take* panorâmico nos apresenta o Centro da Cidade e suas luzes, o Morro da Providência ao fundo. É um cartão postal e, sim, deveria ser um ponto turístico. Zózimo privilegia espaços que ainda hoje passam por transformações: o Instituto dos Pretos Novos hoje está ameaçado de fechamento pela ausência de financiamento do poder público municipal. A Providência hoje tem galeria de arte urbana a céu aberto, turismo

---

<sup>46</sup> Localizado em uma das encostas do Morro da Conceição, o jardim foi planejado pelo paisagista Luis Reis, em 1906, dentro do contexto das reformas urbanas do prefeito Pereira Passos. No início dos anos 2010, foi restaurado como parte do projeto de revitalização da Zona Portuária.



local, porém continua a sofrer com a falta de estrutura urbana e com a violência policial. E a Pequena África acabou virando de fato um ponto turístico<sup>47</sup>.

### 4.3. 2005: *Samba no Trem*

O Trem do Samba foi criado pelo cantor e compositor Marquinhos de Oswaldo Cruz em 1991, e essa iniciativa se dá a partir da memória coletiva de um Paulo da Portela, pioneiro das escolas de samba, nos vagões que partiam da Central do Brasil diariamente para os subúrbios, levando os trabalhadores de volta aos seus lares e tudo que eles compartilhavam: sociabilidade, música, composições, parcerias. A saída do Centro em um processo de povoamento do que hoje conhecemos como subúrbio e Zona Oeste (antes entendida como a Zona Rural da cidade) se dá no mesmo movimento de pensarmos a formação de outros territórios negros, para além daqueles já reconhecidos no Centro do Rio de Janeiro.

Com algumas alterações ao longo dos anos, o trem se organiza para sair da Central do Brasil dia 2 de dezembro, Dia Nacional do Samba, em direção a Oswaldo Cruz, o bairro da Portela e do próprio Paulo. Em cada vagão há uma roda de samba diferente ou uma escola de samba, e as pessoas seguem sambando e cantando ao longo do percurso. A festa não termina na viagem. Ela se espalha pelo bairro, no entorno da linha do trem, nos quintais e palcos montados, transformando a paisagem da Grande Madureira e fazendo deste dia um momento de resistência de uma política cultural que se faz na rua e na festa.

Samba é uma paixão de menino de Zózimo. Em entrevista a Luiz Carlos Azedo, Joel Zito Araújo e Renata Moreira Lima, no programa da TV Brasil 3a1 (2011), em um determinado momento Zózimo pergunta aos entrevistadores, em um diálogo sobre ritmos brasileiros:

Vocês sabem o que é escola de samba? Algum de vocês já desfilou em escolas de samba? [Bate no peito e responde a própria pergunta, apontando como as Escolas de Samba eram algo caro para ele] [...]. Eu já desfilei. Escola de samba é minha paixão de garoto [...]. Eu fui saber a receita do Rio de Janeiro em 3 dias de Carnaval e é muito grande [...]. Os desfiles das escolas de samba são feitos por quem? A comunidade negra, da periferia e do morro. E não sobra nada para a gente. (Bulbul, 2011a).

Aqui, o “não sobrar nada para a gente” é interpretado como uma possibilidade de se retomar os espaços de poder do samba e entender que este é uma resistência do povo negro carioca. O filme, por si mesmo, faz parte deste processo.

Dedicado a todos os sambistas e à memória de Paulo da Portela, o documentário entende o samba como “a mais genuína expressão cultural carioca”, e é nesta medida que Zózimo Bulbul conecta Centro da Cidade e Oswaldo Cruz, não com ênfase nos territórios, e sim na sociabilidade em trânsito, no evento que junta pessoas de diversas áreas da

---

<sup>47</sup> Hoje são inúmeros os trabalhos e pesquisas realizados na e sobre a Pequena África, assim como na Zona Portuária. Em reportagem no jornal *O Globo*, Geraldo Ribeiro (2017) apresenta projetos e circuitos fomentados a partir do reconhecimento do Cais do Valongo pela UNESCO como Patrimônio Mundial Cultural. O autor aborda as ambiguidades da localidade, que, embora atraia turistas e moradores da cidade em busca da história, sofre com o desinvestimento do próprio poder municipal, que não garante condições básicas para o incremento turístico.

cidade e diferentes escolas e rodas de samba, na presença dos negros na cidade, dos negros que inventam esta cidade.

Finalizado em 2005, o filme tem suas filmagens realizadas em 1999, 2000 e 2003 e, como documento do evento, é montado a partir dos depoimentos dos sambistas sobre o significado do samba e do próprio Trem do Samba, assim como a partir do registro das diversas rodas, tanto as da Central do Brasil como as dos vagões e dos palcos montados no bairro de Oswaldo Cruz.

A partir de *Samba no Trem*, temos um novo movimento, que é o de Zózimo se assumir como parte do filme, aparecendo em cena. Ele é diretor, ele é personagem, é um amigo querido que encontra as pessoas e conversa com elas sobre o significado da festa, ele faz parte da festa e é um pouco dela. Saindo de Oswaldo Cruz para a Central do Brasil, os bairros que compõem a paisagem do subúrbio carioca vão passando pela janela, alternando com imagens dos passageiros em suas viagens. Ali, Zózimo aparece na janela, observando a paisagem.

Aqui não vou esgotar o filme a partir dos seus enquadramentos ou das questões estéticas. *Samba no Trem* se distancia um pouco dos outros filmes de Zózimo por se colocar como algo que de início é apontado na sinopse: um documento, mas um documento da memória afro-carioca a partir do samba. Durante os três anos de registros do Trem do Samba, a Central do Brasil se estabelece como ponto de referência, da festa e da filmagem. Em algum momento, Zózimo faz o caminho de volta para Oswaldo Cruz dentro do trem, mas é na Central que a festa começa. Nas palavras de Jair do Cavaco, integrante da Velha Guarda da Portela, era dali que saía o trem da farra, no qual as pessoas iam “cantando samba, namorando, dançando, pintando os canecos”. Esta era a rotina do trabalhador que voltava no trem das 18h04min, como Paulo da Portela o fazia. Para Monarco, também integrante da Velha Guarda da Portela, a Central seria o lugar ideal para festejar o samba, não em lugares caros, como o Copacabana Palace: “o samba é pé no chão, e o sambista é humilde, não tem dinheiro [...]”.

Entre a Central, o trem e seus vagões lotados, e uma Oswaldo Cruz que se mostra do alto da plataforma apinhada, os sambistas mais velhos e os mais jovens, mulheres e homens, anônimos e famosos vão nos apontando que o samba ali não agoniza, tampouco morre, para lembrar um trecho do samba de Nelson Sargento. O próprio está ali na festa, assim como tia Surica, Beth Carvalho, Xangô da Mangueira, Ivan Milanês, Teresa Cristina, Paulinho da Viola, Luís Felipe de Lima, Walter Alfaiate, Luiz Carlos da Vila e o próprio Marquinhos de Oswaldo Cruz, entre inúmeros outros músicos não registrados por Zózimo nos créditos do filme ou entre os que vão se apresentando ao longo da noite.

O discurso da importância do samba e sua afirmação como resistência se faz presente. Xangô da Mangueira nos conta que “antes o samba era proibido e que hoje a gente coloca o rosto na janela, que ele estava ali por uma continuidade, para que o sambista tivesse mais um pouco de felicidade”. Ivan Milanês afirma que “luta por uma causa que é nossa”. Para Walter Alfaiate, “nós não podemos perder espaço para ninguém [...]. Eu sou um soldado defendendo a tese do nosso samba brasileiro.”

Marquinhos de Oswaldo Cruz, no palco montado no bairro que ele carrega no nome, fala ao público sobre tradição, sobre oralidade. E que os pagodes e rodas de samba, assim

como as escolas, só se instituíram, pois era um com o outro, reafirmando o aspecto comunal e de comunhão do samba. E ele afirma: “A festa é popular. A festa é do Povo”.

Antes de passar para o próximo filme, não gostaria de perder um ponto. José Carlos Ashebeg, que trabalhou com Zózimo em *Pequena África* e *Samba no Trem*, diz agradecer muito ao diretor pelos aprendizados raros que a oportunidade de fazer com ele estes dois filmes proporcionou; diz que Zózimo aliava técnica com uma intuição sábia, expressa na forma como lidava com equipe e a delicadeza com a qual conduzia as entrevistas e a fotografia. Luiz Rosemberg, que conheceu Zózimo no Centro Popular de Cultura, da União Nacional de Estudantes (CPC da UNE), aponta que o diretor não fechava com o discurso político tradicional, ele ia além, e era este além que todo mundo precisava para ser feliz<sup>48</sup>.

Sobre a primeira afirmação, sobre a técnica, a intuição e a delicadeza, os diversos ângulos das diversas rodas de samba, das mais amadoras às mais profissionais são exemplos. Uma das imagens preciosas do filme é uma roda de samba filmada de cima e como a corporalidade negra se constitui naquele quadro. Outras imagens da arte do samba e sua dança também nos são apresentadas: o bailar da porta-bandeira e do mestre-sala, as pessoas dançando na plataforma, crianças felizes acenando pela janela do trem, as mãos dos ritmistas em contato com seus instrumentos, os pés em compasso com as músicas.

A poesia de sambas como “O Show Tem Que Continuar” (Luiz Carlos da Vila), “A Luz do Vencedor” (Candeia), “Tendência” (Dona Ivone Lara), entre tantos outros que correm cantos, shows, rodas, mostram um lado lúdico do samba sem perder de vista a sua existência política. Uma das cenas mais bonitas é a de Zózimo cantando um samba, lembrando muito da emoção que ele expressa na entrevista para o programa 3a1, quando ele fala do samba, das escolas de samba e da sua paixão de menino. Em *Samba no Trem*, reafirmo, como Rosemberg no parágrafo acima, que Zózimo vai além e que é este além que todo mundo precisa para ser feliz.

#### **4.4. 2005: *República Tiradentes***

*República Tiradentes* é uma homenagem à origem das gafieiras. Poderia ser também uma homenagem às ruas, suas esquinas, suas praças, locais em que a sociabilidade e o conflito dividem fronteiras tênues. O nosso mestre de cerimônia neste filme – dançarino de gafieira e malandro, com seu terno branco, camisa social vermelha e chapéu – apresenta a Praça Tiradentes como palco da alegria e da felicidade. A Praça Tiradentes, como o filme afirma, é como uma daquelas ruas tão antigas, que dá para contar a história inteira de uma cidade a partir dela. Não sem razão. Antigo Largo do Rocio, onde primeiro chegaram os ciganos e depois ‘a negrada’, é também um daqueles lugares que tem alma.

Em *República Tiradentes*, o filme se inicia com um plano aberto nos mostrando um campo com árvores e vegetação farta. Aos poucos vai entrando no enquadramento um grupo, mulheres e homens mais jovens, com uma senhora mais velha com turbante, todos de branco, cantando. É o Jongô da Serrinha, que vem abrir a roda com suas cantigas, rememorando os cantos de trabalho, dando bom dia e as ocupando praças e ruas.

---

<sup>48</sup> As entrevistas podem ser encontradas no DVD *O Cinema de Zózimo Bulbul*.

Apresentando a praça, por outro lado, temos o jornalista Rubem Confete cantando, com a sua voz grave, o samba-enredo do G.R.E.S. Império Serrano de 1949, Exaltação a Tiradentes.

Em outro momento, logo no início do filme, a noite na Praça Tiradentes e a gafeira estão presentes, assim como o jongo - canto de trabalho dos escravizados nas lavouras - e a história do Brasil cantada em um samba-enredo dos anos 1940. Jongo, samba-enredo e samba de gafeira: três possibilidades rítmicas da afro-diáspora que se constituem ao longo do filme.

Carmen Luz, bailarina, atriz, cineasta e curadora, pensando nas ruas e na especificidade da Praça Tiradentes, diz que a rua remete a encontros, dança, divertimento, liberdade, confraternização, perigo, e que pensar a Praça Tiradentes é também pensar no perigo, pois onde tem confraternização tem perigo, tem o perigo do encontro, do que não se espera. Tem o lado romântico, o lado da malandragem. Mas tem também exclusão. Carmen está sentada na escadaria de uma edificação no entorno da Praça Tiradentes e do Largo de São Francisco. Ali, o que as câmeras não apontam é que, neste processo de exclusão, há grupos de pessoas que fazem daquele espaço o seu lar, pela ausência de moradia; são momentos em que a exclusão aparece. Nem tudo pode ser explicado apenas pela ótica romântica, e esta é uma das ambiguidades trazidas pela rua.

Este filme chama a atenção pela presença de grupos e pessoas que dialogam com Zózimo para construir o que seria a Praça Tiradentes: Sebastiana Arruda falando das irmandades (principalmente a de São Benedito); os frequentadores do bilhar tradicional localizado na praça; Gabriela Leite falando da prostituição na Praça Tiradentes, das disputas pelos espaços da cidade e de como o poder público trata os corpos femininos que estão nas ruas da cidade; Anilza Leone trazendo a perspectiva do teatro de revista; Hilton Cobra, o Cobrinha, pontuando a importância das ruas e da cosmologia afro-brasileira na figura de Exu, o Orixá das ruas e dos caminhos. Dialogando com Cobrinha, temos também Muniz Sodré, que nos explica que há vários Exus guardando a porteira das praças e que na Praça Tiradentes isso não é diferente. Segundo o sociólogo, essa praça contém a “movimentação do povo no Rio de Janeiro”, “a memória do povo”, o “coração do populacho carioca, não necessariamente negros, mas certamente pobres”.

Para Amir Haddad<sup>49</sup>, do grupo Tá na Rua, “a cidade só é boa porque produz praças, encontros, para as pessoas se verem, se olharem”. Entre todo diálogo travado com Zózimo ao longo do filme, este é significativo de outras duas dimensões do filme. A primeira é a presença de Zózimo conduzindo as entrevistas/conversas com amigos, como o papo com Gabriela Leite à noite, em frente ao busto de Dom Pedro I, assim como a conversa com Haddad no mesmo cenário, porém de dia. Aqui, a presença física de Zózimo em *República Tiradentes* se faz de maneira mais significativa do que em outros filmes, e isso coloca o próprio como um personagem na narrativa e no entendimento sobre o que é a Praça Tiradentes, o que são as ruas. Dos cinco filmes, ressalto que *República Tiradentes* é o único filme roteirizado e codirigido, em parceria com Thiago Mendonça.

A segunda é a dimensão da performance, seja a teatral, seja a da dança. Com direção de arte e figurino de Biza Vianna, performam nas ruas do entorno da Praça Tiradentes:

---

<sup>49</sup> Maiores informações sobre Amir Haddad e o grupo Tá na Rua estão disponíveis em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399345/ta-na-rua>.

Teatro dos Anônimos, Tá na Rua, Jongu da Serrinha e Dalailata. Estas performances marcam o espaço e negociam política e corporalmente até onde se consegue ir em uma cidade, tendo em vista descompassos institucionais, como a lógica privatizadora que muitas vezes não dá conta da presença dos negros e pobres na rua, como Amir Haddad reflete no filme, reforçando, portanto, seus processos de exclusão.

Como o filme é uma homenagem às gafieiras, seu ponto alto são as performances dos casais dançando gafieira e a presença de Isidro, da Estudantina. Isidro nos apresenta a história da gafieira e da Estudantina, como elo da Praça Tiradentes entre aqueles que tinham poucas entradas em espaços de lazer. Na montagem, vamos conhecendo um pouco mais dos frequentadores da Estudantina, suas festas e eventos, em fotos de um público em sua maioria composto por mulheres e homens negros. Em uma das fotos, a mãe de Zózimo aparece, como presença e homenagem. Na Estudantina e na vida de Isidro, gafieira, mais do que paixão, é modo de vida, e Isidro lamenta que as gafieiras foram morrendo todas e declara que a Estudantina se constitui como mais um espaço de resistência<sup>50</sup>.

Em um primeiro momento, o samba “Amor de Fato”, de Claudio Jorge e João Nogueira, é trilha para a apresentação de cinco casais dançando em uma casa de gafieira. Já no final do filme, Maria Antonietta (1927-2009) protagoniza um número de dança um pouco antes de os casais que já haviam aparecido no filme tomarem a praça e dançarem sob a lua.

#### **4.5. 2006: Zona Carioca do Porto**

*Zona Carioca do Porto*, o último filme a ser analisado, talvez seja o mais “institucional” dos cinco. Patrocinado por empresas como os estacionamentos Estapar e Riopark, assim como a Concremat – Soluções Integradas de Engenharia, com apoio da Prefeitura do Rio, o filme não se aprofunda em questões como as ambiguidades trazidas em projetos de requalificação urbana, principalmente para as populações de baixa renda, mas também não se furta de apresentar – e esta é a linha narrativa – um Rio de Janeiro negro que se constitui na Zona Portuária, suas agendas, projetos e dilemas.

Ao apresentar a Zona Portuária, recuperam-se as pranchas com imagens da região e uma transformação iconográfica temporal: aos nossos olhos passam os séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, imagens do lugar que hoje reconhecemos em toda sua transformação. O balé afro, apresentado pela Cia. dos Comuns<sup>51</sup>, vai dançando pelos espaços que estão se constituindo como negros, em uma espécie de diálogo com a ancestralidade e com o axé que emana dali. Assim chegamos à Pedra do Sal, onde encontramos Marilúcia Luzia, do Espaço Cultural Pedra do Samba, e que, junto a companheiros, empreendia naquele momento todo um debate sobre a regularização do espaço como um quilombo urbano. Relembrando os espaços sagrados do candomblé na Pedra do Sal, e traçando um paralelo entre a Lapa, a Praça XI e a própria Zona Portuária e os processos de requalificação urbana, o debate centra a discussão no pouco conhecimento sobre quilombolas urbanos

---

<sup>50</sup> A Estudantina encerra suas atividades em outubro de 2017, após acumular dívidas com os aluguéis. Ver mais em Ribeiro & Lima (2017).

<sup>51</sup> As performances da Cia. dos Comuns, principalmente a filmada na Pedra do Sal, remete à linguagem e às opções de câmera do filme *Quijaua*, produzido pelas Mulheres de Pedra e pelo Coletivo de Cinema Negro formado por participantes do Ponto de Cultura do Centro Afro Carioca de Cinema, em 2016. *Quijaua* está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=n0bFX4njssA>.



e cita os cuidados que devem ser tomados nestes processos, pois, em um espaço requalificado, negros e pobres são os primeiros a serem expulsos.

O filme, em sua montagem, encadeia as transformações da Zona Portuária, a importância da Pedra do Sal na constituição de uma identidade afro-carioca e como lugar de resistência, e a construção da Cidade do Samba, que acolhe Escolas de Samba do Grupo Especial e agrega, em sua estrutura, fábricas de arte e criação do carnaval. Uma ligação entre o passado e o presente do samba e das próprias escolas se faz presente, seja na conversa com Vó Maria, viúva de Donga, seja na visita aos barracões da Portela e do Império Serrano. No entorno do Império Serrano, Jorginho do Império, então vice-diretor, o compositor Zé Luiz e Toninho Fuleiro, do Sindicato dos Arrumadores, falam de uma escola de samba que não se dissocia da estiva, lembrando que a escola de samba foi fundada com o capital financeiro do trabalhador do Cais do Porto. A estiva é símbolo da resistência, e pessoas como Mano Elói, Mano Décio da Viola e o próprio Aniceto do Império (protagonista do filme de 1981) dedicaram uma vida inteira à Praça Mauá e ao Porto; o Sindicato dos Arrumadores, Jorginho e os outros refletem, foi um sindicato organizado por negros. Uma relação com as novas gerações é feita a partir de Francelino Francisco Ramos, estivador e morador da Zona Portuária: ele relata principalmente como é aquela região no momento em que o filme é feito e como facilita morar no Centro e perto do trabalho.

Após vinte e cinco anos, Zózimo retorna efetivamente à Zona Portuária de Mestre Aniceto do Império Serrano e fecha um ciclo, apresentando uma euforia das transformações urbanas pré-megaeventos, em um processo que se inicia ainda nos anos 1990 e se consolida nos governos de César Maia e, posteriormente, no de Eduardo Paes.

Sobre esta questão, a prefeitura da cidade é chamada a se pronunciar, assim como profissionais do sexo, gestores culturais e ativistas que pensam, vivem e trabalham na Zona Portuária. Em um primeiro momento, Alfredo Sirkis, então secretário municipal de urbanismo e presidente do Instituto Pereira Passos, apresenta o Porto e o Píer Mauá como epicentro da revitalização do Rio de Janeiro e da necessidade de se trazer moradias para o Centro. Ricardo Macieira, da pasta de cultura, lembra de projetos como Favela Bairro, implementado no Morro da Providência, assim como a presença do Museu a Céu Aberto, um compromisso da prefeitura com a Pedra do Sal e com os artistas e seus ateliês. Sua fala revela certa tensão e ambiguidade nas negociações feitas com os moradores do local que defendem a ideia de quilombo urbano, como Marilúcia Luzia, por exemplo. Eliane Costa, do Escravos da Mauá, e Gringo Cardia, do Espetáculo, são pessoas que apontam a singularidade e a importância da história na Zona Portuária.

Passada mais de uma década de realização de *Zona Carioca do Porto*, e com as mudanças no poder público municipal durante este período, percebemos como, ao mergulhar na cultura negra carioca, Zózimo registrou de forma sistemática dois momentos cruciais da história negra da cidade e as pessoas que a construíram.

## **5. Possíveis conclusões**

Ao longo dos filmes e deste artigo a palavra “resistência” aparece algumas vezes. Quando não aparece, está marcada nos planos dos filmes, na condução das entrevistas, nos temas escolhidos, nas instituições que hoje são memória no imaginário coletivo, e nos filmes dirigidos por Zózimo.

Este artigo constitui-se como fabulação ao aproximar a infância de Zózimo, os filmes realizados sobre o Rio de Janeiro e a criação de um *Encontro de Cinema Negro* que muito tem a ver com suas andanças não apenas pela cidade, mas também por países estrangeiros, principalmente os africanos. Sobre o segundo ponto, pretende também ser uma janela para pensar o Rio de Janeiro e as memórias dos negros cariocas contadas por Zózimo Bulbul. Como um *griot*, ele nos oferece uma visão do processo de constituição da identidade e das memórias da população negra – sua paixão e compromisso com a cidade são nítidos. Para esta cidade que se pretende cosmopolita, múltipla e está sempre em disputa, Zózimo a pensa negra e constrói em cinco filmes um documento sobre certos espaços, grupos e instituições: a Zona Portuária – entendendo a Pequena África como núcleo de herança afro-diaspórica –, o Morro da Providência e a Praça Tiradentes; o samba, com seu evento ajuntador Trem do Samba e sua institucionalização de forma mais evidente nas escolas de samba e mais atualmente na Cidade do Samba; a gafeira (e a Estudantina), um universo que vem se perdendo e que Zózimo deixou registrado; a importância dos sindicatos do Cais do Porto, das irmandades, das companhias de teatro e dança; a presença da prostituição e a resistência feminina nas ruas; entre tantos outros movimentos sobre os quais Zózimo se debruçou.

Estes espaços, nas últimas décadas, sofrem intensas transformações. Seu olhar possibilita também um reconhecimento sobre aqueles que ocupam as ruas, que mantêm e mantiveram estes espaços vivos por gerações, que apostaram na cultura negra como forma de fazer política e de disputar politicamente determinados lugares na sociedade. Aqui, Zózimo de fato tem um lado que aposta e, mais do que isso, investe: na existência destes bairros, nas suas memórias, em um projeto de autenticidade. Este investimento faz-se de forma mais evidente na criação do *Centro Afro Carioca de Cinema*, em 2007, e no *Encontro de Cinema Negro*. Tendo participado de movimentos essenciais para a constituição de um cinema negro, tais como Dogma Feijoada e Manifesto do Recife (Carvalho, 2012; Carvalho & Domingues, 2018), Zózimo de forma pioneira e visionária, por meio de filmes como *Alma no Olho* (1975) e *Abolição* (1988), transforma o Rio de Janeiro em casa do cinema negro, apostando em diálogos intergeracionais e afro-diaspóricos. O *Encontro de Cinema Negro* diferencia-se de outros festivais de cinema e aproxima-se de um certo modelo de sociabilidade ora carioca, ora de países africanos por onde Zózimo passou e foi acolhido profissionalmente. É um encontro, pois, como Zózimo (2011b) apontava, não estava baseado na competição, e sim na própria ideia de encontro, de discussão, e na pesquisa. Assistir aos filmes no *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul Brasil, África, Caribe e outras diásporas* nos faz caminhar pela cidade, pelo Centro da Cidade, e permite que nos apropriemos, como negros, das ruas, dos cinemas e dos equipamentos culturais. Assistir aos filmes de Zózimo nos conecta com uma cidade que se transforma, sem perder o vínculo com a nossa ancestralidade e memória.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, Maurício de A. (1997). *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO.
- Benjamin, Walter (1991). *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. In Flávio R. Kothe (org.). São Paulo: Editora Ática.
- Borges, Rosane (2019). Das perspectivas que inauguram novas visadas. In bell hooks. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante.
- Bulbul, Zózimo (2014). *Projeto Herança Africana* [folder da edição de maio do evento].
- Carvalho, Noel dos Santos, & Domingues, Petrônio (2018). Dogma Feijoada: A invenção do cinema negro brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 33(96), e339612. doi: <https://dx.doi.org/10.17666/339612/2018>

- Carvalho, Noel dos Santos (2012). O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul: O inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula*, (12), doi: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2012.57858>
- De, Jefferson & Vianna, Biza (2014). *Zózimo Bulbul – Uma alma carioca*. Rio de Janeiro: Centro Afro Carioca de Cinema.
- Gonçalves, Ana Maria (2006). *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Guimarães, Roberta (2014). *A utopia da Pequena África: Projetos urbanísticos, patrimônio e conflitos na zona portuária carioca*. Rio de Janeiro: FGV Editora & FAPERJ.
- Guran, Milton (Org.). (2018). *Roteiro da herança africana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Hall, Stuart (2016). *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio e Apicuri.
- Nobre, Carlos (2014). *Guia patrimonial da Pequena África*. Rio de Janeiro: Centro Portal Cultural.
- Ribeiro, Ana Paula Alves (2003). *Samba são pés que passam fecundando o chão... Madureira: Sociabilidade e conflito em um subúrbio musical* (Dissertação de mestrado em Ciências Sociais). Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Ribeiro, Geraldo (2017, julho 16). Após título da Unesco, Cais do Valongo atrai visitantes. *O Globo*. Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/apos-titulo-da-unesco-cais-do-valongo-atrai-visitantes-21598004>. Acedido em 18 de março de 2019.
- Ribeiro, Leonardo, & Lima, Ludmilla de (2017, outubro 17). Artistas lamentam o fechamento da Estudantina, no Centro do Rio. *O Globo*. Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/artistas-lamentam-fechamento-da-estudantina-no-centro-do-rio-21954405>. Acedido em 18 de março de 2019.
- Rolnik, Raquel (1989). Territórios negros nas cidades brasileiras: Etnicidade em São Paulo e no Rio de Janeiro. *Revista Estudos Afro-Asiáticos*, 17, 29-41.
- Rosa, Fábio José Paz da (2017). Corporeidades, ativismo político e movimentos negros: Uma análise do filme “Aniceto do Império, Em dia de alforria”, de Zózimo Bulbul. *FICINE – Fórum Itinerante de Cinema Negro*. Disponível em <http://ficine.org/?p=1248>. Acedido em 18 de março de 2019.
- Velloso, Mônica P. (1990). As tias baianas tomam conta do pedaço – Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Revista Estudos Históricas*, 3(6), 207-228.

#### REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS E FILMOGRAFIA

- Bulbul, Zózimo (2011a). Entrevistado por Luiz Carlos Azedo, Joel Zito Araújo e Renata Moreira Lima. *TV Brasil, programa 3a1*. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=dUuo\\_tTKkMQ](https://www.youtube.com/watch?v=dUuo_tTKkMQ) (1ª parte); <https://www.youtube.com/watch?v=r7WqQSzghg> (2ª parte) e <https://www.youtube.com/watch?v=Gx4WzZt5ssM> (3ª parte). Acedido em 18 de março de 2019.
- Bulbul, Zózimo (2011b). Entrevistado por Maria Luísa Mendonça. *TV Brasil. Programa Revista do Cinema Brasileiro*. Disponível em <http://tvbrasil.ebc.com.br/revistadocinemabrasileiro/episodio/cinema-negro>. Acedido em 18 de março de 2019.
- Bulbul, Zózimo & Vianna, Biza (Produtores) & Bulbul, Zózimo (Diretor). (1981). *Aniceto em dia de alforria* [DVD]. Brasil: Fundação Palmares.
- Bulbul, Zózimo & Vianna, Biza (Produtores) & Bulbul, Zózimo (Diretor). (2002). *Pequena África* [DVD]. Brasil: Fundação Palmares.
- Bulbul, Zózimo & Vianna, Biza (Produtores) & Bulbul, Zózimo (Diretor). (2005). *Samba no trem* [DVD]. Brasil: Fundação Palmares.
- Bulbul, Zózimo & Vianna Biza (Produtores) & Bulbul, Zózimo, & Mendonça, Thiago (Diretores). (2005). *República Tiradentes*. [DVD]. Brasil: Fundação Palmares.
- Bulbul, Zózimo & Vianna, Biza (Produtores) & Bulbul, Zózimo (Diretor). (2006) *Zona carioca do porto*. [DVD]. Brasil: Estapar, Riopark, Concremat e Secretaria de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.
- Silva Jr., Aniceto de Menezes (n.d.). *Velho Justiniano* [no filme como Desencanto].
- Silva, Estanislau, Décio, Mano & Penteado (1949). *Exaltação a Tiradentes* [Samba-enredo do G.R.E.S. Império Serrano].

**Ana Paula Alves Ribeiro.** Pós-Doutora em antropologia do cinema pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Doutora em Saúde Coletiva pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professora Adjunta da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense e do Programa de Pós-

Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Conselheira do Museu Afro Digital Rio (UERJ), atuando como coordenadora entre 2019-2021. Coordena o Laboratório de Experimentações Artísticas e Reflexões Criativas sobre as Cidades da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rua General Manuel Rabelo, S/N, Vila São Luís - Duque de caxias, Rio de Janeiro, CEP: 25065-050, Brasil. E-mail: [anapalvesribeiro@gmail.com](mailto:anapalvesribeiro@gmail.com)\_ORCID: 0000-0002-6494-1470.

Receção: 12/03/2019

Aprovação: 26/06/2020

**Citação:**

Ribeiro, Ana Paula Alves (2020).Rio de Janeiro e sua herança africana: histórias contadas por Zózimo Bulbul. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 3(3), pp. 66-84. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n3a5

## DANÇAR O ZEN: APRENDIZADO E POÉTICAS DE UM PROCESSO

DANCING ZEN: A PROCESS' APPRENDICESHIP AND ITS POETICS

DANCER LE ZEN: L'APPRENTISSAGE E LES POËTIQUES D'UN PROCESSUS

BAILANDO EL ZEN: APRENDIZAJE Y POÉTICA DE UN PROCESO

**Andrea Copeliovitch**

Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes, Rio de Janeiro, Brasil

**RESUMO:** Este artigo discorre sobre um processo experimental que relaciona zen budismo, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e as danças brasileiras (*bumba-meu-boi*, *cavalo marinho* e *coco*) revistas a partir do estudo de um corpo simbólico proposto por Graziela Rodrigues - tendo como exemplo a coreografia *O Touro e o Vazio*, baseada no conto budista, *O Monge e o Touro* (da Monja Coen Roshi e de Fernando Zenshō Figueiredo). A coreografia é atravessada por elementos de ritos zen budistas, estética de anime japonês e danças oriundas do norte e nordeste brasileiros organizadas a partir de técnicas do teatro, onde o impulso em direção à ação física é o ponto de partida da partitura. Esse encontro de técnicas e de aprendizados traduz a história do *corpo que dança*. A bailarina, a praticante zen budista e o touro se encontram no movimento circular da *poiesis*, sempre em busca de um *acontecer poético*.

**Palavras-chave:** processo criativo, corpo simbólico, zen budismo, *acontecer poético*.

**ABSTRACT:** This article discusses an experimental creative process that relates Zen Buddhism, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski and Brazilian dances (*bumba-meu-boi*, *cavalo marinho*, and *coco*), using the study of a symbolic body proposed by Graziela Rodrigues; taking as an example the choreography *The Bull and the Void*, based on the Buddhist tale, *The Monk and the Bull* (by Monja Coen Roshi and Fernando Zenshō Figueiredo). The choreography is a composition that incorporates zen buddhist rites elements, Japanese anime aesthetics and dances from Brazilian north and northeast, organized by theatre techniques, where the impulse towards physical action is the starting point of the score. This union of techniques and apprenticeships translates the history of the dancing body. The dancer, the Zen Buddhist practitioner and the bull meet in *poiesis*' circular movement, always in search of a poetic happening.

**Keywords:** creative process, symbolic body, zen buddhism, *poetic happening*.

**RÉSUMÉ:** Cet article traite d'un processus expérimental qui relie le Zen Bouddhisme, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski et les danses brésiliennes (*bumba-meu-boi*, *cavalo marinho* et *coco*), revisité à partir de l'étude d'un corps symbolique proposé par Graziela Rodrigues; prenant comme exemple la chorégraphie *Le Taureau et le Vide*, basée sur le conte bouddhiste, *Le Moine et le Taureau* (par Monja Coen Roshi et Fernando Zenshō Figueiredo). La chorégraphie est traversée par des éléments de rites zen bouddhistes, l'esthétique d'anime japonais et des danses du nord et du nord-est brésiliens organisés à partir de techniques de théâtre, où l'impulsion vers l'action physique est le point de départ de la partition. Cette rencontre des techniques et de l'apprentissage traduit l'histoire du corps qui danse. La danseuse, la pratiquante zen bouddhiste et le taureau se rencontrent dans le mouvement circulaire de *la poiesis*, toujours à la recherche d'un événement poétique.

**Mots-clés:** processus créatif, corps symbolique, bouddhisme zen, *événement poétique*.

**RESUMEN:** Este artículo analiza un proceso experimental que relaciona el zen budismo, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski y danzas brasileñas (*bumba-meu-boi*, *cavalo marinho* y *coco*), revistas a partir del estudio de un cuerpo simbólico propuesto por Graziela Rodrigues; tomando como ejemplo la coreografía *El Toro y el Vacío*, basada en el cuento budista, *El Monje y el Toro* (Monja Coen Roshi y Fernando Zenshō Figueiredo). La coreografía está atravesada por elementos de ritos zen budistas, estética de anime japonés y danzas del norte y nordeste de Brasil, organizados desde técnicas de teatro, donde el impulso hacia la acción física es el punto de partida de la partitura. Este encuentro de técnicas y aprendizaje traduce la historia del cuerpo que baila. La bailarina, la practicante zen budista y el toro se encuentran en el movimiento circular de la *poiesis*, siempre en busca de un acontecimiento poético.

**Palabras-clave:** proceso creativo, cuerpo simbólico, budismo zen, *acontecimiento poético*.



## 1. Pequena introdução sobre o zen budismo

O budismo é uma religião cujos fundamentos principais são: o não dualismo, a impermanência e a interdependência entre todos os seres. A prática mais importante do budismo é a meditação, o buda histórico, Shakiamuni Buda, atinge a iluminação através dessa prática no século V a.c., a partir de então, seus seguidores buscam praticar a meditação, a compaixão, a ação não violenta e a equanimidade. Por volta do século VI, um príncipe do sul da Índia, conhecido como Bodhidarma ou Bodai Daruma, havia se tornado monge budista e empreende uma árdua viagem. Ele chega à China e volta sua vida a uma prática austera de meditação. Conta a lenda que Bodai Daruma retira-se para uma caverna no monte Shaolin e senta de face para a parede por nove anos, como sucumbia às vezes ao sono, cortou as pálpebras que caíram no chão e tornaram-se folhas de chá verde; suas pernas adormeciam devido à posição de lótus, então ele cortou as pernas. Bodaidaruma é considerado o primeiro ancestral do zen budismo na China. A palavra zen vem da transliteração da palavra em sânscrito *Dhyana*: *sentar-se em meditação; contemplação*. A pronúncia chinesa desse termo soava como *Chan*; surge então o Chan Budismo na China, que chega ao Japão como Zen Budismo. Contam também as antigas lendas segundo ancestral do Chan chinês, Huike pede para se tornar discípulo de Bodai Daruma. Ignorado por este, corta o próprio braço com a espada e o oferece ao mestre para mostrar a seriedade de sua prática e desapego.

A coreografia *O Touro e o Vazio* é baseada no livro *O Monge e o Touro* (Coen & Zenshō, 2015) que é uma releitura de *Os Dez Desenhos de Domar o Touro*. Essas gravuras remontam ao século XII e são atribuídas ao mestre Zen Kakuan Shion Zenji, as gravuras são acompanhadas de poemas que falam do “desenvolvimento espiritual de um praticante desde o momento em que entra no caminho até a completude de seu treinamento – se é que podemos dizer que há completude” (Coen & Zenshō, 2015: 51). É interessante ressaltar a palavra treinamento na relação com a prática zen. O treinamento é fundamental no caminho de um praticante zen budista. O zen é uma religião austera, repleta de ritos e códigos. Entrar nesse caminho significa aprender e, posteriormente, transmitir esses códigos. Desde o momento em que o praticante entra no espaço de prática, seu comportamento e seu corpo devem respeitar às regras ancestrais: as posições das mãos, a direção do olhar, as formas de sentar, reverenciar, deitar; a coluna ereta e a forma como se curva em reverência, a posição dos pés, a plena atenção e delicadeza de caminhar sem barulho, de não incomodar o outro, respeitando a direção correta de se virar, os ângulos retos no caminhar, sempre usando os cantos da sala para não interromper o fluxo, onde o *Eu* não é mais importante que o *Outro*, e é nessa condição que lhe abre passagem.

As regras do zen passam também pela relação com os objetos sagrados: a maneira de segurar os objetos; as regras com relação ao altar: nunca cruzar o altar, nunca dormir com os pés virados para o altar; a forma como os praticantes se posicionam nas liturgias de acordo com a graduação e tempo de prática monástica e relação ao altar. As regras são fundamentais para a comunicação em uma comunidade que prioriza o silêncio, boa parte da comunicação se dá através dos instrumentos: sinos e tambores avisam o início e fim das práticas religiosas bem como as práticas de trabalho, descanso, estudo e refeições; os instrumentos também comunicam as horas e fazem parte das liturgias, mostrando o momento de reverenciar, levantar ou mudar o ritmo na recitação dos sutras (ensinamentos de Buda e dos ancestrais). O praticante Zen, tanto o leigo quanto o monástico, compromete-se a:

*Não fazer o mal,  
Fazer o bem  
E fazer o bem a todos os seres.*

Muitas vezes, uma pessoa bem-intencionada pode acabar fazendo o mal sem querer: pisa no pé de alguém, esmaga um inseto ou uma plantinha. Por isso o treinamento faz parte da prática zen budista. Mas o que um praticante deve treinar? Os mestres zen budistas, ao longo dos séculos, desenvolveram o treinamento zen. Um praticante treina os aspectos do caminho óctuplo, por exemplo, aquilo que Buda chamou de *atenção correta*, todas as regras de comportamento, todos os códigos das cerimônias, tudo isso deveria servir para treinar a atenção correta. A atenção correta faz parte do caminho óctuplo para o cessar o sofrimento descrito por Buda: *entendimento correto, pensamento correto, linguagem correta, prática correta, ação correta, modo de vida correto, atenção plena correta, concentração correta*.

## **2. O teatro e os códigos**

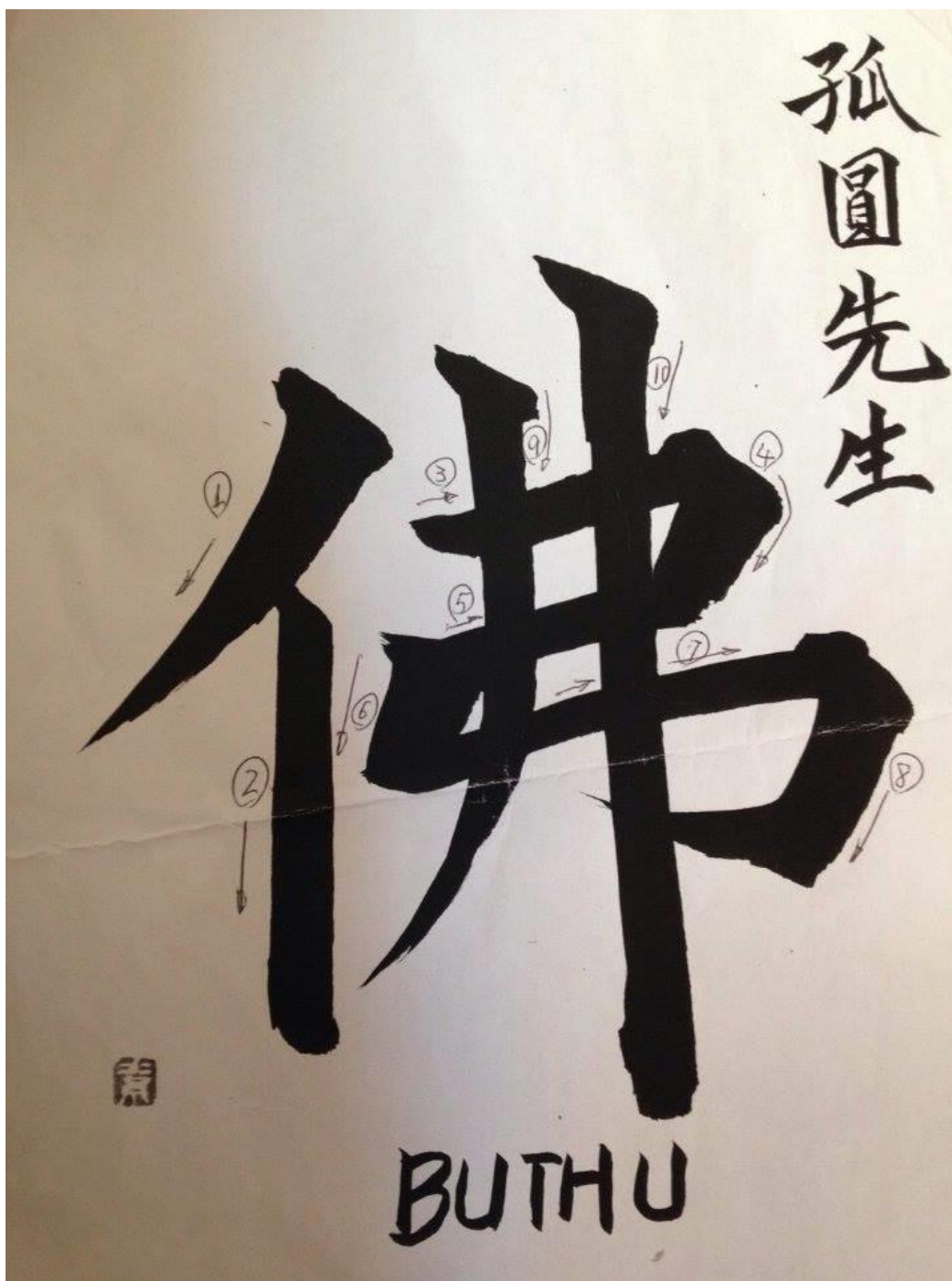
Várias tradições de teatro e dança no oriente possuem códigos bem específicos. Cada gesto, a direção do olhar, a cor das vestimentas, o ritmo do corpo e da música que o acompanha: tudo tem uma significação bem clara. Antonin Artaud, na primeira metade do século XX, observou essa qualidade ao assistir a uma apresentação de teatro de Bali. Antonin Artaud começa a preconizar um teatro que trabalhe com símbolos, bem diferente da linguagem cotidiana colocada em cena na condição de representação. Para Antonin Artaud o teatro deve ser transformador como a alquimia e a linguagem cotidiana não favorece a transformação, pois nos deixa em uma zona de conforto onde lidamos com aquilo que é conhecido. Nossos pensamentos que se repetem em palavras da ordem da linguagem cotidiana são uma forma de afirmamos o mundo conhecido.

Tenho por princípio que as palavras não pretendem dizer tudo e que por natureza e por causa de seu caráter determinado, fixado de uma vez para sempre, elas detêm e paralisam o pensamento em vez de permitir e favorecer seu desenvolvimento. E por desenvolvimento entendo verdadeiras qualidades concretas, extensas, estando nós num mundo concreto e extenso (Artaud, 1987: 60).

Seguindo o pensamento de Antonin Artaud, o teatro não deveria reafirmar nossas crenças, senão lançar-nos no desconhecido, na periculosidade do mundo, sobre qual não temos controle. Voltamos aqui ao pensamento budista: *nada é fixo, nada é permanente*. Antonin Artaud tinha plena consciência da impermanência, para ele a linguagem do teatro deveria refletir essa impermanência que ele compara às formas que se dissolvem nos sonhos, onde tudo é mistério. Observemos que a finalidade do budismo é a equanimidade frente à impermanência. Antonin Artaud está em busca de uma linguagem cênica.

Esta linguagem visa, portanto, encerrar e utilizar a extensão, isto é, o espaço, e, utilizando-o, fazê-lo falar; pego os objetos, as coisas da extensão como as imagens, as palavras, que reúno e faço responderem-se uma à outra segundo as leis do simbolismo e das analogias vivas. Leis eternas que são as de toda poesia e de toda linguagem viável; e, entre outras coisas, as dos ideogramas da China e dos velhos hieróglifos egípcios. Portanto, longe de restringir as possibilidades do teatro e da linguagem, sob o pretexto de que não encenarei peças escritas, amplio a linguagem da cena, multiplico suas possibilidades (Artaud, 1987: 60).

Voltamos a notar que, para Antonin Artaud, a regra e o código não eram restritivos, senão ampliavam as possibilidades da cena. O ideograma é uma forma não linear de linguagem, assim como os hieróglifos. A linguagem ocidental é fonética. Ideograma e hieróglifo são simbólicos. Ideogramas chineses dão amplitude à imaginação daquele que lê, transmitem um pensamento que não se fecha em uma forma, mas que se estende e se funde com o leitor, que precisa fazer um esforço para compreender, para se preencher daquela manifestação de linguagem. Escrever um ideograma é um trabalho rigoroso, cada traço deve seguir uma direção, o pincel exerce diferentes tipos de pressão sobre a folha em branco. Na imagem abaixo, de uma aula de caligrafia, vemos as direções e movimentos de pincel para compor os Kanjis da palavra Buthu (Buda, em japonês).



**Figura 1: Kanji da palavra Buthu (Buda)**  
Fonte: Acervo de Andrea Copeliovitch.

Antonin Artaud propõe uma linguagem análoga no teatro, uma linguagem que possua o rigor e a poesia desses traços; e que desperte no espectador um estado não cotidiano, que o tire de seu modus operandi conhecido, afirmado continuamente através dos pensamentos incessantes. É um teatro de transformação, análogo à alquimia. Antonin Artaud reconhece a doença do homem contemporâneo em sua mesmice e vocifera contra um teatro que só representa essa doença social, afirmando uma forma de ser no mundo que já não serve mais. Para fazer acontecer um tipo de teatro transformador, como propõe Antonin Artaud, é preciso muito rigor, muita caligrafia zen. Artaud impressiona-se com o teatro balinês, a limpeza, o rigor e a precisão dos códigos. É claro que nas artes cênicas ocidentais também há códigos e regras, vide o balé clássico, a mímica, a biomecânica de Meyerhold e muitas artes circenses e cômicas que seguem códigos muito precisos. Mesmo assim, quando pensamos no teatro ocidental e em seu ator, temos em nosso imaginário alguém que busca a naturalidade, a semelhança com a vida cotidiana. Antonin Artaud busca a semelhança com a vida no sentido mais amplo, a vida que é impermanente, perigosa, imprevisível, misteriosa...

### 3. A busca da técnica: relato de uma experiência

Jerzy Grotowski usa a palavra, a tradição, para designar a linhagem á qual pertence, que foi instaurada pelo russo Konstantin Stanislavski. Essa tradição também é conhecida como linhagem orgânica e pressupõe que o ator busca uma organicidade em sua presença cênica, busca estar inteiro em seu fazer teatral, para tal ele necessita treinar, sincronizar corpo- mente, respiração-fala-ação. Mestres dessa linhagem tais Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Luís Otávio Burnier ensinam o rigor em cena: a capacidade de reproduzir uma partitura motora/ vocal nos mínimos detalhes. Nos anos 1980, Brunier trabalhava muito a partir da exaustão física, quando a mente lógica não mais comanda o movimento. Tudo acontecia a partir do corpo nesse teatro, inclusive a mente. Como a mente acontece a partir do corpo? Como no treinamento do ator é possível produzir um estado que consideramos semelhante ao estado buscado por praticantes zen budistas ao longo dos séculos?

A partir da experiência, vamos descrever um exemplo de treinamento rigoroso que possibilita o silenciar do diálogo incessante do cotidiano levando a mente do ator a pensar de maneiras inusitadas respondendo às proposições cênicas com respostas criativas e transformadoras: um trabalho intensivo com Burnier na cidade de Campinas no ano de 1988, com atores e atrizes que eram, em sua maior parte, estudantes de artes cênicas: o treino começava às 5:30 da manhã e ia até as 13:00, todos os dias com exceção de domingo. Não havia intervalo, muitas vezes não era permitido sair do espaço de trabalho. Burnier pedia que os atores trouxessem pano de chão para o caso de vomitarem. Era um tempo de experiências, de diferentes possibilidades de agir no espaço, interagir com o espaço e interagir no espaço. Como base para esse tipo de treinamento havia o que Jerzy Grotowski chamou de *elementos plásticos*, também o *tempo-ritmo* de Stanislavski (pois, o ator da linhagem orgânica trabalha a partir do chamado *método das ações físicas* do mestre russo), os atores experimentavam o fluir no espaço, os planos e direções; o *equilíbrio precário* e princípios de mímica que Burnier aprendera com Étienne Decroux. Antes de tudo, aprendíamos a enraizar, de forma que todo nosso deslocamento pelo espaço se desse de forma consciente.

Enraizamento: o corpo é aqui dividido em duas partes principais: o que chamamos de “coluna vertebral, que entendemos como sendo a espinha dorsal do cóccix à cabeça (que tende ao ar), e o que chamamos “raízes”, a parte do corpo que vai da bacia aos dedos dos pés (que tende à terra). Visto que o cóccix está na bacia, tanto quanto o coxofemoral, ela desempenha um papel fundamental no corpo: nela se encontram tanto o que tende ao ar quanto o que tende à terra. O “enraizamento”, como diz o nome, trabalha as “raízes” dos dedos dos pés ao coxofemoral. Ele visa trabalhar a “pesanteur”, a “pesadura”, a sensação de pesado, “ancorar” o corpo no chão, conseguir a firmeza das raízes, e provoca evidentemente o controle do equilíbrio, o que Decroux chama de “equilíbrio precário” (Burnier, 1994:146).

A partir deste exercício, um ator pode aquecer as fragmentações da coluna, base da cabeça, pescoço, peito/ombros, cintura, quadris, descobrindo as possibilidades de articulação dessas partes relativamente; trabalhando posteriormente o envio de energia a partir destas mesmas partes do corpo como se pelas suas extremidades fossem arremessados jatos de energia que direcionamos para algum lugar definido no espaço ou para o companheiro, que por sua vez nos arremessa de volta um jato de sua própria energia, buscando nesse momento o que Burnier chamava de *contato* com o companheiro. É interessante atentar que muitos praticantes ficavam muito tempo se movimentando em frente a um companheiro, mas eram apenas movimentos, nada acontecia. O treinamento ensina a distinguir o verdadeiro contato, que acontece quando nos dissolvemos no encontro, como um praticante budista dissolve as pequenas fronteiras do seu Eu na meditação. Aqui interpretamos o que Burnier chamava de *contato* como uma junção da ideia de ser um com o todo presente no budismo, com o *atleta afetivo* e a *comunicação alquímica* de que fala Antonin Artaud,

O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a seguinte correção surpreendente, que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro, embora não atue no mesmo plano (Artaud, 1987:162).

Seguindo o pensamento de Antonin Artaud, o corpo treinado do ator é responsável pela transmissão da energia, que traduz em emoções para o público. Esse corpo deve desenvolver essa capacidade de comunicar de forma precisa, como um atleta desenvolve sua musculatura para uma função específica, capaz de criar poesia viva em cena. Artaud relata os jatos de energia sendo lançados pelo ator em direção ao expectador e é entre ator e expectador que acontece a *comunicação alquímica* (Artaud, 1987). Na busca de contato, treinávamos lançar esses jatos. Éramos atores em processo pré-expressivo, descobrindo matrizes, mas ao mesmo tempo descobrindo a base do teatro que segundo Jerzy Grotowski é o encontro; “a essência do teatro é encontro” (Grotowski, 1987: 41). Que encontro é esse? O monge e escritor budista, Thich Nhat Hanh cria um neologismo *interser*, que nos faz pensar no *contato* de Burnier, na *comunicação alquímica*, de Antonin Artaud e no *encontro*, de Jerzy Grotowski.

#### Interser

Interser é uma nova palavra, não está no dicionário ainda,  
mas espero que, breve, estará...  
Temos palavra "ser",  
mas o que eu proponho é a palavra "inter" ser  
interser...  
Porque não é possível ser sozinho, ser por si só.  
Você precisa de outras pessoas para ser,



you need other beings to be,  
not just a father and a mother,  
but also a uncle, brother, sister,  
of society, you also need  
the brightness of the sun, rivers, air,  
trees, birds, elephants, etc.  
Thus, it is impossible to be by oneself.  
You have to interact with everyone and everything.  
Therefore, to be means to interact.  
The human is made of non-human elements,  
this is the *insight* that emerges from the practice of Full  
Consciousness. (Hanh, 2018).

The search for these great masters is for an event, for something in work that awakens and that awakens the spectator. To awaken is to get out of the inertia of sleep, in this marasmus, there is a universe known full of self-centered thoughts that affirm a known world in which each one is their own reference: *EU, EU, EU. Eu passado, Eu futuro, Eu no centro do mundo*. We search *NÓS no presente, interagindo*: actors, audience, space, in contact, alchemical communication, realizing the great encounter that is theater. The technique for this search in theater begins with the discovery of being and existing in space; body memories inscribed in the body and action in space. To access these memories, this repertoire that we bring, we need to shed layers, masks that we show to the world and to ourselves. It is a technique of constant deconstruction, of observation of oneself. In this work on ourselves, we discovered ways to offer our vulnerability to theater and to the spectator to propitiate an encounter of the human, an act of *interact*. It is a constant learning: we train ways to respond to stimuli. When we stop responding to stimuli in the known form, the reaction of the body surprises us.

The training with Luis Otávio Burnier passed through the discovery of numerous possibilities of moving through space: searching for imbalance, varying the rhythm, creating oppositions (if the right leg goes forward, some other articulation must be directed backward), varying the sensation of weight of the body. Jerzy Grotowski, in an article about the theater of Eugenio Barba comments the "law of opposition of direction of movements or impulses":

When one part of the body executes an impulse in a given direction, another part executes an impulse in the opposite direction. This has important consequences at the muscular level, especially with relation to contraction and relaxation. In certain schools of representation it is said that the key for everything is relaxation. But the key is not relaxation, it is the relationship between contraction and relaxation (Grotowski In Barba, 1995: 236).

As corporeal practices help us discover our capacity to perform actions with our body distinct from obvious movements, stereotyped, that we do without paying attention or dedicating any special effort. To discover and use new forms of movement, the body must be totally engaged, exerting an effort much greater than what is necessary for a habitual movement, or rather, it is using an energy that Eugenio Barba (1993) describes as *extra quotidiana*. The actor practices these discoveries independent of using them in a performance. They are discovered, to be kept as repertoire, transformed, or even, destroyed. We train to surprise ourselves, we train the cleanliness of forms, the repetition and the rigor. As Antonin Artaud:

(Mas) o verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de tremular. O ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, sem dúvida brutaliza as formas, e através da sua destruição, ele alcança aquilo que sobrevive às formas e produz a continuação delas (Artaud, 1987: 21).

O treinamento nos ajuda a buscar esse essencial, o que há por baixo de movimentações inúteis, o gesto retido que libera a sinceridade extrema do corpo, vulnerabilidade e limpeza. No Zen budismo, o praticante se desloca a partir de três posturas básicas, descritas aqui por Monja Coen Roshi (2020):



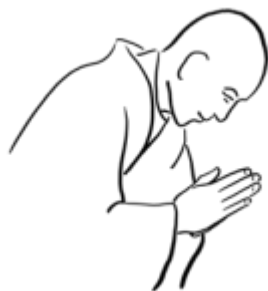
#### **Shashu:**

use sempre que estiver em pé, ao andar pelo templo, ao meditar em movimento (*kinhin*), ou mesmo quando estiver parado com mãos desocupadas. Em *shashu*, as mãos encontram-se à frente do plexo solar, o polegar esquerdo é abraçado pelos outros dedos da mesma mão, e a mão direita cobre a mão esquerda. Os antebraços mantêm-se paralelos ao chão, e a coluna mantém-se ereta.



#### **Gassho:**

expressão de fé, respeito e não-dualidade. As mãos encontram-se à sua frente, unindo palma com palma, dedos com dedos. Antebraços formam uma linha reta, paralela ao chão. As pontas dos dedos ficam na altura do nariz, a um punho de distância da face.



#### **Reverência:**

use para cumprimentar, agradecer ou reverenciar. Inclina o tronco para frente em 45 graus, mantendo a coluna ereta e o mudra das mãos (*gassho* ou *shashu*). A cabeça e os olhos acompanham o movimento e voltam-se para o chão, em sinal de entrega. Em reverências informais, o tronco dobra-se menos, e mais rapidamente.

Abrimos um parêntesis aqui para observar que a reverência pode efetuar-se até o chão.



#### **Reverência completa:**

praticada em certas cerimônias, em sinal de reverência especial. Apóie os joelhos no chão, desça o tronco e encoste a cabeça ao chão. As palmas das mãos elevam-se levemente para cima, como se suportassem os pés de Buda acima de sua cabeça. Ao retornar à posição ereta, evite apoiar as mãos no chão.

#### **Figuras 2, 3, 4 e 5: Mudras e posturas**

Fonte: <https://www.zendobrasil.org.br/atividades/mudras-e-posturas/>

Tal como ator preconizado por Antonin Artaud, o praticante Zen refaz incontáveis vezes o mesmo gesto/postura não faz gestos inúteis, sua movimentação é limpa, precisa; em movimentarem-se todos da mesma maneira, há uma consciência de fazer parte de um todo, de *interset*. São posturas muito antigas, sua eficácia foi descoberta há milênios e seu aprendizado é passado de mestre a praticante. Antonin Artaud fala que através da destruição das formas, o ator “alcança aquilo que sobrevive às formas e produz a continuação delas” (1987: 45). Buscamos em nosso treinamento encontrar em nossos corpos posturas, gestos análogos às posturas do zen, gestos cuja eficácia produza uma compreensão imediata no espectador, direta, verdadeira. Ao descobrir uma ação

interessante em um treino, o ator não deve fixá-la como uma coreografia, mas estudá-la (praticando-a) e descobrir seus impulsos – o que o impulsiona a esse movimento? Que parte do corpo, mente, afeto, memória o impulsiona? A partir daí conseguirá apropriar-se da ação, podendo experimentar suas possíveis variáveis (velocidade, amplitude do movimento, tensão).

No treinamento proposto por Luís Otávio Burnier dos anos 1980 utilizávamos o bastão e o pano. Luiz Otávio Burnier descreve esse trabalho com objetos:

Trabalho com objetos - trabalhamos em nossos treinos basicamente dois tipos de objetos: o bastão e o tecido. Um, rígido, de forma fixa e imutável, e o outro, flexível, cuja forma é mutável. Para o treinamento com o objeto, é importante desenvolver a escuta de sua dinâmica. Cada objeto tem uma forma, uma espessura, um peso que determinam uma dinâmica muito particular se lançado no ar. Este treinamento visa desenvolver uma relação ator-objeto onde os impulsos das ações do ator são transferidos para o objeto, e a dinâmica espacial do objeto é transferida para o corpo do ator. Este trabalho começa com o enraizamento do corpo, depois inicia-se um contato com o objeto, sua forma, peso, textura, depois um aprendizado de manipulações técnicas possíveis, uma relação dinâmica ator-objeto-ator, e por fim a transformação do objeto. Por “transformação do objeto” quero dizer o momento quando este toma outro sentido e significado para o ator (Burnier, 1994: 153).

A entrega total proposta nesse tipo de trabalho nos remete novamente ao neologismo criado pelo monge vietnamita Thich Nhat Hanh: *interser*: dissolver-se e voltar a fluir, e, súbito, materializar-se e tomar o primeiro plano quando necessário; treinamos desenvolver a escuta e o silêncio, abandonar a necessidade do protagonismo e nos deixar conduzir por esse outro.

#### **4. Transformação e ritual**

Em uma apresentação teatral, o ator envia sinais e signos ao espectador, que pode ou não ser atingido. No caso dele não ser afetado pelos sinais, poderíamos pensar que a comunicação não ocorreu de fato. Entre pessoas de teatro dizemos que tal espetáculo ou tal cena “não funcionou”. Como recebemos de volta o sinal enviado no momento no qual está acontecendo esta suposta comunicação? O que ocorre entre o ator e o espectador vai além das palavras, abre-se um mundo onde a comunicação é sutil. No texto *Para um Atletismo Afetivo*, Antonin Artaud (1987) fala de uma comunicação sensorial na qual o ator, com maestria sobre seu corpo e seu fluxo energético, enviaria códigos ao espectador que seriam sentidos diretamente em seus órgãos, como jatos de energia direcionados a partes de seu corpo, além de seu racional. Artaud (1987) em seu *Teatro Alquímico* pregava a destruição das estruturas, dos esquemas, buscava uma transformação violenta que se daria, não através da revolução ou da ameaça física real, mas do outro lado do espelho, no teatro, onde essa ameaça seria física e real por ser metafísica, onde a violência consiste em quebrar o espelho, tornando visceral a comunicação entre reflexo e refletido.

Artaud não apresenta o teatro como espelho/representação do mundo conhecido, e sim, como reflexo do mundo mágico e como forma de acesso a esse mundo. Antonin Artaud chama essa transformação de alquimia. No *teatro alquímico* deveria acontecer uma troca energética tal entre ator e espectador, que ambos terminariam o processo obrigatoriamente transformados. Neste caso, o processo a que chamamos teatro seria a causa e a celebração desta transformação; um teatro que como a alquimia trouxesse a espiritualidade para o plano da matéria. Essa transformação, para Artaud, é violenta, tem

a violência dos antigos rituais sacrificiais. Antonin Artaud quer que ambos, ator e espectador corram um perigo ainda maior do que o desnudamento, o perigo da peste, que mata, corrói internamente, transforma radicalmente; mas antes de matar, contamina a todos que lhe forem suscetíveis, para ele, a metamorfose deve ser total e catártica tanto para o ator como para a plateia; o desnudamento deveria ir além da pele, expondo as vísceras do ator: não um desnudamento, mas uma dissecação.

Qualquer transformação é perigosa, pois tira o ser humano de seus condicionamentos, apresenta a ele o novo, o desconhecido. O homem associa o desconhecido à morte, e a morte é a perda total do ego, da consciência da individualidade. Esse tipo de transformação é também morte, e temos medo ancestral de morrer. Várias religiões propõem uma preparação para esta transformação. E o que seria esta preparação? Ela faz parte daquilo que os antigos denominaram ritual. Ritual é celebração de uma passagem, de uma transformação, de uma morte, seja ela física ou metafísica (Cfr. Guerra, 2017). Em nossa pesquisa chegamos a processos que se assemelham a rituais e que trazem elementos da ordem do sagrado como uma alternativa ao doloroso trabalho de despir-se do ego: rituais de canto e dança, especificamente rituais de Candomblé; festividades de tradições brasileiras como *cavallhada*, *bumba-meu-boi*, *pastorinhas* e “rituais de silêncio da mente”, processos meditativos. Um ator para tornar o teatro alquímico necessita silêncio, necessita perceber que seu corpo fala melhor do que a mente lógica, necessita *interser*, nas danças rituais *intersomos*.

#### 4.1. O corpo simbólico

Graziela Rodrigues pesquisou o corpo brasileiro em diferentes situações, em diferentes Estados do país: *o corpo que dança samba, que brinca o boi, que acocora para lavar roupa, que reza na igreja e que incorpora no terreiro*. A partir dessa pesquisa, Graziela Rodrigues propôs técnicas de treinamento que se assemelhavam bastante às de Burnier, mas que falavam diretamente aos corpos criados na cultura brasileira, que têm um sentido rítmico muito forte, reagindo ao toque do tambor e ao grito da cuíca. Um corpo simbólico cujo tronco aponta para o céu como o mastro da bandeira e cujos pés enraízam na terra, a junção se dá nos quadris que desenham um oito horizontal, símbolo do infinito. Graziela Rodrigues fala sobre os quatro aspectos fundamentais de sua pesquisa:

- 1) Os espaços estão inseridos nos corpos das pessoas. Diante deste fato, observamos a presença de uma anatomia simbólica, como o corpo assimilando o próprio mastro votivo, presente em manifestações distintas em todo o Brasil. O corpo realiza uma oposição de forças ao mesmo tempo em que reforça o sentido de sua unidade.
- 2) A presença de um tônus muscular que situa uma densa história de vidas sem perder a capacidade de atuar em várias gradações.
- 3) A capacidade dos pés de articular os seus múltiplos apoios, sem perder a qualidade de enraizamento, pois são pés que se interligam emocionalmente à terra.
- 4) O sentido de sacralidade é restituído ao corpo através da pelve. É através da região sacral que o santo penetra no Corpo. Dentre vários movimentos ressaltamos aquele em que a pelve, através do cóccix-rabo, desenha o símbolo infinito “oo” gerando uma importante matriz de movimento (Rodrigues, 2018).



O corpo simbólico em cena transita entre o sagrado e lúdico, não é o corpo do cotidiano, é um corpo que brinca, que vai a festas. O corpo do ator que treina para a dissecação e a morte pode tornar-se mais lúdico e o sagrado pode fluir com leveza. O enraizamento a partir desse corpo sagrado adquire amplitude: tem o enraizamento profundo, como na dança do coco, em que os pés aplainam a terra, as pegadas são profundas, há um contraste evidente: o corpo torna-se ora muito pesado, ora leve no movimento de deslocar; tem o enraizamento um pouco menos profundo, como na dança de Oxum no candomblé, no tombo do navio da marujada; e há o enraizamento mais aéreo, quando os pés impulsionados pelo chão ganham velocidade e leveza, como no cavalo marinho. Aqui o treinamento do corpo se mistura à memória da origem, de toda a história que cada dança trouxe antes de se tornar técnica. O corpo pode movimentar-se em linhas no espaço e pode girar, o giro da porta bandeira que faz viver a bandeira no topo do mastro com sua velocidade. Para terminar o giro, ela usa os quadris, a junção cósmica de que fala Graziela Rodrigues. É importante girar com a saia, a saia se torna uma extensão do quadril, ela ganha movimento. Em 1902, o cantor Manuel Pedro do Santos, conhecido como Baiano gravou a canção de Lundu “Isto é bom” composta por Xisto Bahia (Vieira, 2010): “Mulata levanta a saia, não deixa a renda arrastar, que a renda custa dinheiro e dinheiro custa ganhar.” Na canção, aprendida com a mestra Raquel Trindade, junto com sua dança, dançamos o movimento dos quadris na saia, as mãos seguram a saia ou os quadris que a saia ampliou, cujo movimento causa um flutuar, como no exercício do Pano, proposto por Luis Otávio Burnier. Como a bandeira no mastro, a saia não pode arrastar, adquire vida. O figurino deixa de ser um acessório para se fundir com o próprio corpo que dança.

O movimento do oito em direção ao chão, como se um lápis saído do períneo fizesse um desenho no chão é o movimento dos quadris que sambam. O sacro faz a conexão com a terra, não só os pés. O sacro faz a conexão com o céu, sacralidade, trazendo imediatamente a postura do intérprete para um aspeto de abertura, de alongamento: nos tornamos maiores, também pela conexão com essa energia do sagrado, desse sagrado que inclui a terra, o céu e a pelve. Quando os braços não seguram a saia, os quadris ou a bandeira, eles seguram um facão invisível, modelam um vaso de barro imaginável, disparam a flexa de Oxossi na floresta, se banham nas águas da cachoeira de Oxum ou no mar de Yemanjá. Nenhum movimento é gratuito, por isso Rodrigues chama esse corpo de “corpo simbólico”. É um corpo que dança os elementos da natureza, que dança com outros corpos, cuidando da terra, juntando um batalhão, seduzindo, brincando... sempre conectado, interessando

##### **5. O Touro e o Vazio: um mosaico de linguagens e aprendizados<sup>52</sup>**

*O Touro e o Vazio* é uma coreografia encomendada pela mestra budista Coen Rôshi, para o lançamento do livro *O Monge e o Touro*, que ela havia escrito com gravuras de um praticante, o artista plástico Fernando Zenshō Figueiredo. A primeira imagem que inspirou esse trabalho foi de um figurino. No zen, as roupas, como todos os detalhes, são importantes para a prática. Os praticantes leigos costuram seu *Rakusu* para fazerem seus votos budistas. Buda e seus discípulos eram mendicantes e vestiam-se com trapos. Um dia Buda, olhando para os campos de arroz, teria dito a Ananda que eles deveriam costurar seus mantos seguindo aquele formato. Quando uma pessoa decide fazer votos para se

---

<sup>52</sup> As imagens são de Ana Oliveira e foram feitas durante uma apresentação em 2016 no *I Congresso Internacional Lusófono Todas as Artes, Todos os Nomes*, no Iscte em Lisboa.

tornar Zen Budista aprende os preceitos dessa religião e costura seu *rakusu*, que é uma espécie de minimanto budista, feito com dezasseis tiras de pano que simbolizam os dezasseis preceitos. Ao receber os preceitos, o praticante recebe de seu mestre/mestra um nome budista. Esse nome pode dizer respeito a sua essência, mas também pode ser uma busca, uma questão sem resposta para meditar, *koan*. O vazio no nome da coreografia é meu próprio nome, aquele que ganhei de minha mestra junto com os ensinamentos. *Eiku*: eterno vazio.

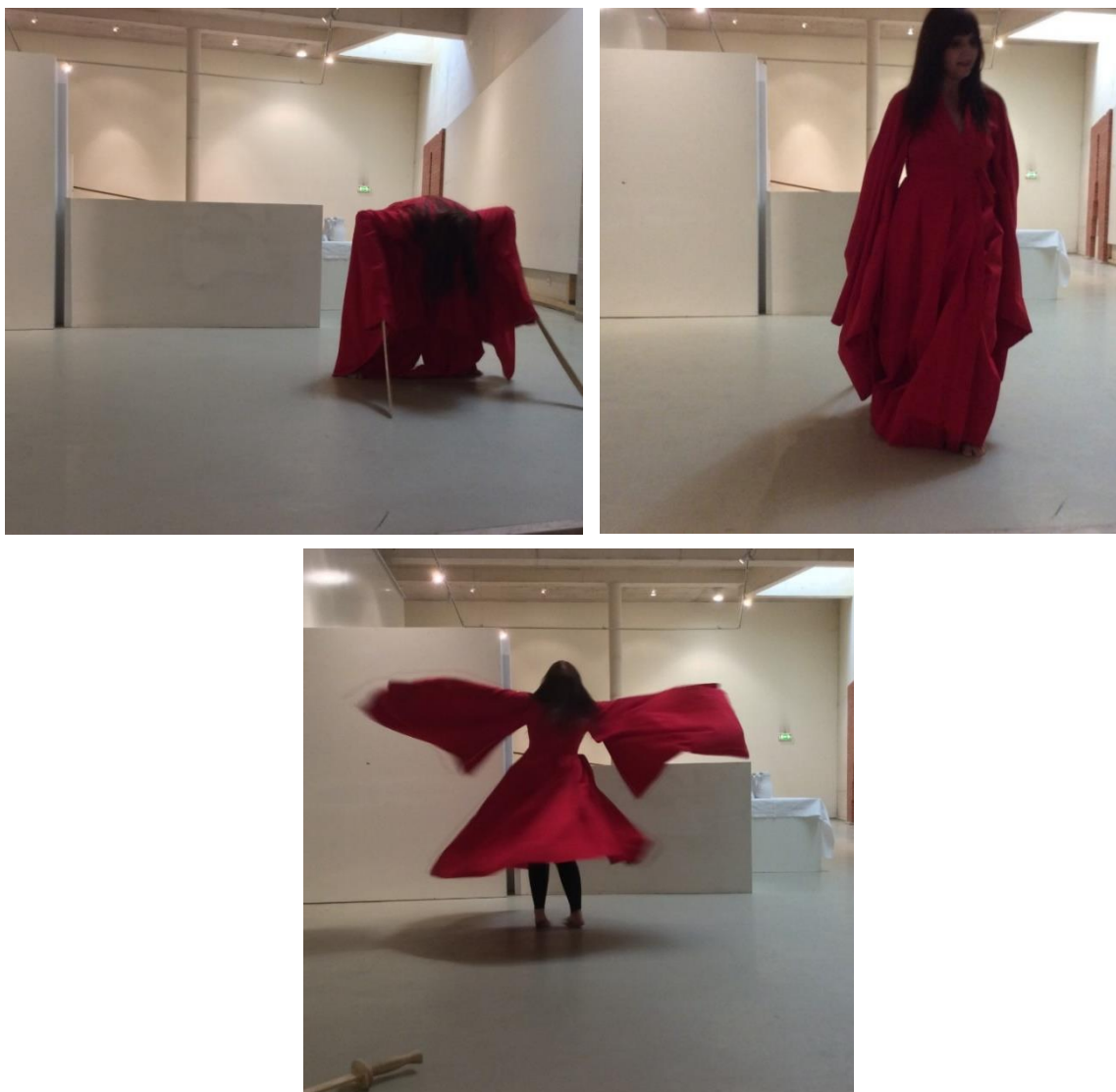


**Figuras 6: Apresentação de O Touro e o Vazio em Lisboa, 2016**  
Fonte: Autoria de Ana Oliveira. Acervo de Andrea Copeliovitch.

O figurino surgiu da roupa dos praticantes leigos em cerimônias, um kimono preto com mangas amplas, recorte nas axilas. Essas mangas de corte quadrado poderiam ser o pano vermelho do toureiro; os sabres seriam a extensão dos braços, o corpo mastro horizontal; as mangas são mais compridas do que os braços. Na coreografia, o figurino é protagonista, e a forma como a bailarina se movimenta nele (com ele) assinala a mudança de personagens e os câmbios dramáticos. No final da coreografia, no corpo que gira, as mangas tornam-se a bandeira da porta bandeira. Os sabres são os chifres do boi, a saia do kimono ganha roda nessa composição do boi que bumba. Os pés dançam o cavalo marinho, no enraizamento aéreo proposto por Graziela Rodrigues. A saia do kimono roda e ganha vida, torna-se extensão do quadril. A música é *Toré* do Quinteto Armorial e conta a luta do rapaz contra o touro. No início, o menino ara os campos de arroz e canta uma canção japonesa, *Obokuni Eeumi* (Ikue Asazaki). No início, o menino ara os campos de arroz e canta *O Cio da Terra*, de Milton Nascimento. Estranhamente as canções se complementam melodicamente na voz da bailarina, enquanto os pés e braços-espada costuram o *rakusu* invisível.

A procissão dos sete sinos anuncia o início das liturgias, organiza a entrada dos praticantes na Sala de Buda, mas aqui está adaptada para anunciar o primeiro contato com o touro, que começa com curiosidade, passando pelo medo e animosidade que se intensifica na corridinha ao final da sequência de badaladas. A base para esse momento da coreografia são figuras de samurais, suas poses e caras retratadas nos desenhos animados japoneses, conhecidos como animes. *Toré* descreve a luta, ambos são vencidos, ambos são vitoriosos, caminham para casa, enraízam, ao som da voz cortada de Ikue Asazaki. As espadas escrevem o kanji BUTHU, Buda. Buda é o despertar, a alegria

de despertar, as espadas são depositas, as mangas viram asas, o pano do trabalho com Burnier, alegria; volta para casa transformado.



**Figuras 7: Apresentação de *O Touro e o Vazio***  
Fonte: Autoria de Ana Oliveira. Acervo de Andrea Copeliovitch.

No final, a canção é *Sangê*, é uma prece de purificação, usada no início das liturgias, porque o menino volta ao mundo depois do encontro com o touro, ele será um monge, quer transmitir sua experiência para os outros, está recomeçando sua vida. *Sangê* purifica esse recomeço, o fim é a limpeza do espaço, limpar até chegar no vazio. Começamos nossa prática de atores barulhentos como somos, achando que estamos arando o solo arduamente, mas quando vemos os touro selvagem não nos reconhecemos nele, é um outro qualquer contra o qual é preciso lutar. Ser ator é integrar essa natureza selvagem, é conhecer a si mesmo. O mestre budista Eihei Dogen (Dogen, 2019) - fundador da ordem Soto Zen no Japão - escreveu no século XIII: *Conhecer a si mesmo é esquecer-se de si mesmo*.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artaud, Antonin (1987). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad.  
Artaud, Antonin (1995). *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva.

- Barba, Eugenio & Savarese, Nicola (1995). *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Huicitec.
- Barba, Eugenio (1993). *A canoa de papel*. São Paulo: Brasiliense.
- Burnier, Luiz Otávio (1994). *Arte do ator: da técnica à representação, elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica.
- Copeliovitch, Andrea & Silva, William (2017). *O touro e o vazio: MUD*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QN8FtERlgnM&t=18s>. Acedido em 17 de dezembro de 2019.
- Dogen, Eihei (1233). *Fukanzezengui: Regras universais do Zazen*. Disponível em: <https://www.monjacoen.com.br/textos/textos-tradicionais/152-fukanzazengi-regras-universais-do-zazen>. Acedido em 21 de setembro de 2019.
- Guerra, Paula (2017). *Corpo, historicidade e moderna teoria social. Projeto Pedagógico da Unidade Curricular Correntes Atuais da Sociologia II*. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras.
- Grotowski, Jerzy (1987). *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Hanh, Thich Nhat (2006). *Interser*. Disponível em: <http://interserblog.blogspot.com/2006/11/interser.html>. Acedido em 10 de agosto de 2018.
- Rodrigues, Graziela (1997). *O Bailarino-Pesquisador-Intérprete incorpora uma realidade gestual*. Disponível em: [http://www.iar.unicamp.br/~graziela/gr\\_ap1.html](http://www.iar.unicamp.br/~graziela/gr_ap1.html). Acedido em 5 de agosto de 2018.
- Rodrigues, Graziela (2005). *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Roshi, Coen Monja (2020). *Zen do Brasil*. Disponível em: <https://www.zendobrasil.org.br/atividades/mudras-e-posturas/>. Acedido em 12 de maio de 2020.
- Roshi, Monja Coen & Figueredo, Zenshō Fernando (2015). *O monge e o touro*. São Paulo; Editora Nacional.
- Sakae, M. Giroux (1991). *Zeami: cena e pensamento Noh*. São Paulo: Perspectiva.
- Stanislavski, Constantin (1949). *An actor prepares*. London: Reinhardt & Evans.
- Vieira, Caroline Moreira (2010). *"Ninguém Escapa do Feitiço". Música popular carioca, afro-religiosidades e o mundo da fonografia (1902-1927)*. Dissertação de mestrado em História Social. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

**Andrea Copeliovitch.** Pós-Doutora em Sociologia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto sob supervisão da Professora Doutora Paula Guerra. Pós-Doutora em Dança pela Université Rene Descartes, Paris V, Sorbonne. Doutora em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Associada do Departamento de Artes da Universidade Federal Fluminense e atua na Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na mesma Universidade. É Rua Prof. Lara Vilela, 126 - São Domingos, Niterói - RJ, 24210-590, Brasil. E-mail: [copeliovitch@gmail.com](mailto:copeliovitch@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8169-500>.

Receção: 04-11-2019

Aprovação: 12-09-2020

#### Citação:

Copeliovitch, Andrea (2020). Dançar o zen: aprendizado e poéticas de um processo. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(3), pp. 85-99. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n3a6

# REGISTOS DE PESQUISA





## COMUNIDADES COLABORATIVAS, ARTE E DESIGN NO QUARTEIRÃO MIGUEL BOMBARDA, PORTO

COLLABORATIVE COMMUNITIES, ART AND DESIGN AT MIGUEL BOMBARDA NEIGHBORHOOD, PORTO

COMMUNAUTÉS COLLABORATIVES, ART ET DESIGN DANS LE QUARTIER MIGUEL BOMBARDA, PORTO

COMUNIDADES COLABORATIVAS, ARTE Y DISEÑO EN EL BARRIO MIGUEL BOMBARDA, PORTO

Ana Alves da Silva

Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal

**RESUMO:** Neste registo de pesquisa pretendemos analisar o cruzamento das indústrias culturais e criativas, dos projetos independentes e micro negócios locais, das comunidades colaborativas, da arte e do design que se geraram no Quarteirão Miguel Bombarda no Porto desde a primeira década do século XXI. Tomamos por referência o termo *habitus* de Pierre Bourdieu, por constituir a forma humana de perceber, julgar e valorizar o mundo consoante uma forma de agir, resultado da experiência biográfica individual, história coletiva e interação. Apresentamos o marco teórico para um contexto mais alargado sobre a relevância social da arte e do design que ocupam o espaço público da rua. Desenvolvemos uma proposta de reflexão enquanto membro ativo da comunidade do Quarteirão Miguel Bombarda com participação ativa e dentro de seu contexto da vida real. Além do mais, entendemos que é possível pensar o espaço social coletivo e desenhar soluções capazes de intervir diretamente na sociedade.

**Palavras-chave:** indústrias culturais e criativas, projetos independentes, arte, design.

**ABSTRACT:** In this case study we intend to analyze the intersection of cultural and creative industries, independent projects and local micro businesses, collaborative communities, art and design generated at Miguel Bombarda Neighborhood in Porto. We take Pierre Bourdieu's *habitus* concept as reference, as it constitutes the human way of perceiving, judging and valuing the world according to a way of acting, as the result of individual biographical experience, collective history and interaction. We present the theoretical framework for a broader context on the social relevance of art and design which occupy the public space of the street. We developed a proposal for reflection as an active member of Miguel Bombarda Neighborhood community with and within its real-life context. Furthermore, we believe that it is possible to think the collective social space and design solutions capable of intervening directly in society.

**Keywords:** cultural and creative industries, independent projects, art, design.

**RÉSUMÉ:** Dans ce dossier de recherche, nous avons l'intention d'analyser l'intersection des industries culturelles et créatives, des projets indépendants et des micro-entreprises locales, des communautés collaboratives, de l'art et du design qui sont générés dans le Quartier Miguel Bombarda à Porto. Nous prenons l'*habitus* de Pierre Bourdieu comme référence, car il constitue la manière humaine de percevoir, juger et valoriser le monde selon une manière d'agir, fruit d'une expérience biographique individuelle, d'une histoire collective et de l'interaction. Nous présentons le cadre théorique d'un contexte plus large sur la pertinence sociale de l'art et du design qui occupent l'espace public de la rue. Nous avons développé une proposition de réflexion en tant que membre de la communauté du Quartier Miguel Bombarda avec une participation active et dans son contexte réel. De plus, on comprend qu'il est possible de penser l'espace social collectif et de concevoir des solutions capables d'intervenir directement dans la société.

**Mots-clés:** industries culturelles et créatives, projets indépendants, art, design.

**RESUMEN:** En este trabajo de investigación pretendemos analizar la intersección de industrias culturales y creativas, proyectos independientes y microempresas locales, comunidades colaborativas, arte y diseño que se generan en el Barrio Miguel Bombarda de Oporto. Tomamos como referencia el *habitus* de Pierre Bourdieu, ya que constituye la forma humana de percibir, juzgar y valorar el mundo según una forma de actuar, resultado de la experiencia biográfica individual, la historia colectiva y la interacción. Presentamos el marco teórico para un contexto más amplio sobre la relevancia social del arte y el diseño que ocupan el espacio público de la calle. Desarrollamos una propuesta de reflexión como miembro de la comunidad del Barrio Miguel Bombarda con participación activa y dentro de su contexto de vida real. Además, entendemos que es posible pensar el espacio social colectivo y diseñar soluciones capaces de intervenir directamente en la sociedad.

**Palabras-clave:** industrias culturales y creativas, proyectos independientes, arte, diseño.

## 1. Introdução

Este registo de pesquisa enquadra-se nos debates contemporâneos da sociologia, da arte e do design, que apontam o papel das indústrias culturais e criativas, as comunidades colaborativas, a arte e o design como ferramentas capazes de pensar a sociedade e propor um novo modelo num mundo em constante transformação. No cenário da sociedade contemporânea em constante mutação surgem novos modelos sociais, criativos e económicos que associados ao conceito de "bem-estar" apresentam soluções criativas capazes de superar desafios e responder a problemas do quotidiano. Ao longo da história da humanidade, a arte e o design repensaram o seu papel, abandonaram o motivo de desenvolver apenas objetos estéticos ou funcionais, ideias ou resultados operacionais, e apresentam-se como motor de um processo coletivo capaz de produzir conhecimento e provocar a mudança de um paradigma social e a possível transformação da comunidade através da arte.

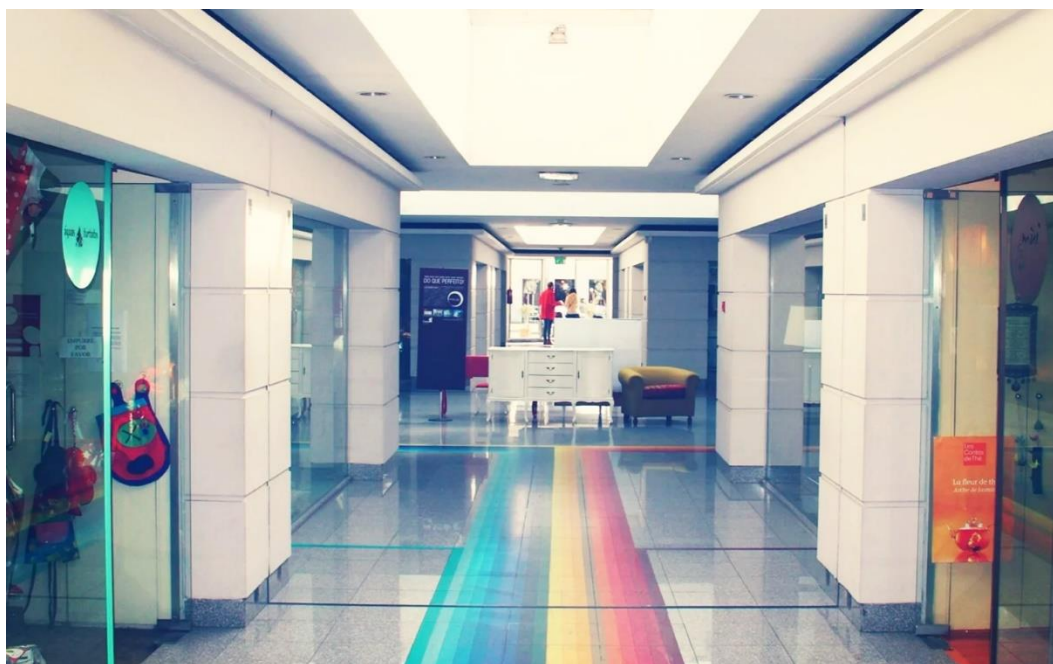


Figura 1: Edifício Artes em Partes, Rua Miguel Bombarda, 2007

Fonte: portosecreto.co.

A escolha do tema da pesquisa surge na vontade de alcançar uma compreensão mais alargada sobre os contextos sociais, económicos e criativos que configuraram a evolução do século XX e do século XXI. A perspetiva teórica e analítica da abordagem deste estudo resultam do percurso individual profissional que se diversificou pelas atividades do design de comunicação, design social, *design thinking*, artes visuais multidisciplinares, comunidades colaborativas e inovação social em comunidade no projeto que temos vindo a desenvolver no Quarteirão Miguel Bombarda, no Porto, desde 2007. Este projeto está relacionado às *Inaugurações Simultâneas* através das galerias de arte contemporânea e aos espaços comerciais e alternativos, micro negócios e projetos independentes de

carácter DIY (*do-it-yourself*)<sup>53</sup>, sediados naquele território específico da cidade do Porto. Pretende-se refletir e desenhar um novo modelo social e de trabalho capaz de responder aos desafios do quotidiano em coletivo.



**Figura 2: Centro Comercial Bombarda, Rua Miguel Bombarda, 2007**

Fonte: Ana Alves da Silva.

## 2. Marco teórico

No início do século XX, com o modernismo europeu, a arte cortou com o passado e com a ideia de mera representação estética da realidade para se apresentar como um modelo de intervenção e pensamento capaz de intervir sobre a sociedade e questionar politicamente o mundo. Foram vários os artistas que posicionaram as suas práticas na esfera da reflexão social e política<sup>54</sup> e apresentaram novos modelos de criação artística, sendo de destacar, a título de exemplo, o movimento da Bauhaus (Escola de Arte Bauhaus, Walter Gropius, Alemanha 1919-1933), cujo manifesto declarava:

As escolas de arte de antigamente eram incapazes de produzir esta unidade - e como poderiam, pois, a arte pode não ser ensinada. Têm de regressar à oficina. Este mundo de mero desenho e pintura de artistas aplicados deve finalmente tornar-se um mundo que se constrói. Quando um jovem que sente dentro de si um amor pelo esforço criativo começa a sua carreira, como no passado, ao aprender uma profissão, o "artista" improdutivo deixará de estar condenado à prática imperfeita da arte, porque a sua habilidade é agora preservada no artesanato, onde pode atingir a excelência.

Arquitetos, escultores, pintores - todos temos de voltar ao artesanato! Pois não existe a tal coisa da "arte como profissão". Não existe uma diferença essencial entre o artista e o artesão. O artista é um artesão exaltado. O céu misericordioso, em raros momentos de iluminação para além da vontade do

<sup>53</sup> "A cultura DIY (*do-it-yourself*) surgiu nas sociedades industriais quando a divisão do trabalho atomizou a relação das pessoas com o processo de produção e ratificou a cultura especializada; relacionou-se com o uso de ferramentas e de instrumentos tradicionalmente reservados a especialistas". (Wright, 2014: 63).

<sup>54</sup> A título exemplificativo, temos: Picasso e Duchamp nas artes plásticas; o dadaísmo na poesia; o movimento situacionista dos anos 1960 e o movimento *Fluxus*.



homem, pode permitir que a arte floresça da obra da sua mão, mas os fundamentos da proficiência são indispensáveis a todo o artista. Esta é a fonte original do design criativo. (Gropius, 1919).

A Escola da Bauhaus surgiu em Weimar, Alemanha, no turbulento contexto do fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e dos efeitos da Revolução Industrial do século XIX. Focada em difundir a filosofia moderna do design, englobava uma ampla variedade de disciplinas desde a arquitetura, a pintura, a escultura, a fotografia, o cinema, o teatro, o design industrial, a cerâmica, os têxteis, a publicidade, a tipografia, entre outras, que unidas pelo princípio da colaboração e, tendo por base o modelo da prática artística experimental aliada ao conceito de funcionalismo e à indústria, procuravam encontrar soluções para problemas concretos do quotidiano. O movimento da Bauhaus fez repensar o papel das "belas artes" — como sendo "artes visuais" com mera função estética — apresentando um novo conceito de processo artístico: uma metodologia de arte multidisciplinar mais focada em encontrar soluções para os problemas reais, conceito que tem influenciado a prática do design contemporâneo e está a ser revisitado pelas estratégias atuais da Europa para o futuro da *NextGenerationEU — Plano de Recuperação para a Europa* — naquilo que a presidente da Comissão Europeia, Ursula Von der Leyen, anunciou no discurso sobre o estado da União de 2020, como a iniciativa *Novo Bauhaus Europeu*:

*O Novo Bauhaus Europeu é um projeto de esperança destinado a explorar formas de uma melhor vida em comum após a pandemia. Trata-se de adequar a sustentabilidade ao estilo, a fim de aproximar o Pacto Ecológico Europeu da mentalidade e das casas das pessoas. Precisamos de todas as mentes criativas — projetistas, artistas, cientistas, arquitetos e cidadãos — para que o Novo Bauhaus Europeu seja um sucesso*<sup>55</sup> (Ursula Von der Leven, 2021: s/p).

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945)<sup>56</sup> e ao longo das últimas décadas, como consequência da reorganização das estruturas políticas, sociais e culturais, a partir da renovação industrial e urgente recuperação económica, a prática artística contemporânea desdobra-se em múltiplos cenários e apresenta-se com novas configurações e significados. A arte deixou de ser entendida como uma obra de arte isolada - um objeto -, para se passar a apresentar como um processo de partilha, de ideias e de experiências que desafia a própria figura do artista enquanto autor único na experiência estética para experimentar formas complexas de colaboração. Também o design abandonou a ideia de ser representação, universal e neutra, e passou a incorporar não só a narrativa da imagem por recurso à simbiose da ilustração, fotografia e tipografia, mas também a ilustrar conceitos e ideias, conforme Mário Moura defende:

seria uma contradição defender o design como universal e neutro, alheio a políticas de identidade; o negócio do design é a produção de identidade. Logo, torna-se crucial percebê-lo não na sua universalidade e neutralidade, mas como algo que não só produz como é produzido por diferenças sociais e culturais. (...) Mas, na verdade, muitas das outras «bases do design» são igualmente difíceis de encaixar nas ideias universalistas e neutras do design a partir do modernismo. (...) De facto poder-se-ia dizer que o design enquanto

---

<sup>55</sup> Ver [https://ec.europa.eu/portugal/news/NewEuropeanBauhaus\\_pt](https://ec.europa.eu/portugal/news/NewEuropeanBauhaus_pt); [https://europa.eu/new-european-bauhaus/index\\_en](https://europa.eu/new-european-bauhaus/index_en).

<sup>56</sup> O período vivido após a Segunda Guerra Mundial, após a aplicação do Plano Marshall como auxílio aos países da Europa Ocidental (1948 a 1952), foi marcado nas décadas seguintes pelo rápido crescimento económico e social, aumentando a sensação de "bem-estar social" associada ao aumento da riqueza, criação de emprego, aumento da taxa de natalidade, reabilitação das cidades e conseqüentemente a criação de "uma nova geração" associada a hábitos de consumo promovidos pela cultura de massas.

área disciplinar ganha a sua pertinência pelo modo como se relaciona com várias instituições, sendo solicitado para exercer uma modalidade específica de saber enquanto poder. Participa da criação de discursos sobre raça, género, classe não apenas no sentido de produzir representações destas ideias, mas encenando-as na sua própria identidade disciplinar. (Moura, 2018: 52 - 54).

Na década de 1960, caracterizada pela luta pelos direitos cívicos, começam a surgir movimentos artísticos *contracultura* (Yinger, 1960), apresentados em espaços expositivos privados e no espaço público coletivo, a rua, onde o público é convidado a participar, refletir e exprimir-se. Os movimentos artísticos da época, dos quais podemos destacar o movimento *Fluxus*, de influência futurista e dadaísta (manifestação *ready-made* de Duchamp - o paradigma *duchampiano* de 1915), formado em 1961 pelo artista plástico, artista gráfico, arquiteto, músico, teórico e historiador de arte George Maciunas e desenvolvido em coletivo por artistas multidisciplinares (músicos, artistas plásticos e poetas), de origem europeia, norte americana e asiática<sup>57</sup>, que tinham como objetivo despoletar a criatividade inata ao Ser Humano, negar o objeto artístico enquanto mercadoria, objeto de contemplação ou decorativo e, com objetivos eminentemente sociais, levar a arte a um público alargado permitindo não só que este observasse, mas que participasse no processo artístico numa linha ideológica de criação coletiva.

O movimento *Fluxus* - aliado às experiências e manifestações artísticas da arte moderna, futurismo, dadaísmo, surrealismo e da Escola da Bauhaus - é precursor das metodologias contemporâneas da arte performativa, arte conceptual, *happening* e *body art* e influenciou os movimentos que surgiram no final dos anos 80 que afirmaram o papel do artista como um ativista<sup>58</sup> ligado a movimentos sociais que reivindicavam direitos civis, organizados com recursos e repertórios próprios, para reivindicar e expor problemas sociais por intermédio de práticas autónomas que se afastam da ação política institucionalizada.

Autonomia é um termo complicado porque no campo da arte passou a significar quase o oposto do que se propunha nomear. Literalmente, auto/nomos significa determinar as suas próprias leis. Quando a arte - lenta mas seguramente - abriu um novo espaço social para si própria na sociedade europeia do século XIX, com base em princípios estéticos estabelecidos por Kant, Hegel, Diderot e outros, foi em nome de dar a si própria as suas próprias leis. A sua "conquista do espaço", como Pierre Bourdieu lhe chama, tratava de arrancar a arte ao controle e ao impedimento das autoridades religiosas e políticas, criando uma esfera separada onde se pudesse desenvolver de acordo com a sua própria lógica interna. Este espaço de arte autónomo determina a arte da modernidade. É claro que a autonomia era apenas relativa - mas era eficaz, e ciosamente guardada. De facto, ainda o é. Incurções de outros campos eram repelidas vigorosamente. De facto, ainda o são. Esta esfera autónoma era vista como um lugar onde a arte estava livre dos códigos da economia geral (não obstante o seu próprio mercado totalmente desregulado) e da racionalidade utilitária da sociedade de mercado - e, como tal, algo a ser acarinhado e protegido. Este reino de autonomia nunca deveria ser uma zona de conforto, mas o lugar onde a arte podia desenvolver obras e ideias ousadas, escandalosas e rebeldes - o que se propunha a fazer. (Wright, 2014: 12)

---

<sup>57</sup> Joseph Beyus (1921-1986, Alemanha), Wolf Vostell (1932-1998, Alemanha), Nam June Paik (1932-2006, Coreia do Sul), Yoko Ono (1933, Japão), por exemplo.

<sup>58</sup> Judy Chicago (1939, Chicago), Adrian Piper (1948, Nova York), David Wojnarowicz (1954-1992, Nova York), Keith Haring (1958-1990, USA), Guerrilla Girls (1985, Nova York), por exemplo.



Na transição do século XIX para o século XX, Portugal permanecia afastado do progresso vivido nos outros países da Europa. Com a revolução de abril ocorrida em 1974 a poesia desceu à rua, imagem bem simbolizada no cartaz de Vieira da Silva e no poema de Sophia: *Esta é a madrugada que eu esperava / O dia inicial inteiro e limpo / Onde emergimos da noite e do silêncio / E livres habitamos a substância do tempo*<sup>59</sup>. Ultrapassado o período mais revolucionário, o país encontrou estabilidade política, social e iniciou o processo de retoma económica.

Se a arte dos anos sessenta portugueses incorporou a procura e a experimentação como propósitos abertos da criação e da pesquisa, ou, na opinião do historiador Bernardo Pinto de Almeida, foi transformada por uma longa mudança de estatuto, de sentido, de função e de intenção, que se afastava já da pureza ideológica do modernismo histórico, acompanhada por um processo internacional que questionava o próprio conceito de vanguarda<sup>60</sup>; os anos setenta pautaram-se por uma abertura – inclusivamente do ponto de vista político e social, com a revolução de 25 de Abril de 1974 e a consequente derrocada da ditadura – de todo um rol inédito de possibilidades de criação e perspectivas de renovação. Foi a época dos eventos colectivos, desde as pinturas murais “da revolução”, até ao incremento de um modo de operar menos impulsivo e mais ligado à exaltação do artista/criador, numa procura de uma identidade artística, estética e mesmo poética. (Nogueira, 2008: 1-2).

Segundo Isabel Nogueira, o período instável que mediou o Primeiro de maio de 1974 e o Primeiro Governo Constitucional português, a 23 de julho de 1976, resultado da democracia muito jovem, instável e reivindicativa, caracterizou-se também por um empenhamento militante intenso por parte dos artistas, numa vivência de cultura ao "serviço do Povo" naquilo que a autora define como a época dos *slogans* e *contra-slogans* e apresenta como exemplos: "A arte fascista faz mal à vida", expressão proclamada pelo Movimento Democrático de Artistas Plásticos (28 de maio de 1974, Sociedade Nacional de Belas-Artes); "Contra a agressividade, criatividade", "A qualidade estética é progressista; a mediocridade é reacionária", por Sallete Tavares. O período revolucionário foi marcado por campanhas de dinamização cultural, ações coletivas constantes numa busca de linguagem própria, agora partilhadas em Liberdade, das quais a autora destaca o *Painel do 10 de Junho* (1974), em homenagem à revolução, realizado pelo já referido Movimento Democrático de Artistas Plásticos, e que envolveu 48 participantes, assim como, os agrupamentos de artistas: o Grupo Acre ("Uma arte para toda a gente" (1974-1977) e o Grupo Puzzle ("Contra-corrente") (1975-1977), a seu modo, ambos os agrupamentos se assumem como portadores de uma linguagem-performativa inovadora no contexto português, de vertente conceptualista, social e artisticamente interventiva. (Nogueira, 2008).

A "abertura ao mundo" - com a adesão de Portugal à CEE (1986) - possibilitou a modernização do país, o desenvolvimento de novas formas de vivência e a procura de uma estética pós-modernista que, aliada a um sentimento de rutura com o passado e com a ideia de um país fechado em si mesmo, respondesse aos desafios do quotidiano. Em Portugal, é pela publicidade na resposta à sociedade de consumo, aquilo que Mário Moura define como a empresarialização do Estado e da própria sociedade (Moura, 2018), que a

---

<sup>59</sup> O cartaz intitulado *A Poesia Está na Rua* foi elaborado pela pintora Maria Helena Vieira da Silva em 1975 e editado pela Fundação Calouste Gulbenkian para assinalar o 25 de Abril de 1974, a pedido da poetisa Sophia de Mello Breyner, sua amiga, autora do poema "25 de Abril" ([https://gulbenkian.pt/museu/works\\_cam/a-poesia-esta-na-rua-147100](https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/a-poesia-esta-na-rua-147100)).

<sup>60</sup> Cfr. Almeida, 1999; Nogueira, 2008: 23.

expressão visual se converteu numa necessidade em substituição do decorativo e monótono, tornando-se numa ferramenta essencial à atividade económica em todo o território nacional e, conseqüentemente, o design de comunicação transformou-se em diálogo.

Segundo Fragoso (2012), com a Revolução de abril, embora em Portugal o contexto fosse vibrante, o ensino permanecia em estado de grande anemia "A formação e a aquisição de aptidões e competências foram emergindo do trabalho do dia-a-dia, enfrentando a complexidade das diversas tarefas através de uma contínua disponibilidade e abertura para imaginar e conceber soluções" (Fragoso, 2012: 66-67), ou seja, a formação experimental colmatava a formação escolar pois a sociedade contemporânea exigia uma atitude de aprendizagem constante e abertura ao conhecimento do mundo. Nos últimos tempos tem-se assistido à proliferação dos cursos de design, reformulação de programas e adaptações segundo os Planos Nacionais de Educação, em escolas e práticas distintas.

No início do século XXI, as artes visuais e o design deixaram de ter uma definição universal, o questionamento da validade das certezas do séc. XIX deu lugar a tempos de mudança disruptivos. A arte contemporânea apresenta-se como processo de pensamento em construção permanente que evolui no contexto da sociedade que a recebe e transforma. E, neste contexto, o design de comunicação pode atuar "como catalisador de conectividade cultural (transformando dados díspares em informações com sentido" e configurando-se "numa força ativa da cultura visual" (Mark Bruinska, 2005 In Fragoso, 2012: 44).

Este enquadramento permite perceber as implicações temáticas que este estudo de pesquisa suscita para uma compreensão mais alargada sobre os contextos sociais, económicos e criativos que fazem com que na sociedade contemporânea europeia, e no contexto português em particular, se comecem a colocar questões sobre a relevância social da arte e do design que ocupam o espaço público, a rua, enquanto proposta de reflexão, criatividade e valor cívico capaz de pensar o espaço social coletivo e desenhar soluções que, através da simbiose de práticas artísticas multidisciplinares, da metodologia do design e da criatividade aliada à lógica, são capazes de intervir diretamente na sociedade funcionando como um motor de transformação e mudança social.

### **3. Estratégia metodológica**

Neste artigo, pretendemos analisar o cruzamento das indústrias culturais e criativas, projetos independentes e micro negócios locais, comunidades colaborativas, arte, design, cultura que se geraram (e geram) no Quarteirão Miguel Bombarda no Porto, território vivenciado pela investigadora como espaço social, criativo e de valor cívico. Tomamos por referência o termo *habitus* de Pierre Bourdieu, por constituir a forma humana de perceber, julgar e valorizar o mundo consoante uma forma de agir, resultado da experiência biográfica individual, história coletiva e interação:

O *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas (...) mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e divisão de gostos diferentes. Eles estabelecem as diferenças entre o que é bom e mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo

comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro. (Bourdieu, 2008: 22).

Neste contexto, o agente social, produto de estruturas sociais, históricas e económicas profundas, tem de participar no jogo para subsistir socialmente. O agente social, indivíduo ou coletivo, incorpora o *habitus* através da experiência que varia no espaço e no tempo: percebemos, pensamos e agimos pela lógica do ecossistema, microcosmos do espaço e da situação que ocupamos. Entendemos que para estudar estas dinâmicas, dentro das possíveis abordagens metodológicas em ciências sociais, o estudo de caso era o mais pertinente por ser “um método empírico que investiga um fenómeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenómeno e o contexto não estão claramente definidos” (Yin, 2003: 32). Também o sociólogo Firmino Costa considera que na investigação no terreno, em que o próprio investigador é o principal instrumento de pesquisa, o método de estudo de caso é “particularmente adequado à investigação, não duma faceta isolada, mas dum tecido espesso de dimensão articuladas do social” (Costa, 1986: 137). Para este sociólogo português, as traves-mestras das estratégias metodológicas, quando o principal instrumento de pesquisa é o próprio investigador, “são a presença prolongada no contexto em estudo e o contato direto, em primeira mão, com as pessoas, as situações e os acontecimentos” (Costa, 1986: 137), usando técnicas da observação direta e da observação participante.

Nesse sentido, desenvolvemos a narrativa enquanto membro da comunidade do Quarteirão Miguel Bombarda com participação ativa no quotidiano desse território e pessoas que nele habitam, da observação do local, seus objetos e símbolos, das atividades realizadas, das interações que se estabelecem, as maneiras de fazer, de estar e dizer, os ritmos dos acontecimentos, das conversas e entrevistas. No respirar da vivência do quotidiano procuramos respeitar a informalidade, como privilegia Costa (1986: 138), de modo a mitigar os efeitos da presença da pesquisa no terreno, sem descuidar a necessidade de haver momentos mais formais.

#### **4. Estudo de caso: o Quarteirão Miguel Bombarda no Porto**

As primeiras Galerias de Arte Contemporânea de Miguel Bombarda sediaram-se por iniciativa privada na Rua de Miguel Bombarda nos anos 90, sendo os pioneiros a Galeria Fernando Santos (1993), a Galeria Quadrado Azul (1997), a Galeria Serpente (1998) e a Galeria Presença (1998). A par das galerias de arte contemporânea surgiram espaços alternativos movidos pela possibilidade de cruzar disciplinas de carácter experimental, temas e novos conceitos de negócios ligados às indústrias criativas do qual destacamos o Edifício Artes em Partes, conceito desenvolvido por Marina Costa em 1998. A Rua de Miguel Bombarda, afastada o suficiente da zona central do comércio tradicional da cidade do Porto,<sup>61</sup> mas não mais do que uma caminhada de cinco minutos, apresentava características que agradavam a todos: edifícios ao estilo da casa burguesa do Porto e armazéns amplos, desocupados e capazes de ser transformados a baixo custo.

O mundo em rede e a expansão da Internet, nos anos 2000, revolucionaram o quotidiano do mundo ocidental do século XX e possibilitaram novas formas de estar, ser, conversar, produzir, consumir e vender. A informação em rede permitiu que pessoas

---

<sup>61</sup> A zona central da cidade do Porto é conhecida como baixa do Porto nas proximidades da Avenida dos Aliados. As ruas emblemáticas do comércio tradicional da cidade do Porto são a Rua de Santa Catarina e a Rua de Cedofeita.

distantes fisicamente, mas com interesses em comum, se conectassem em comunidades digitais e pela troca de experiências criassem novas formas de organização social, criativa e económica.

A "democratização" do computador pessoal e o acesso a ferramentas digitais, a preços baixos ou gratuitos, tais como as câmaras fotográficas digitais, telemóveis com acesso à internet, programas de edição de imagem, blogs, redes sociais (Facebook, Instagram e Twitter), as plataformas online de criação de sites etc. fizeram com que as barreiras entre o design, a comunicação, gráficos, fotógrafos, produtores, intermediários e consumidores se diluíssem. Na sociedade atual tudo o que é bom "tem de ter/ser design", começa a imperar o princípio de que tudo é design e o design é tudo: "Everything depends on Design" (Flusser, 1999).



**Figura 3: Centro Comercial Bombarda, Rua Miguel Bombarda, 2007**

Fonte: Ana Alves da Silva.

É neste panorama do novo mundo global, ligado em rede através da Internet, que nos possibilita a partilha e cruzamento de informação, ideias, criatividade, experiências sociológicas e culturais de diferentes pontos geográficos do planeta (Castells, 2002), que se desenvolve o conceito de microcosmos criativo do Porto, o Quarteirão Miguel Bombarda - *Porto Art District* no formato de *Hub Criativo*<sup>62</sup> desenvolvido no espaço público onde o designer, além de criador e gestor de projeto, assume o papel de mediador entre as instituições públicas, empresas privadas e agentes criativos que partilham os mesmos objetivos e consideram que o envolvimento da comunidade, a arte e o design têm um papel fundamental na mudança de um paradigma social e na possível transformação da comunidade através da arte pela simbiose de metodologias da prática artística, do design, conceção de imagem, produção e comunicação com o envolvimento da comunidade artística e do público generalista como essenciais para o desenvolvimento de um espaço público vivo, criativo e de valor cívico.

Movida pelo entusiasmo cultural e criativo anunciado pela *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura*, aliada ao avanço do mundo global, sem fronteiras e com acesso à informação em rede através da internet, a comunidade local "exigiu" uma cidade mais vigorante. Na

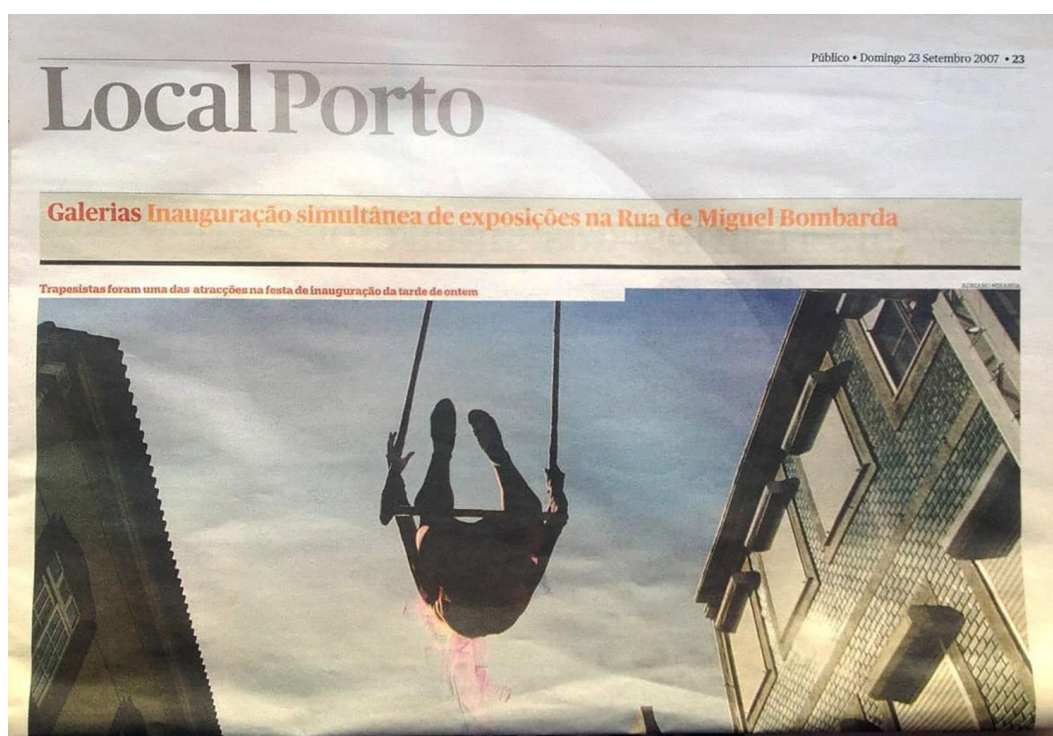
---

<sup>62</sup> *Hub criativo* é um local (físico ou virtual) onde os criativos se juntam. O relatório das Nações Unidas para a economia criativa (2010) define as indústrias criativas como "o ciclo de criação, produção e distribuição de bens e serviços cuja matéria prima principal é a propriedade intelectual (...), posicionam-se no cruzamento entre os setores artísticos, de serviços e indústrias, e constituem um novo setor dinâmico no comércio mundial" (UN, 2010: 8).



estrutura de oportunidades sociais que a cidade apresentava, surgiu a mobilização de recursos por parte dos atores sociais e a consequente realização dos objetivos definidos pela sociedade. As *Inaugurações Simultâneas de Miguel Bombarda* surgem deste entusiasmo criativo e devem o seu nome à dinâmica iniciada pelos galeristas de arte, inicialmente na rua de Miguel Bombarda e mais tarde nas ruas adjacentes. O projeto é desenvolvido em formato de comunidades colaborativas com o apoio da Câmara Municipal do Porto desde a sua fundação, setembro de 2007, através da empresa Municipal Porto Lazer, hoje denominada como *Ágora Cultura e Desporto do Porto*.

Entusiasmados com este impulso cultural e criativo da Rua de Miguel Bombarda associaram-se ao projeto outras tipologias de pequenos e micro negócios: surgiram as indústrias culturais e criativas ligadas ao design de moda, acessórios e joalheria contemporânea; música, discos de vinil e colecionismo; livrarias independentes, espaços de leitura e poesia; *vintage*, reutilizável e ecológico; arte urbana, ilustração, pintura de mural e *graffiti*; mercearias de pequena produção local, produtos biológicos, vegetarianos, sem glúten; gastronomia tradicional portuguesa e cozinha de autor; espaços multiculturais (Síria, México, Índia, França, Brasil, Vietnam); negócios sustentáveis, ecológicos, produção e consumo justo; design e produção nacional; *coworking*, ateliers de artista, designers e arquitetos; espaços expositivos experimentais; hotéis e alojamento local.



**Figura 4: Local Porto, 2007**  
Fonte: Jornal Público.

Miguel Bombarda, uma rua "esquecida" de Cedofeita, tornou-se, assim, numa zona interessante, moderna e extremamente apelativa à nova geração sedenta de novidade. Da Rua de Miguel Bombarda nasceu um bairro, o Quarteirão Miguel Bombarda, um projeto que atualmente contempla as ruas: Rua de Miguel Bombarda, Rua do Rosário, Rua do Breiner, Rua Dom Manuel II, Rua Adolfo Casais Monteiro e Rua da Torrinha. No desenvolvimento do projeto foram testadas algumas abordagens diferentes que culminaram em 2019 na apresentação do projeto de *design thinking*, design social e



criativo, design em comunidade e *placemaking* para o Quarteirão Miguel Bombarda, intitulado *Quem é Miguel Bombarda?*<sup>63</sup>.

A arte, o design e os estudos da sociologia contemporânea fundiram-se na procura da dignidade de todas as formas de arte num projeto prático com inspiração na Escola de Bauhaus e nos desígnios de coletivo do movimento *Fluxus*, adaptados ao momento presente, mas com a mesma interrogação: *como queremos viver e para onde queremos ir?* O projeto sustenta-se pela reabilitação das metodologias de pensamento e conceção da prática artística, indústrias culturais e criativas, de prática interdisciplinar e multidisciplinar, democrático, gratuito e aberto a todos, criado com a cidade e para a cidade, com base na economia circular<sup>64</sup> e sustentável, um projeto em constante construção, um *work in progress* que responde aos desafios do quotidiano e aponta para a mudança de um paradigma social de valor cívico, justo, equilibrado e participado.

Aqui, tudo tem o seu tempo e o seu lugar, nada é construído ao acaso e pelo *carácter do ilusório* construímos *identidade, memória e território* atribuindo-lhe uma aura artificial que lhe acrescenta valor. O espaço social, outrora anónimo e desinteressante, foi transformado num polo criativo com foco na comunidade e nas pessoas que o habitam sendo atualmente equiparado a outros territórios da cidade com valor patrimonial e histórico qualificado, nomeadamente o Centro Histórico do Porto, Património da Humanidade desde 1996.



**Figura 5: Rua de Miguel Bombarda em 2013**

Fonte: Ana Alves da Silva.

<sup>63</sup> Projeto iniciado em 2017 - design, imagem, comunicação, oficinas artísticas multidisciplinares, programação, produção, gestão de projeto, envolvimento da comunidade artística e do público generalista, projeto criativo local.

<sup>64</sup> “A economia circular oferece oportunidades para um melhor crescimento, através de um modelo económico que é resistente, distribuído, diversificado e inclusivo. Aborda as causas profundas dos desafios globais como as alterações climáticas, a perda de biodiversidade e a poluição, criando uma economia em que nada se torna desperdício e que é regenerativa por conceção”. (Ellen MacArthur, 2021: 6).



**Figura 6: Performance Mauro Ventura na Patch Lifestyle Concept Store em 2015**  
 Fonte: David Saavedra.



**Figura 7: Quem é Miguel Bombarda? na Dona Leonor, mercearia de Miguel Bombarda**  
 Fonte: Ana Silva e Paulo Martins.

Neste projeto, a Rua de Miguel Bombarda foi entendida como espaço social e criativo, espaço de ação e de pensamento coletivo, espaço desenhado em plano num processo de design aberto à intervenção do outro, o espaço entendido como um "organismo vivo" que ganha uma nova forma e dimensão arbitrária pela ação daquele que observa, reflete e interage, como território, memória e identidade que lhe foi atribuída, do espaço imaginado ao espaço real, da teoria à prática. Os micro projetos das indústrias culturais e criativas, galerias de arte, espaços comerciais e alternativos sediados em Miguel Bombarda, que enquanto projetos isolados não têm expressão significativa, quando trabalhados em coletivo adquiriram valor acrescentado e projeção a nível nacional e internacional, aumentando as vendas e tornando-se sustentáveis. O projeto foi desenvolvido segundo o conceito de economia circular e das teorias de *placemaking* defendidas por Jacobs (1961).

Aqui, o design é entendido como um estímulo criativo para o desenvolvimento comunitário sustentável e a simbiose às práticas artísticas multidisciplinares resultou numa melhoria da capacidade de resposta aos problemas do quotidiano, soluções criativas que

aliadas à lógica responderam com otimismo aos desafios que a cidade apresentava: gentrificação, falta de sentimento de pertença, perda da identidade local, estetização e "turistificação" do ambiente histórico e popular (fenómenos sociais, nacionais e internacionais, entre 2014 - 2019).



Figura 8: Desta rua nasceu um bairro, 2018  
 Fonte: Revista Visão.



Figura 9: Concerto Mini Stereos na Rua Miguel Bombarda em 2019  
 Fonte: Paulo Martins.

A comunidade local começou a apoiar-se, outros micro projetos independentes da cidade começaram a replicar o modelo e a estabelecer parcerias que refletem crescimento e evolução. O ano de 2019 terminou com otimismo e esperança na nova década, o sentimento coletivo foi de superação de um problema, de reação às dificuldades. Perante a crise de saúde pública, pandemia de COVID-19 global decretada a 11 de março de 2020 pela Organização Mundial da Saúde, o projeto foi suspenso e as atividades transitaram para o digital em modelo híbrido (conversas temáticas, visitas guiadas online, oficinas digitais de "Artes e Ofícios" etc.), numa tentativa de continuar a comunicar com a comunidade, apoiar as estruturas envolvidas, estimular o diálogo e refletir sobre os



desafios que a realidade apresentava, ampliando, também, o conceito de cibercidade (Lemos, 2004) em que os espaços físicos e virtuais dialogam e se completam. Embora as soluções se apresentem apenas como complementares, e de resposta a um novo desafio, os resultados foram positivos e tiveram efeitos económicos resultando num aumento de vendas e retoma económica. No verão de 2020, o projeto de design criado para o Quarteirão Miguel Bombarda foi adaptado a outra zona da cidade do Porto através da comunidade das Belas Artes para dinamizar a Avenida Rodrigues de Freitas, Bonfim, como projeto de retoma económica após estado de emergência e confinamento social obrigatório.



**Figura 10: Oficina: pintura de azulejos do Porto, Gazete Azulejos, 2019**  
Fonte: Ágora Cultura e Desporto do Porto.



**Figura 11: Galeria Serpente, Isabel e Rodrigo Cabral "Do nada para parte alguma", 2019**  
Fonte: Ágora Cultura e Desporto do Porto.

## 5. Reflexões finais

Nos anos 1990, com o desenvolvimento da construção política e ideológica do conceito de sociedade da informação (Bell, 1973), também designada sociedade da informação / sociedade do conhecimento (Burch, 2005) fruto do desenvolvimento das tecnologias da informação e da comunicação, da generalização do uso do computador pessoal e do aumento do acesso à Internet, assiste-se a um conjunto de transformações que reconfiguraram o cenário social, económico e processos de produção, distribuição e consumo à escala global. O mundo globalizado apresenta-se em rede, sem fronteiras e forçou os sistemas locais a adaptarem-se à competitividade (Castells, 2002). O comércio, a produção, a comunicação, os recursos humanos e financeiros passaram a ser transacionados à escala planetária criando uma série de novos desafios e oportunidades às pequenas e microestruturas locais.

Neste contexto, os estudos da sociologia contemporânea apontam para a existência de um mundo social cujas estruturas construídas socialmente são capazes de dirigir as vontades, a ação e o comportamento dos atores sociais, aquilo que fazemos ou o que deixamos por fazer, em determinado contexto. Nas últimas duas décadas, o debate sobre o potencial das indústrias culturais e criativas, da arte e do design, como elementos agregadores capazes de alterar e fomentar dinâmicas sociais e económicas afirmou-se globalmente. Em Portugal, a partir dos anos 2000, a cultura, a arte e o design afirmaram-se como domínios privilegiados e de valor para a intervenção pública.

Neste estudo de pesquisa abordamos o caso particular do projeto desenvolvido no Quarteirão Miguel Bombarda, no Porto, mas existem vários exemplos à escala global que revelam as potencialidades das práticas culturais e criativas, da arte e do design aliados ao estudo das ciências sociais como metodologia de trabalho capaz de estudar, desenhar e implementar soluções criativas que respondem aos problemas do quotidiano. No contexto urbano, os fenómenos dos *hubs criativos - placemakings*, projetos criativos desenhados para o espaço público, tiveram o seu início nas cidades norte americanas, como Chicago e Nova Iorque, mas hoje observam-se à escala planetária sobretudo em contextos urbanos que procuram reabilitar o território através de práticas positivas, de produção e consumo equilibrado. O crescimento da produção criativa com maior ênfase no contexto urbano deve-se ao fenómeno de aglomeração populacional, mas os negócios criativos podem ser aplicados em qualquer localidade, e em ambientes rurais, desde que existam condições para o desenvolvimento de um grupo criativo.

O estímulo das comunidades colaborativas e das micro economias locais pela participação cívica, inclusão social e integração de segmentos sociais excluídos, o desenvolvimento de novos formatos educativos, a procura de novas formas de produção e consumo, desenvolvimento comunitário sustentável, a criação de emprego, trocas comerciais, a reabilitação do espaço e do tecido empresarial do pequeno comércio de rua, têm sido capazes de gerar riqueza e funcionam como um motor que estimula a economia local.

Os resultados do empreendedorismo em comunidade, e das microeconomias colaborativas, ultrapassam a simples competitividade económica, apresentando-se como um fator de valor, quantitativo e qualitativo, de diferenciação territorial. Estas estruturas têm apresentado resultados a nível da eficiência económica, preservação dos recursos, capacidade de reter talento individual e promover a equidade social. O tecido cultural e



social de cada território, articulado com o património, a história, os recursos e a identidade que definem determinado espaço, integrando as pessoas que o habitam e trabalham como atores sociais, mas também como potenciais meios de recursos humanos, configura-se como uma oportunidade para a resiliência e para uma maior coesão social e territorial.

A mudança do milénio trouxe consigo a importância crescente das indústrias ancoradas na cultura e na criatividade. Este facto alimentou um desejo internacional – que, na verdade, é recorrentemente encarado como um imperativo incontornável – que motiva as áreas urbanas a quererem tornar-se “cidades criativas”. A própria UNESCO fomentou este fenómeno ao criar a Rede das Cidades Criativas. Nas cidades criativas, conceito que emergiu e se consolidou a partir dos anos 1980, as atividades culturais e as indústrias criativas e culturais desempenham um papel crucial no fomento da “criatividade urbana” e contribuem para a emergência de mercados internacionais da nova economia criativa (Duxbury, 2012: 5).

No mesmo texto, embora os autores reconheçam a tendência para a mimetização fortemente criticada enquanto fenómeno de moda, e os modelos de circulação ditam as leis, naquilo que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy definem como a “explosão dos lugares da arte e o hiperconsumo estetizado” (Lipovetsky & Serroy, 2014: 62), assumem que é tempo de explorar as ideias alternativas e pensar a cidade pós criativa.

Deixou de ser encarada como o único caminho possível para a renovação urbana criativa e para o desenvolvimento económico, sendo evidente a necessidade de propor e de analisar abordagens alternativas que sejam mais sensíveis às realidades e questões locais ambiental, social e economicamente sustentáveis; e atentas às questões da inclusão, da justiça e das realidades multiculturais (Lipovetsky & Serroy, 2014: 69).

Importando estas ideias para o contexto do território urbano, aqui analisado, muito há a fazer sendo que algo já foi anunciado. A metodologia assumida foi capaz de romper com as ideias negativas preconcebidas, obter resultados coesos e ultrapassar o expectável. A criatividade, o conhecimento e a inovação foram potenciadas e reconhecidas como motor económico, social e cultural da cidade. No âmbito dos críticos urbanos do século XX, Lewis Mumford, Lefebvre e Jane Jacobs consideravam a integração da arte na comunidade como central para a cidade do futuro, visões diferentes, mas centradas no ser humano, na história das utopias, no direito à cidade, no espaço descentralizado e poder do coletivo.

Jane Jacobs defendeu em 1960 a sua visão colaborativa apresentada pela teoria de *placemaking*, onde os sectores público, privado e a comunidade colaboram estrategicamente para dar forma física a um processo criativo de base em atividades culturais e criativas desenhado especificamente, com e para os atores sociais de determinado território. Esta autora apresenta-nos o início da cidade do futuro, transformada num *teatro de ação social*, um espaço performativo em constante transformação onde as ideias são tão importantes como o produto e a economia criativa é tão importante quanto a economia tradicional. Tal como a ação dramática tem o seu ponto central no herói da ação, também no *teatro da ação social* a obra de arte coletiva tem o seu ponto central no ator social que representa esse herói. Os restantes participantes comportam-se em relação a esse *herói-ator* com uma só diferença: o *herói-ator* configura e desenha conscientemente.

As crises sociais e financeiras sentidas à escala planetária<sup>65</sup> têm exigido que as indústrias culturais e criativas sejam capazes de apresentar soluções e liderar processos de inovação e resiliência económica, ao mesmo tempo que desenham processos e metodologias de trabalho socialmente adequados, inclusivos, sustentáveis, de valor urbano e cidadania ativa. Neste sentido, a atual crise financeira, económica e social resultado da pandemia COVID-19<sup>66</sup> veio aumentar a pressão sobre os territórios e sobre os atores sociais que defendem soluções socialmente sustentáveis, culturais e criativas. O território, espaço social, colaborativo, criativo e inovador deve ser capaz de gerar novas soluções e responder às problemáticas sociais emergentes. As cidades, os atores sociais e respetivas comunidades necessitarão de acelerar a sua capacidade de inovação e identificar novas abordagens e soluções que respondam aos desafios sociais e económicos que enfrentam.

O estudo recente apresentado pela consultora internacional EY, encomendado pelo Grupo Europeu de Sociedades de Autores e Compositores (GESAC), intitulado *Rebuilding Europe. The cultural and creative economy before and after the COVID-19 crisis* (Lhermitte et al., 2021), mostra que a cultura é um dos sectores mais prósperos e lucrativos na economia da União Europeia e aponta as indústrias culturais e criativas como uma das soluções para revitalizar, reconstruir e renovar a economia europeia, devastada pelo combate ao problema de saúde pública COVID-19. Segundo os dados divulgados, as áreas culturais e criativas empregam mais do dobro de trabalhadores do que as indústrias automóvel e das telecomunicações juntas e, antes da pandemia, cresciam a um ritmo mais acelerado do que a média da União Europeia.

No mesmo estudo, são apresentados dados relativos ao Produto Interno Bruto (PIB) da União Europeia, com base no volume de negócios, que apontam a contribuição económica das indústrias criativas, em 2019, como sendo mais alta do que as telecomunicações, a indústria farmacêutica, ou a indústria automóvel. As indústrias culturais e criativas são apontadas como dos principais criadores de emprego na Europa, oito vezes mais do que a indústria automóvel, com resultados positivos na inovação tecnológica, diversidade de género e promoção do emprego para os jovens. O estudo conclui que o sector criativo deve estar no centro dos esforços de recuperação da Europa, atendendo à contribuição fundamental das indústrias culturais e criativas para a economia geral e o seu potencial para ajudar a União Europeia a sair da crise. Neste sentido, conclui-se que as indústrias culturais e criativas devem ter uma posição de destaque na estratégia global da recuperação económica europeia.

Se este artigo destaca, sobretudo, a vantagem económica direta das indústrias culturais e criativas, podemos também destacar o papel fundamental que estas indústrias desempenharam nos planos de recuperação assumidos nas crises anteriores, nomeadamente na crise financeira global da Zona Euro de 2007 a 2008, soluções sociais e económicas de empreendedorismo, criação de pequenos e micro negócios, trabalho *freelancer*, assim como a promoção da estabilidade social, da identidade, da diversidade

---

<sup>65</sup> Crise financeira global da Zona Euro de 2007 a 2008 e no contexto português de 2010 a 2014, pedido de ajuda financeira internacional e do Fundo Monetário Internacional, resgate pela Troika.

<sup>66</sup> Crise de saúde pública à escala global, de março de 2020 ao presente, com efeitos sociais e económicos nefastos.

e da regeneração da Europa pela inclusão e coesão social. O futuro é algo incerto, num mundo vulnerável, mas Carlos Fortuna aponta-nos alguns dos caminhos a seguir:

(...) os novos futuros ninguém sabe bem quais são, nós só fazemos aproximações. O futuro não são soluções duradouras de futuro. Hoje, lidamos melhor com o passado, eventualmente, mesmo esse muitas vezes está a ser reescrito e, portanto, não há também um passado seguro em que possamos retirar soluções, ver hipóteses. (...) Esse novo futuro implica a recusa da reprodução das coisas, nós vivemos muitas vezes com esta ideia de que a sociedade se faz como sempre se fez, e portanto, esta dinâmica da repetição é uma dinâmica poderosa, difícil de eliminar para quem pretenda desenhar novos futuros. Os novos futuros são enunciados no plural, não há um futuro coletivo de todos nós, há futuros repartidos, e portanto, têm de ser enunciados no plural. (...).

A cultura, a música, a arte, os artistas podem ajudar a uma convivência urbana mais saudável, mais consciente, mais responsável e mais partilhada. (...) Os projetos de futuro não têm necessariamente que se fundar no nosso passado, o passado é uma variável decisiva e importantíssima, mas na verdade, os novos futuros têm de ser ensaiados com novas soluções também, com a novidade do nosso quotidiano vivido hoje, é a partir daí que nós temos de pensar como é que reorganizamos a vida coletiva, a vida urbana, o bem estar social, os direitos dos cidadãos etc. (Fortuna, 2021, a partir do minuto 14, vídeo no Facebook em conversa informal).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Bernardo Pinto (1999). Os anos sessenta ou o princípio do fim do processo da modernidade. In Fernando Pernes (Coord.). *Panorama arte portuguesa no século XX* (213-214). Porto: Fundação de Serralves/Campo das Letras.
- Bell, Daniel (1973). *O advento da sociedade pós-industrial: uma tentativa de previsão social*. São Paulo: Cultrix.
- Bourdieu, Pierre (2008). *Razões práticas: Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus Editores.
- Burch, Sally (2005). Sociedade da informação/ sociedade do conhecimento. In Alain Ambrosi, Valérie Peugeot, & Daniel Pimienta (Coord.) *Desafios de palavras: enfoques multiculturais sobre as sociedades da informação*. Disponível em: <https://vecam.org/archives/article699.html>. Acedido em 10 de dezembro de 2020.
- Castells, Manuel (2002). *A era da informação: Economia, sociedade e cultura (vol. 1). A sociedade em rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Costa, António Firmino da (1986). A pesquisa de terreno em sociologia. In Augusto Santos Silva & José Madureira Pinto (Orgs.). *Metodologia de Ciências Sociais* (129-148). Porto: Afrontamento.
- Duxbury, Nancy, Fortuna, Carlos, Bandeirinha, José António, & Peixoto, Paulo (2012). Em torno da cidade criativa. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 99, 5-8. <https://doi.org/10.4000/rccs.5089>.
- Ellen MacArthur Foundation (2021). *Universal circular economy policy goals: enabling the transition to scale*. Disponível em: <https://www.ellenmacarthurfoundation.org/publications/universal-circular-economy-policy-goals-enabling-the-transition-to-scale>. Acedido em 10 de março de 2021.
- EU – União Europeia (2021). *Novo Bauhaus Europeu*. Disponível em: [https://ec.europa.eu/portugal/news/NewEuropeanBauhaus\\_pt](https://ec.europa.eu/portugal/news/NewEuropeanBauhaus_pt); e [https://europa.eu/new-european-bauhaus/index\\_en](https://europa.eu/new-european-bauhaus/index_en). Acedido em 10 de março de 2021.
- Flusser, Vilém (1999). *Shape of things: A philosophy of design*. London: Reaktion Books.
- Fortuna, Carlos (2020). Novos futuros. *Direção Geral da Associação Académica de Coimbra*. Disponível em: <https://www.facebook.com/DGAAC/videos/274960790481184>. Acedido em 10 de março de 2021.
- Fragoso, Ana Margarida (2012). *Design gráfico em Portugal - Formas e expressões da cultura visual do século XX*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Gropius, Walter (1919). Program of the Staatliche Bauhaus in Weimar. *Design Museum of Chicago*. Disponível em: <https://bauhausmanifesto.com>. Acedido em 10 de março de 2021.
- Jacobs, Jane (1960). *The death and life of great American Cities*. London: Random House.
- Janson, W. H. (1998). *História da arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lemos, André (2004) (Org.). Cibercidades: um modelo de inteligência colética. In André Lemos. *Cibercidade. As cidades na cibercultura. Editora e-papers*, 19-26. Disponível: <https://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/modelo.pdf>. Acedido em 10 de março de 2021.

- Lhermitte, Marc, Alvarez, Hugo, Marcout, Clémence, Nam, Quentin, & Sauze, Enzo (2021). *Rebuilding Europe. The cultural and creative economy before and after the COVID-19 crisis*. EY Consulting. Disponível: [https://1761b814-bfb6-43fc-9f9a-775d1abca7ab.filesusr.com/ugd/4b2ba2\\_8bc0958c15d9495e9d19f25ec6c0a6f8.pdf](https://1761b814-bfb6-43fc-9f9a-775d1abca7ab.filesusr.com/ugd/4b2ba2_8bc0958c15d9495e9d19f25ec6c0a6f8.pdf). Acedido em 10 de março de 2021.
- Lipovetsky, Gilles & Serroy, Jean (2014). *O capitalismo estético na era da globalização*. Lisboa: Edições 70.
- Moura, Mário. (2018). *O design que o design não vê*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Mumford, Lewis (1922). *The Story of Utopias*. New York: Boni and Liveright.
- Mumford, Lewis (1938). *The Culture of Cities*. New York: Harcourt, Brace and Co.
- Nogueira, Isabel (2008). *Artes plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta: aspectos de uma modernidade adiada*. Coimbra: CEIS-20. Universidade de Coimbra.
- Querino, Rubens & Ferreira, Marta (2015). Arte e informação: o papel das redes de informação na comercialização, divulgação e realização da arte contemporânea. *Perspectivas em Ciência da Informação*, vol.20, no.3, 116-136.
- UN – United Nations (2010). *Creative Economy. A Feasible Development Option*. United Nations. Disponível em: [https://unctad.org/system/files/official-document/ditctab20103\\_en.pdf](https://unctad.org/system/files/official-document/ditctab20103_en.pdf). Acedido em 10 de março de 2021.
- Wright, S. (2014). *Toward a Lexicon of Usership*. Van Abbemuseum.
- Yin, R. (2003). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Bookman.
- Yinger, J. Milton (1969). Contraculture and Subculture. *American Sociological Review*. Volume 25 nº5 (625-635). <https://doi.org/10.2307/2090136>.

**Ana Alves da Silva.** Licenciatura em Design de Comunicação, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Designer multidisciplinar, directora artística e curadora independente sediada no Porto especializada em criação de imagem para pequenos negócios e projetos independentes locais. É cofundadora do projeto criativo para o espaço público - Inaugurações Simultâneas de Arte Contemporânea - Quarteirão Miguel Bombarda (Porto) - arte e design para uma transformação social e comunitária através da arte - projeto premiado internacionalmente com silver pela Graphis (NY). E-mail: [anacmyk@gmail.com](mailto:anacmyk@gmail.com). ORCID: 0000-0002-2897-8612

Receção: 11/11/2020

Aprovação: 01/12/2020

#### Citação:

Silva, Ana Alves da (2020). Comunidades colaborativas, arte e design no Quarteirão Miguel Bombarda, Porto. *Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, (3), pp. 101-119 . ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n3p1

## ENSAIO SOBRE O CAMPO ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO. JOHNNY ROTTEN VS JOHN LYDON = KO

ESSAY ON THE CONTEMPORARY ART FIELD. JOHNNY ROTTEN VS JOHN LYDON = KO

ESSAI SUR LE DOMAINE DE L'ART CONTEMPORAIN. JOHNNY ROTTEN VS JOHN LYDON = KO

ENSAYO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE CONTEMPORANEO. JOHNNY ROTTEN VS JOHN LYDON = KO

**Ondina Pires**

Performer, escritora, tradutora e música independente, Lisboa, Portugal

**RESUMO:** Uma das figuras que mais se destacou na contracultura *punk* britânica, no período de 1976 a 1978, foi o carismático vocalista da banda Sex Pistols, Johnny Rotten, o qual bramava vociferante “Anarquia no Reino Unido” ou “Não Há Futuro”. Mal o projeto musical arquitetado pelo falecido Malcom McLaren termina em 1978, Johnny Rotten retoma o nome de batismo, John Lydon, e inicia o projeto musical experimentalista Public Image Ltd, mais conhecido por PIL. Entretanto, volvidos cerca de quarenta e um anos de existência dos PIL, John Lydon, a residir em Los Angeles, EUA, em 2020, tornou públicas as suas opiniões acerca do ex-presidente americano Donald Trump, as quais foram motivo de escândalo e de choque, sobretudo entre os aficionados do *punk*, na sua maioria, antirracistas e de tendências políticas esquerdistas. Através deste texto, e das ilustrações caricaturais a ele associadas, podemos observar uma trajetória decadente de um músico que, aparentemente, se situa nos antípodas de 1977. Porém, esse *volte-face* é legitimado pelas “brechas” políticas e culturais da democracia, sistema este, sempre em perigo precisamente pela sua abertura a visões políticas diferentes e ao contínuo diálogo entre forças ideológicas, muitas vezes, opostas. Com base na dialética “anarquia-fascismo”, os pontos de vista da autora, fundamentados em filmes, canções e pensadores, evoluem ao longo da sua análise. O intuito é abrir portas para análises mais amplas em relação à democracia que não contemplem a visão a “preto e branco” das maiorias relativamente à política atual.

**Palavras-chave:** contracultura, *punk*, trajetórias, músico, ideologia.

**ABSTRACT:** One of the figures that stood out the most in the British punk counterculture scene, from 1976 to 1978, was the charismatic vocalist of Sex Pistols, Johnny Rotten, who shouted "Anarchy in the United Kingdom" or "There is no Future". As soon as the musical project devised by the late Malcom McLaren ended in 1978, Johnny Rotten returns to his baptismal name, John Lydon, and starts the experimental musical project Public Image Ltd, better known as PIL. Meanwhile, after about forty-one years of PIL's existence, John Lydon, residing in Los Angeles, USA, in 2020, made public his opinions about former American President Donald Trump, which were a reason for scandal and shock, especially among punk *aficionados*, most of whom are anti-racists and of left-wing political tendencies. Through this text and the caricatures we can observe a decadent trajectory of a musician who, apparently, is located in the antipodes of 1977. However, this turning point is legitimized by the political and cultural “gaps” of Democracy, a system that is always in danger precisely for its openness to different political views and to the continuous dialogue between ideological forces, often opposed. By using an “anarchy-fascism” dialectic, the author's points of view, based on films, songs and thinkers, evolve throughout her analysis. The aim is to open doors for broader analyzes in relation to democracy that do not contemplate the “black and white” view of the majorities in relation to current politics.

**Keywords:** counterculture, punk, trajectories, musician, ideology.

**RÉSUMÉ:** L'une des figures les plus proéminentes de la contre-culture *punk* britannique de 1976 à 1978 est le charismatique chanteur des Sex Pistols, Johnny Rotten, qui rugissait avec véhémence "Anarchy in the UK" ou "There's No Future". Dès que le projet musical conçu par feu Malcom McLaren prend fin en 1978, Johnny Rotten reprend son prénom, John Lydon, et lance le projet musical expérimental Public Image Ltd, plus connu sous le nom de PIL. Cependant, environ quarante et un ans après l'existence de PIL, John Lydon, vivant à Los Angeles, aux États-Unis, en 2020, a rendu publiques ses opinions sur l'ancien président américain Donald Trump, qui ont fait scandale et choqué, notamment les aficionados du *punk*, majoritairement antiracistes et de tendance politique de gauche. À travers ce texte et les caricatures, nous pouvons observer la trajectoire décadente d'un musicien qui, apparemment, se trouve aux antipodes de 1977. Cependant, cette volte-face est légitimée par les “brèches” politiques et culturelles de la Démocratie, un système qui est toujours en danger précisément en raison de son ouverture à des opinions politiques différentes et au dialogue continu entre des forces idéologiques souvent opposées. Basé sur la dialectique “anarchie-fascisme”, les points de vue de l'auteur, fondés sur des films, des chansons et des penseurs, évoluent tout au long de son analyse. L'intention est d'ouvrir les portes à des analyses plus larges en relation avec la démocratie qui ne contemplant pas la vision “noir et blanc” des majorités en relation avec la politique actuelle.

**Mots-clés:** contre-culture, *punk*, trajectoires, musicien, idéologie.



**RESUMEN:** Una de las figuras más destacadas de la contracultura *punk* británica de 1976 a 1978 fue el carismático cantante de los Sex Pistols, Johnny Rotten, que vociferaba "Anarchy in the UK" o "There's No Future". Tan pronto como el proyecto musical ideado por el difunto Malcom McLaren llegó a su fin en 1978, Johnny Rotten retomó su nombre de pila, John Lydon, y puso en marcha el proyecto musical experimentalista Public Image Ltd, más conocido como PIL. Sin embargo, unos cuarenta y un años después de la existencia de PIL, John Lydon, afincado en Los Ángeles, Estados Unidos, en 2020, hizo públicas sus opiniones sobre el expresidente estadounidense Donald Trump, que fueron motivo de escándalo y conmoción, especialmente entre los aficionados al *punk*, en su mayoría antirracistas y de tendencia política de izquierdas. A través de este texto y de las caricaturas podemos observar una trayectoria decadente de un músico que, aparentemente, se encuentra en las antípodas de 1977. Sin embargo, este volteado se legitima por las "brechas" políticas y culturales de la Democracia, un sistema que siempre está en peligro precisamente por su apertura a las diferentes visiones políticas y al diálogo continuo entre fuerzas ideológicas a menudo opuestas. Partiendo de la dialéctica "anarquía-fascismo", los puntos de vista de la autora, basados en películas, canciones y pensadores, evolucionan a lo largo de su análisis. La intención es abrir las puertas a análisis más amplios en relación con la democracia que no contemplen la visión "en blanco y negro" de las mayorías en relación con la política actual.

**Palabras-clave:** contracultura, *punk*, trayectorias, músico, ideología.

Em 28 de março de 2017, a revista portuguesa *online* Blitz, a qual se dedica apenas à música, publicou uma pequena notícia acerca do apoio total e incondicional do *frontman* dos PIL<sup>67</sup> (Public Image Ltd.), John Lydon, ao presidente norte-americano Donald Trump. A 4 de novembro de 2020, a Blitz e as suas congêneres mundiais informaram também sobre o “incidente” televisivo entre Lydon *aka* Rotten (ex-vocalista dos Sex Pistols<sup>68</sup>) e a jornalista Suzzana Reid, em entrevista ao vivo no programa matinal *Good Morning Britain*. Já não bastava a pandemia do COVID-19 com milhares de infetados e milhares de mortes, o Brexit, os escândalos financeiros por toda a Europa, as mudanças climáticas que estão a destruir o planeta, o número crescente de desempregados e mal-empregados, os ataques de islâmicos radicais em várias cidades, as corridas ao armamento e demais vicissitudes a nível global, e logo tinha de vir aquele presumível anarquista berrar com a entrevistadora num “Deixe-me acabar!” e debitar a sua verborreia de apoiante Trumpista... Desta forma, foi com estupefação, e mesmo choque, que fãs do projeto musical PIL, *punks* reformados e *aficionados* da música mais alternativa em geral, receberam a notícia. Nas redes sociais levantou-se um *tsunami* de protestos e invetivas contra o “traidor” à causa *punk* — “no more heroes, anymore<sup>69</sup>” —, ao mesmo tempo que apoiantes de Donald Trump ficaram nos píncaros com a manifestação altissonante e pública de Lydon.

Como fã dos Sex Pistols, na minha adolescência, e fã dos primeiros trabalhos dos PIL, confesso que fiquei um pouco consternada com a notícia, mas não surpreendida. O tempo de duração dos Sex Pistols, banda engendrada por Malcom McLaren e Vivienne Westwood a fim de ganharem visibilidade, umas quantas libras e *épater les bourgeois*, foi de cerca de três anos.<sup>70</sup> Após a desastrosa digressão norte-americana dos Sex Pistols em 1978, que culminou com a morte de Sid Vicious e com o desentendimento entre Johnny Rotten, vocalista e “líricista” do grupo e o *manager* dos Sex Pistols, Malcom McLaren, Rotten decidiu voltar ao seu nome de batismo, Lydon, e formar os PIL. Segui com entusiasmo idealista os primeiros trabalhos: “First Issue”, “Metal Box” e “The Flowers of Romance”, entre 1978 e 1981. A partir de 1982 (até agora) comecei a perder interesse pelos trabalhos musicais dos PIL, pois já pressentia que o fulgor da presença física e anímica de Johnny Rotten *aka* John Lydon estava a desvanecer e passei para outros projetos novos na altura como Birthday Party<sup>71</sup> ou Einstürzende Neubauten<sup>72</sup>, entre muitos outros. E ainda bem que foi assim pois em 1996, John Lydon e os antigos comparsas dos

---

<sup>67</sup> Trata-se de uma banda britânica pós-punk, formada pelo cantor John Lydon, sendo este o seu único membro constante. John Lydon é um ex-membro da banda Sex Pistols.

<sup>68</sup> São uma banda inglesa de punk-rock formada no ano de 1975. São tidos como os responsáveis pelo início do movimento punk no Reino Unido. Apesar de só terem estado ativos, enquanto banda, durante cerca de três anos, até à atualidade são considerados como uma das maiores e mais influentes bandas da história da *popular music*.

<sup>69</sup> Título do tema da banda inglesa The Stranglers, 1977.

<sup>70</sup> Quem não conhecer a contracultura *punk* (britânica e norte-americana), os seus principais intervenientes como a banda inglesa Sex Pistols, Malcom McLaren, Vivienne Westwood, o despoletar de um verdadeiro movimento juvenil de origem proletária e urbana, entre 1975 e 1978, que levou ao surgimento de centenas de bandas britânicas como X-Ray Spex, Buzzcocks, Slits, entre muitas outras, e que deu relevo à participação feminina, pode consultar algumas referências na breve bibliografia deste texto, assim como consultar inúmeras notícias e factos dessa época através dos meios digitais.

<sup>71</sup> Foram uma banda pós-punk australiana, formada em 1977. Apesar de terem sido uma banda influente, viram o seu término em 1983 e, atualmente, Nick Cave, que era vocalista e guitarrista da banda, possui uma carreira a solo. O seu primeiro álbum intitulado “Door Door” foi lançado enquanto a banda ainda se intitulava Boys Next Door.

<sup>72</sup> São uma banda alemã de música experimental que surgiu em 1980 em Berlim. O seu nome significa algo como “Prédios Caíndo”. São considerados como uma das primeiras bandas do género musical industrial na Alemanha.



Sex Pistols, Glen Matlock, Steve Jones e Paul Cook, reuniram-se e ressuscitaram a “infame” banda Sex Pistols, algo que achei “foleiro” e oportunista.

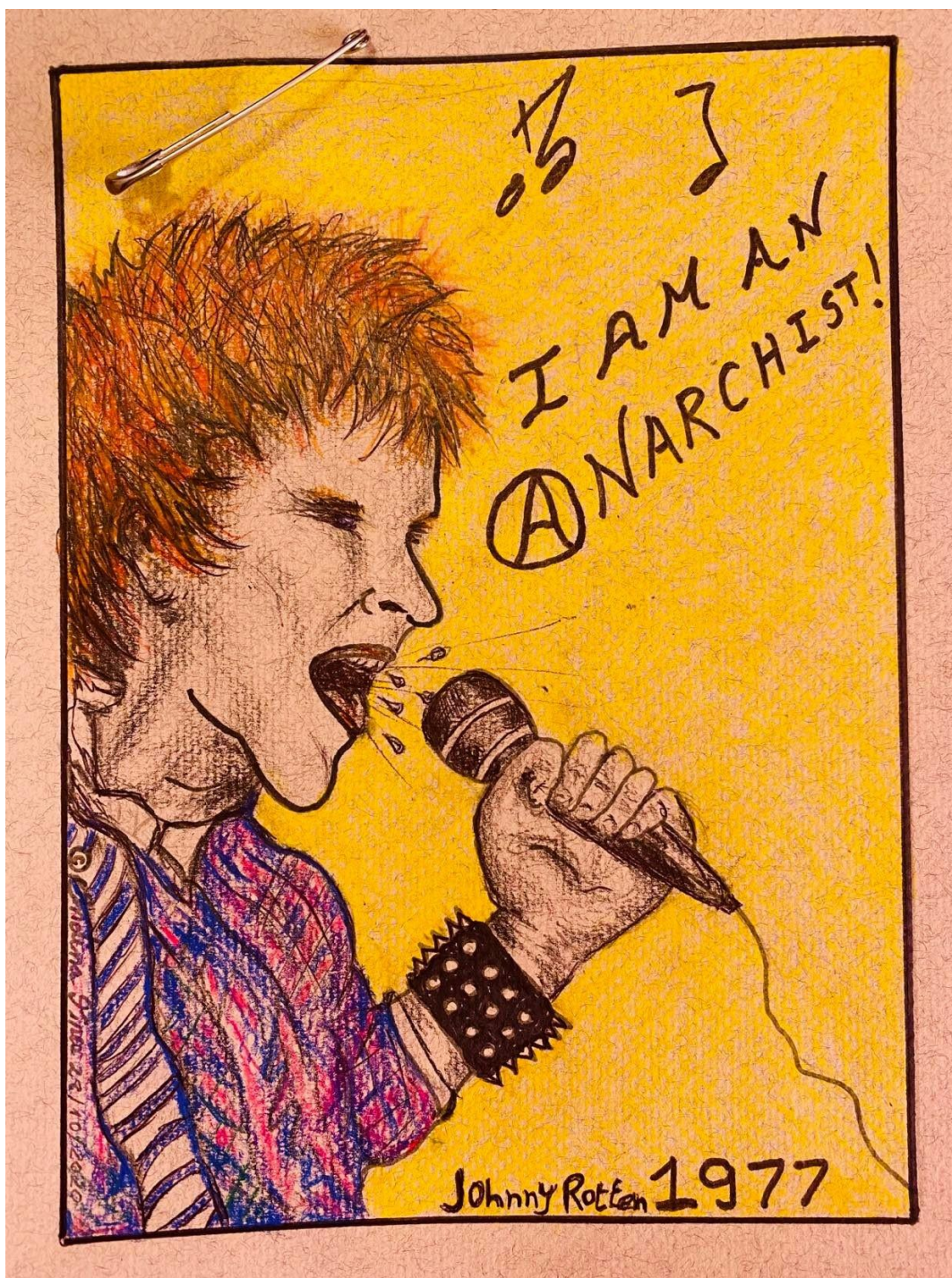


Figura 1: Johnny Rotten 1977 by Ondina Pires em 8 de novembro de 2020  
Fonte: Ondina Pires.

Lydon e os colegas designaram esse revivalismo de serôdio, que andou em *tourneé* por solo europeu, de *Filthy Lucre Tour*. Pelo menos, os músicos revelaram uma honestidade descarada (Guerra & Bennett, 2015). Estavam de novo na estrada para obterem uns

dinheiros, no estilo “com a verdade me enganas” ou “o grande barrete do *rock’n’roll*”<sup>73</sup>. E porque não, pois se em 1978, nas costas de Rotten, McLaren juntou alguns membros dos Sex Pistols e publicou o trabalho “The Great Rock’n’Roll Swindle” o qual desvirtuou a contracultura *punk* enquanto revolução juvenil que se fez através da música, vestuário, livros, fanzines, *slogans*, artes plásticas e cinema alternativo, tornando-a numa paródia de si mesma?! Ou não seria essa contracultura uma mentira inicial que floresceu no meio dos deserdados da sociedade anglo-saxónica e que se propagou pelo mundo?! Ou terá sido esta contracultura fruto de uma perspectiva romântica e épica por parte de adolescentes idealistas que viam em Johnny Rotten um arauto da revolução total?! Todas estas questões são válidas e retóricas. Em 1977, nem eu nem outros jovens, provenientes de famílias modestas e urbanas que aderiram ao *punk*, tínhamos a distância crítica suficiente e referências históricas e culturais para perceber a “marosca-demagógica” e niilista propagada pela boca de dentes pútridos de Rotten, quando cuspiu sardonicamente,

*Agora ha, ha, ha, ha, ha*  
*Sou um anti-Cristo*  
*Sou um anarquista*  
*Não sei o que quero*  
*Mas sei como o conseguir*  
*Quero destruir o transeunte.*

Surpreendentemente, até Ian Curtis e amigos ficaram convencidos com a mensagem de destruição-constructiva veiculada pelos Sex Pistols aquando do concerto em Manchester, em junho de 1976. Aqueles fedelhos-músicos, plenos de raiva e energia, que (felizmente!) tocavam mal, a par das letras escritas por Rotten (Garrigós *et al.*, 2019), convenceram e inspiraram muita gente, mesmo pessoas ligadas ao mundo intelectual como o escritor Greil Marcus o qual presta a sua homenagem a Johnny Rotten/Lydon enquanto cruza factos da história escondida das vanguardas artísticas de início de século XX, as ditaduras do comunismo, fascismo e nazismo, e demais fragmentos históricos pós-modernistas, no seu livro *Marcas de baton: uma história secreta do século vinte*: “A imagem de Johnny Rotten é a do ferro atraído pelo íman” (Marcus, 1999: 23) ou “O niilismo significa fechar o mundo em redor do seu impulso de autodefinimento (...) Quando o niilista puxa o gatilho, abre o gás, pega fogo ou atinge uma veia, o mundo acaba. A negação é sempre política” (Marcus, 1999: 14-15).

Voltando ao ponto de partida deste texto, não me sinto chocada com as palavras de John Lydon sobre Donald Trump porque ele é coerente no meio das suas incoerências, Lydon é um eterno miúdo malcriado e rúfia que gosta de provocar, mesmo que isso o conduza a uma caricatura de si mesmo. E atualmente ele é uma caricatura da sua caricatura, da sua caricatura *ad nauseum*, através dos seus esgares faciais e cuspidelas do palco para o público (os mesmos de 1977), da sua presença física exuberantemente disforme e da sua petulância sarcástica dogmática. Porém, aos jovens pode-se desculpar a petulância e a exuberância pois estão na idade certa para isso, mas aos mais velhos não. Torna-se patético. Talvez seja aqui que está o cerne da questão. Se em 1977, Lydon enquanto “Joãozinho Podre” se autoproclamava um antiCristo e um anarquista numa atitude de desafio ao *establishment* inglês (não esquecer que a sua família era irlandesa e católica), agora em 2020 ele é um “João Lydon” materialmente bem na vida, reacionário e fascistóide, quer ele queira, quer não, ao contrário de centenas de outros *punks* que ou

---

<sup>73</sup> “The Great Rock’n Roll Swindle”, nome do segundo LP dos Sex Pistols que tem a presença de Tudor-Pole, da banda Tenpole Tudor, como vocalista.



já falecerem com alguma dignidade mas pobres (Stiv Bators, Alan Vega, etc.) ou que vivem quase no limiar da pobreza (Richard Hell, por exemplo). O mais curioso é que John Lydon é autêntico ao assumir uma infância e adolescência pobre no seio de uma família da classe trabalhadora, e até faz disso um bastião pessoal, é autêntico em detestar as hipocrisias da classe política ocidental, é autêntico em pensar que ele é que tem razão em tudo e é autêntico na forma como apresenta tudo isto em público. O que ele disse publicamente no *Good Morning Britain* sustenta sua honestidade: “Aparecendo ao vivo de sua casa em Los Angeles, ele disse ao programa da ITV: “Sou inglês da classe trabalhadora, e faz todo o sentido para mim votar numa pessoa que fala realmente sobre o meu tipo de gente”. Ele acrescentou: “Trump não é um político. Ele nunca afirmou sê-lo. Como isso é fora do vulgar, o quão é maravilhoso para pessoas como eu?! Estamos fartos das vossas ideias intelectuais de esquerda. Não vos podemos mais aguentar. Vocês só dizem disparates. Tudo o que vocês fazem, vocês não percebem nada da população em geral”. (NME, 2020: s/p).

Em 1977, Rotten / Lydon foi revolucionário na forma como manifestou publicamente a sua raiva através da expressão artística, raiva essa que era a mesma de grande parte dos jovens britânicos que não viam futuro à vista. Em 2020, Lydon / Rotten não é revolucionário, é apenas polémico, porque a sua mensagem é a mesma de um *establishment* doentio encarnado por indivíduos que estão à frente da governação dos seus países, mas que negligenciam o bem-estar dos seus governados através da desinformação como se tem verificado nas questões da COVID-19, nas questões climáticas e na não-aceitação da “diferença”, o que faz do músico um reacionário-conservador.

Esquecemo-nos, quase sempre, que os extremos se tocam. A história ensina-nos que os revolucionários ou perecem no campo de batalha ou tornam-se corruptos assim que têm o poder nas mãos (Goldman, 2010; Ibáñez, 2014). A título de exemplo, os primeiros fascistas italianos eram revolucionários e muitos deles provinham da classe trabalhadora — proletariado urbano e pequena burguesia — e inclusive, muitos fascistas estavam unidos a anarquistas contra a Alemanha e o império Austro-Húngaro. Muitos dos seguidores fascistas de um dos teóricos do fascismo que foi Gabriele D’Annunzio não seguiram Benito Mussolini e por tal muitos foram assassinados pelos “camaradas” oportunistas e reacionários. Este fato histórico é pouco conhecido pela maioria das pessoas.<sup>74</sup> No filme de Pasolini “Salò ou os 120 dias de Sodoma”<sup>75</sup> as personagens que detêm o poder de vida e morte sobre os jovens prisioneiros discutem cinicamente, durante as suas pausas quando não estão a violar e a torturar, o ponto de união entre o anarquismo e o fascismo.

---

<sup>74</sup> O mesmo fenómeno ocorreu na ex-URSS na era estalinista. Muitos idealistas pró-democracia, que ajudaram os bolcheviques de Lenine e Trotsky na Revolução Russa, foram eliminados nas grandes purgas estalinistas.

<sup>75</sup> Um filme italiano controverso de 1975, dirigido por Pier Pasolini, cujo roteiro é baseado no livro “120 Dias de Sodoma”. Trata-se de uma crítica à ditadura imposta por Mussolini. Devido aos episódios de sadismo, a obra é encarada como uma das mais perturbadoras da história do cinema.





Figura 2: John Lydon 2020 by Ondina Pires em 8 de novembro de 2020  
Fonte: Ondina Pires.

Aquele lugar comum que de maneira simplista associa o proletário à esquerda e o burguês ou aristocrata à direita não passa disso mesmo — um lugar comum. Wilhelm Reich, discípulo de Sigmund Freud, teorizou no seu livro *The mass psychology of fascism* a tipologia do fascista comum: um indivíduo proveniente de meio social modesto, quase sempre um ser frustrado e alienado, instrumentalizado pelos que de fato detêm poder, como é presentemente o caso de Trump ou de Bolsonaro (entre outros) e no passado foi o de Mussolini ou Hitler (Estaline, também), e que acredita num líder presumivelmente carismático que conduzirá os povos à igualdade de oportunidades e à salvação nacional:

“O fascismo promete a abolição de classes, ou seja, a abolição do estatuto de proletário, e desta forma joga com a inferioridade social sentida pelo trabalhador braçal” (Reich, 1970: 1970).

Isto é o que parte da minha geração não sabia em 1977 porque éramos demasiado jovens, ingênuos e ígnaros. Desejávamos a mudança, o fim do *rock stars establishment*, o fim do aborrecimento quotidiano numa altura em que se falava em *Generation Gap* (o hiato temporal entre gerações). E que *gap! Mind the gap!* O romper dos laços com a família, a autoridade e o capitalismo saiu das letras dos repertórios dos Sex Pistols, dos X-Ray Spex, dos Clash, dos Dead Kennedys, entre outros grupos. Por um lado, a ação de questionar os mais velhos em todos os assuntos tornou-se prática comum na contracultura *punk*, tal como fora na contracultura *hippie*. Por outro lado, temas como “No Future” e “Bodies” (Sex Pistols) ou “Kill the Poor” e “Holiday in Cambodia” (Dead Kennedys) conduziram muitos jovens à descrença total da vida e da sociedade.

O ritmo da música *punk*, as letras com conteúdos altamente inflamáveis, a filosofia DIY<sup>76</sup>, a anti-moda, a inspiração nos movimentos vanguardistas e revolucionários do passado como o DADA, o Expressionismo, o Futurismo italiano ou a Internacional Situacionista, e o desejo de destruir o *mainstream* social e político tradicional foram inspiradores e libertários e deixaram marcas no *pós-punk*. Contudo, o *punk* enquanto contracultura está datado. As grandes marcas internacionais do mundo da moda banalizaram o visual *punk* transformando-o numa comodidade mercantil. Além disso, a realidade do final dos anos de 1970 no Reino Unido, em Portugal e em outros países não é a mesma do tempo presente. Aqueles miúdos de 1977 nada têm de comum com os adolescentes atuais, em termos materiais, políticos e tecnológicos. Mas o germe niilista — “germ free adolescent”<sup>77</sup> — inerente ao período da adolescência será sempre um clássico a não ser que o ADN das futuras gerações seja manipulado em laboratório.

John Lydon sabe isto tudo. Não o substímemos, nem substímemos os discursos demagógicos e perigosos de políticos como Donald Trump. Mais do que discursos são *práxis* de incitamento subliminar à violência e ao racismo, são discursos gritados para incutir medo e / ou admiração alienada. Já vimos que todos os sistemas políticos falharam e que o ódio, guerras, crueldade e genocídios estão na ordem do dia por todo o mundo. Tudo falhou, até mesmo a democracia, um sistema político tão politicamente correto que permite brechas de destabilização, alienação e corrupção na sociedade. A democracia permite que cada um se expresse livremente e, deste modo, Lydon tem toda a legitimidade democrática para apoiar Trump que foi eleito pela maioria dos norte-americanos através do voto democrático, em 8 de novembro de 2016, e é através dos democráticos *media* que os discursos propagandistas são despejados, twitados, repetidos, etc e tal. “Bedtime for Democracy.”<sup>78</sup>

*Post scriptum - 02 de dezembro de 2020: Como o Democrata Joe Biden ganhou as eleições americanas para a presidência, agora podemos dizer “Newtime for Democracy”.*

---

<sup>76</sup> Do-it-yourself.

<sup>77</sup> Título de um tema da banda X-Ray Spex.

<sup>78</sup> O último trabalho em estúdio da banda norte-americana Dead Kennedys de 1986.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Garrigós, Cristina, Triana, Nuria, & Guerra, Paula (2019). *God Save the Queens. Pioneras del punk*. Barcelona: 66 RPM EDICIONS.
- Goldman, Emma (2010). *La palabra como arma*. Buenos Aires: Libros de Anarres.
- 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, 500-521, DOI: 10.1080/03007766.2015.1041748
- Ibáñez, Tomás (2014). *Anarquismo es movimiento - Anarquismo, neoanarquismo y postanarquismo*. Barcelona: Virus Editorial.
- Marcus, Greil (1999). *Marcas de baton: uma história secreta do século vinte*. Lisboa: Frenesi.
- NME (New Musical Express) (2020). John Lydon doubles down on Trump support in bizarre interview. Disponível em: <https://www.nme.com/news/music/john-lydon-doubles-down-on-trump-support-in-bizarre-interview-he-is-the-only-hope-2808781> 2020. Acedida em 10 de dezembro de 2020.
- Reich, Wilhem (1970). *The mass psychology of fascism*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

## DISCOGRAFIA E FILMOGRAFIA

- Dead Kennedys (1980). Holiday in Cambodia. In *Fresh Fruit fort Rotting Vegetables* [LP]. USA: Cherry Red.
- Dead Kennedys (1980). Kill the Poor. In *Fresh Fruit fort Rotting Vegetables* [LP]. USA: Cherry Red.
- Dead Kennedys (1986). *Bedtime for Democracy* [LP]. USA: Alternative Tentacles.
- Pasolini, Pier Paolo (1975). *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (filme) [DVD]. Itália/França. Produzioni Europee Associate & Les Productions Artistes Associés.
- Public Image Ltd. (1978). *First Issue* [LP]. Reino Unido: Virgin Records.
- Public Image Ltd. (1979). *Metal Box* [LP]. Reino Unido: Virgin Records.
- Public Image Ltd. (1981). *The Flowers of Romance* [LP]. Reino Unido: Virgin Records.
- Sex Pistols (1977). Bodies. In *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* [LP]. Reino Unido: Virgin Records, A&M.
- Sex Pistols (1977). No future. In *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* [LP]. Reino Unido: Virgin Records, A&M.
- Sex Pistols (1979). *The Great Rock'n'Roll Swindle* [LP]. Reino Unido: Virgin Records.

**Ondina Pires.** Meste em Línguas e Letraturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É uma artista de performance, escritora, tradutora, música e umas das pioneiras do *punk rock* português. O percurso na música de Ondina está ligado a nomes como *Pop Dell'Arte*, *Ezra Pound* & *A Loucura* ou *Great Lesbian Show*. Ondina foi biografada em 2015 na exposição *Under-Ventures by Ondina* que teve lugar entre 13 a 17 de julho desse ano no Palacete dos Viscondes de Balsemão no Porto e é um dos nomes referidos em "God Save the Queens: Pioneras del Punk" um livro de tributo às mulheres do punk do final dos anos 70, nascidas na Península Ibérica da autoria de Cristina Garrigos, Nuria Triana e Paula Guerra. E-mail: [ondinap@gmail.com](mailto:ondinap@gmail.com). ORCID: 0000-0001-9552-7814.

Receção: 10/10/2020

Aprovação: 01/12/2020

## Citação:

Pires, Ondina (2020). Ensaio sobre o campo artístico contemporâneo. Johnny Rotten vs John Lydon = KO. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 3(3), pp. 120-128. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n3p2

# RECENSÕES/ RESENHAS

---

## AS RECONFIGURAÇÕES DAS MEMÓRIAS. UMA RESENHA DO LIVRO *PUNK, FANZINES AND DIY CULTURES IN A GLOBAL WORLD*<sup>79</sup>

MEMORY RECONFIGURATIONS. A REVIEW OF THE BOOK *PUNK, FANZINES AND DIY CULTURES IN A GLOBAL WORLD*

LES RECONFIGURATIONS DES MÉMOIRES. REVUE DU LIVRE *PUNK, FANZINES AND DIY CULTURES IN A GLOBAL WORLD*

LAS RECONFIGURACIONES DE LAS MEMORIAS. UNA REVISIÓN DEL LIBRO *PUNK, FANZINES AND DIY CULTURES IN A GLOBAL WORLD*

Gabriel Barth da Silva

Universidade do Porto, Faculdade de Letras da Universidade Porto, Porto, Portugal



Figura 1: Capa do Livro *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World*

Fonte: <https://www.palgrave.com/gp/book/9783030288754>

<sup>79</sup> Resenha crítica do livro “Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World”, editado por Paula Guerra e Pedro Quintela, publicado em janeiro de 2020 pela Palgrave Macmillan.



A presente resenha pretende discutir o livro *Punk, fanzines and DIY cultures in a global world*, que possui como editores Paula Guerra e Pedro Quintela. O livro possui um prefácio escrito por George McKay, pioneiro nos estudos das culturas *do-it-yourself* (DIY), caracterizados por produções de materiais vinculados com expressões subjetivas e/ou artísticas, vinculados, nesse caso, com o movimento *punk*, pela via dos *fanzines*, que são objetos feitos em casa, feitos individualmente ou coletivamente, com distribuição limitada. São inclusivos enquanto movimento social, e, como ressalta George McKay, apresentam diversas entrevistas de bandas e identidades gráficas *punk*, e pelo seu facto cotidiano, aproximavam quem as escreve e produz com quem os consumia.

Como é explorado por Nascimento (2010), os *fanzines* permitem suprir a carência de uma mídia que comunique com alguns grupos sociais sobre suas demandas próprias, permitindo a veiculação de ideias que estariam marginalizadas nos grandes veículos midiáticos. São permitidos, a partir desse formato, diversos discursos, desde irônicos até mais incisivos, normalmente havendo a demanda para causar movimento, transmitindo uma mensagem, salientando o carácter ideológico de suas produções historicamente. Porém, como ressalta Atton (2010), os *fanzines* não são apenas expressões individuais, mas estão inseridos em uma lógica de contínuo diálogo entre escritores, músicos e consumidores, mantendo um ideal estético compartilhado sobre quem participa de seus contextos. Permite-se, então, perceber essas expressões como realidades sociais em si, com suas características, regras e sistemas, não funcionando apenas como resposta contra algo.

Essas manifestações são centrais para compreender, a partir de diversos prismas, diversas expressões geradas pelos grupos que as produzem. E esse é o fulcro deste livro. Desde a análise de Androutsopoulos (2000) que se propõe a compreender como o discurso escrito em *fanzines* alemães é estruturado, a partir de análises quali-quantitativas, ressaltando como quem produz atua com uma linguagem própria articulada em seu contexto sociocultural e de seu público de consumo em conjunto com a atividade gráfica. Por outro lado, o trabalho de Ribera (2018) revela, a partir de relatos de diversos episódios de movimentos *punk* no Brasil, como o *fanzine* sempre acompanhou e manifestou as demandas desses grupos sociais, e como vários participantes centrais que manifestaram contra o conservadorismo, que, em contrapartida, sempre vigiou e ameaçou o movimento.

Na realidade portuguesa, os editores do presente livro já possuem uma bagagem acerca do tópico, o que ressalta a qualidade do material que contempla a obra. Em trabalhos como em Guerra & Quintela (2016), os editores já demonstram domínio sobre o tópico abordado, analisando os processos dos *fanzines* em Portugal a partir de uma leitura processual histórica sobre essas manifestações. Percebe-se, então, como são expressões complexas e multifacetadas, que possuem sua raiz histórica em diversos locais do mundo, permitindo diversos olhares possíveis sobre suas produções, e como são fontes históricas e contemporâneas de manifestações marginalizadas pelas grandes mídias. Aliás, a *pedra de toque* deste livro é mesmo essa: a liderança de uma publicação de referência mundial por autores fora do espectro anglo-americano, a partir de Portugal para o mundo.

Partindo dessa apresentação, o livro segue-se por trabalhos que vão estar em contínuo diálogo entre o desenvolvimento de *fanzines* e seu contexto pelo mundo. Os trabalhos exploram essa realidade a partir de diversas práticas cotidianas, as situando no Reino Unido, em Portugal, na Grécia, no Brasil, no Canadá, na Argentina e na França. É

ressaltado por Paula Guerra e Pedro Quintela, no primeiro capítulo, o facto dos *fanzines* serem produzidos por amadores ou fãs comprometidos, ocorrendo sua principal explosão de disseminação inicial no final dos anos 1970. Em 1990 e nos idos dos anos 2000 foi possível perceber novos potenciais sobre esses veículos de transmissão a partir da Internet, o que fez com que no caso português diversas manifestações *punk* se apropriassem dessas tecnologias para uma disseminação fácil, rápida e barata das bandas e suas produções, mesmo ainda havendo focos de resistência que defendiam a produção e distribuição pelo papel. É ressaltado pelos autores como a atividade do *fanzine* é voluntária, afirmando uma existência e participação social, além da expressão de gostos e estéticas.

No capítulo 2, Matthew Worley explora como no Reino Unido *fanzines* podem ser percebidas como manifestações políticas e históricas, espelhando o avanço do *punk* pela região reconstruindo identidades culturais e contrapondo as imagens das bandas expostas pelos média. É apresentado no capítulo 3 outro trabalho de Pedro Quintela e Paula Guerra, que busca contextualizar a disseminação dessa forma de produção e expressividade em sua correlação com o *punk* indo além das barreiras do Reino Unido, analisando o cenário de Portugal de 1978 até a contemporaneidade. É introduzido no capítulo 4 o caso grego por Yannis N. Kolovos e Nikos Souzas, que contextualizam como os *fanzines* surgem no país, que coincidiu com o colapso do regime militar do país (1967-1974). O capítulo se propõe a ressaltar, a partir da análise documental desses materiais, o aspeto DIY dos *fanzines* no local, principalmente como forma de expressão subjetiva, além de sua conexão com o *punk* de forma translocal e da promoção de contato com as cenas musicais locais de forma mais aproximada. É no capítulo 5 em que esse fenômeno será contextualizado no Brasil, a partir do trabalho de Yuri Bruscky, que analisa as produções da primeira metade dos anos de 1980, sendo percebidas como formas para o movimento *punk* local espalhar informações sobre sua cena e desenvolver uma imagem contrária sobre a disseminação mediática, além do desenvolvimento de mecanismos de ajuda mútua de forma igualitária, sem hierarquizar formas de conhecimento e expressão.

No capítulo 6, Michael Audette-Longo apresenta como em Ottawa, no Canadá, pode ser percebido o fato que a constituição das cenas são um produto e consequência dos aspetos críticos, sociais e profissionais das cenas musicais, questionando as formas tradicionais de consumo capitalista. É no capítulo 7 contextualizado na Argentina, a partir do *fanzine Resistência*, que circulou nos meados dos anos 1980, que é explorada sua relação com o pós-militarismo no país, sendo um local onde indivíduos *punk* podiam circular suas ideias enquanto jornalistas, editores ou tradutores, mesmo sem formação profissionalizada, focando nos protestos anti violência policial que ocorriam antes e depois dos concertos locais. É apresentado no capítulo 8 mais um caso no Canadá, por Atlanta Ina Beyer, que realiza uma análise de um *fanzine* local sobre a estética política inerente sobre os conteúdos expressados por ela e suas intersecções com o movimento *queer*, LGBT e *punk*. Por fim, no último capítulo, o 9, é explorado por Luc Robène e Solveig Serre o caso da revista *Best and Rock&Folk*, lançada na França, e de como ela inicialmente apresentou a cena *punk* de forma amigável e com envolvimento, seguido por um momento de percepção de uma oportunidade comercial para a juventude francesa para, então, questionar o papel dos média sobre as contínuas mudanças de barreiras entre o *mainstream* e o *underground*, questionando as dimensões em que a imprensa se comporta

perante o *punk* e o espaço entre as subversões culturais e suas representações para uma audiência ampla.

A diversidade de representações e possibilidades expressadas pelos diversos capítulos do livro ressalta o valor transglobal da expressividade pelos *fanzines*. Essas análises permitem compreender e visualizar as diversas estruturas comuns que os mundos das artes estabelecem entre si, como elabora Becker (2008), em que os atores desses mundos compartilham conhecimentos e convenções. Esse fato é respaldado pelo trabalho de Guerra & Costa (2016) acerca da contextualização desses mundos das artes na modernidade, com o advento da Internet, fato ressaltado pelo livro, que permite esse olhar embrionário da relação da produção dos *fanzines* com o movimento *punk* até suas manifestações e a relação do campo com as transformações pelas tecnologias, se tornando um pilar para compreensão das atuações desses agentes no campo das artes e além deles.

O estudo de Becker (2008) também permite perceber como o presente estudo se estabelece como um ótimo relato político acerca do estudo dos *outsiders*, sobre sujeitos que são percebidos como fora da sociedade pelos inseridos e que percebem a sociedade como excluída. Os estudos preenchem diversas lacunas, acompanhando processos históricos e contemporâneos sobre essas manifestações marcadamente marginalizadas de expressões subjetivas e estéticas sobre quem vivencia essas realidades. É também possível perceber os efeitos dos processos explorados por Canclini (2015) acerca dos processos de hibridismo cultural na contemporaneidade. Mesmo advindo de uma realidade britânica, o movimento de *fanzines* e *punk* se manifesta em diversas realidades culturais radicalmente diferentes da original, sendo apropriadas e (re)significadas para as demandas locais, demonstrando os efeitos transglobais dessas ferramentas expressivas.

O aspeto cultural contemporâneo pode ser conceitualizado a partir das análises de Crane (1992), que em sua obra percebe o desenvolvimento de uma cultura global, que interage, se modifica e é mediada pelos aspetos regionais e nacionais. Esse fator é ressaltado por Hannerz (1996) em seu uso do termo transnacionalidade, deixando de perceber como apenas culturas nacionais ou um globalizado enquanto uma grande aldeia global, mas como um fenômeno complexo de diversos lugares, tanto um específico global quanto locais em contínuos diálogos dialéticos. Os *fanzines* permitem esse olhar que transcende um lugar ou um fenômeno global sem transformações, ressaltando sua característica inerente artesanal junto com as urgências estéticas e políticas da realidade local.

Torna-se central também trazer o tema da função de memória que propiciam os *fanzines*. Como aborda Halbwachs (1992), a evocação de lugares e tempos diferentes só é possível pela estrutura do pensamento atual, que é vinculada intrinsecamente sobre a estrutura da cultura e do ambiente cultural no qual se mantém relações, sendo intrínseco para o lembrar sua vinculação com a perspectiva de grupo. Esse fato é ressaltado por Connerton (1989), que resalta o ponto central de formar uma narração significativa, necessitando uma convenção de hábitos para a legitimação social da memória. Os *fanzines*, então, permitem a vivência de uma memória, narrativa e identidade de diversos grupos sociais que as produzem e disseminam, permitindo sua vivência e a elaboração de uma subjetividade vinculada e validada pelo grupo dentro de suas atividades e expressões.

Justifica-se, então, a centralidade do livro por permitir um olhar histórico, social e processual sobre um fenômeno que envolveu diversas realidades por todo o mundo. Ressalta-se sua qualidade para a análise de composição de grupos sociais e de movimentos artísticos e políticos, podendo ser um molde referencial sobre a análise global de identidades e expressões sociais. Essa forma de expressão DIY, que remete sobre as produções cotidianas que desviam das grandes indústrias culturais e midiáticas, podem ser aprofundadas em leituras como de Bennett & Guerra (2018), que demonstram como são produções que ocorrem em escala global e expressam diversas realidades que não são retratadas pelo circuito *mainstream*, reiterando a necessidade de atenção sobre essas formas de manifestação identitária.

Esses fatos são salientados em trabalhos como em Guerra (2018), Guerra (2017) e Guerra, Costa & Borges (2017) sobre como essas manifestações de culturas alternativas e *underground* atuam como resposta contra-hegemônica ao neoliberalismo. Em conjunto com as análises do presente livro, pode-se perceber como são redes locais e globais atuando em conjunto, de forma desviante aos meios corporativistas, para promover emancipação, desenvolvendo uma expressão própria e em grupo de contínua luta contra as transformações capitalistas passadas e vigentes.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Androutopoulos, Jannis K. (2000). Non-standard spellings in media texts: The case of German fanzines. *Journal of Sociolinguistics*, 4(4), 514-533.
- Atton, Chris. (2010). Popular music fanzines: genre, aesthetics, and the “democratic conversation”. *Popular Music and Society*, 33(4), 517-531.
- Becker, Howard S. (2008). *Art worlds: updated and expanded*. Berkeley: University of California Press.
- Becker, Howard S. (2008). *Outsiders*. New York: Simon and Schuster.
- Bennett, Andy, Guerra, Paula. (2018). *DIY cultures and underground music scenes*. Oxford: Routledge.
- Canclini, Néstor García. (2015). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp.
- Connerton, Paul. (1989). *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crane, Diana. (1992). *The production of culture* (Vol. 1). New York: Sage.
- Guerra, Paula. (2017). ‘Just Can’t Go to Sleep’. DIY cultures and alternative economies facing social theory. *Portuguese Journal of Social Sciences*. Volume 16, Number 3, 283-303.
- Guerra, Paula. (2018). Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. *Cultural Sociology*. Vol 12, Issue 2, 241–259.
- Guerra, Paula; Costa, Pedro; Borges, Vera. (2017). DIY, everyday life and urban creativity. *Portuguese Journal of Social Sciences*. Volume 16, Number 3, 277-282.
- Guerra Paula & Quintela, Pedro. (2016). Culturas de resistência e mídia alternativas: os fanzines punk portugueses. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 80, 69-94.
- Guerra, Paula; Costa, Pedro. (2016). *Redefining art worlds in the late modernity*. Porto: Universidade do Porto - Faculdade de Letras.
- Guerra, Paula & Quintela, Pedro. (2020). *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World*. London: Palgrave.
- Halbwachs, Maurice. (1992). *On collective memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hannerz, Ulf. (1996). *Transnational connections: Culture, people, places*. New York: Taylor & Francis US.
- Nascimento, Melissa Eloá Ssilveira (2010). Fanzines: reflexões acerca do uso de mídia independente na perspectiva de potencialização de ideias. *Revista Extraprensa*, 3(3), 605-613.
- Ribera, Hélio Jorge Amaral. (2018). A oposição conservadora ao movimento punk no Brasil. *Revista Communitas*, 2(Esp), 157-179.

**Gabriel Barth da Silva**. Bacharel em Psicologia e Mestrando em Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Rua de Miguel Bombarda, 384, 2º Andar, 4050-522 Porto, Portugal. E-mail: gabrielbarths@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6893-211X.

Receção: 22/10/2020

Aprovação: 27/11/2020

**Citação:**

Silva, Gabriel Barth da (2020). As reconfigurações das memórias: Uma resenha do livro *Punk, fanzines and DIY cultures in a global world*. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(3), pp. 130-135. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n3r1



MUNDOS ARTÍSTICOS EM CONTÍNUA TRANSFORMAÇÃO. UMA RESENHA  
DO LIVRO *REDEFINING ART WORLDS IN THE LATE MODERNITY*<sup>80</sup>

ARTISTIC WORLDS IN CONTINUOUS TRANSFORMATION. A REVIEW OF THE BOOK *REDEFINING  
ART WORLDS IN THE LATE MODERNITY*

DES MONDES ARTISTIQUES EN TRANSFORMATION CONTINUE. UNE REVUE DU LIVRE  
*REDEFINING ART WORLDS IN THE LATE MODERNITY*

MUNDOS ARTÍSTICOS EN CONTINUA TRANSFORMACIÓN. UNA REVISIÓN DEL LIBRO *REDEFINING  
ART WORLDS IN THE LATE MODERNITY*

Gabriel Barth da Silva

Universidade do Porto, Faculdade de Letras da Universidade Porto, Porto, Portugal



Figura 1: Capa do Livro *Redefining Art Worlds in the Late Modernity*

Fonte: [https://www.researchgate.net/publication/310556406\\_Redefining\\_art\\_worlds\\_in\\_the\\_late\\_modernity](https://www.researchgate.net/publication/310556406_Redefining_art_worlds_in_the_late_modernity)

<sup>80</sup> Resenha crítica de *Redefining Art Worlds In The Late Modernity* organizado por Paula Guerra e Pedro Costa, publicado em 2016 pela Universidade do Porto - Faculdade de Letras.

A presente resenha pretende apresentar o livro *Redefining Art Worlds In The Late Modernity*, que foi editado por Paula Guerra e Pedro Costa, sendo publicado pela Universidade do Porto. Trata-se de um claro tributo a Howard S. Becker. O livro é dividido em uma introdução e quatro partes, que se subdividem em 14 capítulos, que são, em si, artigos elaborados por diversos pesquisadores de diversas partes do mundo, nomeadamente, de Portugal, do Brasil, do Reino Unido, da Eslovênia, entre outros. O livro busca explorar acerca do conceito *art worlds* [mundo das artes] concebido por Howard S. Becker (2008), que teve um grande impacto em diversas disciplinas, como a sociologia das artes e na economia da cultura, tendo um valor profundo na contemporaneidade. Serve-se, então, como um tributo ao autor, valorizando a importância do conceito analítico proposto na pesquisa das artes, não percebendo essas produções como projetos individuais, mas como cooperações de um projeto maior, explorando como isso é desenvolvido e transformado na sociedade contemporânea.

Busca-se esclarecer os acordos informais e o conhecimento partilhado pelos atores sociais que partilham esses mundos das artes, e de como as artes operam e determinam regras e costumes sociais além de si. Esses mundos das artes possuem componentes como produtores culturais, convenções e conhecimentos partilhados por todos os membros, que permitem comparações sobre diversas manifestações e vivências artísticas. Torna-se possível, então, se apropriar dessas noções para compreender e expandir os mecanismos de produção de conhecimento propostos inicialmente por Becker.

O trabalho de Howard S. Becker foi central no desenvolvimento do campo de pesquisa sobre as artes, fato que pode ser percebido a partir da obra de Cluley (2012) como um grande alicerce metodológico para investigação acerca das estruturas sociais e da ação social, não se restringindo a apenas uma das formas de manifestação, e de como a linguagem das pessoas que compartilham esses campos é algo central para compreender suas dinâmicas. O enfoque nesse tipo de análise, como apresentam Bottero & Crossley (2011), possui um ótimo resultado quando possui um maior destaque sobre os atores sociais dessas realidades, pois assim pode-se perceber como há uma divisão de trabalhos dentro desses mundos das artes em que seus atores promovem entre si os materiais que necessitam para suas produções. Para estes autores, os atores sociais detêm recursos e, mesmo assim, interagem e desenvolvem relações com seus pares, formando circuitos artísticos.

Numa realidade contemporânea, Patriotta & Hirsch (2016) desenvolvem como esses *art worlds* se apresentam numa elevada complexidade, possuindo diversos atores que possuem um diferenciado número de papéis, que em suas modalidades e interações afetam como as audiências recebem as obras produzidas, sendo que até as obras em si são moldadas e transformadas a partir dessas interações. Esses modelos e características não são limitados sobre um campo artístico, mas atravessam suas diversas esferas e categorias, sendo exatamente nesse contexto que o livro está encaixado, já que é proposta uma leitura e compreensão de como, nesse universo tão complexo em contínua mudança, os pressupostos de Becker são mantidos e transformados, atualizando sua linha teórica e metodológica para a contemporaneidade, sem abandonar os princípios básicos que sustentam seu trabalho, como contemplar a criação, produção e distribuição das obras de

arte em suas diversas instâncias, desmistificando a obra enquanto um fato isolado de seu contexto.

A primeira parte do livro possui o nome *Art worlds, moments and places* [Mundos das artes, momentos e lugares], e foca-se nos grandes festivais e dos grandes eventos, principalmente sobre como eles materializam os mundos das artes na realidade cotidiana. É iniciada com o trabalho de Petja Grafenauer, Andrej Srakar e Marilena Vecco, que exploram a importância pela história das artes visuais eslovena ter tido pouca atenção para investigação pela teoria de rede, sendo seguido pela análise de Paula Guerra, demonstrando a importância do olhar crítico sobre a heterogeneidade do movimento de festivais, um modelo que, em Portugal, se mostrou imensamente importante, envolvendo transformações em diversos níveis, tanto da indústria envolvida no processo até os atores envolvidos, sejam as bandas até o estilo de vida dos espectadores, contemplando as práticas e a sociabilidade do festival. Acompanhando na vertente de investigações de festivais, José Dias se utiliza do festival *12 Points European Jazz Festival* em Dublin para apontar como o gênero do jazz é criado e reinventado nos processos de disseminação e prática, principalmente no que envolve as redes formais e informais de práticas musicais. Encerrando a primeira parte, emerge o trabalho de Pierfranco Malizia, que se utiliza do conceito de “eventos” como factos da vida cotidiana para ressaltar elementos socioculturais da realidade pós-moderna, como festivais, tradições e participação coletiva se unem para formar lugares emocionais, gerando uma estetização da vida cotidiana.

A segunda parte, intitulada *Art worlds in motion* [Mundo das artes em movimento] demonstra a lógica interna, em conjunto com os mecanismos e os atores que compõem as artes na contemporaneidade em diversos campos e esferas, como a escrita, a música e as artes visuais. No trabalho de Lígia Dabul é explorado como a criação da poesia é transformada a partir da democratização de sua escrita na Internet, sendo possível aceder a realidades inusitadas que diferem da poesia impressa, desenvolvendo elementos originais e contemporâneos. Vera Borges e Manuel Villaverde Cabral apresentam uma investigação envolvendo arquitetos portugueses e seus dilemas artísticos, competitivos e cooperativos, seguido pelo trabalho de Ana Oliveira e Paula Guerra acerca da produção *do-it-yourself* que é contextualizado no movimento *punk* e discute acerca das diversas dimensões, de criativas até laborais, que essa forma de trabalho demanda e transforma as cenas musicais locais. Por fim, é apresentado o trabalho de Pedro Quintela acerca do desenvolvimento da profissão do design gráfico, de sua marginalização em diversos campos e compreendendo suas tensões e contradições a partir de relatos profissionais de diversas gerações.

A terceira parte é nomeada de *Art worlds and territorial belongings* [Mundos das artes e enraizamentos territoriais]. É uma parte que propõe uma ótima territorializada sobre a teoria de Becker, nomeadamente no Rio de Janeiro (Brasil), na região da Tâmega (Portugal) e em diversas áreas da Eslováquia. No caso brasileiro, Cláudia Pereira, Aline Maia e Marcella Azevedo investigam acerca do estilo de dança intitulado *Passinho*, originado da combinação do *funk* e do *hip-hop* com o samba e o frevo, ganhando projeção nos últimos anos e, por conta disso, se propõe a explorar as personalidades que compõem e disseminam o movimento. Em relação à Tâmega, Tânia Moreira analisa como mesmo uma região periférica de Portugal se revela como promotora de condições culturais para a formação identitária de juventudes, principalmente relacionado ao *rock*, demonstrando

também e as redes de coletividades formadas para fomentar as produções dessas juventudes. Acerca da Eslováquia, Yveta Kajanová busca elucidar o processo histórico da música de igreja no segmento mercantil, envolvendo as influências comunistas como cerceadoras de sua disseminação, o que acabou por gerar disseminações ilegais de um gênero ainda muito presente na realidade do país, com uma audiência ativa.

A quarta, e última, intitulada *Art worlds, creative communities and participation* [Mundos das artes, comunidades criativas e participação] demonstra os potenciais das artes enquanto processos participativos e colaborativos. Vera Borges explora o teatro português enquanto atividade colaborativa, se utilizando de três exemplos para demonstrar o crescimento de artistas locais, que promove a criação de arte local, além da intensificação de experiências culturais mais diversas e com participação dos públicos. No campo do urbanismo Carolina Neto Henriques discute sobre o direito à cidade relacionado com projetos de promoção do hibridismo, ressaltando a necessidade do desenvolvimento de uma identidade resiliente em um mundo se transformando cada vez mais rápido. Por fim, encerrando o livro, Cláudia Madeira elabora sobre as transformações acerca das artes com programas culturais, que gerou, em Portugal, por exemplo, a Horta do Baldio, que, indo além da expressão artística proposta inicialmente, se tornou um espaço verde no centro de Lisboa que ainda existe com participação comunitária.

Essa característica coletiva ressalta a hibridez vivenciada no mundo contemporâneo das artes, facto ressaltado na obra de Canclini (2015). Porém o livro permite materializar essa miríade de processos e possibilidades de contatos e transformações pelos quais os mundos das artes vivenciam em um mundo cada vez mais rápido. Esse fenômeno pode ser percebido por Crane (1992) através do seu conceito de “cultura global”, que advoga uma cultura comum sobre a maioria dos países que dialoga com o nacional e o regional. É antemurado pela autora que essa globalização da cultura não reflete uma homogeneização, já que as culturas nacionais também modificam essa forma cultural em conjunto com os governos que mediam os fluxos culturais. O trabalho de Hannerz (1996), que irá colaborar com o termo transnacional, em que há uma transformação de paradigma acerca das distâncias e das fronteiras, em que as conexões transnacionais se tornam mais variadas, continuamente gerando efeitos na vida humana em escala individual e coletiva, tanto por conta de tecnologias de transporte quanto pelo alcance dos média, transformando imaginários sobre as diversas realidades sociais.

Partindo de um ponto comum, os diversos estudos aqui presentes permitem uma compreensão global sobre os encontros e desencontros de diversas expressões artísticas e os inúmeros atores que participam desses movimentos. Torna-se, então, uma leitura obrigatória para quem pretende aventurar-se no universo da pesquisa da cultura e das artes, independente da área que se parte, pois há uma grande chance de encontrar uma aproximação científica comum ao longo de sua leitura. Em conjunto, ressalta-se a importância de sua leitura em conjunto de obras como de Guerra (2013), pois em sua análise sobre o *rock* alternativo em Portugal, permite exatamente perceber esses *art worlds* em ação, dialogando com autores citados na presente resenha como Howard S. Becker e Diana Crane, além de outros centrais no desenvolvimento da sociologia da música, das artes e da cultura como Pierre Bourdieu e Andy Bennett, podendo visualizar de forma mais aprofundada sobre um tópico específico como essas dinâmicas atuam na realidade contemporânea.



#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Becker, Howard. S. (2008). *Art worlds: updated and expanded*. Berkeley: University of California Press.
- Bottero, Wendy & Crossley, Nick. (2011). Worlds, fields and networks: Becker, Bourdieu and the structures of social relations. *Cultural sociology*, 5(1), 99-119.
- Canclini, Néstor García. (2015). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.
- Cluley, Robert. (2012). Art words and art worlds: The methodological importance of language use in Howard S. Becker's sociology of art and cultural production. *Cultural sociology*, 6(2), 201-216.
- Crane, Diana. (1992). *The production of culture* (Vol. 1). New York: Sage.
- Guerra, Paula. (2013). *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Afrontamento.
- Guerra, Paula & Costa, Pedro. (2016). *Redefining art worlds in the late modernity*. Porto: Universidade do Porto - Faculdade de Letras.
- Hannerz, Ulf. (1996). *Transnational connections: Culture, people, places*. New York: Taylor & Francis US.
- Patriotta, Gerardo & Hirsch, Paul. M. (2016). Mainstreaming innovation in art worlds: Cooperative links, conventions and amphibious artists. *Organization Studies*, 37(6), 867-887.

**Gabriel Barth da Silva.** Bacharel em Psicologia e Mestrando em Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Rua de Miguel Bombarda, 384, 2º Andar, 4050-522 Porto, Portugal. E-mail: gabrielbarths@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6893-211X.

Receção: 22/10/2020

Aprovação: 27/11/2020

#### Citação:

Silva, Gabriel Barth da (2020). Mundos artísticos em contínua transformação: Uma resenha do livro *Redefining art worlds in the late modernity*. *Todas as Artes*. *Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(3), pp. 136-140. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n3r2



