

TODAS AS ARTES

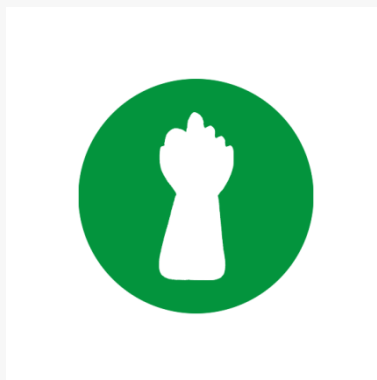


REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA

ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 2, N. 1, Jan.-Jun. 2019
ISSN 2184-3805
DOI: [10.21747/21843805/ta2n1](https://doi.org/10.21747/21843805/ta2n1)



A figa é um amuleto em forma de uma pequena mão fechada, com o dedo polegar enfiado entre o indicador e o do meio. A figa é usada supersticiosamente como um sinal de proteção contra maus agouros, perigos, má sorte e negativismos. A figa também pode ser um gesto feito com as mãos, onde o dedo médio e o indicador se cruzam. Este tipo de figa também é utilizado, na maioria dos países ocidentais, como um sinal de proteção contra doenças e coisas negativas em geral. A simbologia da figa surgiu na Itália, sob o nome de "manofico" (mano = mão e fico = figo), sendo que o figo representa o órgão sexual feminino e o polegar faz alusão ao órgão sexual masculino. Este símbolo era bastante utilizado pelos etruscos como um sinal de fertilidade e de erotismo.

Figa is an amulet in the form of a small closed hand, with the thumb between the index finger and the middle finger. Figa is used superstitiously as a sign of protection against bad omens, dangers, bad luck and negativity. Figa can also be a gesture made with the hands, where the middle finger and the indicator intersect. This type of figa is also used, in most Western countries, as a sign of protection against diseases and negative things in general. The symbology of figa appeared in Italy, under the name of "manofico" (mano = hand and fico = fig), fig being the female sexual organ and the thumb referring to the male sexual organ. This symbol was widely used by the Etruscans as a sign of fertility and eroticism.

EQUIPA EDITORIAL

DIREÇÃO

Paula Guerra, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ **Gláucia Villas Bôas**, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 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 ■ **Glória Diógenes**, Universidade Federal do Ceará, Brasil ■ **Lígia Dabul**, Universidade Federal Fluminense, 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-IUL), CIES – Centro de Investigação e Estudos em Sociologia, Portugal ■ José Machado Pais, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa,

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

Portugal ■ **Lilia Mortiz Schwartz**, Universidade de São Paulo, Brasil ■ **Marcelo Ridenti**, Universidade de Campinas, Brasil ■ **Maria Antonietta Trasforini**, Università degli Studi di Ferrara, Itália ■ **Maria Hirviljäs**, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finlândia ■ **Marie Buscatto**, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França ■ **Maria Lucia Bueno**, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil ■ **Pedro Costa**, ISCTE-IUL e Dinâmia'CET, Portugal ■ **Ricardo Campos**, FCSH-UNL e CICS.NOVA ■ **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

EDITORAS EXECUTIVAS

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ **Mariana Selas**, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

ASSISTENTES EDITORIAIS

Henrique Grimaldi Figueredo, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil ■ **Maurício Hoelz Veiga Júnior**, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil ■ **Vasco Sistelo**, Faculdade de Letras 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

CONTACTO PRINCIPAL

Email: todasartes.journal@gmail.com

CONTACTO PARA SUPORTE TÉCNICO

Email: todasartes.journal@gmail.com

SUMÁRIO

Apresentação	4
Paula Guerra	4
ARTIGOS	11
<i>Do Smurf ao ballet. A invenção da dança hip-hop</i>	12
Roberta Shapiro	12
Quero uma festa <i>punk!</i> Notas sobre eventos organizados por <i>punks</i> na periferia da cidade de São Paulo	30
Maria Celeste Mira e Edson Alencar Silva	30
Desafiando la noche neoliberal: el ocio nocturno como mecanismo de inclusión y bienestar social en Europa	48
Jordi Nofre	48
Música dançada a dois. Para um balanço histórico da relação festival-cidade	66
Paulo Nunes	66
O patrimônio prisional: estética do sofrimento, fetiche e reflexão	82
Viviane Trindade Borges e Myrian Sepúlveda dos Santos	82
Museus, cidades e crítica institucional: o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu de Arte do Rio em análise comparativa	98
Sabrina Parracho Sant'Anna	98
REGISTOS DE PESQUISA	121
Vozes do Cerco. Modos de apropriação, simbologias e ideNtidades culturais face ao espaço habitado	122
Sofia Sousa	122
RECENSÕES/ RESENHAS	135
A cena do <i>rock underground</i> americano na década de 1980 e a quinta dimensão do <i>punk</i> : uma resenha do livro <i>Nossa banda podia ser sua vida</i>	136
Pedro Menezes	136

SUMMARY

Presentation	4
Paula Guerra	4
ARTICLES	11
From Smurf to ballet. The invention of hip-hop dance.....	12
Roberta Shapiro	12
I want a punk party! Notes on events organized by punks in the outskirts of the city of São Paulo.....	30
Maria Celeste Mira e Edson Alencar Silva	30
Challenging the neoliberal night: nightlife as a mechanism of inclusion and social well-being	48
Jordi Nofre	48
Music to be danced between two. For a historical balance of the festival-city relationships.....	66
Paulo Nunes	66
Prison heritage: aesthetics of suffering, fetish and reflection.....	82
Viviane Trindade Borges e Myrian Sepúlveda dos Santos	82
Museums, cities and institutional criticism: the Museum of Contemporary Art of Barcelona and the Museum of Art of Rio in comparative analysis.....	98
Sabrina Parracho Sant'Anna	98
SEARCH RECORDS	121
Voices from the Cerco. Modes of appropriation, symbologies and cultural identities in relation to inhabited space	122
Sofia Sousa	122
REVIEWS	135
The american underground rock scene of the 1980s and the fifth dimension of punk: a review of the book 'Our band could be your life'	136
Pedro Menezes	136

APRESENTAÇÃO

Paula Guerra

Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal

Assim, a arte é uma forma de crítica, porque fazer arte é confessar que a vida ou não presta, ou não chega (Fernando Pessoa, 1966: 33).

Um dos propósitos desta revista, e este número prova-o cabalmente, é realçar as profundas mudanças que vão marcando o campo das artes nesta modernidade radicalizada. As mudanças são tantas e os efeitos tão profundos que, em certos momentos, se torna difícil acompanhar. Chamemos-lhe sociologia da arte ou sociologia da cultura (Heinich, 2010); o que se constata é uma *revolução copernicana* e é precisamente disso que pretendemos dar conta nesta introdução. Por exemplo, Eduardo de la Fuente (2007) fala do surgimento de uma *nova sociologia da arte*, caracterizada por quatro pontos-chave: primeiro, uma reconsideração da relação entre sociologia e outras disciplinas; segundo, o surgimento de uma sociologia-arte (*art-sociology*) em oposição à sociologia da arte; terceiro, a aplicação de observações sobre arte a objetos não-artísticos, a coisas; quarto, a sociologia da arte passa a ser entendida como um facto social contingente.

Nas últimas décadas, correlativamente ao crescimento da sociologia das artes visualizamos uma consequente especialização, bem como uma *vontade* de analisar e refutar as teorias de outras disciplinas académicas, como filosofia ou história da arte. Uma forma de marcar posição, por assim dizer. E, também é preciso dizê-lo, um certo complexo de inferioridade de quem chegou tarde ao jogo. Dores de crescimento, portanto. Contudo, nos últimos anos, este dogmatismo perdeu força e as publicações mais recentes têm estabelecido aproximações muito interessantes às mais diversas disciplinas. Apesar de contar com uma certa idade, Inglis & Hughson (2005) editaram um livro que englobava as mais diversas perspetivas teóricas como a semiótica, história da arte, arquitetura e estudos culturais. Se Bourdieu continua a ser o principal referente teórico, o anti-elitismo de Becker (2010) é prevacente, isto é, a ideia desmistificadora sobre o trabalho artístico, sobre o artista e mesmo sobre o facto de o estudo sobre a arte não é um simples exercício académico abstrato que interesse apenas a uma reduzida plateia de investigadores. Estes autores parecem ter todos lido Alexis de Tocqueville, que acertadamente afirmava que “[n]ada é mais improdutivo para o espírito humano do que uma ideia abstracta” (Tocqueville, 2007: 756).

Vejam os exemplos de Paul Willis (2014), em que o autor se insurge contra a secundarização oferecida às culturas do dia-a-dia, que, paradoxalmente se tornou o

apanágio da sociologia, o que teve o efeito de a tornar igual a outras disciplinas que favoreciam as narrativas e práticas oficiais sobre a arte. Trata-se, portanto, de uma crítica às fronteiras que a sociologia da arte estabeleceu entre o que é arte e não-arte. Uma espécie de imperialismo sociológico. A única forma de o evitar, e obter-se assim um futuro menos dogmático, é se os sociólogos começarem a relativizar, historicizar e colocar a nu todas as suposições dadas como óbvias (Fuente, 2007). Tia DeNora (2000, 2003, 2011, 2013) é talvez o melhor exemplo dessa renovação teórica. A sua obra oferece um desafio à noção de uma sociologia da arte, pois, e numa perspectiva elisiana, “falar de uma sociologia da música é perpetuar uma noção da música e sociedade como entidades separadas” (DeNora, 2003: 151). A autora, seguindo esta linha de pensamento, considera que o melhor seria aplicar um novo termo, como *art-sociology*, em que a arte não seja um mero objeto, mas sim uma força ativa na vida social das pessoas. Um afastamento da tal “ideia abstracta” que Tocqueville nos falava e que tão cara era a autores na linha de Adorno - que podem ser caracterizados por uma sociologia da arte ao nível de generalização. É, portanto, necessário tratar a arte como arte. Uma sociologia onde não existam categorias *a priori*, em que a arte não seja apenas o resultado de determinadas forças sociais. Uma perspectiva que apenas leva a olvidar as propriedades ativas da música, bem como o seu potencial na vida das pessoas.

Sam de Boise (2016) - na linha de Antoine Hennion (2010) -, considera que nas abordagens bourdeusianas raramente existe espaço para a própria arte, mais especificamente para a música. A forma como a arte é construída, lida e recebida é extremamente importante para que um investigador consiga apreender o porquê de certas pessoas gostarem e outras não. Na sua perspectiva, falta a percepção que a arte serve, de múltiplas maneiras, de motor de desenvolvimento comunitário, em lutas contra o racismo, sexismo, exploração, etc., e que em muitos casos alcançam resultados positivos. De igual modo, e neste caso falamos da música em específico, como é utilizada por partidos de esquerda e de direita para efeitos de mobilização política, bem para reforçar sentimentos de pertença. Isto porque, como estudado por Tia DeNora (2003), a música influencia ativamente a forma como as pessoas interpretam o mundo à sua volta e, por conseguinte, tem um impacto direto nas desigualdades materiais. Nessa linha, Eyerman & McCormick (2006) referem que através da arte surgem novas identidades e práticas sociais. Através da arte é possível criar espaços para experimentação com projetos sociais, políticos e estéticos. Veja-se o estudo de Bergh (2007) que analisou como a música pode deter um papel determinante para resolução de conflitos no Sudão.

Ou, por outras palavras, trata-se de um exemplo do que acontece quando escutamos músicas (Accord & DeNora, 2008: 230). Para ter essa sensibilidade é preciso uma clara mudança a nível empírico e analítico: passar de um enfoque no gosto - entendido enquanto aquisição socializada - para um enfoque na forma como

as pessoas interagem com a arte (Prior, 2013). Existe atualmente um grande corpo de pesquisa sobre, por exemplo, onde e como as pessoas escutam específicas músicas (DeNora, 2000), como as pessoas interagem com a música em diferentes contextos (Wood *et al.*, 2007), como a música é construída e influencia as experiências dos atores sociais através do que DeNora apelida de “capacidades afetivas” (DeNora, 2003: 92). Ou a linha de investigação relativa ao *ethos do-it-yourself* e de como remete para uma nova e diferente relação com a arte (Guerra, 2018; Bennett & Guerra, 2019). A obsessão com os inquéritos relativos ao gosto artístico teve o efeito nefasto de os inquiridos já saberem o que o sociólogo espera dele. Hennion (2010) fala de inquiridos que já sabem que devem realçar os seus gostos de música clássica. Ora, isto leva a respostas cada vez mais previsíveis. Por isso, Hennion fala da necessidade de “des-sociologizar os amadores para que eles possam falar não apenas dos seus determinismos mas das suas formas de atuar” (Hennion, 2010: 27-28).

Todavia, temos de ter cuidado em não deitar *fora o bebé com a água do banho*. Se é verdade que os resultados que Pierre Bourdieu (2010) obteve sobre o processo de distinção social já não se aplicam à sociedade atual, isso é mais pelo facto de Bourdieu ter escrito na década de 1970 e não por erros na sua metodologia. É necessário uma reatualização. Têm sido vários os estudos sobre o capital cultural, com resultados deveras interessantes. Qual a razão do enfoque no capital cultural? Para DiMaggio (1982), a razão é simples: as artes são a forma cultural reconhecimento mais prestigiada no mundo ocidental. Em qualquer grupo pode existir formas de conhecimento prestigiantes. Por outro lado, conhecimento artístico, é, em geral, o mais prestigiante e um forte indicador de um capital cultural. E apesar de nas últimas décadas vários estudos empíricos terem suportado as premissas postuladas por Bourdieu, autores como DiMaggio & Mukhtar (2004) falam de um declínio da posição da arte como capital cultural. E apontam várias razões para tal declínio: primeiro, a ubiquidade da cultura popular, que impossibilita que os até então *gatekeepers* culturais, como universidades e instituições culturais, mantivessem a sua centralidade cultural (Warde, *et al.*, 1999); segundo, a ideia prevaiente que a alta cultura está a esboroar-se, ocorrendo uma de-institucionalização, fruto quer do multiculturalismo quer dos próprios artistas, que recusam as barreiras entre cultura popular e séria (DiMaggio & Mukhtar, 2004); terceiro, atualmente o prestígio cultural advém da familiaridade com múltiplas formas artísticas. O que Peterson & Kern (1996) apelida de omnívoros, que seriam os novos detentores do capital cultural e que seriam agentes capacitados de se movimentarem entre cultura popular e alta (Friedman *et al.*, 2015).

Trata-se de uma forma de *capital cultural emergente*. Existe uma diferença na relação com o cânone artístico e por outro lado uma valorização do novo por partes dos mais jovens. Assim as diferenças de gosto cultural em vez de apenas serem

analisadas a partir das diferenças classistas, devem também atender a diferenças geracionais. É a própria cultura dominante que está a passar por uma processo de transformação, ainda que a longo prazo. Temos de ter em atenção que estas novas culturas dominantes abandonam as barreiras nacionais ou europeias, o que origina formas de *capital cultural cosmopolita* que origina a rutura com uma visão da cultura assente numa tradição nacional, intimamente ligado ao conceito de Estado-Nação.

Este *capital cultural emergente* não deve ser dissociado do processo de informalização (Wouters, 2004, 2007). Uma das características marcantes do século XX foi o relaxamento dos constrangimentos emocionais e comportamentais nas interações sociais. Para Cas Wouters (2004), tal deveu-se à crescente influência das camadas mais baixas da sociedade, os seus modos comportamentais, mais informais, acabaram por ser incorporados por toda a sociedade. Existiu uma maior tolerância, e diferenciação, para a demonstração de emoções (uma verdadeira emancipação das emoções, de facto), e da expressão de calão ou palavrões.

A informalização pode ser vista nos vários festivais musicais que existem por todo o mundo. Na literatura antropológica, o festival é interpretado como ritual público; uma “carnavalização” do real face à qual os membros das comunidades participam (re)afirmando e celebrando vínculos sociais, religiosos, étnicos, nacionais, linguísticos e históricos, numa articulação entre a ontogénese dos seus valores vigentes e a sua projeção no futuro societal. São assim espaços retirados da vida quotidiana que oferecem uma outra variedade de possibilidades e experimentações. E os festivais, além de espaços de liberdade e experimentação, também são espaços de encontro cosmopolita. São espaços de quebra de fronteiras artísticas, sonoras, culturais, nacionais; tempos de simultaneidade de práticas, ritmos e atores face à música; e contextos de corporização e estilização de modos de fazer música diferentes – todos atestados pela diversidade de bandas, pela panóplia de géneros e subgéneros de *pop rock* e pela preponderante presença de uma *allure* global/internacional de projetos musicais (Guerra, 2016a, 2016b, 2017).

Por fim, mas com não menos importância, destaquemos a influência da obra de Becker (2010). Para este autor, e autores que por ele foram influenciados, a arte é social não porque depende um conjunto de variáveis sociais, mas porque é fruto de um trabalho coletivo que origina o produto artístico. Trata-se de retrabalhar toda a tese dos “mundos das artes”; primeiro, a recomendação que se leve a sério o trabalho menos vistoso, as miudezas da produção artística, pois a criação de um trabalho artístico envolve todo um tipo de escolhas (Acord & DeNora, 2008), que são moldadas por todo o tipo de constrangimentos físicas, sociais e económicas; segundo, o trabalho artístico deve ser entendido ele próprio como um *actant*; terceiro, todo o trabalho artístico é fruto de um “processo” e eles próprios possuem vidas e carreiras. À semelhança do que Hans-Georg Gadamer (2013) nos diz sobre a

biografia de alguém, temos de levar em consideração a ideia de *wirkungsgeschichte*, isto é, as consequências dessa vida e trajetória na História.

Posto isto, consideramos que neste novo número da revista *Todas as Artes* podemos visualizar todas as profundas mudanças que aqui elencamos. Começamos com o artigo *Battles and Ballets. Hip-hop dance in France*, de Roberta Shapiro, em que a autora estuda a gênese do *hip-hop* (originalmente com o delicioso e nonsense nome de *smurf*) em França na década de 1980, bem como o seu longo processo de institucionalização. Shapiro analisa detalhadamente as fortes lutas necessárias para a legitimação e subsequente profissionalização dos artistas *hip-hop* em França. Em seguida, temos o artigo *Quero uma festa punk! Notas sobre eventos organizados por punks na periferia da cidade de São Paulo*, da autoria de Maria Celeste Mira e Edson Alencar Silva. Estes autores analisam a organização de eventos *punks* na cidade de São Paulo. O enfoque recaiu em procurar compreender como estas festas *punk* ocorrem ininterruptamente desde o final dos anos 1970, muito graças ao ethos *do-it-yourself*), que foi incorporado como um elemento central no movimento *punk* como uma prática cultural que valoriza a autogestão e organização coletiva das mostras de bandas. No terceiro artigo, *Desafiando la noche neoliberal: el ocio nocturno como mecanismo de inclusión y bienestar social en Europa*, da autoria de Jordi Nofre, é possível aferir como a *noite* exacerba os processos de exclusão, marginalização e criminalização de jovens não-brancos da classe trabalhadora na cidade neoliberal. Além da simples exposição de desigualdades, o artigo terminará propondo o pleno desenvolvimento da diversão noturna como um dos mais eficientes (e ainda inexplorados) mecanismos de inclusão e bem-estar social nos tempos atuais de incerteza global e desafios sociais críticos.

Continuando por este terceiro número, temos o artigo *Música dançada a dois. Por um balanço histórico da relação festival-cidade*, de Paulo Nunes, em que este elabora teoricamente e realiza um balanço histórico dos festivais e as suas aproximações com a cidade. O artigo possui três linhas que procura explorar: primeiro, os aspectos rituais e interesses envolvidos nos festivais; segundo, os seus usos como ferramenta para a construção de nacionalismos; terceiro, as suas funções para a definição de novas elites e a invenção da “alta cultura”. Em quinto lugar temos o artigo *O patrimônio prisional: Estética do sofrimento, fetiche e reflexão*, de Viviane Trindade Borges e Myrian Sepúlveda dos Santos, que analisa a pouca estudada patrimonialização dos espaços prisionais, que muita controvérsia tem provocado. De um lado, observamos que esta patrimonialização leva a apagamentos e transmite a História de uma forma fetichizada. Por outro lado, observamos tentativas de provocar a reflexão social frente aos problemas que envolvem a experiência de encarceramento. A autora assentou o seu artigo no embate entre estes dois aspetos tão antagónicos. O último artigo, *Museus, Cidades*

e *Crítica Institucional: O Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu de Arte do Rio em análise comparativa*, de Sabrina Parracho Sant'Anna, efetua uma pesquisa comparativa entre a fundação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu de Arte do Rio, procurando entender como os processos de multiplicação de instituições de memória e centros culturais, ao contribuir para a construção de imagens de cidades globais, têm provocado consequências não previstas por urbanistas e *policy makers*. Na seção dos registos de pesquisa, temos o texto de Sofia Sousa, apelidado *Vozes do Cerco. Modos de apropriação, simbologias e identidades culturais face ao espaço habitado*, em que a autora, tendo como base o pressuposto de que viver, habitar e usufruir de um espaço implica um impacto nas trajetórias, rumos e identidades pessoais e coletivas, analisa a extensão dos processos de exclusão social nas histórias de vida das mulheres do Bairro do Cerco, na cidade do Porto. Por fim, temos a recensão crítica da autoria de Pedro Menezes, *A cena do rock underground americano da década de 1980 e a quinta dimensão do punk: uma resenha do livro Nossa Banda Podia Ser Sua Vida*, em que o autor efetua uma revisão crítica do livro de Michael Azerrad, originalmente editado em 2001 e finalmente traduzido no Brasil em 2019 pela editora *Powerline Books*. Trata-se de um livro emblemático na análise do rock independente norte-americano da década de 1980. Esperemos que gostem. Boas e desafiantes leituras.

Porto, maio de 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acord, Sophia K.; DeNora, Tia (2008). Culture and the arts: from art worlds to arts-in-action. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 619(1), pp. 223-237.
- Becker, Howard S. (2010). *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Bennett, Andy & Guerra, Paula (Eds.) (2019). *DIY cultures and underground music scenes. Collection Routledge Advances in Sociology*. Abingdon/Oxford: Routledge.
- Bergh, Arild (2007). I'd like to teach the world to sing: Music and conflict transformation. *Musicae Scientiae*, 11(2), pp. 141-57.
- Bourdieu, Pierre (2010). *A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70.
- de Boise, Sam (2016). Post-Bourdiesian moments and methods in music sociology: Toward a critical, practice-based approach. *Cultural Sociology*, 10(2), pp. 178-194.
- DeNora, Tia (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia (2003). *After Adorno: Rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia (2011). *Music-in-action: essays in sonic ecology*. Farnham: Ashgate.
- DeNora, Tia (2013). *Music Asylums: Wellbeing through music in everyday life*. Farnham: Ashgate.
- DiMaggio, Paul (1982). Cultural capital and school success: the impact of status culture participation on the grades of U.S. high school students. *American Sociological Review*, 47(2): 189-201. DOI: 10.2307/2094962.
- DiMaggio, Paul & Mukhtar, Toqir (2004). Arts participation as cultural capital in the United States, 1982-2002: Signs of decline? *Poetics*, 32(2), pp. 169-194.
- Eyerman, R. & McCormick, L. (Eds.) (2006). *Myth, meaning, and performance: Toward a new cultural sociology of the arts*. Boulder, CO: Paradigm.
- Fuente, Eduardo de la (2007). The "new sociology of art": putting art back into social science approaches to the arts. *Cultural Sociology*, 1(3), pp. 409-425.
- Gadamer, H.-George (2013). *Truth and Method*. London/New York: Bloomsbury.

- Guerra, Paula (2016a). Lembranças do último verão. *Portugal ao Espelho*. Disponível em: <https://portugalaoespelho.wordpress.com/2016/03/22/lembrancas-do-ultimo-verao-festivais-de-musica-ritualizacoes-e-identidades-na-contemporaneidade-portuguesa/>
- Guerra, Paula (2016b). "From the night and the light, all festivals are golden": The festivalization of culture in the late modernity. In Guerra, Paula. & Costa, Pedro (Eds.), *Redefining art worlds in the late modernity* (pp. 39-67). Porto: University of Porto.
- Guerra, Paula (2017). A revolução do festival: um percurso pela agenda dos festivais pop rock portugueses na última década. In de Almeida Pires, Vitor & de Almeida, Laís (Eds.), *Circuitos urbanos, palcos midiáticos: Perspetivas culturais da música ao vivo* (pp. 29-53). Maceió: Edufal.
- Guerra, Paula (2018). Raw Power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), pp. 241-259.
- Heinich, Nathalie (2010). What does 'sociology of culture' mean? Notes on a few trans-cultural misunderstandings. *Cultural Sociology*, 4(2), pp. 257-265.
- Hennion, Antoine (2010). Loving music: From a sociology of mediation to a pragmatics of taste. *Scientific Journal of Media Education*, 17(34), pp. 25-33.
- Inglis, David & Hughson, John (Eds.) (2005). *The sociology of art: Ways of seeing*. London: Palgrave.
- Pessoa, Fernando (1996). *Páginas de estética e de teoria literárias*. Lisboa: Ática.
- Peterson, Richard A.; Roger M. (1996). Changing highbrow taste: from snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), pp. 900-907.
- Silva, Augusto Santos & Guerra, Paula (2015). *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia.
- Tocqueville, Alexis de (2007). *Da democracia na América*. Estoril: Principia.
- Warde, Alan; Martens, Lydia; Olsen, Wendy (1999). Consumption, the problem of variety cultural omnivorousness. social distinction, dining out. *Sociology*, 33(1), pp. 105-127.
- Willis, Paul E. (2014). *Profane culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Wood, Nichola; Duffy, Michelle & Smith, Susan J. (2007). The art of doing (geographies of) music. *Environment and planning D: Society and Space*, 25(5), pp. 867-889.
- Wouters, Cas (2004). *Sex and manners: Female emancipation in the west 1890-2000*. London: Sage.
- Wouters, Cas (2007). *Informalization: Manners and emotions since 1890*. London: Sage.

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» e no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

Citação:

Guerra, Paula (2019). Apresentação *Todas as Artes*. *Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(1), pp. 4-10. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n1ap

ARTIGOS



DO SMURF AO BALLET. A INVENÇÃO DA DANÇA HIP-HOP¹

FROM SMURF TO BALLET. THE INVENTION OF HIP-HOP DANCE

DU SMURF AU BALLET. L'INVENTION DE LA DANSE HIP-HOP

DEL SMURF AL BALLET. LA INVENCION DE LA DANZA HIP-HOP

Roberta Shapiro

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain, Paris; Conservatoire National des Arts et Métiers, Centre d'Études d'Emploi et du Travail, Marne-la-Vallée, França

Tradução de Paula Guerra

Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal

RESUMO: Como é que uma brincadeira de miúdos, chamada smurfs, que chegou a França vinda dos Estados-Unidos no início dos anos 1980, progressivamente deu origem a um novo género coreográfico apelidado de dança *hip-hop*? O artigo descreve essa transfiguração: da conjugação de diversos microprocessos (descontextualização, organização, profissionalização, singularização, intelectualização) emerge o macroprocesso da artificação dessa brincadeira. Vários dançarinos de *hip-hop*, na maioria filhos de empregados nos serviços e operários imigrantes, formaram-se nos anos 1980-1990 nas convenções de dança de palco erudita e organizaram-se em companhias. Foram subsidiados pelas autoridades públicas. Surgem alianças entre uma multiplicidade de atores sociais: jovens *hip-hoppers*, trabalhadores sociais, funcionários públicos, diretores de teatro, coreógrafos estabelecidos, jornalistas, etc. Estabeleceu-se um mundo da arte da dança *hip-hop*, precoce e relativamente estruturado, enquanto as competições em grande escala, sobre a forma de battles, só ganharam relevo desde os anos 2000. De forma paradoxal, existe uma interdependência dinâmica entre estes dois setores, entre os quais circulam pessoas, valores, técnicas e estéticas.

Palavras-chave: *Smurf*, dança *hip-hop*, artificação, *ballet*, battles.

ABSTRACT: Breakdancing first arrived in France from the United States in 1982; it was called smurf. Most of the initial practitioners were boys from working-class immigrant families that observers derided for practicing what they saw as a derisory childish entertainment. But gradually smurf muted into an innovative artistic genre called danse hip-hop. How did this come about? This article charts the transfiguration over time: from the conjunction of a number of micro-processes (decontextualization, organization, professionalization, singularization, and intellectualization) the macro-process of artification emerged. In France, professional concert dancers worked with the youngsters very early on, introducing them to the conventions and aesthetics of academic dance, as well as to a key facet of collective organization: the troupe. Public authorities also granted perdurable support to hip-hop companies and festivals. Thus a diversity of social actors formed an alliance (young hip-hoppers, elected officials, theatre directors, social workers, established choreographers, journalists, etc.) that formed the basis for a precocious and relatively structured hip-hop art world. Large-scale battles did not develop until after 2000. Paradoxically, there is a dynamic interdependence between these two sectors. People, values, aesthetics and techniques circulate between the two.

¹ Nota da Tradutora (NT): Artigo originalmente publicado em Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2012) (Ed.). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: EHESS. Agradeço a Roberta Shapiro a sua imensa generosidade em partilhar o seu texto e aceitar o desafio da sua tradução para língua portuguesa, abrindo o objeto da *artificação* à lusofonia. Para além da cedência do texto, Roberta Shapiro colaborou avidamente na sua revisão para a língua portuguesa: facto que também merece o nosso maior agradecimento. Agradeço também a João Lima e Susana Januário pelos seus contributos na revisão do texto.

Keywords: *Smurf*, hip-hop dance, *artification*, *ballet*, *battles*.

RÉSUMÉ: Comment est-ce qu'un jeu d'enfant, appelé *smurf*, venu des Etats-Unis en France au début des années 1980, a-t-il progressivement donné naissance à un nouveau genre choréique, appelé danse *hip-hop*? L'article décrit cette transfiguration: de la conjonction de plusieurs micro-processus (décontextualisation, organisation, professionnalisation, singularisation, intellectualisation) émerge le macro-processus d'*artification* de ce jeu. Beaucoup de danseurs *hip-hop*, en majorité des enfants d'employés et d'ouvriers immigrés, se forment dès les années 1980-90 aux conventions de la danse savante et s'organisent en compagnies. Celles-ci seront subventionnées par la puissance publique. Des alliances se nouent entre une multiplicité d'acteurs sociaux: jeunes hip-hoppeurs, travailleurs sociaux, élus, directeurs de théâtres, choréographes établis, journalistes, etc. Un monde de l'art de la danse *hip-hop* se met en place, précoce et relativement structuré, alors que les compétitions à grande échelle, sous forme de *battles*, ne prennent de l'ampleur qu'à partir des années 2000. De manière paradoxale, il y a une interdépendance dynamique entre ces deux secteurs entre lesquels les personnes, les valeurs, les techniques et les esthétiques circulent.

Mots-clés: *Smurf*, danse *hip-hop*, *artification*, *ballet*, *battles*.

RESUMEN: ¿Cómo una broma de niños, llamada *smurfs*, que llegó a Francia desde los Estados Unidos a principios de los años 1980, progresivamente dio origen a un nuevo género coreógrafo apodado de danza *hip-hop*? El artículo describe esta transfiguración: de la conjugación de diversos micro-procesos (descontextualización, organización, profesionalización, singularización, intelectualización) emerge el macro-proceso de la *artificación* de ese juego. Varios bailarines de *hip-hop*, en su mayoría hijos de empleados y obreros inmigrantes, se formaron en los años 1980-1990 en las convenciones de danza de escenario erudita y se organizaron en compañías. Estos serán subvencionados por las autoridades públicas. Se presentan alianzas entre una multiplicidad de actores sociales: jóvenes *hip-hoppers*, trabajadores sociales, funcionarios públicos, directores de teatro, coreógrafos establecidos, periodistas, etc. Se estableció un mundo de arte de la danza *hip-hop*, precoz y relativamente estructurado, mientras que las competiciones a gran escala, sobre la forma de *battles*, sólo ganaron tracción desde los años 2000. De forma paradójal, existe una interdependencia dinámica entre estos dos sectores, entre los que circulan personas, valores, técnicas y estéticas.

Palabras-clave: *Smurf*, baile *hip-hop*, *artificación*, *ballet*, *battles*.

Atualmente, na França, mais de trinta anos após a sua primeira aparição, a dança *hip-hop* é qualificada como uma forma artística e uma corrente de dança contemporânea. Ao mesmo tempo, esta dança continua ainda a ser associada, no imaginário coletivo, às *classes perigosas* e a uma juventude que assusta. O que significa isto? Para entender o surgimento da dança *hip-hop* como forma artística é necessário explicar dois processos distintos mas interligados historicamente: a constituição quer como *dança* quer como *arte* de algo que inicialmente foi visto como um divertimento de adolescentes.

1. No início era o *smurf*: um reencontro de oportunidades

Desde que chegou a França no início dos anos 1980, essencialmente através dos média, o que designámos atualmente por *dança hip-hop* tinha o nome de *smurf*. Oriunda dos Estados Unidos, onde foi inventada pelos negros e latinos dos bairros mais desfavorecidos de Nova Iorque, a dança *hip-hop* divulga-se principalmente através do audiovisual, depois da *tournee* europeia do grupo nova-iorquino *Rock Steady Crew* em 1982, de filmes como *Wild Style* (1982)² ou *Flash Dance* (1983)³ e, depois, massivamente em 1984, devido a uma emissão televisiva que se tornará lendária: a *H.I.P.-H.O.P.*⁴ de Patrick Duteil, *alias* Sidney⁵, na TF1⁶. A dança é uma componente do movimento *hip-hop*, que também engloba formas musicais (o *rap* e o *djing*) e gráficas (o *tag* e o *graff*), e promove os “valores positivos” como a tolerância e o respeito. O *smurf* provoca um fascínio extraordinário, sobretudo entre os jovens de famílias operárias, árabes, africanas ou caribenhas. Os arquivos televisivos confirmam os testemunhos, ao mostrar os jovens, entusiasmados, “ondulando com frenesim” (Wais, 1987), à frente dos edifícios nos bairros desfavorecidos. Se já são raros os investigadores que se interessam por esta época, a maior parte dos observadores não vê no *smurf* nada para além de um fogo-de-vista sem interesse, “um brinquedo ridículo para os telespetadores adolescentes” (Bachman & Basier, 1986)⁷, destinado a ser esquecido.

No entanto, o *smurf* corresponde perfeitamente à sede de expressão, ação e de reconhecimento dos jovens das *periferias* populares que participam de corpo e

² NT: Este filme realizado por Charlie Ahearn foi o primeiro filme *hip-hop*, contando com a participação das principais figuras da cena *hip-hop* de então. Rapidamente ganhou o estatuto de filme de culto.

³ NT: Drama romântico realizado por Adrian Lyne. Foi relevante para a cena *hip-hop* devido às sequências de música e de dança *hip-hop* que polvilham no filme.

⁴ NT: Trata-se de um programa televisivo francês emitido entre janeiro e dezembro de 1984, muito importante para a divulgação do *hip-hop* em França. Também teve a particularidade de ser o primeiro programa televisivo francês apresentado por um negro.

⁵ NT: Músico e apresentador televisivo francês. Ficou acima de tudo conhecido pelo seu papel de divulgação do *hip-hop* em França: primeiro na rádio e, depois, na televisão.

⁶ NT: Télévision Française 1.

⁷ Tratou-se da primeira abordagem sobre o *smurf* numa revista científica.

alma⁸ na dança durante os anos 1980. O documentário *On n'est pas des marques de vélo*⁹, editado em 2002, faz-nos entender um pouco da intensidade da participação desses jovens que, atualmente, três décadas após os acontecimentos, ainda se sentem profundamente comovidos pela recordação do programa televisivo de Sidney: "Para nós era a única coisa que importava na vida" (Kool Shen in Thorn, 2002). Era a época da *Marche des Beurs*¹⁰, os primeiros anos do desemprego em massa e da precariedade estrutural, cujos efeitos devastadores nas classes operárias, e em particular nos jovens oriundos de famílias imigrantes, começaram a ser sentidos: "Nós agarrámo-nos a esta oportunidade" (in Thorn, 2002). Os jovens "reconhecem-se" no *hip-hop* e fazem dele um projeto social, encontrando lá "um meio de se libertarem das categorias que lhes eram impostas" (Milliot, 2006: 177-178).

Os professores e os trabalhadores sociais viam nesta prática um valor estético e um recurso para a ação social. Como Virginie Milliot demonstrou, o *hip hop* foi aproveitado numa lógica tripla de exposição, socialização e reconhecimento (Milliot, 2006: 186), o que despoletou um processo de institucionalização. Em Vénissieux, em 1983, Marcel Notargiacomo, diretor da *Maison des Jeunes*, fundou a companhia *Traction Avant* e, em Saint-Quentin-en-Yvelines, Jean Djemad funda o *Black Blanc Beur*, "oficialmente em 1984, num parque de estacionamento"¹¹. Os animadores sociais não cessaram de ser mediadores importantes; mas é, acima de tudo, desde 1990, com a aplicação da *politique de la ville*¹², que a sua ação se efetivará de forma massiva, em parceria com políticos e administradores locais. Eles também convidaram dançarinos e coreógrafos de dança contemporânea, que viram no *hip-hop* "uma revolução estética e técnica"¹³; estes possibilitaram recursos numa altura em que as subvenções estavam em baixa e onde alguns notavam uma falta da criatividade no mundo da dança contemporânea (Izrine, 2002: 104-118). Enfim, a chegada ao poder dos socialistas, em 1981, criou um contexto favorável.

⁸ Não é por acaso que uma companhia de oriunda de Ile-de-France, fundada em 1993, tivesse o nome de *Choréam*, um jogo de palavras a partir das palavras "corps et âme" [*corpo e alma*].

⁹ NT: Documentário realizado por Jean-Pierre Thorn. Relata a história de Bouda, um jovem dançarino de *hip-hop* com 30 anos.

¹⁰ NT: Tratou-se de uma série de marchas pela igualdade e contra o racismo a acontecer em França, as primeiras do seu género, que se estenderam de outubro a dezembro de 1983.

¹¹ Para a história da companhia, cf: <http://www.blackblancbeur.fr/spip.php?rubrique124>

¹² NT: Um conjunto de medidas sociais acionadas pelo Estado francês, desde a década de 1980, com o propósito de diminuir as assimetrias sociais no que inicialmente se apelidava de *zones urbaines sensibles* (ZUS). Estas políticas foram desencadeadas após um conjunto de motins nas periferias no final da década de 1970.

¹³ Expressão de um avaliador de dança do Ministério da Cultura francês numa entrevista com a autora deste texto em 2001.

2. A dança *hip-hop* feita em França

Como é o mundo da dança *hip-hop*? Esquemáticamente, duas grandes formas e modos de exercício coexistem atualmente, o *ballet hip-hop*¹⁴ e a *battle*, que correspondem, cada um, a um específico espaço social: a dança de palco e a dança de competição. Para dar uma perspetiva mais próxima da realidade, seria necessário fornecer um quadro mais completo e falar também das *soirées* nas discotecas, em que se dançava para se divertir e seduzir, e da *transmissão*, onde se aprendia a dançar segundo as regras. Não obstante, aqui concentrar-nos-emos no *ballet* e na *battle*, pois todos os atores os designam como os dois principais eixos de prática, que se encontram, todavia, intimamente ligados.

É necessário primeiro sublinhar a grande originalidade da situação francesa. A dança *hip-hop* conheceu em França um desenvolvimento precoce (desde 1982), extenso e praticamente ininterrompido. Fenómeno desconhecido noutros lugares, os laços entre a estética e os modos de organização como dança de palco erudita (= *danse de scène savante*) foram gizados muito cedo: em França, os *ballets* e as companhias de dança *hip-hop* foram as pontas de lança quer na divulgação quer na institucionalização desta prática, e não como, em outros países, as *battles*; é numa segunda fase que estas se desenvolvem. Além disso, a educação popular deixou fortemente a sua marca na dança *hip-hop*: na sua organização, estética, cosmologia, pelos numerosos animadores que a promoveram. Por outro lado, o que distingue o *hip-hop* francês é o reconhecimento e a ajuda que as instituições públicas forneceram aos praticantes. Existe uma política pública de apoio à dança *hip-hop*, quer ao nível das coletividades locais quer ao nível do Estado central, e que se mantém, uns anos melhor outros pior, independentemente da cor política do governo (Lafargue de Grangeneuve, 2008). Estas características conjugaram-se e criaram em França um género coreográfico específico chamado *dança hip-hop*, dotado de um reportório próprio e uma população de dançarinos profissionais especializados¹⁵: é a base material do processo de *artificalização*. Resumidamente, esta configuração, que cristaliza as ações e interesses de uma vasta paleta de atores, provou ser durável; mas é caracterizada tanto pelos efeitos da crise de emprego operário como pela dominação pós-colonial.

Estas características são particularmente salientes quando as comparamos, por exemplo, com a situação americana. Na cidade de Nova Iorque, a maioria dos *breakdancers* pioneiros parou de dançar por volta de 1986, cerca de treze anos depois do início confirmado da prática, reconvertendo-se num ganha-pão para os

¹⁴ Roberta Shapiro considera que a paternidade desta expressão é de Philippe Mourrat, diretor de programação dos *Rencontres de La Villette*.

¹⁵ Estima-se que o número de dançarinos *hip-hop*, em 2003, fosse de aproximadamente 750 (num total de mais de 5000 dançarinos profissionais) (Rannou & Roharik, 2009). Extrapolando a partir dos dados dos inquéritos locais ou regionais sobre a dança *hip-hop*, podemos estimar em vários milhares o número de professores dessa disciplina.

mais afortunados, enquanto outros se encontram em situações de grande desconforto. As entrevistas revelam jovens que vivem num contexto muito duro, isolados e despossuídos face aos agentes e patrões de discotecas que exploram uma mão-cheia de dançarinos durante um curto período de tempo, descartando-os em seguida. Alguns desses pioneiros não sobreviveram ao choque, caindo na droga ou na delinquência (Chang, 2005: 110 e 205; Israël, 2002). Levará quase uma quinzena de anos para se assistir a um renascimento do *breakdance* nos Estados Unidos. A cronologia da expansão, desaparecimento e do renascimento é similar no Reino-Unido e no Canadá (Fogarty, 2006).

Também em França os dançarinos conheceram uma travessia no deserto, mas a sua duração e severidade são menores; após o fim da emissão de Sidney, haverá um vazio de quatro a cinco anos¹⁶, mas depois os dançarinos encontram apoios; aqueles que tinham parado de dançar, recomeçam e formam os seus grupos. Será a efervescência dos anos 1990.

3. Mas o que estão eles a fazer? Mostrando a prática

Nos primeiros anos, a ideia de definir estes gestos estranhos como dança não era universalmente aceite. Foi preciso algum tempo para que tal ideia surgisse como evidente e que todos aceitassem que se tratava de *dança*. Durante o decénio que vai desde o surgimento do *smurf* (1982) até à apresentação do *hip-hop* em festivais de dança, bem como a organização de festivais especializados (1991), a questão da definição e designação desta prática mantém-se em aberto, como é possível constatar se regressarmos à experiência dos participantes e analisarmos o vocabulário.

Quando rememoram os primeiros tempos, os pioneiros lembram-se da impossibilidade de definir o que faziam usando analogias do que então existia. Isto é, para além de brincadeiras. Eles eram crianças ou pré-adolescentes na altura¹⁷. “Ao início era só para nos divertirmos”, afirma Gabin Nuissier¹⁸. Mourad Merzouki, do grupo *Käfig*, recorda-se: “Nem nos passava pela cabeça usar a palavra dançarino. Nós tínhamos uma paixão pelo gestual, pela energia. Estávamos longe de imaginar que haveria uma aproximação com a dança de D maiúsculo” (Louchart, 2008). Um dançarino oriundo de Nantes entrevistado quando tinha 28 anos afirmou: “Eu descobri a dança mais tarde...em 1984 não fazia ideia do que era a dança! Na altura

¹⁶ Na opinião de Philippe Mourrat (2007: 4), a *travessia do deserto* dura de 1988 a 1991. Para Sidney (2008: 56), de 1985 até 1989. As datas diferem mas estes dois especialistas da cena *hip-hop* concordam com a duração: quatro anos.

¹⁷ A média etária dos telespetadores que escreveram cartas para o programa H.I.P.-H.O.P, de Sidney, era de catorze anos, segundo uma edição da revista *Danser* (n.º 273, 1984). A extrema juventude dos primeiros praticantes é confirmada pelos arquivos televisivos e pelas entrevistas aos dançarinos.

¹⁸ Fundador do grupo *Aktuel Force*, professor e coreógrafo, entrevistado em novembro de 2006, em Paris.

era mais performance e tudo isso...estávamos a nos divertir!” (in Shapiro, Kauffman & McCarren, 2002). Farid Berki, coreógrafo do grupo *Melting Spot* de Roubaix diz o mesmo: “Quando comecei não sabia que existia dança” (Rabaté, 2003).

Não devemos subestimar a importância da transição de *smurf* para *dança hip-hop*, que traduz, simultaneamente, uma socialização e uma *artificalização* da prática. Os arquivos do *l’Institut National de l’Audiovisuel* (INA) revelam que *smurf* é um neologismo dos anos 1980, diretamente relacionado com a emissão de Sidney na TF1, mas que praticamente desaparece desde 1998¹⁹. É substituído pela expressão *dança hip-hop*, que se impõe na televisão desde 1996, precisamente no momento em que se inauguram os *Rencontres nationales des danses urbaines*, na Grande Halle de la Villette, e onde constatámos uma subida em flecha do discurso canônico da crítica artística no *Le Monde* sobre essa dança. No ano seguinte, a expressão *dança hip-hop* eclipsará *smurf* e *dança rap* para se impor definitivamente como a expressão consagrada (Shapiro, 2003). Estas mudanças conceituais mudam a nossa atenção para o papel das instituições como a imprensa, a televisão, e um grande equipamento cultural na difusão e estabilização do vocabulário; eles convergem e sucedem-se um após outro para nomear, divulgar e valorizar a nova prática como forma de dança.

Smurf é um neologismo engraçado mas absurdo, sem referente, história e ancoragem institucional na língua francesa, que cedeu lugar a algo mais complexo. Se *smurf* é um puro disparate social²⁰, a expressão *dança hip-hop*, pelo contrário, já permite uma análise. Criada segundo o padrão usado para descrever géneros coreográficos conhecidos, é um híbrido interessante, que congrega o significante de instituições antigas e de representações sociais solidamente ancoradas para um movimento popular até então pouco conhecido. Com *dança hip-hop*, análogo de *dança clássica*, temos uma expressão aparentemente simples, mas com um grande poder descritivo, cognitivo e prescritivo. É uma expressão programática, que traça para a atividade que designa uma perspectiva institucional, profissional e estética. Institucional, pois a expressão coloca sem ambiguidades a atividade no mundo da dança erudita e ao mesmo tempo ligando-a ao movimento *hip-hop*; para a construção, a expressão estabelece uma ligação entre esses dois mundos culturais e sociais. Profissionalmente, pois a expressão realça um aspeto sério: a dança *hip-hop* não é uma brincadeira, mas uma atividade que exige compromisso; é uma disciplina em todo o sentido do termo. Esteticamente, por fim, pois a analogia faz da

¹⁹ Por exemplo, na base dos Arquivos da INA/TV encontra-se, para o ano 1984, 18 emissões que correspondem ao descritor *smurf*: o descritor *dança hip-hop* não existe. Catorze anos mais tarde é o oposto, e a palavra *smurf* praticamente desapareceu; nos arquivos *Dépôt legal* não encontramos mais que quatro emissões que correspondem à palavra-chave *smurf* e catorze à *dança hip-hop* (para o ano de 1998).

²⁰ *Smurf* é a tradução inglesa de *schtroumpf*, pois os primeiros dançarinos americanos gostavam de vestir roupa extravagante, com chapéus e luvas brancas, inspirada nos pequenos personagens azuis da banda-desenhada de Franquin e Peyo.

dança *hip-hop* um *gênero artístico* de pleno direito, ao mesmo nível que a dança contemporânea e a dança clássica. Estes são os dois gêneros dominantes em França, que, juntamente com a dança jazz, são reconhecidos e regulamentados pelo Ministério da Cultura através do *diplôme d'État de danse* introduzido em 1989.

Finalmente, a dança *hip-hop* não apenas liga dois mundos sociais: o da dança erudita e o do *hip-hop* como um movimento cultural popular; também opera uma unificação interna entre os diferentes estilos de dança do *hip-hop*. De facto, se em outros países esses estilos mantêm uma identidade distinta – não existe confusão alguma entre *boogaloo*, *b-boying* e *hype* – na França, a invenção de *ballets de hip-hop* e a possibilidade dos dançarinos traçarem carreiras, mesmo precárias, em torno da sua ascensão, promoveu a versatilidade estilística e a estabilização de um gênero sob um nome unificado. A convenção artística deste gênero racionalizou o vocabulário, subsumindo a profusão de estilos sob dois subgêneros, a dança vertical [*danse debout*] e a dança na pista de dança [*danse au sol*]. A dança *hip-hop* é uma estrutura, um conjunto léxico e gestual, rigorosamente organizada .

A junção destas operações semânticas contribui para a constituição da dança *hip-hop* num gênero artístico, estabilizado por trinta anos de institucionalização. Iremos agora observar as principais etapas de tal processo: descontextualização e distanciação com o movimento *hip-hop*; organização, profissionalização, singularização e, por fim, intelectualização.

4. Descontextualização

A expressão *da rua para o palco* tornou-se um lugar-comum em França para designar a metamorfose do *hip-hop*. Mas podemos usar esse estereótipo literalmente, pois o arrancar à *rua*, significante do quotidiano popular, e a passagem *para o palco*, lugar da sua transfiguração, é uma das condições da elaboração artística: é necessário *realmente* levar para o palco se quiseres ser levado a sério como artista. O processo de extração ou de descontextualização, simultaneamente físico e semântico, origina requalificações específicas ao mundo da dança estabelecida.

A expressão também é válida porque é uma metáfora do distanciamento dos dançarinos com o movimento *hip-hop*, algo iniciado desde os primeiros anos. Neste caso, a palavra *rua* torna-se o significante de uma origem e de uma autenticidade. Baseado numa certa estabilidade, as competências constroem-se, uma especialização instala-se, e existe uma dissociação entre as diferentes disciplinas do *hip-hop* (*rap*, *graffiti*, dança, *djing*), mesmo se o ideal de interdependência entre estes componentes continue a ser defendido. É assim que com a formação das primeiras companhias, desde 1983, a dança autonomiza-se. Os próprios atores o

confirmam: “Os dançarinos são uma coisa à parte no *hip-hop* (...) eles fazem um espetáculo, não precisam de rappers para isso (...)” (Sidney in Bazin, 1995: 156).

O género musical para os espetáculos é um indicador deste afastamento. O grupo *Black Blanc Beur*, desde 1990, faz espetáculos com partituras de Bach e Chopin. Em 1998, Farid Berki criou *Petrouchka*, com músicas de Stravinsky e James Brown. Todo o *Solo d’Ernesto*, de Ernesto Cortès, tem como música *A morte e a donzela*, de Schubert. *Culture Choc*, em 2001, com uma coreografia de Anthony Egéa, tinha excertos de Beethoven. Isto sem falar de espetáculos *hip-hop* dançados com música jazz, rock, flamenco, *bharatanatyam*²¹, música africana, oriental ou com partituras originais.

5. Organização

Desde o início dos anos 1980, vários educadores veem no *hip-hop* uma forma de expressão original e um recurso de ação social. Segundo um deles: “A prática artística pode ser um dos carburantes necessários para trabalhar de outra maneira o laço social nas periferias”²². É por isso que eles ajudam os adolescentes a preservar a sua paixão, fundando grupos de dança por um lado, e por outro lado encorajando-os a adotar as práticas do ballet e fazendo-os trabalhar com coreógrafos contemporâneos. O trabalho cénico leva os dançarinos a mitigar a sua posição de desafio, a abandonar a lógica de antagonismo, a passar de atuações individuais para a construção de uma dramaturgia coletiva, da demonstração à representação, da improvisação à objetivação. Para Virginie Milliot (2006: 188) trata-se da passagem de uma dança oral para uma arte escrita (*coreográfica*). Tudo isso supõe uma coordenação fundada na previsão e num grau importante de divisão de trabalho, bem como a adoção de convenções teatrais usuais: vestuário, maquilhagem, cenografia, iluminação, bilheteira, horários, etc.

É preciso realçar que inicialmente foi a forma *ballet* a ser proposta, bem mais, por exemplo, do que o número de variedades. Não se tratava apenas, contudo, de um trabalho cénico, mas de uma construção dramática, com uma duração e estrutura; não apenas uma forma que remete para o mundo da arte, mas uma forma de coordenação que privilegia uma estética de ensemble e de organização coletiva. Esse carácter coletivo é uma das marcas do processo de *artificalização* da dança *hip-hop* à francesa. Encontramo-lo na vasta aliança de atores que facilitaram o nascimento das organizações (associações, *ballets*, companhias, festivais, etc.), na preocupação de sustentabilidade e no modo de funcionamento solidário que as caracteriza, e numa filosofia inspirada na educação popular. A individualização das trajetórias emergirá mais tarde.

²¹ NT: Estilo de dança clássica do sul da Índia.

²² Entrevista efetuada por Marie-Christine Bureau no ano de 1998, em Vénissieux.

A partir de 1991 entra em cena a política de desenvolvimento social dos bairros que almeja promover “a integração pela cultura”. Trata-se de responder ao problema da representação da juventude de origem imigrante das periferias populares, abrindo-lhes “espaços de reconhecimento” (Milliot, 2006: 186). As associações multiplicam-se, a dança *hip-hop* institucionaliza-se como parte da educação popular, adquirindo um estatuto jurídico e uma legitimidade com as coletividades locais que as aceitam subsidiar. Os grupos tendem, assim, a estabilizar-se, obtendo os recursos e entrando numa rede de atores associativos e municipais. Os seus membros entram em contacto com a burocracia e com a política: como reservar uma sala de atuação, contratar um seguro, fazer um pedido de subvenção, falar com políticos locais, etc.

Existem laços bastante fortes entre a rede associativa e as companhias de dança: começamos por uma lógica de ação social, mas esta é uma incubadora de conteúdos e valores artísticos. Os educadores são mediadores entre o mundo dos teatros e da dança; eles tornam-se, em muitos casos, os primeiros diretores de companhias. A estrutura associativa estabiliza e consolida o trabalho sob a forma coletiva e transmite quer o amor pela arte quer a filosofia de educação popular. Ao mesmo tempo, fornece um quadro de racionalização organizacional, mesmo empreendedor. A própria existência de companhias francesas de dança *hip-hop* espanta os observadores estrangeiros. Ainda mais surpreendidos com a sua expansão: existem dezenas de companhias espalhadas pelo território francês. Dentro das quinhentas e vinte companhias subvencionadas “e de uma certa notoriedade” enumeradas em 2009 pelo *Centre National de la Danse*, cinquenta e cinco são de dança *hip-hop*, ou seja, perto de 11% (*Répertoire des Compagnies Chorégraphiques Françaises*, 2009).

Os festivais assumem um papel crucial na *artificalização* da dança *hip-hop* e na estruturação do meio como um todo. Tratam-se de máquinas formidáveis a fabricar a arte, contribuindo para colocar em cena, em forma e em ordem (de l’Estoile, 2007: 18) a dança. Vamos ver a dança *hip-hop* em festivais pela primeira vez em 1991 (Montpellier; Paris-Beaubourg). Já a primeira manifestação de envergadura consagrada a esta disciplina será realizado em 1992, com os *Rencontres de Danses Urbaines*, em Villefranche-sur-Saône, apoiados pelo *Direction régionale des affaires culturelles du ministère de la Culture* (DRAC). Nos anos seguintes um grande número de festivais verão o dia, entre os quais dois se distinguem pela influência profunda e duradoura que exercerão no mundo da dança *hip-hop* e na dança em geral. Estes festivais prescritores, como lhes chama o Ministério da Cultura, são os *Rencontres de la Villette* e o *Suresnes Cités Danse*.

Os *Rencontres de la Villette*, fundados em 1996, duraram até 2009. Subvencionados pelo Ministério da Cultura e outras entidades públicas, tinham lugar na Grande Halle de la Villette, em Paris, e são uma emanação direta da ação

socioeducativa e artística dos anos precedentes. Com as suas cenas múltiplas, diferentes lugares de socialização e de discussão, os festivais constituem um vasto espaço de circulação de informação e experimentação. Lugares de troca, teorização e treino interno, os festivais assumem o papel simultâneo de teatro, universidade, conservatório e de trampolim para a dança *hip-hop*, no seio de um festival pluridisciplinar. Durante o ano que antecede o festival, os organizadores percorrem a França para selecionar grupos de dança. Alguns trabalham para uma missão de apoio da *Fondation de France* para ajudar a criação e difusão. Durante muito tempo, este será o maior festival de *hip-hop* francês, e sem dúvida de todo o mundo: terá uma influência importante na programação do *hip-hop* em todo o território.

O *Suresnes Cités Danse*, de tamanho mais modesto, possui uma orientação diferente. Criado em 1993 pelo diretor do teatro municipal, o projeto beneficiou no início apenas do apoio da cidade (desde 1997, todavia, o Estado, o departamento e a região contribuem). Não tem nenhuma perspectiva educativa; o diretor apoia o *hip-hop* porque “é belo e poderoso” e defende o princípio de uma arte socialmente neutra. Mais, o festival tem a particularidade de colocar os dançarinos em contacto com os coreógrafos contemporâneos a quem foram encomendados trabalhos originais. O objetivo é de descobrir novos talentos, de promover uma dança original, tudo num contexto que garanta “a qualidade”. Uns elogiam uma iniciativa “que marcou a história da dança”, e outros julgam-no semelhante a uma tutela do *hip-hop*. De facto, a seleção dos dançarinos profissionaliza-se pouco a pouco, com o modelo de audições de dança contemporânea e peças que apresentam uma mistura de vocabulário *hip-hop* e estética contemporânea.

6. Profissionalização

Estas inovações organizacionais confirmam as primeiras ações para a profissionalização dos dançarinos, ações que foram contemporâneas das inovações. No início dos anos 1990, Christian Tamet, diretor do *Théâtre Contemporain de la Danse*²³ exige de forma veemente à tutela do ministério que os dançarinos de *hip-hop* sejam reconhecidos como profissionais e a sua dança “como uma empresa estética” digna de ter lugar “em lugares prestigiosos”, e como “uma corrente da dança contemporânea” (Ménard & Rossini, 1996: 31-36). A sua ação bastante voluntarista de apoio aos dançarinos levará à produção do primeiro espetáculo de grande visibilidade, produzido em condições profissionais, com contrato, *cachets*, tournée e acesso para os dançarinos ao *régime d’intermittent du spectacle*: Sobedo vê a luz do dia em 1994 no *Casino de Paris* e manter-se-á em cena durante quatro meses. Christian Tamet é o primeiro a afirmar e a demonstrar que a profissionalização dos dançarinos de *hip-hop* é uma condição de elaboração

²³ Trata-se de uma associação quase exclusivamente financiada pelo Ministério da Cultura, fundada em 1984, em Paris. Os seus objetivos foram transferidos para o *Centre national de la danse* (CND), uma organização pública criada em 1998, e depois instalada num subúrbio próximo de Pantin.

artística da dança segundo as convenções em vigor. Ele presidirá aos primeiros *Rencontres de la Villette*.

Os festivais terão um papel importante em matéria de profissionalização. Para os dançarinos que atuaram no *Rencontres* e na maior parte dos festivais, a profissionalização é, para começar, uma aventura coletiva, ligada ao sucesso da companhia de dança *hip-hop* em que atuam e que ajudaram a criar. O *Suresnes Cités Danse*, por outro lado, assenta no recrutamento individual e promove carreiras profissionais individuais; os dançarinos assinam os contratos de trabalho com as companhias de dança contemporânea que integram após a audição.

7. Singularização

Estes festivais implementam modos de avaliação bem diferentes: no *Rencontres* privilegia-se a organização coletiva, no *Suresnes* as competências individuais dos dançarinos. Todavia, ambos, devido à sua impressionante sustentabilidade (o *Rencontres* durou catorze anos; o *Suresnes* terá a sua vigésima edição em 2012²⁴), juntamente à estabilidade das companhias, favorecem a constituição de um verdadeiro reportório de obras artísticas. O estabelecimento público de La Villette compatibiliza-os num base de dados que engloba várias centenas de obras. Isso é a prova da existência de um reportório reconhecido. Assim, certas obras aproximam-se de um estatuto de clássico. *Récital*, da companhia *Käfig*, é um bom exemplo, “o espetáculo fundador da cultura *hip-hop* em França” (Amblard, 2008), que foi recriado em 2008, por toda a França, na ocasião do seu décimo aniversário.

Paralelamente à profissionalização, temos também a figura do *autor*, que emerge progressivamente, e, com ela, o valor não apenas da individualidade, mas da singularidade. É necessário, para a compreender, distinguir, na história das companhias de dança *hip-hop*, quatro situações coreográficas ideais-tipo. Nos anos 1980-1990, os primeiros anos de um grupo passavam-se com um educador social-coreógrafo. Depois vinha o trabalho com um coreógrafo contemporâneo, fase de aprendizagem das convenções do *ballet*. Em seguida, quase todos os grupos conhecem uma fase de coreografia coletiva. Por fim, alguns anos depois, essa fase é seguida de uma cisão da qual se afirmam coreógrafos e autores individuais, que obviamente se separam para formar cada um o seu grupo. Os comunicados de imprensa começam, então, a descrever o *hip-hop* como uma *dança de autor*. Podemos encontrar exemplos de tais percursos em Mourad Merzouki, do grupo *Käfig*, ou Kader Attou, do grupo *Accrorap*, anteriormente membros do mesmo grupo, *Traction Avant*. Estes dois coreógrafos conhecem hoje em dia a consagração de terem chegado ao mais alto nível de responsabilidade e reconhecimento em instituições estabelecidas: Attou foi nomeado, em 2008, diretor do *Centre*

²⁴ Enquanto preparamos esta tradução em 2019, o *Suresnes Cités Danse* continua forte; em janeiro de 2020, o festival vai comemorar sua 28.^a edição.

chorégraphique national (CCN) de La Rochelle, seguido por Merzouki, que se tornou diretor do CCN de Créteil em 2009²⁵.

8. Intelectualização

Como noutras disciplinas, a emergência de um discurso académico é parte de um processo de intelectualização da prática, que por sua vez é parte integrante do processo de *artificação*. Aqui evocaremos apenas dois aspetos: a implantação de um discurso de apoio e a vida das organizações que apoiam esse discurso.

Os festivais são um bom exemplo. Eles produzem quer um discurso de celebração, através dos programas que publicam, quer uma crítica reflexiva (Moulin, 1992: 206), através dos múltiplos debates públicos que organizam, em geral seguidos apaixonadamente por amadores e transmitidos na internet. Paralelamente, a *transmissão* toma uma amplitude impressionante, ao ponto de as instituições não conseguirem responder à procura, que não para de aumentar em todo o território francês, por cursos, estágios e *ateliers* de formação em dança *hip-hop*. Discursos técnicos ou abstratos, todos contribuem para a intelectualização da disciplina e fazem dos festivais *courses de hip-hop* e lugares efervescentes de formação e reflexão teórica.

Na imprensa, quer generalista (*Le Monde*, *Libération*) quer especializada (revistas de dança, revistas de *hip-hop*), vemos emergir, nos anos 1990, um discurso crítico estruturado. Após o elevado interesse pelo *smurf* em 1984, a cobertura mediática acabou. Depois, com o desenvolvimento de festivais, as referências na imprensa recomeçaram. Mas o discurso tinha mudado radicalmente: os jornalistas deixaram de se focalizar nas características sociodemográficas dos participantes e passaram a fazer críticas artísticas. A *viragem estética* é bastante clara: começa em 1992 e confirma-se em 1996, para não acabar (Shapiro, 2003: 15-48). Não se fala de *jovens*, mas de *artistas*, de *dançarinos estrelas*, de *interpretações* e de *obras artísticas*, que são analisadas doravante através de categorias da história da arte. De igual modo a televisão: desde 2000 em diante, as cadeias televisivas tidas como respeitáveis (France 2, France 3, Arte) apresentam emissões e filmes sobre *ballets hip-hop*²⁶. Assim, a partir de meados da década de 1990, a investigação nas ciências sociais começa a interessar-se pela dança *hip-hop* e a difundir-se no mundo da dança *hip-hop*, contribuindo desta forma para a elaboração de um discurso reflexivo.

²⁵ Existem dezanove CCN: os diretores são nomeados pelo Ministro da Cultura. Entre os mais conhecidos podemos falar de Carolyn Carlson, Angelin Preljocaj, Maguy Marin, Joseph Nadj.

²⁶ A autora parte do pressuposto que a primeira emissão deste género foi o *hip-hop Fusion*, de Luc Riolin, proposto por Eve Ruggieri em *Musiques au coeur*, uma emissão normalmente consagrada à música clássica. Foi várias vezes difundida pela France 2 ao longo do ano de 2001, e alternava entre entrevistas de dançarinos que treinavam no Forum des Halles e reportagens no festival *Suresnes Cités Danse*.

A intelectualização resulta, de igual modo, da ação de intelectuais “orgânicos”. Há cerca de uma dezena de anos emergiu uma geração de jovens empreendedores, geralmente com curso superior (Aprill & Djakouane, 2008: 397-416)²⁷, que demonstram uma identidade *hip-hop* e ocupam posições de responsabilidade. Dançarinos, coreógrafos, jornalistas, gestores, fundam festivais, dirigem associações, organizam cursos, administram salas de atuação. Eles teorizam as suas reflexões, escrevem e publicam, intervêm nos média. São os novos empreendedores e porta-vozes do *hip-hop*. Por fim, a intensidade da preocupação reflexiva transparece no próprio conteúdo dos *ballets hip-hop*, nos títulos das obras, nas narrativas, na encenação, nas indumentárias, nas técnicas de dança, etc.

Uma das consequências do desenvolvimento da atividade discursiva entendida como um todo - programas, artigos jornalísticos, debates públicos, cursos, investigação universitária, atividades dos porta-vozes - é a produção, a partir de um determinado momento - provavelmente em 1997 ou 1998, quando aparece a base de dados dos *Rencontres de La Villette* e quando a *viragem estética* dos críticos nos média é consumada - de uma percepção partilhada dos *ballets hip-hop* não como entidades discretas, mas como um todo coerente, definido por um lado enquanto *reportório* e, por outro, como um *género* específico chamado *hip-hop*. Género, reportório: tratam-se de dois operadores poderosos de *artificalização* desta nova prática gestual.

9. Um regresso às origens?

Há alguns anos, um poderoso movimento afirma-se com o desenvolvimento da dança de competição e o ressurgimento das *battles*. Podemos ver nisto um movimento de resistência à *artificalização*, que certamente o era, especialmente nos seus primórdios. Todavia, apesar das aparências, este novo processo é igualmente parte englobante do processo de *artificalização*, de uma forma paradoxal e ambígua.

Os pequenos desafios entre grupos que se conhecem nunca terminou, mas desde 2000 surgiu outra coisa: uma estabilização de novas formas, inspiradas pelas competições organizadas na Alemanha e Estados Unidos, e um processo de institucionalização alternativo ao desenvolvimento do *ballet*. Não se trata mais de desafios entre amigos; falamos agora de *campeonatos* organizados segundo o modelo desportivo com orçamentos substanciais, em espaços reservados antecipadamente, e um público numeroso, anónimo, que paga a entrada. Há publicidade, inscrições prévias, júris, um sistema de avaliação, etc., e para alguns destes campeonatos uma periodicidade anual (a *Battle de Saint-Denis*, *Chelles Battle Pro*, *Hip Opession*, em Nantes, *Juste Debout*, em Paris, etc.). Se a iniciativa da institucionalização dos *ballets* foi acima de tudo feita por pessoas exteriores ao

²⁷ Segundo um estudo de 2007 em cinco departamentos franceses, 34% dos professores de dança *hip-hop* tinham diploma universitário.

movimento *hip-hop*, estas *battles* vêm dos próprios dançarinos, que beneficiaram da experiência da geração anterior, nomeadamente em matéria de negociação e organização.

O mundo das *battles* está em tensão e em relação estreita com os *ballets hip-hop*. Numa primeira análise, tudo as opõe. De um lado, um espaço competitivo, amador e jovem; do outro lado, um espaço artístico profissional, aberto a diferentes tipos de corpos e faixas etárias. De um lado, atuações breves, do outro uma dramaturgia. As *battles* favorecem a especialização estilística, já que os adversários se desafiam num só estilo (*break* ou *pop*, por exemplo); enquanto os *ballets* favorecem a polivalência genérica, sendo o dançarino competente em vários estilos, que, juntos, constituem o género de dança *hip-hop*.

Todavia, é possível entender que isto não se resume aos inúmeros laços, mas que existe uma dinâmica inabalável entre os dois mundos. De um lado, o ressurgimento das *battles* traduz a vontade de uma nova geração de dançarinos *hip-hop* de controlarem os eventos, a sua organização e definição dos códigos expressivos da dança (Shapiro, 2004: 327-328): o desafio é restaurado como modo de expressão e de representação próprios (Milliot, 2006: 169) e voltam a existir laços com o movimento *hip-hop*. Por outro lado, os dançarinos abrem espaço à articulação entre os mundos das *battles* e dos *ballets*. Uma das razões é que passando o tempo dos campeonatos, a única inserção profissional possível para aqueles que desejam manter-se neste mundo reside nos *ballets* ou na educação. Os responsáveis de um grande *ballet* internacional afirmam-no claramente no seu *site*²⁸. Mas mais do que isso, a arte é um valor a que todos aderem e a dança, em todas as suas formas, é a sua expressão.

Doravante, as batalhas são uma porta de entrada para o mercado de trabalho do espetáculo e, também, *laboratórios de criatividade* para a cena. Este fenómeno é ilustrado pela carreira de grupos como os *Vagabond Crew*, os *Wanted Posse*, ou os *Pokémon*, que após vencerem competições ao mais alto nível reconverteram-se às convenções do teatro: eles criaram *ballets* e obtiveram subvenções como as companhias de dança. Recentemente temos visto gizarem-se trajetórias individuais: alguns dançarinos famosos tiveram papéis no cinema, em comédias musicais e na televisão. Podemos falar nestes casos de *conversões de capital*: o capital simbólico (reputação) obtido nas competições é convertida em capital material (remunerações) no teatro ou no cinema. Reciprocamente, os *ballets* influenciam a estética e a organização das competições: a musicalidade, a criatividade e a qualidade das coreografias fazem parte dos critérios avaliados pelos júris. O próprio formato das *battles* conheceu um processo de espetacularização (Kauffmann, 2007: 398). Por fim, o estabelecimento do *ballet* integra agora o modo de relação do

²⁸ Cf: <http://www.battleoftheyear.de/about/change-of-direction.html>.

desafio e promove-o como um valor estético: em setembro de 2004, a *Biennale de la danse* de Lyon acolheu uma *battle*, à qual assistiu o ministro da cultura, que a elogiou publicamente (Boisseau, 2004: 31). Mesmo os *Suresnes Cités Danse*, que até então se tinha distanciado do *hip-hop puro e duro*, organiza, desde 2009, um *concurso coreográfico*, depois rebatizado *battle*: o vencedor ganha um lugar na programação do festival.

10. Conclusão

Assim, desde o início dos anos 1980, que a acumulação de transformações relacionadas a uma prática inédita (o *smurf*), os seus praticantes e os quadros do seu exercício tiveram como resultado a emergência de um *novo gênero artístico*: a dança *hip-hop*. Este gênero coreográfico inédito emergiu graças às formas de organização coletivas (o *ballet*, a *associação 1901*), uma combinação de estilos e vocabulário (*smurf* e *break*) e de uma importação de convenções teatrais oriundas de formas artísticas eruditas. Mas as convenções próprias ao movimento cultural popular do *hip-hop* (o desafio, a roupa) influenciam, por seu turno, os modos de representação e as formas estéticas.

A *artificalização* não é o único processo em cena, pois a dança *hip-hop* constitui-se na interseção de múltiplos mundos (a arte, o desporto, o mundo de variedades, a educação popular), mesmo que os seus valores estejam em contradição. Mas a arte permanece para todos uma referência e um valor. Historicamente, a arte foi uma das primeiras justificações institucionais do *hip-hop*, porque foi sobre essa base que os trabalhadores sociais puderam argumentar e obter os apoios estatais, mesmo se paradoxalmente esses financiamentos não estivessem alocados no orçamento da cultura. A referência à arte mantém o seu prestígio por um outro motivo: ela legitima a inserção profissional e a perspectiva de uma carreira na dança. É possível ganhar a vida como dançarino *hip-hop*, como administrador de espetáculos ou como professor de dança, mas não como competidor. Um organizador de campeonatos apelida-se de *diretor artístico*; não se apelida de *organizador de tournées* nem de *agente*. A arte é reivindicada como intrínseca à prática do *hip-hop*, quaisquer que sejam as suas formas, mesmo aquelas fora do campo tradicionalmente definido como arte pelas instituições estabelecidas. Assim, as grandes competições, como a *Battle of the Year*, em Braunschweig, Alemanha, ou o *Juste Debout*, em Paris, são apresentadas pelos seus organizadores como espaços de criatividade, e a *battle* é definida como “um desafio artístico” (Rencontre-débat, 2006).

No entanto, apesar da acumulação de formas de reconhecimento associados ao estatuto de arte, e do que é suposto possibilitarem em termos de sinais de nobreza, o estigma cultural e classista associado ao *hip-hop* perdura. O *hip-hop* francês, apoiado na educação popular, demonstra até que ponto a *artificalização* da dança está

ligada a organizações duradouras e a uma prática militante de cooperação social e de abertura, consolidada pelo envolvimento do Estado. A *artificalização* assenta sobre uma vasta aliança de atores, fortemente investidos, que parecem concordar relativamente ao estatuto de arte como reparador de injustiças e de dúvidas engendradas pela exploração socioeconómicas e pela colonização (Remy, 2006). Se a dança *hip-hop* pôde passar pelo processo de *artificalização*, é talvez porque em França existe a crença que a arte é um valor capaz, até a um certo grau, de pagar essas dívidas, ou de as sublimar pelo menos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Apprill, Christophe & Djakouane, Aurélien (2008). La transmission à l'épreuve de l'enseignement: le cas de la danse hip-hop. In Burnay, Nathalie (Ed.). *Figures contemporaines de la transmission* (pp. 397-416). Namur: Presses Universitaires de Namur.
- Bachman, Christian & Basier, Luc (1985). Junior s'entraîne très fort ou le smurf comme mobilisation symbolique. *Langage et Société*, n° 34, pp. 57-68.
- Bazin, Hugues (1995). *La culture hip-hop*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Chang, Jeff (2005). *Can't Stop Won't Stop: A history of the hip-hop generation*. Nova Iorque: Saint Martin's Press.
- de l'Estoile, Benoît (2007). *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion.
- Fogarty, Mary (2006). *Whatever happened to breakdancing?* Tese de Mestrado em Popular Culture. Ontário: Brock University.
- Guzman-Sanchez, Thomas (2012). *Underground dance masters. Final history of a forgotten era*. Santa Barbara, Denver/Oxford: Praeger.
- Izrine, Agnès (2002). *La danse dans tous ses états*. Paris: L'Arche.
- Kauffman, Isabelle (2004). *Génération hip-hop. Danser au défi des assignations*. Tese de Doutoramento em Sociologia. Nantes: Université de Nantes.
- Lafargue de Grangeneuve, Loïc (2008). *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Ménard, François & Rossini, Nathalie (1995). Les défis de la danse : une expérience de formation de danseurs de Hip-Hop. *Recherche sociale*, n° 133, pp. 34-71.
- Milliot, Virginie (2006). The French Touch. Le hip-hop au filtre de l'universel républicain. *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 2, pp. 175-197.
- Milliot, Virginie (2008). La résistance du défi. In Gonseth, Marc-Olivier; Laville, Yann & Mayor, Grégoire (Eds.). *La marque jeune* (pp. 166-173). Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.
- Moulin, Raymonde (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Rabaté Jean (2003). *Rencontre du chorégraphe Farid Berki avec les élèves de l'école d'Evreux sur le thème du spectacle "Petrouchka"*. Lyon: CLC.
- Rannou, Janine & Roharik, Ionela (2009). Vivre et survivre sur le marché de la danse. In Perrenoud, Marc & Shapiro, Roberta (Eds.). *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art* (pp. 109-125). Lille: Presses Universitaires du Septentrion,
- Rémy, Julien (2006). La dette en trop. Face à la domination postcoloniale. *Revue du Mauss*, n° 28, pp. 257-272.
- Rencontre-Débat (2006). Le battle en question(s). In *5e Rencontres internationales de danses urbaines en Essonne*. Disponível em: <<http://www.artel91.org/docs/BATTLE.pdf>>.
- Répertoire des compagnies chorégraphiques françaises* (2009). Pantin: Centre National de la Danse.
- Shapiro, Robert; Kauffmann, Isabelle & McCarren, Felicia (2002) (Eds.). *Apprentissage, socialisation, transmission. La danse hip-hop. Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique*. Nantes/Paris: L'Arche/Ministère de la Culture.
- Shapiro, Roberta & Kauffmann, Isabelle (2006). Dire la danse. Le vocabulaire de la danse *hip-hop*. In Gruaz, Claude (Ed.). *A la recherche du mot: De la langue au discours*. Limoges: Lambert-Lucas.

Shapiro, Roberta (2003). L'émergence d'une critique artistique: la danse *hip-hop*. *Sociologie de l'art OPuS*, n° 3, pp. 15-48.

Shapiro, Roberta (2004). The aesthetics of institutionalization: Breakdancing in France. *The Journal of Arts Management, Law and Society*, vol. 33, n.º 4, pp. 316-335.

OUTRAS REFERÊNCIAS

Boisseau, Rosita (2004). Les débuts en fanfare et en *hip-hop* de la Biennale de la danse de Lyon. *Le Monde*, 16 Setembro, p. 31.

Israël (2002). *The Freshest Kids. A history of the b-boy*. Cor. 96 min. EUA: Brotherhood Films.

Louchart, Aurélie (2008). Identité en mutation. Une danse, un style: le *hip-hop*. *Le Figaro*. Disponível em: <<http://www.evene.fr/theatre/actualite/danse-hip-hop-break-chailot-joey-starr-1649.php>>

Thorn, Jean.-Pierre (2002). *On n'est pas des marques de vélo*. Cor. 44 min. França: Mat Films/Arte/CRRAV.

Wais, Alain (1987). "Mantronix au Rex-Club", *Le Monde*.

Roberta Shapiro. Doutora em Sociologia. Investigadora do Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain, École des Hautes Études en Sciences Sociales e do Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain, Centre d'Études D'emploi et du Travail, Conservatoire National des Arts et Métiers, Marne-la-Vallée, França. E-mail: roberta.shapiro@ehess.fr.

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» e no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

Receção: 22-02-2019

Aprovação: 10-05-2019

Citação:

Shapiro, Roberta (2019). Do *Smurf* ao *Ballet*. A invenção da dança *hip-hop*. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(1), pp. 12-29. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n1a1

QUERO UMA FESTA *PUNK!* NOTAS SOBRE EVENTOS ORGANIZADOS POR *PUNKS* NA PERIFERIA DA CIDADE DE SÃO PAULO

I WANT A PUNK PARTY! NOTES ON EVENTS ORGANIZED BY PUNKS IN THE OUTSKIRTS OF THE CITY OF SÃO PAULO

JE VEUX UNE SOIREE *PUNK!* NOTES SUR DES EVENEMENTS ORGANISES PAR DES *PUNKS* DANS LA BANLIEUE DE LA VILLE DE SÃO PAULO

¡QUIERO UNA FIESTA *PUNK!* NOTAS SOBRE EVENTOS ORGANIZADOS POR *PUNK* EN LA PERIFERIA DE LA CIUDAD DE SÃO PAULO

Maria Celeste Mira

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Departamento de Antropologia, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, São Paulo, Brasil

Edson Alencar Silva

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Departamento de Antropologia, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, São Paulo, Brasil

RESUMO: O objetivo deste artigo assenta na apresentação dos resultados de uma investigação realizada sobre a organização de eventos *punks* na cidade de São Paulo, em particular os realizados na zona norte da capital paulista. Nosso foco recaiu em compreender como estas produções ocorrem ininterruptamente desde o final dos anos 1970. Apontamos que este tipo de empreendimento obtém o seu sucesso a partir do *do it yourself* (DIY), lema absorvido como ética pelo movimento *punk*, ou seja, uma prática cultural que valoriza a autogestão e organização coletiva das mostras de bandas. Por ser adaptável em termos de contextos culturais e temporais distintos, possibilita o fortalecimento de laços de pertença e partilha de modos de ser e estar no mundo entre os *punks* da capital paulista.

Palavras-chave: *punks*, DIY, sociabilidade juvenil, São Paulo.

ABSTRACT: The purpose of this article is to present the results of an investigation carried out on the organization of punk events in the city of São Paulo, specifically in the northern part of the city. Our focus has been on understanding how these productions have been taking place continuously since the late 1970s. We point out that this type of enterprise gains its success from the *do it yourself* (DIY) absorbed as ethical by the punk movement, that is, a cultural practice that values self-management and collective organization of the parties. Because it is adaptable in terms of different cultural and temporal contexts, it enables the strengthening of ties of belonging and sharing of ways of being and being in the world among the punks of the city of São Paulo.

Keywords: *punks*, DIY, youthful sociability, São Paulo.

RÉSUMÉ: Le but de cet article est de présenter les résultats d'une enquête menée sur l'organisation d'événements *punk* dans la ville de São Paulo, plus précisément dans le nord de la ville. Notre objectif a été de comprendre comment ces productions se déroulent de manière continue depuis la fin des années 1970. Nous soulignons que ce type d'entreprise tire son succès du *do it yourself* (DIY) absorbé comme éthique par le mouvement *punk*, c'est-à-dire une pratique culturelle qui valorise l'autogestion et l'organisation collective des partis. Parce qu'il s'adapte à différents contextes culturels et temporels, il permet de renforcer les liens d'appartenance et de partager des manières d'être et d'être au monde parmi les *punks* de la ville de São Paulo.

Mots-clés: *punks*, DIY, sociabilité juvénile, São Paulo.

RESUMEN: El propósito de este artículo es presentar los resultados de una investigación llevada a cabo sobre la organización de eventos *punk* en la ciudad de São Paulo, específicamente en la parte norte de la ciudad. Nuestro objetivo ha sido comprender cómo estas producciones han tenido lugar de manera continua desde finales de los años setenta. Señalamos que este tipo de empresa obtiene su éxito del *do it yourself* (DIY) absorbido como ético por el movimiento *punk*, es decir, una práctica cultural que valora la autogestión y la organización colectiva de las partes. Debido a que es adaptable en términos de diferentes contextos culturales y temporales, permite el fortalecimiento de los lazos de pertenencia y el intercambio de formas de ser y estar en el mundo entre los *punks* de la ciudad de São Paulo.

Palabras-clave: *punks*, DIY, sociabilidad juvenil, São Paulo.

Quero uma festa em que eu possa
dançar
Clash, Undertones e GBH
Discharge no banheiro, Exploited na
cozinha
Conflict na escada e Vibrators no sofá
Quero uma festa punk
Quero uma festa punk (...)
(Os Replicantes, 1987).

1. Introdução

O que ansiamos expor neste texto são os resultados de uma pesquisa realizada sobre eventos organizados por *punks* na cidade de São Paulo. Trata-se de parte de um trabalho em andamento que demonstra bem a vitalidade das cenas *punks*, no presente, no Brasil. Nosso recorte recaiu sobre eventos ocorridos na zona norte da cidade de São Paulo. A escolha se deu pelo facto de que a cena *punk* paulistana se desenvolveu em grande medida a partir das ações promovidas nessa região, tendo como um de seus suportes a organização de *shows* que ocorrem desde o final dos anos 1970 até os dias de hoje. Nessa parte da cidade, pudemos levantar 19 bandas que se mantêm ativas - se apresentando ao público ainda que intermitentemente. Diante disto, caberia questionar: como estes eventos são organizados? Quais são as suas peculiaridades? O que esses espaços possibilitam? Nossa hipótese é que esses acontecimentos, apoiados pela ética *do it yourself* – DIY (Santos & Guerra, 2014) vêm possibilitando trocas simbólicas entre os *punks* desde o final dos anos 1970, contribuindo para a longevidade do próprio movimento na cidade de São Paulo. Dito de outra maneira, as festas *punk* são, ao mesmo tempo, espaços de socialização e de sociabilidade dos indivíduos inseridos na cena *punk* na medida em que apresentam aos neófitos toda uma gama de modos de ser e de estar específicos da cena e, concomitantemente, sedimentam posições ocupadas pelos membros mais antigos.

Para testar esta hipótese, coletamos dados por meio de entrevistas com participantes da cena *punk* paulistana, sobretudo membros atuantes (produtores e músicos) e visitamos os espaços de apresentações. Privilegiamos entrevistar agentes que possuíssem experiência na organização de eventos para que, através dos seus relatos, pudéssemos compreender como esse movimento foi se estruturando temporalmente. Constatamos que em razão das festas ocorre um intercâmbio de símbolos e comportamentos, bem como a aquisição e o aprendizado dos modos de circulação de habilidades específicas. Essas trocas são viabilizadas pelo DIY, ou seja, uma prática cultural absorvida pelo movimento *punk* como uma ética de grupo (Guerra, 2013) que se caracteriza por uma série de ações autônomas, autogeridas e organizadas coletivamente. Por ser adaptável, em termos de contextos culturais e temporais distintos, o DIY possibilita o fortalecimento de

laços de pertença e partilha de modos de ser e estar no mundo entre os *punks* da capital paulista.

Abaixo, faremos uma breve explanação sobre estudos que se debruçaram sobre o *punk* a fim de neles buscar, senão uma definição do que venha a ser o *punk*, ao menos algumas características que fazem deste movimento global contemporâneo. Em seguida, abordaremos como foi sua recepção e absorção no Brasil, especificamente na periferia norte da cidade de São Paulo. Posteriormente, trataremos da abrangência do DIY como componente central do *punk*, utilizando para isso outros estudos acadêmicos que trataram diretamente do tema. Feito isso, passaremos a apresentar e analisar os relatos que nos serviram para compreender as partilhas em torno da organização dos eventos e a importância do DIY como um *ethos* do *punk* (Guerra, 2018).

2. As possibilidades de análise sociológica do *punk*

O *punk* é um fenômeno cultural urbano amplamente conhecido. Sua origem data do final dos anos 1970, tendo os EUA e a Inglaterra como países que compartilham o seu surgimento. Alguns autores apontam a Inglaterra como sendo o local de nascimento do *punk*, outros defendem que foi nos EUA que a sonoridade característica do *punk* surgiu (Caiafa, 1985; Abramo, 1995; Sousa, 2002; Bivar, 2007; Souza, 2007; McNeil & MacCain, 2014). Contudo, o que nos importa é reter que esse movimento surge e se espalha por todo o mundo tendo como referências iniciais esses dois países (Guerra & Straw, 2017). O movimento *punk* é facilmente reconhecido por sua estética particular, “que privilegia o sujo, o escuro, a violência, visa representar o produto mais puro da civilização moderna enquanto dejetos” (Gallo, 2008: 766; 2010: 288); pela sua atuação política, ou melhor, pela sua ética de grupo, marcadamente anticapitalista e antifascista – não é raro encontrar *punks* entre manifestantes nos protestos de rua das grandes cidades ao redor do mundo, como promotores da tática *black bloc* (Katsiaficas, 2006; Passetti, 2014) – e, claro, pela produção musical que deixou marcas indelévels no cenário mundial de música popular (Essinger, 1999; Bivar, 2007; Cogan, 2010, 2014; Paiva & Nascimento, 2016).

Dentre os trabalhos que se debruçam sobre o *punk* de maneira mais aprofundada temos uma interessante definição no livro *As palavras do punk: uma viagem fora dos trilhos pelo Portugal contemporâneo* por Augusto Santos Silva e Paula Guerra (2015). Para os autores, o que define o *punk* é o seguinte tripé: ele é uma forma musical; um movimento cultural; e uma cena. Como forma musical, três traços sobressaltam: a) o *punk* representou uma inovação à época do seu surgimento (segunda metade dos anos 1970), dado que se mostrou como uma dissidência à lógica mercadológica de cooptação, ao passo que retomava com isso traços elementares da contracultura sessentista; b) é uma música que pode ser tocada por qualquer um, ou seja, não é necessária nenhuma perícia ou treinamento aprofundado; c) o que, por sua vez,

possibilitaria a quem se interessasse em tornar-se um músico *punk*, ter vontade e coragem suficientes para montar uma banda e sair tocando por aí. Isto é, pôr em prática o DIY, sendo este componente o que daria o nexos de sentido entre os vários grupamentos de *punks* ao redor do globo. Mais adiante detalharemos essa prática.

Enquanto movimento cultural, ele estaria ligado ao processo de reivindicação de um mundo melhor em que jovens europeus e estadunidenses – e, a nosso ver, precariamente os jovens latino-americanos – a partir do pós-guerra. Os “jovens”, nos anos 1960, se tornaram “sujeitos da história por meio de uma série de movimentos de caráter político, notadamente o estudantil, bem como, por outro lado, se transformam em protagonistas da primeira cultura popular de caráter internacional e midiático, o pop” (Mira, 2009). Contudo, outros autores apontam que “o *punk* distingue-se dos outros – incluindo os rockers – por ser underground, por ser radical na interpretação e por elevar o ‘do it yourself’ ao estatuto de uma ética pessoal e de uma moral de grupo” (Silva & Guerra, 2014: 10).

Por último, o *punk* é uma cena. Isto é, trata-se de uma estrutura de partilha simbólica, unindo assim vários indivíduos em torno de significados em comum. Dito de outra maneira, essa estrutura serviria como plataforma de compartilhamento de um estilo de vida. Enquanto cena, o *punk* congrega uma série de *práticas e hábitos de consumo e lazer*. Esse arcabouço simbólico facilita a identificação e a partilha de códigos, fazendo com que os participantes se sintam integrados e aptos para transformar, elaborar novas composições do mesmo espaço social e até para transgredi-lo.

Dessa maneira, as peculiaridades do *punk* listadas acima, em termos gerais, nos apresentam dados que só podem ser compreendidos se vistos de maneira articulada. E desta maneira não implicam um apagamento do que ocorre localmente. Ao contrário, esses conteúdos por serem “abertos”, possibilitam uma modelagem local, mas sem perder de vista as bases que os distinguem de outras culturas juvenis. Assim, se podemos dizer que o *punk* já nasceu *internacional popular* (Ortiz, 1994), isto não elimina as dinâmicas locais. Ao contrário, significa que emergiu em um cenário de novas relações entre o global e o local, cujo diálogo se intensifica. (Hall, 1992; Mira, 1994).

3.A cena *punk* de São Paulo: sociabilidades e resistências

A cena *punk* de São Paulo nasce imersa numa profunda crise do governo civil-militar. Nesse período de final dos anos 1970, desenhava-se no Brasil um cenário caótico dos pontos de vista econômico, social e político. Na economia, via-se o naufrágio do chamado “milagre econômico”, agravado pela recessão mundial causada pela crise do petróleo iniciada em 1973; vivia-se o complexo processo social denominado “abertura política” decorrente do desgaste da ditadura civil-

militar instalada no poder desde 1964. À época manifestações expressivas de contrariedade ao governo se acumulavam, o que ia minando seu poder.²⁹ Nesse ínterim, surgiram uma série de mobilizações, tais quais as greves promovidas pelos metalúrgicos no ABC paulista e posteriormente a luta por eleições diretas sem a tutela dos militares. O quadro era de crise, desgaste e de exaustão do regime (Ridenti, 2014).

Mesmo com a censura a obras e autores imposta pelos militares, era grande a produção cultural no país. Nesse período, o Brasil já possuía uma indústria cultural consolidada, contando com emissoras de rádio e TV de abrangência nacional, empresas do ramo fonográfico, jornalístico, publicitário, cinematográfico, editorial, etc. Toda essa estrutura tinha sido fomentada pelos próprios militares que, a partir de 1964, puseram em curso toda uma reorientação econômica que trouxe o fortalecimento da indústria de bens materiais, do mercado interno e da produção industrial da cultura. Não obstante fortemente cerceada e controlada, a produção cultural floresceu, prosperando e consolidando um mercado de bens culturais (Ortiz, 1988).

A cidade de São Paulo, sendo a maior da América do Sul, contava com uma considerável fatia da riqueza produzida no país; mas era - da mesma forma - um palco privilegiado onde podia-se verificar todas as mazelas acima descritas: expressando uma desigualdade extrema que unia o cosmopolitismo das grandes metrópoles globais à pobreza dos países subdesenvolvidos. Parafraseando Renato Ortiz (1988), São Paulo era - e em grande medida ainda o é - um conglomerado urbano modernamente tradicional. O centro e alguns bairros nobres desenvolvidos e imersos em um plano cultural moderno, enquanto, nas suas bordas, uma realidade dura, marcada por invisibilidades e pobreza. Duas metades conflitantes separadas pelo rio Tietê, unidas pela desigualdade social. Uma separação geográfica coincidente com a barreira social que caracteriza tão fortemente esse conglomerado urbano, como assevera um de nossos entrevistados, “o rio que separa a parte boa da parte ruim da cidade.” (Ariel, 59, músico, poeta e agitador cultural, São Paulo, 2018).

Esse cenário de ebulição política, social e cultural e de limitações econômicas que se equilibrava ainda entre o velho e o novo de maneira tão explícita e violenta, deu as bases para que surgisse uma cena rocker *pré-punk* na periferia da capital. Primeiro, devido à abertura política da ditadura civil-militar aos veículos de comunicação para que houvesse - mesmo de maneira “lenta, gradual e restrita”, como se dizia na época - certa circulação de informações no campo cultural, o que permitia um mínimo de liberdade de expressão. Segundo, viver em uma grande

²⁹ Esse processo levou à Lei de Anistia, promulgada em 1979, que garantia, por exemplo, a volta ao país de pessoas que foram consideradas inimigas do governo civil-militar e também o encerramento da validade do AI-5, ato institucional que suspendia os direitos civis.

cidade possibilitava tomar contato com o que se produzia no exterior em termos de sonoridade. No campo fonográfico, havia certa facilidade em adquirir discos de rock vindos dos Estados Unidos da América e da Europa, já que parte do catálogo de gravadoras estrangeiras como WEA, Polygram e Ariola era também oferecido no Brasil (Dias, 2008). Contudo, em virtude dos preços altos, os LPs se transformavam em cópias a serem vendidas e consumidas em fitas cassetes, pelos *protopunks* da cidade, pois eram mais baratas e por isso mais acessíveis, como conta Fábio, proprietário da extinta loja *Punk Rock Discos* e vocalista da banda *punk Olho Seco* em entrevista ao *blog Rock Brasileiro* (Oguma, 2005). Assim ficava mais fácil para esses jovens, em geral de baixa renda, consumir música. Havia também aqueles que compravam um LP e gravavam artesanalmente as cópias para os amigos. Foi dessa maneira que a música de bandas como *Ramones* e *The Stooges* circulou. Por último, a dinâmica da sociabilidade juvenil desenvolvida ao redor das gangues, por meio de simetrias e assimetrias, garantia dinamicidade às relações identitárias entre os grupos de jovens.

A novidade *punk* ingressou no Brasil via meios de comunicação (revistas e reportagens de TV), sendo rapidamente assimilada. De maneira quase simultânea que em outros lugares do mundo, o movimento foi visto inicialmente como algo fora do padrão, exótico, sobretudo transgressor. Isso gerou a identificação imediata de parcela de jovens pobres da zona norte da cidade de São Paulo, mas, também de outras partes da cidade e até de outros municípios que orbitam em torno da capital. Esses jovens, como apontamos, já eram *rockers*, isto é, já eram fãs do *rock'n roll* produzido na Inglaterra e nos EUA por bandas *pré-punks*, como *The Stooges*, *New York Dolls*, *Television*, *Slade*, entre outros. Assim, quando surge o “nome” para aquilo que de alguma maneira já vivenciavam foi facilmente absorvido. Desse modo, foi se configurando uma cena *punk* em São Paulo, formada por jovens moradores das regiões periféricas da cidade.

O perfil social compartilhado pela maioria dos *punks* que encontramos nessa época é expresso por Bivar (2007: 97):

A média de idade do *punk* paulistano é a mesma do *punk* em qualquer outro lugar: 18 anos. Existem *punks* de 10, 11 anos. Alguns com 26, 27. Nenhum ainda chegou aos 30, a não ser aficionados ao movimento. A maioria dos *punks* trabalha. Em bancos, escritórios, lojas, indústrias etc. São *office-boys*, auxiliares de escritório, comerciários, balconistas, recepcionistas (as garotas), operários, feirantes, proletários. Os que não trabalham é porque realmente emprego não está fácil. Todos querem trabalhar.

O autor nos mostra que os *punks* da cidade de São Paulo, em sua grande maioria adolescentes, nos seus primórdios, eram oriundos das classes populares, sendo eles filhos de trabalhadores proletários. Nesse sentido, a questão de se sentirem excluídos, explorados e lançados a empregos que exigiam pouca escolaridade e

geravam baixa remuneração é algo carregado nos seus discursos, nas letras das músicas³⁰ e se enrustam em suas vidas ao longo do tempo³¹. Dito de outra maneira, o *habitus* de classe aqui serviria como suporte de uma trajetória calcada na construção de uma identidade *punk*.

Esse caráter de identificação dos jovens paulistanos com o movimento *punk* mundial também é expresso em percepções de artistas expressivos da *música popular brasileira*. Chico Buarque chegou a declarar em certa ocasião que “se o *punk* é o lixo, a miséria e a violência, então não precisamos importá-lo da Europa, pois já somos a vanguarda do *punk* em todo mundo.” Já Gilberto Gil passou essa mesma impressão através de uma canção sob o título sugestivo e caro à discussão que aqui fazemos, *Punk da Periferia*, em que ressalta as origens proletárias do *punk* paulistano e a transformação da necessidade em virtude (Bourdieu, 2007):

Das feridas/ Que a pobreza cria/ Sou o pus/ Sou o que de resto/ Restaria
aos urubus [...] Quis trazer assim/ Nossa desgraça à luz”. Já no refrão
vemos a menção ao bairro da Freguesia do Ó, localizado na zona norte da
cidade: “Sou um *punk* da periferia /Sou da Freguesia do Ó [...].

A frase de Chico Buarque e a canção de Gilberto Gil nos remetem diretamente à reflexão sobre a situação vivida por esses garotos e garotas nos bairros periféricos da cidade. Uma vida relegada ao fracasso e à invisibilidade social. Nesse sentido é que poderiam pensar a si mesmos e, ao mesmo tempo, serem postos como vanguarda às avessas. Por outro lado, vemos também que, por reconhecerem relativamente a sua posição de classe via o próprio movimento *punk*, se viram possuidores de atributos que o movimento apresentava, naquela ocasião de sua inserção no Brasil. No trecho abaixo da entrevista concedida a nós, um depoente atesta isso com humor:

Mesmo estético, visualmente, a música agressiva, né, o jeito de se vestir, os cabelos: tudo mudou, né, cara. A música, principalmente, ficou uma música mais debochada, não era mais aquele classic rock. Ficou uma coisa mais de rua e como a gente já era de rua, a identificação foi imediata. Então foi o *punk* que aderiu a gente, e não a gente que aderiu ao *punk*. Costumo brincar, porque que é isso mesmo. Porque a gente já era tudo aquilo e só faltava um nome e uma música (Ariel, 59, músico, poeta e agitador cultural, São Paulo, 2018).

Vale ressaltar que o *punk* desde os seus primeiros passos esteve associado à classe trabalhadora de maneira mais emblemática na Inglaterra, mas também no contexto dos EUA. Isso contribuiu de qualquer forma para a identificação de jovens

³⁰ Na coletânea SUB, de 1983, uma das primeiras compilações realizadas por *punks*, totalmente DIY, das 24 canções, ao menos 12 delas tratam diretamente das questões vinculadas à vida da classe trabalhadora naquele momento histórico.

³¹ A curta-metragem *Punks*, de 1983, dirigido por Alberto Gieco e Sarah Yakhni, traz consigo uma mostra de como era o cotidiano desses primeiros *punks* paulistanos, da procura por emprego, passando por ensaios improvisados e a dificuldade em comprar instrumentos musicais.

das camadas populares. Um outro fator que contribuiu para que o *punk* fosse assimilado rapidamente no Brasil foi a dinâmica das gangues de rua espalhadas por toda a cidade de São Paulo. Esses grupos formados por jovens, em sua maioria do sexo masculino, disputavam territórios e constantemente entravam em conflito uns com os outros. Com o advento do *punk*, ao mesmo tempo em que passaram a se reconhecer enquanto membros de um movimento global, passaram a disputar o protagonismo dentro da cena. Não são raros os relatos de brigas violentas e até de mortes causadas a partir desses embates desde os primórdios do *punk* (Moreira, 2006). Isso ainda acontece, entretanto, de maneira cada vez mais rara. Ainda assim, a violência é uma das marcas do movimento *punk* paulistano, gerando subdivisões e afastamentos. Essa marca, em virtude da visibilidade gerada logo nos primeiros anos do movimento no Brasil, angariou para si fortes críticas dos grandes meios, sendo o *punk* descrito por programas de TV como o *Fantástico* da Rede Globo, como uma cena juvenil definida pela violência gratuita.

O auge da exposição do *punk* na cidade de São Paulo foi o festival *Começo do fim do mundo*. Festival que uniu, em dois dias, no final do ano de 1982, no SESC Pompeia, localizado na zona oeste da capital – área central do ponto de vista cultural – centenas de *punks* de todos os cantos da cidade e do ABC paulista. Esse encontro, além de ser um marco na história do *punk* no Brasil, como veremos adiante, elevou à categoria de cena reconhecida mundialmente. Teve também como um de seus motes justamente selar a paz entre as gangues da cidade de São Paulo com as do ABC paulista (Bivar, 2007; Paiva & Nascimento, 2016). Contudo, ao final do festival, gangues rivais de São Paulo e do ABC paulista promoveram uma briga generalizada. Esse ocorrido foi noticiado e explorado, gerando comoção geral, devido ao alcance da Rede Globo nos lares brasileiros da época. O resultado é que ficou quase impossível transitar como *punk* pelas ruas de São Paulo.

É importante frisar que praticamente no mesmo momento vivido pela cena *punk* paulistana, o *punk* como novidade musical no eixo Inglaterra-EUA passava por uma desconstrução, promovida pelos meios de comunicação de massa, ressurgindo pouco depois como um movimento com bases mais sólidas (Clark, 2003). Foi o que ocorreu paulatinamente também por aqui. Dessa maneira, o reerguimento da cena paulistana deu-se ao longo dos anos 1980, retomando o seu vigor pleno do final da década em diante. Novos grupos *punks* surgiram nas periferias, novas bandas apareceram, sedimentando de vez a cena de São Paulo. Esses garotos e garotas buscaram criar não apenas o seu visual (roupas, indumentárias, maquiagens), mas também uma identidade de grupos, que mesmo com as subdivisões e conflitos, passaram a interagir, mantendo com isso a coesão da própria cena. Coesão esta calcada em uma atitude coletiva de fazer por eles mesmos os seus espaços de encontro e de trocas simbólicas.

4. Do it yourself como ética e estética punk

Como visto, o *punk* se caracteriza por ser um fenômeno cultural urbano que tem como características ser um movimento social, possuir uma musicalidade própria e se apresentar como uma cena unida fortemente pelo DIY. Nesse sentido, o que faremos abaixo é apresentar como essa prática se transforma em uma ética de grupo, possibilitando adaptação e inserção do *punk* em uma variedade de espaços sociais, como ocorreu no Brasil.

Tratar do termo *DIY*³² é apontar para um fenômeno que engloba uma série de práticas que emergiram a partir do pós-guerra no contexto europeu e se espalharam para outras sociedades (Dunn, 2006). Contudo, o que nos interessa é refletir como essas práticas se tornaram um *ethos* para o *punk* (Silva & Guerra, 2014). Na Inglaterra, suas raízes musicais estão nas bandas de *skiffle*,³³ com toda uma cultura de bandas caseiras de *rock'n roll*, o que deu o tom para a prática de música por indivíduos oriundos das classes populares (McKay, 1998). Há ainda que somar a esse caldo cultural dois “ingredientes”: a Internacional Situacionista, iniciada na década de 1950, e o próprio surgimento do *punk*. O primeiro respondendo a todo um questionamento e contraposição ao capitalismo e o segundo como uma consequência dos desdobramentos da crise econômica e social que marcou esse período histórico (Guerra, 2017).

No livro *A Filosofia do punk: mais do que barulho*, Craig O’Hara (2005) faz um desenho interessante das principais ideias que circulam no movimento. O autor, um *punk* atuante na cena da Pensilvânia, escreveu o livro com o intuito de divulgar aquilo que enxergava como sendo a “filosofia do *punk*”, ou seja, as principais ideias que unem os *punks* nos EUA e ao redor do mundo. Um dos capítulos do livro, inteiramente dedicado ao DIY, aberto com a citação retirada da 11-12.ª edição da *fanzine Profane Existence*, assinada por um *punk* denominado apenas por Joel, nos dá pistas importantes para entender seu significado no interior da cena *punk*:

A ética motriz por trás dos esforços mais sinceros do *punk* é o DIY – *do it yourself* (faça você mesmo). Não precisamos depender dos ricos homens de negócios para organizar nossa diversão e lucrar com ela – podemos fazê-lo nós mesmos, sem visar lucros. Nós, *punks*, podemos organizar

³² Quando remetemos à ideia do “faça você mesmo” temos uma série de iniciativas que vão da jardinagem à formatação de trabalhos acadêmicos. É só dar uma pequena “busca” na web site YouTube para ver a quantidade de vídeos postados sobre como fazer você mesmo coisas que até bem pouco tempo estavam restritas apenas aos especialistas do assunto. Há vários canais brasileiros que tratam de prática DIY em vários assuntos, apenas para ficar em um exemplo, temos “A dica do dia com Flávia Ferrari” – este canal tem mais de 500 mil inscritos e mais de 35 milhões de visualizações. Está na plataforma desde 06/08/2012 <https://www.youtube.com/user/decoracasas/about>

³³ Trata-se de bandas organizadas por jovens que criavam os seus próprios instrumentos musicais, feitos a partir de materiais disponíveis, como caixas de madeira, arame e cabo de vassoura para construir um contrabaixo, instrumentos de lavanderia fazendo as vezes de percussão unidas a uma guitarra barata.

shows e passeatas, lançar discos, publicar livros e *fanzines*, distribuir nossos produtos via mala direta, dirigir lojas de discos, distribuir literatura, estimular boicotes e participar de atividades políticas. Fazemos todas essas coisas e as fazemos bem. Alguma outra contracultura de jovens dos anos 80 e 90 pode afirmar que faz tudo isso? (2005:151).

Quando nos deparamos com a reflexão de Joel podemos vislumbrar, com clareza, o que é central no *punk* como subcultura: o seu caráter empreendedor. O autor da citação nos dá uma visão inicial triunfante, ao mesmo tempo em que revela o que podemos encontrar em quaisquer mostras de bandas organizadas por *punks* ao redor do mundo. Isto é, eventos realizados em lugares de pequeno e médio porte, feitos de maneira colaborativa. De fato, há poucos registros de movimentos contraculturais que realizem de modo tão longo apresentações e agitações culturais quanto os *punks* vêm fazendo em diversos países do mundo sem patrocínio de grandes corporações da indústria cultural (Dunn, 2012).

Esta postura DIY, amplamente disseminada no *punk* é, em acordo com Silva & Guerra (2014: 11), elevada ao “estatuto de uma ética pessoal e de uma moral de grupo”. Isto porque o “faça você mesmo” se mostra como um elemento identitário tanto no plano das escolhas subjetivas, quanto no plano simbólico da ordem da pertença ao movimento. Esse componente, de maneira geral, é o que geraria a coesão em uma cultura, em uma cena e uma forma musical. Um dos nossos entrevistados nos apresenta esta mesma visão. Diz ele que:

O que fortalece o punk é o próprio DIY, o faça você mesmo. E isso é muito doido porque é o seguinte, o punk se fortalece ideologicamente com essa premissa, né, com o DIY. Ao passo que se não for dessa forma o punk também não existe. [...] E aí você tem os mais variados jeitos de promover a cultura punk. Então cada um leva os equipamentos que pode, faz um rateio, negocia com dono de bares. (Alfredo, professor de Geografia e músico punk, 35 anos, São Paulo, 2018).

Soma-se ao relato o facto de que a realidade vivida nas periferias da cidade de São Paulo, pela carência de espaços públicos de sociabilidade, obriga os jovens a usarem a criatividade para inventar seus próprios locais de encontro. Isso, às vezes, pode acabar em conflito com o poder público, representado pela ação da polícia militar, como é caso dos “fluxos”³⁴. De todo modo, também no caso do *punk*, podemos referir - uma vez mais - Pierre Bourdieu (2007), na medida em que o *punk* assinala a necessidade de se transformar em virtude, ampliando, com isso, o espectro de moral de grupo na medida em que une algo que já é da ordem da vivência da juventude das classes populares.

³⁴ Tratam-se de festas *funk* organizadas pelas redes sociais que ocorrem nas ruas das periferias de São Paulo e outras regiões do Brasil, animadas por som mecânico vindo dos potentes alto-falantes de carros de frequentadores da festa.

5. Festas de goma, sons, gigs: as festas e a sua organização

Desde que o *punk* se instalou na cidade de São Paulo, no final da década de 1970, as festas em casa se configuraram como espaços de lazer que serviam, entre outras coisas, para circulação de uma série de conteúdos simbólicos que viabilizavam a sedimentação de uma cena musical pulsante. Esses encontros, de início realizados em residências e, posteriormente, em bares, salões alugados, praças, pistas de *skate*, carrocerias de caminhão ou quaisquer outros lugares que pudessem ser utilizados para a apresentação musical, em pouco tempo foram se configurando como uma prática cultural, ficando conhecidos pelos participantes como “festas de goma”³⁵, “sons” e, mais tarde, por influência de cenas *punks* de outros países, como *Gig*³⁶. Esta prática possibilita não somente os encontros, mas toda a movimentação em torno da festa, desde o seu planejamento, passando pela organização até a discussão dos resultados obtidos pelos organizadores e frequentadores dos *shows*. Isso equivale a dizer que participar desses encontros vai além da prática recreativa porque os indivíduos se envolvem com o intuito de expressar a sua identificação com a cena, com outros indivíduos, ou seja, encontrar amigos, ouvir os discos de bandas de rock, beber e “pogar”³⁷. A festa também possibilita exercitar, por meio da ética DIY, a habilidade de organização e gestão de *shows*. Provavelmente, essa capacidade de organização de eventos seja a forma mais representativa da longevidade do *punk* na capital paulista.

Voltando um pouco no tempo, no período de final dos anos 1970 e início dos anos 1980, para parcela de jovens moradores da periferia de São Paulo, o *punk* representou a potencialização de uma realidade já conhecida e vivida por garotos e garotas na faixa dos 16 a 20 anos. Para estes jovens, a realidade imediata se mostrava dura e violenta e se extravasava por meio dos encontros festivos organizados em garagens e do embate entre as gangues rivais. O trecho do depoimento abaixo ilustra bem tal realidade.

A partir de 14-15 anos aí eu já comecei a me interessar por música de verdade, né, inclusive organizando aquelas festinhas em casa, né. Sabe, os bailinhos em casa. Punha uma lona, assim, na garagem, né, pra ninguém ver da rua. E, sabe, fazia lá com sons da época, né, que eram aquelas músicas de baladinhas, né, pra se dançar agarradinho; umas mais românticas [...], principalmente pro pessoal interagir assim para namorar, tal. (...)Aí, já com os meus 16-17 anos, aí já apareceu o punk. Aí já tinha o punk rock, estilo de música e de vida, começou ali sabe [...] (Ariel, 59, músico, poeta e agitador cultural, São Paulo, 2018).

³⁵ A palavra “goma” é uma gíria tipicamente paulistana que significa casa, residência, moradia. Ainda hoje é utilizada sobretudo nas periferias.

³⁶ Este termo refere-se à apresentação musical em língua inglesa, inicialmente utilizada para designar mostras musicais de jazz. Com o passar do tempo foi sendo empregada para os concertos de rock até ser utilizada largamente pelos *punks* em vários contextos sociais, entre eles, o Brasil.

³⁷ “Pogo” é como se denomina a dança característica do *punk rock*, *hardcore* e *trash metal*, estilos musicais com sonoridade agressiva.

Essas festas em casa também são citadas no livro de Marcelo Rubens Paiva e Clemente Tadeu Nascimento, *Meninos em fúria: o som que mudou a música para sempre* (2016). Os autores ajudam a ilustrar um pouco mais o que foi informado acima pelo entrevistado. Apontam que, no Bairro do Limão, zona norte da capital, havia a rivalidade de gangues que, além de se distinguirem pela vestimenta, organizavam encontros festivos em residências. As protagonistas eram, de um lado, a *gangue dos Ostrogodos* e, de outro, a *da Carolina* (nome da vila em que moravam), “que deram nos primeiros *punks*, que nem sabiam que eram *punks*, pois ainda não tinham inventado o *punk rock* nem identificado esse estilo comum entre jovens nova-iorquinos, londrinos e paulistanos” (Paiva & Nascimento, 2016: 39). O *punk* inseriu-se nessa efervescência juvenil já presente na metrópole paulista, deu significado ao conjunto de práticas culturais partilhadas pelos adolescentes ou jovens moradores dos bairros periféricos. O *punk* aglutinou o que já era conhecido: uma juventude pulsante e carente de espaços de lazer, que buscava ser ouvida e notada. As “festas de goma” constituíram-se em espaços de lazer e sociabilidade, por eles próprios construídos; seu modo de ver, de serem vistos e de trocarem impressões.

A festa *punk* também se constituía enquanto espaço de circulação de informações audiovisuais estrangeiras, como discos e notícias que chegavam através de revistas e do noticiário da TV. Este conteúdo foi sendo adaptado à realidade política e social em que a cena *punk* estava inserida. Não podemos esquecer que nesse momento histórico o Brasil era governado por uma ditadura civil-militar que cerceava direitos e amordaçava qualquer um que lhes parecesse uma ameaça. Esses jovens conviviam e sentiam de maneira contundente a repressão em suas vidas, em seus corpos, mas, de alguma maneira, continuavam com suas posturas contestatórias. Nesse sentido, as festas têm uma natureza transgressiva importante: no caso dos *punks*, possibilitava a realização de reuniões que, aparentemente, estavam na ordem do lazer, mas que, de fato, tinham um caráter contestador; vistas mais de perto, revelavam a capacidade dessa juventude de se contrapor à realidade em que estavam imersos, organizando e criando os seus próprios espaços de interação e de negação da ordem estabelecida.

Desde os primórdios do movimento *punk*, a música tem um papel central e é nela que se apoiam os outros elementos. No momento, não é nossa intenção aprofundar essa questão específica. Contudo, vale notar que há todo um cenário de disputas tendo na sonoridade *punk* o seu objeto principal (McNeil & McCain, Gillian, 2014). Com isso, podemos dizer que, como em outras partes do globo, o *punk* paulistano se estabeleceu em torno de uma cultura viabilizada por uma espécie de identidade sonora: a música aproximava e possibilitava que os outros elementos simbólicos, como o vestuário, pudessem ser partilhados e assim foi se configurando uma cena.

A linguagem expressa pela explosão do *punk* mundialmente foi se consolidando e as festas que eram animadas pelo som mecânico das vitrolas, passaram a receber paulatinamente as bandas recém-criadas. A audição de discos nos encontros residenciais foi sendo deixada de lado enquanto prática hegemônica, sendo substituída à medida em que um cast de bandas se formava, garantindo, com isso, a possibilidade de se organizar eventos somente com som ao vivo. A partir de então, o *punk* se transformou aos poucos em uma cultura juvenil que deixou marcas indelévels na música popular brasileira contemporânea, seja pela forma de execução das canções, seja pela atitude de desprezo ao *mainstream*. Tudo feito de maneira simples, rápida e o mais barato possível, junto com performances provocativas e até violentas, tanto por parte dos artistas, quanto do público (Dunn, 2012; O'Hara, 2005). Com essas particularidades, é importante destacar que a organização de eventos pelos *punks* paulistanos, com o tempo, tornou-se um *modus operandi*. Das festas em “gomos” (residências), os encontros passaram a se realizar, majoritariamente, nos salões de bairro, bares, estúdios ou qualquer espaço que se pudesse montar um palco improvisado, com um mapa de palco rudimentar, contendo poucos equipamentos de som. *Shows* DIY, autogeridos, organizados horizontalmente, tendo, na maioria dos casos, um caráter coletivo na divisão do trabalho.

Cada banda levava uma parte da aparelhagem [...] cada um levava um pedaço do equipamento para juntar e formar o som de todas, e claro tinha bandas que não tem [sic] nada. Como a gente já foi tocar em alguns lugares em que não levamos nada. [...] Então a gente ia na camaradagem, tocava no equipamento dos caras e tinha o retorno, eles vinham para São Paulo e também tocavam no nosso equipamento. (Luiz, professor de história no Ensino Básico I e II da rede pública do Estado de São Paulo, músico *punk*, 41 anos, São Paulo, 2018).

Na fala do entrevistado está marcado o caráter de cooperação. Entretanto denota igualmente a precariedade com que se dão essas ações. Isto é, se, por um lado, demonstra uma postura de DIY, identificada pelo o esforço em empreenderem os seus próprios espaços de interação e circulação de ideias, por outro, evidencia que a realidade vivenciada por esses agentes é perpassada pela carência, seja de locais para ver e ser vistos, seja por meios financeiros que facilitem e viabilizem a compra de instrumentos e equipamentos musicais.

Esse duplo caráter atravessa toda a rede de relações e se instala também nos aspectos de gerência e dinâmica dos *shows*, tendo uma quebra na hierarquia como proposta pelo *mainstream* em que as bandas com maior expressividade são precedidas por grupos menos conhecidos. Por exemplo: a ordem de apresentação segue a lógica de sorteio realizado com representantes de cada banda. Quando todas as bandas estão presentes, ou com pelo menos um membro de cada uma delas no recinto, inicia-se o sorteio. Geralmente isso é feito de maneira rudimentar e improvisada, mas sempre na presença dos representantes dos grupos musicais.

Essa ação também pode ser observada em relação ao palco de apresentações. Em todos os espaços visitados, o que se percebeu foi uma disposição dos equipamentos utilizados para a apresentação sempre no mesmo nível do público ou, quando muito, com uma pequena elevação, separando o público dos músicos, o que contribui para maior aproximação entre os participantes. Não raro, os membros de outras bandas compõem a plateia, numa troca de papéis que favorece ainda mais a sociabilidade entre os integrantes da cena.

Sobre a busca por espaços para apresentações encontramos uma série de estratégias, que vão desde o contato com donos de bares, passando pelo aluguel de um determinado local até apresentações feitas em espaços públicos, como praças, pistas de skate, terrenos baldios, entre outros. O contato com donos de bares é uma estratégia que ocorre com frequência, e se dá por meio de um acordo entre as partes. O proprietário do bar fica, evidentemente, com a gestão do bar e seus lucros e em troca cede o espaço para que ocorra a apresentação das bandas. É raro envolver dinheiro nessas transações; no máximo, o dono cede algumas cervejas para cada banda e só. O ônus com deslocamento, transporte do equipamento, alimentação e bebidas fica por conta das bandas. Não se cobra e nem se recebe nenhuma quantia por isso.

O aluguel de espaços é mais raro, pois exigem que o proponente ou o coletivo envolvido tenham, antecipadamente, algum dinheiro para despesas como aluguel e compra de bebidas para venda ao público. Geralmente, esta modalidade de festa ocorre de maneira mais espaçada, dada a questão da falta de verbas para concretizá-la. As ações em espaços públicos ocorrem com mais frequência. Sua organização é mais simples e exige apenas o conhecimento e escolha de um determinado local, que pode ser uma praça ou um terreno desocupado. Nas praças, o problema é encontrar formas de obter energia para o funcionamento dos amplificadores de som. Ou se busca puxar a energia diretamente da rede elétrica, através da prática amplamente conhecida como “gato”, ou se procede como o músico e técnico de informática, Pedro, baixista da banda *Werduo* que investiu na compra de um gerador de energia.

A divulgação dos *shows* parece não ter sofrido grandes modificações ao longo do tempo. Em geral, escolhida a data e com o espaço já combinado, passa-se à criação dos cartazes e *flyers* que invariavelmente é elaborada por algum membro da comissão de organização. Nos anos 1980 e até o final dos anos 1990, os folhetos de divulgação eram feitos à mão, fotocopiados e distribuídos de mão em mão, colados em postes e também enviados por carta. Com o advento da internet e a popularização dos e-mails, assim como dos aplicativos de edição de texto e imagem, esse trabalho foi facilitado, mas manteve seu caráter DIY. Hoje em dia, como pudemos acompanhar, as imagens dos *flyers* são postadas e divulgadas pelas redes sociais, tais quais Facebook e WhatsApp. Essas plataformas são utilizadas da

mesma maneira para difundir as gravações em vídeo das apresentações das bandas ou fotos tiradas durante a festa. Na cidade de São Paulo, essas festas ocorrem com frequência, em média de três a quatro por final de semana. Muitas até dividem o público por ocorrerem nas mesmas datas. De todo modo, o facto é que ocorrem de maneira constante tendo como princípio o DIY. Este é o elemento que dá força às ações do *punk* (O'Hara, 2005), impulsionando ações e solidificando uma série de práticas culturais.

6. Considerações finais

Dado o seu caráter catalisador, podemos apontar que as festas funcionam como instâncias de socialização que geram para os indivíduos participantes a oportunidade de construir uma identidade *punk*, ou seja, esses eventos geram possibilidades de construção de uma identidade social e de experiências biográficas a partir da circulação de elementos simbólicos que se ligam às suas biografias ao mesmo tempo que refletem as características sociais de seu meio (Bourdieu, 2007). Em outras palavras, a imersão nas práticas e crenças do *punk* traz consigo a perspectiva de que seus integrantes consigam moldar ao seu *habitus de classe popular* uma nova "roupagem", valorizando elementos que são próprios da sua classe de origem e que, dessa forma, não se apresentam contraditórios, mas sim complementares.

Neste sentido, o *punk* reafirmaria aquilo que já era familiar, porém, conferindo-lhe um sentido mais positivo. Entretanto, é importante frisar que isto não quer dizer que se trata da eliminação das contradições de classe existentes nesse processo. Essas estratégias demonstram que o caráter moral do DIY está de fato presente nas ações dessas pessoas, agindo como uma alavanca para superar a precariedade presente e partilhada em suas vidas (Guerra, 2018). Com base nos dados levantados até o momento, é possível afirmar a existência de um *ethos* ou uma ética *punk*, ou seja, um conjunto de preceitos sistematizados, embora de forma não escrita, que geram uma conduta, uma série de comportamentos, que regem as ações dos indivíduos pertencentes aos grupos. Os dados indicam também que a integração ao mundo *punk* não é um modismo transitório na vida de grande parte de seus adeptos. Ao contrário, a investigação vem detectando a permanência de marcas profundas e duradouras que aderem à biografia dos participantes do mundo *punk*. A se confirmarem essas primeiras constatações, talvez, possamos falar na constituição de um *habitus punk* (Bourdieu, 2007). Um outro ponto a ser salientado revelado pelas entrevistas é que a ideia norteadora do *punk* é a autonomia. Isto é, seu desprendimento em relação ao *mainstream* é o elemento simbólico central, é o que confere legitimidade aos agentes e às suas ações dentro da cena.

Em suma, o que podemos notar por meio do estudo sobre a organização de festas *punk* na cidade de São Paulo é que estes eventos, como os ocorridos em

outras “subculturas” urbanas, têm por objetivo possibilitar aos participantes estar em contato com os afins e partilhar ideias, modos de ser e estar, sendo particularmente caracterizados por revelarem uma cena eticamente marcada pelo DIY. Um *modus operandi* que atravessou décadas e permaneceu como um meio de manter certa coesão e vitalidade ao movimento *punk* paulistano.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abramo, Helena Wendel. (1994). *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano de São Paulo*. São Paulo: Scritta.
- Bivar, Antônio. (2007). *O que é punk?* São Paulo: Brasiliense.
- Clark, Dillan. (2003). The death and life of *punk*, the last subculture. In Muggleton, David & Weinzierl, Rupert (Eds.), *The post-subcultures reader* (pp. 223-23). Oxford: Berg.
- Cogan, Brian. (2010). *The encyclopedia of punk*. New York: Sterling Publishing.
- Bourdieu, Pierre. (2007). *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp.
- Dias, Márcia Tosta. (2008). Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo.
- Dunn, Kevin. (2012). “If it ain’t cheap, it ain’t *punk*”: Walter Benjamin’s progressive cultural production and DIY *punk* record labels. *Journal of Popular Music Studies*, 24(2), pp. 217–37.
- Essinger, Silvio. (1999). *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34.
- Gallo Ivone Cecília D’Ávila. (2008). *Punk: cultura e arte*. *Varia História*, 24(40), pp. 747-770.
- Gallo Ivone Cecília D’Ávila. (2010). Por uma historiografia do *punk*. *Projeto História (PUCSP)*, (41), pp. 283–314.
- Guerra, Paula. (2013). *Punk, ação e contradição em Portugal*. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (102), pp. 111-134.
- 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, pp. 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, pp. 241–259.
- Guerra, Paula; & Straw, Will (2017). I wanna be your *punk*: o universo de possíveis do *punk*, do D.I.Y. e das culturas underground. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 6, n.º 1, pp. 5-16.
- Hall, Stuart. (1992). *Modernity and future*. Cambridge: Polity Press/The Open University.
- Katsifias, George. (2006). *The subversion of politics. European autonomous social movements and the decolonization of everyday life*. Edinburgh, UK: AK Press.
- McKay, George. (1998). *DIY Culture: Party and protest in nineties Britain*, London: Verso.
- McNeil, Legs. & McCain, Gillian. (2014). *Mate-me por favor: a história sem censura do Punk*. São Paulo: L&PM.
- Mira, Maria Celeste. (1994). O global e o local: mídia, identidades e usos da cultura. *Margem*, (3), pp. 131-149.
- Mira, Maria Celeste. (2009). Sociabilidade juvenil e práticas culturais tradicionais na cidade de São Paulo. *Sociedade e Estado*, 24(2), pp. 563-597.
- Moreira, Gastão. (produtor). (2006). *Botinada: a origem do punk no Brasil*. [documentário]. São Paulo: ST2.
- O’Hara, Craig. (2005). *A Filosofia do punk: mais do que barulho*. São Paulo: Radical.
- Paiva, Marcelo Rubens. & Nascimento, Clemente Tadeu. (2016). *Meninos em fúria: o som que mudou a música para sempre*. São Paulo: Alfabeta/ Objetiva.
- Passetti, Edson. (2014). A ação direta contra o insuportável. *Revista Verve*, (26), pp. 203-209.
- Ortiz, Renato. (1988). *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- Ortiz, Renato. (1994). *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Ridenti, Marcelo. (2000). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record.
- Silva, Augusto Santos & Guerra, Paula. (2015). *As palavras do punk: uma viagem fora dos trilhos pelo Portugal contemporâneo*. Lisboa: Alêtheia.
- Sousa, Rafael Lopes de (2002). *Punk: cultura e protesto: as mutações ideológicas de uma comunidade juvenil subversiva*. São Paulo: Pulsar.

Souza, Bruna Mantese de (2007). Straight edges e suas relações na cidade. In Cantor, José Guilherme (Org.), *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade* (pp. 23-41). São Paulo: Terceiro Nome.

OUTRAS REFERÊNCIAS

Gil, Gilberto. (1983). Punk da Periferia.[Gravado por Gilberto Gil]. In *Extra* [LP/CD]. Rio de Janeiro: Warner Bros. Records.

Replicantes, Os (1987). "Quero uma festa *punk*" [Gravado por Os Replicantes]. In *Histórias de Sexo & Violência* [LP]. São Paulo: RCA/ BMG.

Gieco, Alberto.(produtor) & Yakhni, Sarah. (produtora) (1983). *Punks (1983)* [documentário]. São Paulo: independente.

Oguma, Renato. (2005). (produtor). A *Punk Rock* discos por Fabio (Olho Seco). Acedido em: <http://www.rockbrasileiro.net/2016/08/a-punk-rock-discos-por-fabio-olho-seco.html?q=punk+rock+discos>

Maria Celeste Mira. Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas e Pós-Doutora na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Professora Livre-Docente da Pontifícia Universidade de São Paulo - Departamento de Antropologia e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais. Rua Ministro Godoy, 969, 4º. andar - Sala 4E-20. CEP 05015-901 Perdizes, São Paulo/SP. Brasil. E-mail: celestemira@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1073-3297.

Edson Alencar Silva. Doutorando da Pontifícia Universidade de São Paulo no Departamento de Antropologia e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais. Rua Ministro Godoy, 969, 4º. andar - Sala 4E-20. CEP 05015-901 Perdizes, São Paulo/SP. Brasil. Email: alencaredsoncs@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1232-4347>.

Receção: 28-02-2019

Aprovação: 20-05-2019

Citação:

Mira, Maria Celeste & Silva, Edson Alencar (2019). Quero uma festa *punk*! Notas sobre eventos organizados por *punks* na periferia da cidade de São Paulo. *Todas as Artes. Revista Lusobrasileira de Artes e Cultura*, 2(1), pp. 30-47. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n1a2

DESAFIANDO LA NOCHE NEOLIBERAL: EL OCIO NOCTURNO COMO MECANISMO DE INCLUSIÓN Y BIENESTAR SOCIAL EN EUROPA

DESAFIANDO A NOITE NEOLIBERAL: A DIVERSÃO NOCTURNA COMO MECANISMO DE INCLUSÃO E BEM-ESTAR SOCIAL

CHALLENGING THE NEOLIBERAL NIGHT: NIGHTLIFE AS A MECHANISM OF INCLUSION AND SOCIAL WELL-BEING

EN DEFIANT LA NUIT NEOLIBERAL: LA VIE NOCTURNE COMME MÉCANISME D'INCLUSION ET BIEN-ÊTRE SOCIAL

Jordi Nofre

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, CICS.NOVA - Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, Lisboa, Portugal

RESUMEN: A pesar de su relevancia económica, social y cultural, en gran parte de las ciudades europeas el ocio nocturno se caracteriza por una elevada presencia de desigualdades de diferente naturaleza. Este artículo teórico explora cómo 'la noche' exacerba los procesos de exclusión, marginalización y criminalización de jóvenes (no blancos) de clase trabajadora en la ciudad neoliberal. El artículo finalizará proponiendo el desarrollo pleno del ocio nocturno como uno de los mecanismos más eficientes (y aún hoy inexplorados) de inclusión y bienestar social en estos tiempos presentes de incertidumbre global y desafíos sociales críticos.

Palabras-clave: ocio nocturno, juventud, exclusión, inclusión, ciudad neoliberal

ABSTRACT: Despite its economic, social and cultural relevance, in most European cities nightlife is characterized by a high presence of inequalities of different nature. This theoretical article explores how nightlife exacerbates exclusion, marginalization and criminalization of (non-white) working-class youth in the neoliberal city. The article concludes by proposing the full development of nightlife as one of the most efficient (and still unexplored) mechanisms of inclusion and social well-being in these present times of global uncertainty and critical social challenges.

Keywords: nightlife, youth, exclusion, inclusion, neoliberal city.

RESUMO: Apesar de sua relevância econômica, social e cultural, na maioria das cidades europeias a vida noturna é caracterizada por uma alta presença de desigualdades de natureza diferente. Este artigo teórico explora como 'a noite' exacerba os processos de exclusão, marginalização e criminalização de jovens da classe trabalhadora (não brancos) na cidade neoliberal. O artigo terminará propondo o pleno desenvolvimento da diversão noturna como um dos mais eficientes (e ainda inexplorados) mecanismos de inclusão e bem-estar social nos tempos atuais de incerteza global e desafios sociais críticos.

Palavras-chave: diversão noturna, jovens, exclusão, inclusão, cidade neoliberal.

RÉSUMÉ: Malgré son importance économique, sociale et culturelle, dans la plupart des villes européennes, la vie nocturne est caractérisée par une forte présence d'inégalités de nature différente. Cet article théorique explore comment «la nuit» exacerbe les processus d'exclusion, de marginalisation et de criminalisation des jeunes de la classe ouvrière (non blanche) dans la ville néolibérale. L'article finira par proposer le développement complet de la vie nocturne comme l'un des mécanismes d'inclusion et de protection sociale les plus efficaces (et toujours inexplorés) en ces temps d'incertitude mondiale et de défis sociaux critiques.

Mots-clés: vie nocturne, jeunesse, exclusion, inclusion, ville néolibérale

1. Introducción

A pesar de la vibrante vida nocturna del mundo urbano grecorromano, la noche europea ha sido tradicionalmente caracterizada como un periodo para el descanso, la intimidad y el reposo, si bien con matices – mayoritariamente generacionales y de grupo social – en lo que se refiere a los patrones de dormir (Ekirch, 2005; Verdon & Holoch, 2002). Sin embargo, no fue hasta la llegada de los primeros sistemas de iluminación pública y la primera revolución industrial que la vida urbana en las ciudades europeas volvió progresivamente a cobrar su dimensión “nocturna”, tornándose en un nuevo espacio-tiempo simultáneo de producción y ocio (Cunningham, 1980; Koslofsky, 2011). Precisamente fue especialmente la irrupción de nuevas formas de entretenimiento – como el cabaret – y de nuevas músicas modernas como el *hot jazz* que la noche de las principales ciudades europeas de la época – como Londres, París, Berlín, Barcelona o Lisboa – conoció su primera “época dorada”, especialmente en los años 20 y primera mitad de los 30s del siglo pasado, antes del inicio de la II Guerra Mundial.

Fue precisamente en el inicio del periodo de mayor y mejor prosperidad que Europa ha conocido en su historia moderna y contemporánea que “la noche”, y más particularmente el ocio nocturno, se convirtió no solamente en elemento fundamental para el surgimiento de las llamadas “culturas juveniles” sino como arena de creatividad e innovación en varios campos tales como el arte, la literatura, la arquitectura y el diseño interior, la moda y – muy especialmente – la música. La “Revolución del Ocio” de los años 1950s y 1960s, que surgió en Inglaterra y Estados Unidos simultáneamente – gracias principalmente a la red de emisoras de radio y TV (Fowler, 2008) – lo hizo con alguna posterioridad en el resto de países europeos, especialmente en aquellos bajo dictadura católico-fascista como España y Portugal, en donde la noche adquirió – en algunos casos – una especial significancia como espacio de evasión individual y/o práctica de resistencia política (Guerra, 2018a).

Sin embargo, una vez que las industrias y el trabajo nocturno fabril abandonaron la ciudad a lo largo del siglo XX y se entomaba la transición impuesta por la nueva división internacional del trabajo en la década de 1970 y la consiguiente fragmentación espacio-temporal, de género, edad, etnia y de clase del sistema productivo en los países capitalistas avanzados, se abría paso – si bien incipientemente – la “nocturnalización” del empleo en varios sectores productivos como, por ejemplo, el sector servicios low-cost. La creciente “nocturnalización” de algunos subsectores del sistema productivo terciario como de las prácticas sociales y culturales de las sociedades urbanas globales contemporáneas durante la última parte del siglo XX llevaron a la progresiva “desincronización de los modos de vida” (Galinier et al., 2010), comportado que la noche urbana contemporánea aparezca como un fenómeno socialmente y culturalmente construido, multifacético, a la vez que profundamente ambivalente (Body-Gendrot, 2011).

En el ámbito académico, “la noche” ha suscitado un creciente interés especialmente en la última década (Nofre & Eldridge, 2018). Más particularmente, y en relación al ocio nocturno, los clubes, las discotecas, los locales de música en vivo, los *pubs* y los bares se erigen a menudo como espacios centrales en la producción, reproducción y consumo de la vida social urbana para muchos adolescentes, jóvenes y adultos de diferentes regiones geográficas del planeta (Thornton, 1996; Chatterton & Hollands, 2003; Laughey, 2006; Haslam, 2015). Sin embargo, en Europa, tanto en las urbes de mayor tamaño como en aquellas ciudades de pequeña y media dimensión, la vida nocturna se caracteriza por procesos, estrategias y mecanismos (in)formales de segregación socioespacial por motivo de clase, género, edad, orientación sexual, origen étnico/nacional, religión, coste de acceso, provisión de transporte, discapacidad y sus múltiples intersecciones (Chatterton & Hollands, 2003; Grazian, 2008; Williams, 2008; Shaw, 2015; Nofre & Eldridge, 2018). A pesar de ello, para muchos municipios y actores locales clave, la noche urbana aparece como estrategia y herramienta excepcionales en la creación de una “ciudad económicamente productiva las 24 horas”, como es el caso de Londres, Berlín o Ámsterdam.

Por otra parte, “la noche” en varias ciudades europeas como París, Toulouse, Belgrado, Praga, Barcelona, Lisboa u Oporto –por poner algunos ejemplos– se ha convertido en fundamental en las respectivas estrategias locales de promoción turística. Sin embargo, hasta la fecha, ni la administración europea, ni las diferentes administraciones nacionales, ni buena parte de las administraciones locales – con la excepción de Berlín – han considerado la vida nocturna como un tiempo-espacio y fuente de bienestar social, es decir, la medida en que una persona tiene una sensación de pertenencia inclusiva en su comunidad. En este punto, debe señalarse la variedad de formas complejas, no lineales y multifacéticas en las que las vidas recreativas y culturales de los jóvenes se cruzan con aspectos más amplios de sus biografías (Shirlick & McDonald, 2018), ya que las identidades culturales y los caminos de vida de los jóvenes continúan estrechamente relacionados no solamente con sus respectivas historias familiares y su capital social (Sandín et al., 2016; Sánchez et al., 2018), sino también en relación al género, clase y origen étnico/nacional geográfico (Nayak, 2003; Cano, 2017). Por lo tanto, aquí surge la pregunta fundamental para los propósitos de este artículo: ¿Hasta qué punto podría el ocio nocturno convertirse en un mecanismo eficiente y sostenible de inclusión social en las ciudades europeas en estos tiempos de incertidumbre, aumento de la exclusión social y de desafíos sociales críticos?

2. Objetivos y estructura del artículo

Para tratar de responder a la pregunta con la que finalizaba la anterior sección introductoria, el artículo ofrecerá, en primer lugar, un breve acercamiento diacrónico al nacimiento del ocio nocturno moderno como uno de los espacios de

tiempo más importantes en la (auto-)producción, reproducción y consumo de las identidades juveniles (subculturales) en los países occidentales a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. En la segunda parte del texto, se argumentará que el papel central de la economía del ocio nocturno como estrategia clave en los procesos de renovación urbana y revitalización socioeconómica de las áreas urbanas centrales de la ciudad postindustrial han conllevado, a menudo, el surgimiento de una noche caracterizada por la producción y reproducción de desigualdades basadas en la clase, la edad, el género, la orientación sexual, la discapacidad, el origen étnico/nacional, los antecedentes culturales y religiosos, y sus múltiples intersecciones. Esto nos llevará a plantear algunas preguntas acerca de cómo la ciudad neoliberal exacerba los procesos de exclusión, marginalización y criminalización de jóvenes (no blancos) de clase trabajadora en contextos de ocio nocturno. El artículo finalizará proponiendo una nueva línea de investigación la cual tome el ocio nocturno como una de las estrategias y mecanismos más eficaces para la promoción de bienestar social, inclusión, cohesión, integración, identidad colectiva multicultural en el actual contexto global de incertidumbre y de grandes desafíos sociales críticos.

Finalmente, y como nota metodológica, cabe señalar que, si bien cabe tener presente en todo momento la relevancia de la población adulta de entre 35 y 55 años en términos de consumo de ocio nocturno en las ciudades europeas en las dos últimas décadas, este artículo se centrará en la población adolescente y juvenil (13-24), agrupados bajo el término genérico "jóvenes". Por otro lado, la variable "género" también merece especial atención, ya que recientemente se ha convertido en objeto de un intenso debate transnacional tanto en la esfera académica, como social y política y en sus respectivas interseccionalidades. Sin embargo, si el artículo tomase la variable 'género' como el enfoque principal y único, se correría el riesgo de pasar por alto dos variables clave en la producción, reproducción de procesos de exclusión, marginalización y criminalización social en la noche de las ciudades europeas: clase social y etnia. Por consiguiente, la intención del artículo es situarse en las coordenadas teórico-conceptuales que Jemima Repo (2017) propone en su *Biopolítica del Género* para, de esa forma, no contribuir a la epistemología del género como un aparato biopolítico históricamente específico de la gubernamentalidad neoliberal de nuestras vidas (Repo, 2017).

3. El ocio nocturno moderno: identidad juvenil, consumo y segregación

Desde finales del siglo XIX, la industrialización y modernización de las sociedades occidentales condujo al surgimiento del llamado "ocio moderno" (Veblen, 1899; Marrus, 1974; Elias & Duning, 1987), contribuyendo a nuevas modalidades de socialización, a una nueva concepción del "tiempo" y a nuevas espacialidades de las relaciones sociales (Burke, 1995; Nahoun-Grappe, 1991). Fue en las primeras décadas del siglo XX cuando las clases medias occidentales comenzaron a tener

progresivamente más tiempo libre, concentrando sus ambiciones en el ocio – especialmente nocturno (Paterman, 1970). En los Estados Unidos de la década de 1920, el consumo de clubes nocturnos, la visibilización de alter-sexualidades no-normativizadas, así como el surgimiento de las culturas juveniles como fenómeno propio de sociedades industriales maduras, se convirtieron rápidamente en emblemas de los valores de la clase media (Cressey, 1932; Erenberg, 1986). Pero no fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial que sobretodo en la Inglaterra y los EEUU de finales de 1950s e inicios de la década de 1960 que el creciente poder de compra de las clases medias occidentales, la motorización de la sociedad occidental y el aumento del tiempo libre para amplias capas de la clase trabajadora conllevó el surgimiento de nuevas formas de consumo hedonista e individualista. En Europa, ello llevó a una progresiva expansión e incluso “democratización” del ocio nocturno – si bien con algunos matices en relación a la pervivencia de mecanismos de exclusión y segregación racial en la noche de países que por aquel entonces se encontraban inmersos en procesos de descolonización como Francia, Inglaterra, Holanda, Bélgica y Portugal.

El nacimiento de la noche urbana contemporánea como espacio-tiempo no lineal, complejo y caledoiscópico tiene mucho que ver con, entre otros factores, la mercantilización de las diferentes (sub)culturas juveniles de clase y su rápida expansión desde finales de la década de 1950 (Osgerby, 1996; Laughey, 2006; Fowler, 2008; Feixa & Nofre, 2012). De hecho, mientras que a principios del siglo XX muchos periodistas, escritores, académicos y figuras locales relevantes en toda Europa describieron la noche urbana de sus ciudades como sinónimo de pecado, inmoralidad y crimen (Cunningham, 1980), desde la revolución del ocio moderno a fines de la década de 1950 y principios de la década de 1960, el ocio nocturno se convirtió progresivamente en un escenario clave para la producción y reproducción de (sub)culturas juveniles en los países capitalistas avanzados occidentales, siendo también una arena fundamental en el surgimiento de nuevas tendencias en los campos de la moda, la música, la cultura, los nuevos estilos de vida, el arte, la arquitectura y el diseño de interiores, entre otras actividades creativas (Hall y Jefferson, 1975).

En realidad, la revolución del rock and roll de mediados de la década de 1950 significó el nacimiento de una nueva cultura adolescente surgida de los intersticios del triángulo institucional formado por la familia, el trabajo y el sistema escolar. Esta Revolución Cultural involucró al mismo tiempo una ruptura progresiva entre dos modelos de consumo de ocio nocturno: el moderno-burgués (selectivo) y el tardomoderno-popular (masas). En este sentido, “la noche” surgió como un espacio-tiempo fundamental para la producción, reproducción y consumo de identidades juveniles (Hall & Jefferson, 1975; Willis, 1990; Gelder & Thornton, 1997; Fowler, 2008) más allá del papel central que el llamado triángulo institucional (familia-trabajo-

escuela) había tenido hasta ese momento en la (auto-)formación de identidades juveniles (Thrasher, 1926). Rockeros, hippies, *mods*, *skinheads* y *punks*, entre muchos otros, son algunos ejemplos de (sub)culturas juveniles surgidas en los años sesenta y setenta que se propagaron rápidamente en las ciudades occidentales durante la segunda mitad del siglo veinte, principalmente gracias al papel difusor y reproductor de la televisión, la prensa y la radio así como los numerosos espacios formal e informales (tanto de concurrencia pública como privados/domésticos) de ocio nocturno.

Todo ello conllevó también efectos dinamizadores en otros sectores más allá del propio ocio nocturno. Por ejemplo, cabría mencionar la *Swinging London*, una revolución económico-cultural impulsada por jóvenes (blancos) de clase media en el campo del arte, la música y la moda que tuvo lugar en Londres durante la segunda mitad de la década de 1960 (Fowler, 2008). Además, y como nota nada particular sino más bien muy común – aunque todavía hoy insuficientemente visibilizada en muchas ciudades occidentales – algunos bares, salas de baile, clubes, boîtes y discotecas de finales de los años cincuenta y sesenta en París y Nueva York se convirtieron en espacios de resistencia (y protección) contra las políticas homofóbicas que consideraban la homosexualidad como una plaga social (Tamagne, 2014; García, 2014).

La intersección entre moda, música, valores y “la noche” permitió la construcción de cierto sentimiento de “hermandad global” entre los jóvenes que – algunos de manera más clara, otros/as con más matices – pertenecían o simpatizaban con alguna subcultura juvenil, favoreciendo el nacimiento de escenas subculturales transnacionales tales como los *mods*, los rockeros, los *punks*, los *hippies*, y mucho más recientemente, góticos, *emos*, *ravers*, *clubbers*, *hipsters* ... (Thornton, 1996; Bennett, 2000; Nilan & Feixa, 2006; Feldman, 2009; Rief, 2011; Feixa & Nofre, 2012; Guerra, 2018b). A su vez, el ocio nocturno tuvo un papel central en la expansión, mercantilización e incluso en la “americanización” (van Elteren, 2006) u “occidentalización” de otras (sub)culturas juveniles que surgieron más allá de los territorios judeocristianos occidentales (Shababi, 2006; Tusladze, 2011; Barova, 2016; entre otros).

Sea como fuere, y retornando ya al caso de las ciudades europeas, no todos los jóvenes pudieron, o quisieron, acceder a experiencias de ocio o crear identidades culturales de la misma manera. Como sostiene Ian Loader (1996), el consumo juvenil de ocio en las sociedades occidentales contemporáneas no ha estado disponible para todos por igual, ya que las divisiones sociales han conformado las diferentes identidades (sub)culturales de los jóvenes y sus prácticas de consumo de ocio (Hollands & Chatterton, 2002; Roberts, 2004; Shildrick & MacDonald, 2006). En otras palabras, durante las últimas décadas, la expansión y mercantilización del ocio nocturno juvenil en buena parte de las ciudades europeas se ha basado en la

producción y reproducción de desigualdades sociales basadas en clase social, edad, género, orientación sexual, origen étnico/nacional, religión y sus múltiples intersecciones (Chatterton & Hollands, 2003; Nofre, 2013, 2015; May, 2014; Shaw, 2015; Nofre & Eldridge, 2018).

Las siguientes secciones sostendrán que el ocio nocturno constituye uno de los escenarios más interesantes a través de los cuales se puede analizar la dinámica del cambio urbano multifacético en la ciudad capitalista postindustrial para comprender mejor cómo se está remodelando actualmente el espacio urbano físico, social e incluso político, con la aparición de "nuevos" actores, procesos y desafíos sociales, culturales, económicos e incluso políticos en relación con la gobernanza de la "ciudad del ocio". En este sentido, la segunda parte de este artículo ofrecerá una breve explicación sobre el surgimiento de la noche urbana neoliberal para luego explorar cómo la exclusión en la "ciudad nocturna" (Shaw, 2018) es operacionalizada. En este sentido, la segunda parte de este documento argumentará que es durante la noche que se intensifican los procesos de exclusión, la marginación y la criminalización de los "jóvenes peligrosos" en la ciudad neoliberal. Al hacerlo, vamos a aclarar cómo la noche urbana tiene una capacidad mejorada para ayudarnos a leer la ciudad neoliberal en un enfoque más nuevo e integral.

4. La neoliberalización de la noche: algunas notas geográficas

Como ha sido anteriormente expuesto, el ocio nocturno en las ciudades europeas se encuentra – en términos generales – caracterizado por la producción y reproducción de múltiples desigualdades sociales las cuales llevan a la conformación de una noche fuertemente caracterizada por procesos y mecanismos de exclusión y segregación socioespacial. Junto con la suspensión temporal habitual de derechos básicos – especialmente en relación con las mujeres, las minorías étnicas y sexuales – cabe citar el empeoramiento de calidad de vida en aquellos barrios caracterizados por la presencia de un número elevado de establecimientos de ocio nocturno, conllevando un aumento de los conflictos entre diferentes actores de la noche urbana (Hadfield, 2006, 2009; Schwanen et al. 2012; Nofre et al., 2017b, 2018) y desafiando – a su vez – la eficiencia de la gobernanza de la ciudad nocturna postindustrial (Nofre y Eldridge, 2018, Shaw, 2018). Frente a ello, muchas ciudades europeas han optado por adoptar un *enfoque economicista* para abordar tal desafío. Un excelente ejemplo de ello sería lo que Mirik Milan, el ex *Night Mayor* de Amsterdam, dijo en una entrevista mientras se le preguntaba acerca de los beneficios de fomentar licencias de 24 horas/siete días:

[La noche] Beneficia a las ciudades desde una perspectiva social, cultural y económica. Es bueno para el turismo y crea una ciudad diversa y socialmente inclusiva. También hay un gran desarrollo de talentos en la industria creativa [local]. Cuando tienes una vida nocturna vibrante,

como en Berlín y Los Ángeles, muchas personas jóvenes y creativas quieren vivir en la ciudad y la industria creativa se beneficia. Como resultado, hay mucho crecimiento económico y muchas oportunidades. (Mirik Milan in Joshi, 2017, n.p.).

Sin duda, conceptos como “ciudad abierta 24 horas” o “la ciudad del ocio” resaltan sobremanera cómo el ocio nocturno mercantilizado se ha convertido en uno de los elementos centrales de la vida urbana en la ciudad neoliberal, reconfigurado el tejido socio-espacial de la ciudad postindustrial (Sibley, 2002). A su vez, la economía de la noche se ha convertido en un importante espacio-tiempo de actividad económica productiva y una estrategia clave en la regeneración urbana y la revitalización socioeconómica de los centros urbanos en muchas ciudades occidentales (Chatterton & Hollands, 2003; Shaw, 2010; Hae, 2012; Nofre et al., 2017a; entre muchos otros). En este sentido, cabe destacar la importancia de la economía del ocio nocturno como elemento central en la (re)definición de las formas cómo los turistas, visitantes y diferentes segmentos de la población local (especialmente los estudiantes universitarios) “experimentan” la ciudad (Grazian, 2008; Malet-Calvo et al., 2016). Así, la reciente expansión y mercantilización del ocio nocturno juvenil –y también aquel que se orienta exclusivamente al turismo urbano– se ha basado en gran medida en la promoción de una “noche Disney”, de clara naturaleza neoliberal (Nofre & Martins, 2017). Esta vida nocturna en particular se basa profundamente en (i) la promoción de un ocio fundamental basado en el consumo abusivo alcohol y drogas; (ii) el control social, moral y político sobre los diferentes actores de la noche urbana; (iii) la producción, reproducción y consumo de noches heteronormativas y patriarcales; (iv) liminalidad y explotación laboral; (v) desigualdades basadas en clase, edad, género, origen étnico/nacional, orientación sexual y religión y sus intersecciones; y (v) la hipersecurización de espacios públicos y privados de ocio nocturno.

Desde el comienzo de la expansión de la economía del ocio nocturno como estrategia y mecanismo de renovación urbana y revitalización socioeconómica de las áreas centrales de la ciudad postindustrial, la administración pública – en cualquiera de sus niveles de actuación – de las diferentes ciudades y países europeos ha apostado de manera casi exclusiva por implementar estrategias y políticas basadas en un incremento de la regulación coartadora y un reforzamiento del policiamiento en el espacio público (Beer, 2011). Paralelamente, muchos académicos han examinado cómo funciona la gobernanza de “la noche” *in situ* y cómo podría mejorarse, aunque sus estudios de caso se refieren principalmente al Reino Unido y Australia. Sin embargo, estos trabajos toman también de manera casi unánime enfoques centrados en la seguridad y la regulación como pilares básicos de la gobernanza de la noche (Lovatt 1996, Hadfield, 2009; Warren & Palmer, 2014).

Sin embargo, otros autores han ofrecido perspectivas alternativas sobre “la noche” en la ciudad neoliberal. Paul Chatterton (2002: 23) sostiene que

se ha formado un 'consenso' sobre cómo debería desarrollarse la economía nocturna, que se basa en gran medida en satisfacer las necesidades de grandes corporaciones inmobiliarias y de entretenimiento, obteniendo substanciales beneficios y vendiendo la ciudad a través de servicios de ocio exclusivo para colectivos adinerados.

Al señalar esto, Paul Chatterton arroja luz sobre los orígenes del mantra neoliberal que envuelve la petición de licencias de 24 horas de funcionamiento. Sin embargo, cabría señalar también que este mantra neoliberal relacionado con el ocio nocturno estaría relacionado – de manera más o menos explícita – con el surgimiento de la llamada “ecología del miedo” (Davis, 1990) como principal herramienta de goberamentalidad neoliberal – en terminología foucaultiana – de las diferentes sociedades occidentales. Y es que, hoy en día, “la noche” europea se encuentra fuertemente sometida a la implementación del paradigma de “políticas de tolerancia cero”, con la consiguiente marginalización (a menudo violenta) y criminalización de los jóvenes (no blancos, hombres) de clase baja especialmente en áreas centrales gentrificadas (Shildrick & McDonald, 2006; Grazian, 2009; Nofre, 2013, 2015; Nofre et al., 2018), ya que (ellos, los chicos) son considerados como “potenciales perrpretadores” de comportamiento desordenado o criminal (Wakefield 2003) – la película bien podría denominarse *Minority Report in the Nocturnal City...*

Siguiendo la senda abierta por Paul Chatterton – y posteriormente con su “padre” académico Robert Hollands en *Urban Nightscapes: Youth Cultures, Pleasure Spaces and Corporate Power* (Routledge, 2003) – otros autores remarcaron la importancia de ir más allá de la simple óptica criminalizadora sobre el ocio nocturno. Adam Crawford y John Flint (2009: 403) señalan que la gobernanza de “la noche” en las ciudades británicas está ampliamente influenciada por “las preocupaciones con la lucha contra el comportamiento antisocial y la promoción de la civilidad”. De hecho, la política británica de licencias de funcionamiento de los locales de ocio nocturno (*Licensing Act*) ha constituido un mecanismo eficaz de represión contra formas informales de ocio juvenil alternativo a la vez que se profundizaba en la tematización y mercantilización de “la noche” (Hadfield & Measham, 2009). A su vez, las políticas británicas de gobernanza del ocio nocturno se han tornado recientemente referencia a nivel europeo, registrándose iniciativas similares en otras ciudades europeas como, por ejemplo, Barcelona (Nofre, 2009, 2011, 2015) y Lisboa (Nofre, 2013; Nofre et al. 2017a, 2018). Además, “las agencias administrativas, policiales y de cumplimiento de la ley ejercen una presión cada vez mayor en los espacios de ocio nocturno para que asuman la responsabilidad de reducir la delincuencia” (Hadfield, 2008: 433). Ello significa que los propietarios de los locales de ocio nocturno se ven empujados a desempeñar un papel importante en la

configuración social [y moral] del ocio nocturno [...] a través del [control] del consumo de bebidas, de políticas de admisión, [...] aunque rara vez

asumen su responsabilidad en la génesis de desórdenes públicos y casos de embriaguez (Hollands y Chatterton, 2002: 301).

Los autores también remarcan el hecho que, precisamente, el personal encargado de la admisión de clientes (popularmente conocidos como *gorilas*) junto con la policía juegan “un papel central en el desarrollo [socialmente higienizado] de ‘la noche’” (Hollands y Chatterton, 2002: 302). Sin embargo, apenas se han propuesto alternativas a los enfoques de la gobernanza de la noche urbana centrados en la hipersecurización y la regulación restrictiva (Rowe *et al.*, 2008; Roberts 2009).

Lo que se ha explicado hasta este punto del artículo sobre el ocio nocturno en la ciudad neoliberal nos lleva a subrayar la existencia de ‘noches de exclusión’ en buena parte de las ciudades europeas, en donde la interacción entre diferentes grupos sociales se controla social, moral e incluso políticamente a través de políticas restrictivas y políticas opresivas (Shaw, 2010; May, 2014; Nofre, 2011, 2015). Tal promoción de las divisiones socioespaciales del ocio nocturno se basa en identidades “exclusivas”, erigiéndose como límites materiales y simbólicos en el tejido social y urbano de la ciudad, límites que “separan ‘lo normal’ de lo ‘desviado’” (Sibley, 2002: 83; Nofre, 2015; Sdrigotti, 2015). Por consiguiente, no debería extrañar que “la noche” se torne una arena de exposición de la naturaleza conflictiva de las relaciones sociales en la ciudad neoliberal (Sibley, 2002). Sin embargo, cabe señalar en este punto que los espacios de ocio nocturno constituyen a su vez espacios cotidianos donde la producción, reproducción y negociación continua de las relaciones de poder en la ciudad neoliberal tienen lugar de una manera menos regulada. Aunque ello pudiera parecer paradójico, no lo es. Martina Bose (2003) señala que la segregación social, la exclusión social y las relaciones de poder – definidas por las desigualdades de clase social, edad, género, orientación sexual, religión, origen étnico/nacional y sus múltiples intersecciones – constituyen elementos fundamentales para la constitución y configuración de los estilos de vida de los jóvenes en la ciudad neoliberal.

De ahí que emerjan espacios de ocio nocturno marginales – y marginalizados simbólicamente y espacialmente – en la ciudad neoliberal nocturna (Hadfield & Measham, 2009; Nofre, 2015), los cuales a menudo se encuentran estructurados en torno a identidades (juveniles) fuertemente definidas por clase, etnia, género, sexualidad, ideología política y ciertos estilos de vida y/o estéticos subalternos. El surgimiento de lo que podría denominarse como “noche de la periferia”, “noche suburbana”, “noche alternativa”, “noche subalterna” o incluso “noche marginal” suele responder a consecuencia material de los procesos de higienización social, moral y política de la ciudad central (Chatterton & Hollands, 2003; Nofre, 2011, 2015). En resumen, la gentrificación de “la noche” (Potuoğlu-Cook, 2006; Hae, 2012; Nofre, 2013; Nofre *et al.*, 2017, 2018) junto con la criminalización de “ser joven”

(Nofre & Feixa, 2013), la hiperaseguración de la ciudad neoliberal y la consecuente implementación de las llamadas “políticas de tolerancia cero”, especialmente durante las horas nocturnas (Nofre, 2015), contribuyen a reforzar el proceso de producción, reproducción y consumo noches de exclusión en la ciudad neoliberal europea.

5. Marginalización, criminalización y purificación: segundas notas geográficas sobre la noche neoliberal

La hipersecurización de la “ciudad nocturna” (Shaw, 2018) a través de la videovigilancia, el incremento del policiamiento represivo (y en ocasiones violento) contra los “jóvenes peligrosos”, la privatización de la seguridad pública en el espacio público colindante o próximo a los locales de ocio nocturno, y la implementación de la gobernanza liminal de la noche urbana, especialmente en lo que respecta a la concesión de licencias y la regulación de los horarios de apertura (Nofre et al., no prelo) se basan en gran medida en el surgimiento de la “ecología del miedo” como nuevo paradigma de la gobernanza urbana neoliberal (Davis, 1990) y, a su vez, como elementos centrales en la producción, reproducción y consumo noches de exclusión, marginalización y criminalización. De hecho, el uso del término “exclusión” se antoja como muy interesante a la hora de explorar y examinar tals “noches de exclusión”. Para ello, lo que Paul Chatterton y Robert Hollands (2003) señalan sobre la elitización de la vida nocturna en un área específica, que generalmente implica la marginación espacial y social de las actividades de ocio nocturno antiguas, tradicionales y mayoritariamente protagonizadas por clases populares, es válido para argumentar que la (re)producción de “noches de exclusión” se basa en dos procesos simultáneos: (i) la marginación y criminalización contra actores “peligrosos” (especialmente jóvenes, no blancos, de clase baja); y (ii) la purificación de los espacios centrales de la “ciudad nocturna” (Sibley, 2002).

En primer lugar, la marginación y criminalización contra jóvenes “peligrosos” cabe relacionarla con la implementación y el despliegue de las llamadas “políticas de tolerancia cero” (Smith, 1996). Ello implica una transición de una “política de baja intensidad” de higienización social tanto del centro de la ciudad como de los suburbios degradados de clase baja al establecimiento de una “política violenta” para erradicar el peligroso “ruido social” en la ciudad neoliberal (Mauger, 2006; Garnier, 2010). A su vez, la reciente militarización de la policía en las principales ciudades europeas como consecuencia de los recientes ataques terroristas en distritos de ocio nocturno a en algunas ciudades europeas como Londres y París ha reforzado aún más la legitimación de facto del conjunto de procesos y mecanismo (y políticas) de exclusión social por étnia, religion y clase social para una mayor “seguridad” de la noche neoliberal (blanca, adinerada, cristiana). Sin embargo, cabría también prestar atención especial debido a la semiótica del término “exclusión”. En primer lugar, éste puede ser considerado como resultado de un

proceso de marginalización. Pero si uno toma la “purificación de la comunidad” de Richard Sennett (1992) y la “distinción social” de Pierre Bourdieu (1979) y ambos conceptos son operacionalizados simultáneamente, llegaríamos a la conclusión que tal “exclusión” opera en sentido contrario a lo comúnmente aceptado – incluso a nivel académico –; es decir, como resultante de la purificación de una comunidad pares, específica, homogénea, higienizada social y moralmente (Nofre, 2013, 2015). De ahí que ambas concepciones de “exclusión” actúen simultáneamente en la “noche” de la ciudad neoliberal.

En segundo lugar, y según David Sibley, la purificación del espacio puede definirse como un proceso de control social a través del cual un grupo social dominante construye fronteras socioespaciales que contribuyen a la marginación de grupos juzgados –institucionalmente y socialmente – como desviados, “peligrosos” para el orden social, cultural, político y moral establecidos (Sibley, 2002). Aquí lo que argumenta Thomas A. Markus (1993) aparece como fundamental para comprender la naturaleza excluyente (y por lo tanto conflictiva) de la noche urbana neoliberal, puesto que para el autor

El orden se basa en categorías estables de personas, objetos y actividades, junto con un conjunto de reglas [...] que gobiernan sus interacciones (...). [Reglas] que definen la ubicación de las personas y las cosas (...) [y que] definen encuentros programados y ponen límites a los que ocurren por casualidad” (Markus, 1993: 97).

Como se mencionó anteriormente en este artículo, la purificación del espacio estaría profundamente vinculada a la purificación de las comunidades de clientes de “la noche” llevada a cabo por el personal de seguridad de los espacios de ocio nocturno, puesto que el color de la piel (no blanca) o su apariencia (de posición social insuficiente) definen la ‘peligrosidad’ potencial del cliente (Hunter, 2010; Nofre *et al.*, 2016; May, 2014). Ese es el proceso a través del cual la purificación de la comunidad contribuye a la “purificación del espacio” social y moral de “la noche”. En resumen, el espacio no solo estaría implicado en la construcción de la desviación (Sibley, 2002), sino también en los procesos de distinción social (Bourdieu, 1979), así como en la producción y reproducción del orden social neoliberal (Duménil y Lévy, 2012) de la ciudad nocturna. De hecho, los grupos sociales dominantes intentan purificar continuamente de grupos marginales “sus” espacios de ocio nocturno. Todo ello conlleva, a su vez, a un proceso de marginalización no solamente social sino también espacial, en el que

los actores marginalizados no tienen poder en comparación con los actores centrales, privilegiados y socialmente dominantes [...], se encuentran relegados a una posición menor y desigual en la sociedad (Trudeau y McMorran, 2011: 438).

6. Observaciones finales

Hasta este punto, el artículo ha intentado aportar algo de luz sobre cómo la ciudad neoliberal exacerba los procesos de exclusión, marginalización y criminalización de jóvenes (no blancos) de clase trabajadora, los cuales son vistos como “peligrosos” frente a los procesos de renovación urbana y revitalización socioeconómica de áreas centrales de la ciudad postindustrial (Garnier, 2010; Nofre, 2009; 2010; Nofre & Feixa, 2013). En particular, se ha argumentado ampliamente que “la noche” occidental – y por ende, europea – se caracteriza en términos generales por los procesos citados al inicio de este párrafo, los cuales contribuyen a la reproducción de desigualdades por razón de clase social, género, edad, orientación sexual, origen étnico/nacional, religión y sus múltiples intersecciones. Este ejercicio de identificación y exploración analítica se antoja como fundamental para promover una revisión de las políticas de ocio nocturno con el objetivo de potenciar el papel de “la noche” como mecanismo eficaz para la inclusión y la cohesión social, la integración y el bienestar social de la comunidad.

Como se comentó en la sección de introducción, los clubes, los bares y los locales de música constituyen a menudo referencias para los recuerdos individuales y colectivos, puesto que muchos espacios de ocio nocturno se integran en la vida cultural y social de la comunidad local. De ahí que surja una oportunidad inigualable para desarrollar plenamente el potencial del ocio nocturno como uno de los mecanismos más eficientes (y aún hoy inexplorados) de inclusión y bienestar social en estos tiempos presentes de incertidumbre y desafíos críticos de la sociedad. Para ello, se antoja como imprescindible substituir la actual concepción neoliberal dominante sobre “la noche” – la cual se encuentra centrada en la obtención del máximo beneficio económico posible – por una concepción basada en los principios de igualdad, participación y construcción de comunidad inclusiva. Esta transición debería ser operacionalizada promoviendo e implementando simultáneamente (1) la des-racialización de “la noche”, implementando y desplegando nuevas acciones conjuntas, políticas y buenas prácticas; (i) la *desghettización* de la noche urbana, acabando con la segregación socioespacial y racial del ocio nocturno; (ii) la des-exotización y des-mercantilización de “lo no blanco” especialmente en lo que se refiere a las/los trabajadoras/os de los locales de ocio nocturno; (iii) la des-patriarcalización de “la noche” mediante la des-objetivización de las trabajadoras que están presentes no solo en lugares orientados a heterosexuales sino también en muchos espacios nocturnos LGBTQI más mercantilizados y a clases benestantes (Rodgers, 2015); y (iv) el reconocimiento del potencial emocional y afectivo de los clubes, *pubs* y bares para promover el ocio nocturno como un mecanismo eficaz de inclusión y bienestar social. Todo ello debería erigir-se como pilar fundamental del derecho a la “ciudad nocturna” el cual tendría como objetivo principal la promoción de noches inclusivas. De hecho, la participación en actividades de ocio (también nocturno) mejora la satisfacción

individual y la felicidad y también puede contribuir a (i) fomentar la resolución de conflictos entre diferentes actores colectivos e individuales de la comunidad; (ii) encontrar formas alternativas de reducción de conductas juveniles asociales; y (iii) reforzar las relaciones inter-sociales, interculturales, intergénero, interétnicas y multirreligiosas a través del refuerzo o la creación de nuevas redes formales e informales (es decir, capital social) entre diferentes grupos e individuos de “la noche”, contribuyendo a hacer los barrios más resilientes, cohesos y fuertes ante escenarios socioeconómicos y políticos inciertos. En resumen, la creación e implementación de una noche más inclusiva aparece como una oportunidad inmejorable para fomentar la cohesión social, la identidad comunitaria y la comprensión multicultural en estos tiempos de incertidumbre global.

REFERÈNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barova, Vihra. (2016). Bulgarian post-transitional subcultures: Insider ethnographic research of the underground scene. In Blackman, Shane & Klempton, Michelle (Eds.). *The subcultural imagination: Theory, research and reflexivity in contemporary youth cultures* (pp. 152-166). London: Routledge.
- Beer, Chris (2011). Centres that never sleep? Planning for the night-time economy within the commercial centres of Australian cities. *Australian Planner*, 48(3), pp. 141-147.
- Bennett, Andy (2000). *Popular music and youth culture: music, identity and place*. London: Macmillan Press Ltd.
- Body-Gendrot, Sophie (2011). Nights in the global city. In Bridge, Gary & Watson, Sophie (Eds.). *The new Blackwell Companion to the city* (pp. 606-616). Oxford, UK: Wiley & Blackwell.
- Bose, Martina (2003). Race and class in the post-subcultural economy. In Muggleton, David & Weinzierl, Rupert (Eds.). *The post-subcultures reader* (pp. 167-180). Nova lorque: Berg.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.
- Burke, Peter (1995). The invention of leisure in Early Modern Europe. *Past and Present*, (146), pp. 136-150.
- Cano, Ana Belén (2017). Youth and neighbourhood effect in Southern European cities: some pending issues to analyze. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 15(1), pp. 131-145.
- Chatterton, Paul (2002). Governing nightlife: profit, fun and (dis) order in the contemporary city. *Entertainment Law*, 1(2), pp. 23-49.
- Chatterton, Paul & Hollands, Robert (2003). *Urban nightscapes. Youth cultures, pleasure spaces and corporate power*. London-New York: Routledge.
- Chatterton, Paul, & Hollands, Robert (2002). Theorising urban playscapes: producing, regulating and consuming youthful nightlife city spaces. *Urban Studies*, 39(1), pp. 95-116.
- Crawford, Adam, & Flint, John (2009). Urban safety, anti-social behaviour and the night-time economy. *Criminology & Criminal Justice*, 9(4), pp. 403-413.
- Cressey, Paul Gealby (1932). *The Taxi-Dance Hall: A Sociological Study in Commercialized Recreation and City Life*. New York: Greenwood Press.
- Cunningham, Hugh (1980). *Leisure in the Industrial Revolution, 1780-1880*. New York: St. Martin's Press.
- Davis, Mike (1998). *Ecology of fear: Los Angeles and the imagination of disaster*. New York: Macmillan.
- Davis, Mike (1990). *City of Quartz: Excavating the future in LA*. London: Verso.
- Drissel, David (2011). Anarchist Punks Resisting Gentrification: Countercultural Contestations of Space in the New Berlin. *International Journal of the Humanities*, 8(10), pp. 19-44.
- Duménil, Gérard, & Lévy, Dominique (2012). The crisis of the early 21st century: Marxian perspectives. In Bellofiore, Ricardo & Vertova, Giovanna (Eds.). *The great recession and the contradictions of contemporary capitalism* (pp.26-49). Cheltenham, UK: Edwar Elgar.
- Ekirch, A. Roger (2005). *At day's close: Night in times past*. New York: WW Norton & Company.
- Elias, Norbert & Dunning, Eric (1987). *Quest for excitement. Sport and leisure in the civilizing process*. Oxford, UK: Blackwell.

- Erenberg, Lewis A. (1986). From New York to Middletown: Repeal and the legitimization of nightlife in the Great Depression. *American Quarterly*, 38(5), pp. 761-778.
- Feixa, Carles, & Nofre, Jordi (2012). Youth cultures. In *Sociopedia*, (pp. 1-16). London: Sage. Retrieved from: <<http://www.sagepub.net/isa/resources/pdf/YouthCultures.pdf>>
- Feldman, Christine Jacqueline (2009). *'We are the mods': A transnational history of a youth subculture*. New York: Peter Lang.
- Fowler, David (2008). *Youth Culture in Modern Britain, c. 1920-c. 1970: From ivory tower to global movement-a new history*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Galinier, Jacques, Monod Becquelin, Aurore, Bordin, Guy, Fontaine, Laurent, Fourmaux, Francine, Rouillet Ponce, Juliette, Salzarulo, Piero, Simonnot, Philippe, Therrien, Michèle, & Zilli, Iole (2010). Anthropology of the Night: Cross-Disciplinary Investigations. *Current Anthropology*, 51(6), pp. 819-847.
- García, Luís Manuel. (2014). An alternate history of sexuality in club culture. *Resident Advisor*, 28. Retrieved from: <https://www.residentadvisor.net/features/1927>.
- Garnier, Jean Pierre (2010). *Une violence éminemment contemporaine: Essais sur la ville, la petite bourgeoisie intellectuelle et l'effacement des classes populaires*. Paris: Agone.
- Gelder, Ken, & Thornton, Sarah (Eds.) (1997). *The Subcultures Reader*. London: Routledge.
- Grazian, David (2008). *On the Make: The hustle of urban nightlife*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Grazian, David (2009). Urban nightlife, social capital, and the public life of cities. *Sociological Forum*, 24(4), pp. 908-917.
- Guerra, Paula (2018a). Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. *Sociologia & Antropologia*, V.08.02, pp. 375 – 400.
- Guerra, Paula (2018b). E nada mais foi como dantes: fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-Abril de 1974 em Portugal. *Teoria e Cultura*, V. 13, n. 1 (2018), pp. 195–214.
- Hadfield, Phil (2006). *Bar wars: Contesting the night in contemporary British cities*. Oxford: Oxford University Press.
- Hadfield, Phil. (2015). The night-time city. Four modes of exclusion: Reflections on the Urban Studies special collection. *Urban Studies*, 52(3), pp. 606-616.
- Hadfield, Phil (Ed.) (2009). *Nightlife and crime: Social order and governance in international perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- Hadfield, Phil, & Measham, Fiona (2009). Shaping the night: How licensing, social divisions and informal social controls mould the form and content of nightlife. *Crime Prevention & Community Safety*, 11(3), pp. 219-234.
- Hae, Laam (2012). *The gentrification of nightlife and the right to the city: Regulating spaces of social dancing in New York*. New York: Routledge.
- Hall, Stuart., & Jefferson, Tony (2006[1975]). *Resistance through rituals: Youth cultures in post-war Britain*. London: Routledge.
- Haslam, Dave (2015). *Life After Dark: A history of British nightclubs & music venues*. London: Simon and Schuster.
- Hollands, Robert, & Chatterton, Paul (2002). Changing times for an old industrial city: Hard times, hedonism and corporate power in Newcastle's nightlife. *City*, 6(3), pp. 291-315.
- Hunter, Marcus Anthony (2010). The nightly round: Space, social capital, and urban black nightlife. *City & Community*, 9(2), pp. 165-186.
- Joshi, Sonam (2017). A vibrant nightlife can turn cities into creative hubs: Amsterdam night mayor. *Times of India*, 29/10/2017. Retrieved from: <https://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/all-that-matters/a-vibrant-nightlife-can-turn-cities-into-creative-hubs-amsterdam-night-mayor/articleshow/61310960.cms>.
- Koslofsky, Craig (2011). *Evening's Empire: A History of the night in early modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laughy, Dan (2006). *Music and youth culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Loader, Ian (1996). *Youth, Policing and Democracy*. London: Springer.
- Lovatt, Andy (1996). The ecstasy of urban regeneration: regulation of the night-time economy in the transition to a post-Fordist city. In O'Connor, Justin & Wynne, David (Eds.), *From the margins to the centre: Cultural production and consumption in the post-industrial city* (pp. 141-168). London: Routledge.

- Malet-Calvo, Daniel, Nofre, Jordi, & Geraldès, Miguel (2016). The «Erasmus Corner»: Gentrification, emotions and place-making of a nightlife spot in Bairro Alto. *Leisure Studies*, 36. DOI: 10.1080/02614367.2016.1271821.
- Markus, Thomas A. (1993). *Buildings & power: Freedom and control in the origin of modern building types*. New York: Routledge.
- Marrus, Michael Robert (Ed.) (1974). *The emergence of leisure*. New York: Harper Torchbooks
- Mauger, Gérard (2006). *L'émeute de novembre 2005: Une révolte protopolitique*. Paris: Éditions du croquant.
- May, Reuben A. Buford (2014). *Urban nightlife: Entertaining race, class, and culture in public space*. Rutgers University Press.
- Nahoum-Grappe, Véronique (1991). Le Temps de la Pause: Boire un Coup. *Société*, 31, pp. 53-56.
- Nayak, Anoop (2003). Ivory Lives: economic restructuring and the making of whiteness in a post-industrial community. *European Journal of Cultural Studies*, 6(3), pp. 305-325.
- Nilan, Pam, & Feixa, Carles (Eds.). (2006). *Global youth?: Hybrid identities, plural worlds*. London: Routledge.
- Nofre, Jordi (2015). Barcelona de noche: Unas primeras notas sobre geopolítica de la higienización social, moral y política de la ciudad neoliberal. *Working Papers of the Institute of Sociology, University of Porto*, 3(3), pp. 1-25.
- Nofre, Jordi (2013). Vintage Nightlife: Gentrifying Lisbon downtown. *Fennia: International Journal of Geography*, 191(2): 106-127. DOI: 10.11143/8231.
- Nofre, Jordi (2011). Youth policies, social sanitation, and contested suburban nightscapes. In Camilla Perrone, Gabriele Manella, & Lorenzo Tripodi (Eds.). *Everyday life in the segmented city* (pp.261-281). Chicago, IL: Emerald Press.
- Nofre, Jordi (2010). Políticas culturales, transformaciones urbanas e higienización social en la Barcelona contemporánea. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense de Madrid*, 30(2), pp. 133-161.
- Nofre, Jordi (2009). Les politiques culturelles et de jeunesse à Barcelone et ses banlieues, un essai critique. Du la colonisation culturelle à l'homogénéisation social. *Sud-Ouest Européen: Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, 26(1), pp. 83-96.
- Nofre, Jordi, Sequera, Jorge, Martins, João Carlos, Domingos, Vaz, & Fina, Rosa. Exploring liminal governance in the neoliberal urban night of Lisbon: Towards a new approach to the right to the city? (forthcoming).
- Nofre, Jordi, & Eldridge, Adam (Eds.) (2018). *Exploring Nightlife: Space, Society & Governance*. London: Rowman & Littlefield International.
- Nofre, Jordi, & Feixa, Carles (2013). Policies of inclusion? Some thoughts on the 'Los Indignados' Movement, the emerging of the neoliberal penal State and the criminalization of 'being young' in Southern Europe. In Nancy Duxbury (Ed.), *Rethinking urban inclusion. Spaces, mobilizations, interventions* (pp. 327-337). Coimbra: University of Coimbra Press.
- Nofre, Jordi, & Martins, João Carlos (2017). The Disneyzation of the neoliberal urban night. In P. Guerra & T. Moreira (Eds.), *Keep it Simple Make it Fast! An approach to underground music scenes*, vol. 3 (pp. 113-124). Porto: University of Porto Press.
- Nofre, Jordi, Sánchez-Fuarros, Iñigo, Malet-Calvo, Daniel, Martins, João Carlos, Pereira, Patricia, Soares, Isabel, Geraldès, Miguel, & López-Díaz, Ana (2017a). Exploring nightlife and urban change in Bairro Alto, Lisbon. *City & Community*, 16(3), pp. 330-344.
- Nofre, Jordi, Giordano, Emanuele, Eldridge, Adam, Martins, João Carlos., & Sequera, Jorge (2017b). "Nightlife, tourism and urban change in the quarter of Barceloneta (2001-2015)". *Tourism Geographies* 20(3), pp. 377-396.
- Nofre, Jordi, Malet-Calvo, Daniel, Cassan, Adán, & Wodzinska, Sylwia (2016). Club Carib: A Geo-ethnography of a dancing bar in Lisbon. *Social & Cultural Geography* 18(8), pp. 1175-1195.
- Osgerby, Bill (1996). *Youth in Britain since 1945*. London: Blackwell.
- Paterman, Carole (1970). *Participation and democratic theory*. London: Cambridge University Press.
- Potuoğlu-Cook, Öykü (2006) Beyond the glitter: Belly dance and neoliberal gentrification in Istanbul. *Cultural Anthropology*, 21(4), pp. 633-660.
- Rief, Silvia (2011). *Club cultures: Boundaries, identities and otherness*. New York: Routledge.
- Roberts, Marion (2009). Planning, urban design and the night-time city: Still at the margins?. *Criminology & Criminal Justice*, 9(4), pp. 487-506.
- Roberts, Ken (2004). Leisure inequalities, class divisions and social exclusion in present-day Britain. *Cultural Trends*, 13(2), pp. 57-71.

- Robinson, Cara (2009). Nightscapes and leisure spaces: An ethnographic study of young people's use of free space. *Journal of youth studies*, 12(5), pp. 501-514.
- Rodgers, Naomi Alice (2015). "House and Techno Broke Them Barriers Down": Exploring Exclusion through Diversity in Berlin's Electronic Dance Music Nightclubs. MA Thesis, Department of Gender Studies, Linköping University (Germany).
- Rowe, David, Stevenson, Deborah, Tomsen, Stephen A., Bavinton, Nathaniel., & Brass, Kylie (2008). *The City After Dark: Cultural planning and governance of the night-time economy in Parramatta*. Sydney, Australia: University of Western Sydney.
- Sánchez, Angelina, Cano, Ana Belén, Massot, Maria Inés (2018). Light and shade in the school paths of students from immigrant families. *Journal of Psychological and Educational Research*, 28(1), pp. 7-22.
- Sandín, María Paz, Sánchez, Angelina, & Cano, Ana Belén (2016). Measuring social capital and support networks of young immigrants. *International Education Studies*, 9(5), pp. 62-74.
- Schwanen, Tim, van Aalst, Irina, Brands, Jelle, & Timan, Tjerk. (2012). Rhythms of the night: spatiotemporal inequalities in the nighttime economy. *Environment and Planning A*, 44(9), pp. 2064-2085.
- Sdrigotti, Fernando (2015). Vagón fumador: Desire and dissatisfaction in the neo-liberal nocturnal city. *Journal of Urban Cultural Studies*, 2(1-2), pp. 75-88.
- Sennett, Richard (1992). *The uses of disorder: Personal identity and city life*. New York: WW Norton & Company.
- Shahabi, Mahmood (2006). Youth subcultures in post-revolution Iran. In Pam Nilam and Carles Feixa (Eds.). *Global youth? Hybrid identities and plural worlds* (pp. 111-129). London: Routledge.
- Shaw, Rob (2018). *The Nocturnal City*. London: Routledge.
- Shaw, Rob (2015). Alive after five: Constructing the neoliberal night in Newcastle upon Tyne. *Urban Studies*, 52(3), pp. 456-470.
- Shaw, Rob (2010). Neoliberal Subjectivities and the Development of the Night-Time Economy in British Cities. *Geography Compass*, 4(7), pp. 893-903.
- Shildrick, Tracy, & MacDonald, Robert (2006). In defence of subculture: Young people, leisure and social divisions. *Journal of youth studies*, 9(2), pp. 125-140.
- Sibley, David (2002). *Geography of exclusion: Society and difference in the West*. New York: Sage.
- Smith, Neil (1996). *The new urban frontier: Gentrification and the revanchist city*. London: Routledge.
- Tamagne, Florence (2014). Paris: 'resting on its laurels'?. In Evans, Jennifer, & Cook, Matt (Eds.). *Queer cities, queer cultures: Europe since 1945* (pp. 240-260). London: Bloomsbury.
- Thornton, Sarah (1996). *Club cultures: Music, media, and subcultural capital*. Wesleyan University Press.
- Thrasher, Frederic Milton (2013[1926]). *The gang: a study of 1,313 gangs in Chicago*. Chicago: The Chicago University Press.
- Trudeau, Dan, & McMorran, Chirs (2011). The geographies of marginalization. In Vicent, J. del Casino Jr., Mary E. Thomas, Paul Cloke & Ruth Panelli (Eds.). *A Companion to Social Geography* (pp. 437-453). Malden: Blackwell Publishing.
- Van Elteren, Mel (2006). *Americanism and Americanization: A critical history of domestic and global influence*. Jefferson, NC: McFarland.
- Veblen, Thorstein B. (1973[1899]). *The Theory of the Leisure Class: An economic study of the institutions*. Boston: Houghton Mifflin.
- Verdon, Jean, & Holoch, George (2002). *Night in the middle Ages*. Paris: University of Notre Dame Press.
- Wakefield, Alison. (2003). *Selling security. The private policing of public space*. Cullompton: Willan Publishers.
- Wallace, Claire, & Kovacheva, Sijka (1996). Youth Cultures and Consumption in Eastern and Western Europe an Overview. *Youth & Society*, 28(2), pp. 189-214.
- Warren, Ian, & Palmer, Darren (2014). Corporate security, licensing, and civil accountability in the Australian night-time economy. In Walby, Kevin, & Lippert, Randy. K. (Eds.). *Corporate security in the 21st Century* (pp. 174-195). London: Palgrave Macmillan.
- Williams, Raymond (2008). Night spaces. Darkness, deterritorialization, and social control. *Space & Culture*, 11, pp. 514-532.
- Willis, Paul (1990). *Common culture: symbolic work at play in the everyday culture of the young*. London: Open University Press.

Jordi Nofre. Doutor em Geografia Humana pela Universidade de Barcelona. Investigador Principal Fundação Ciência e Tecnologia Portugal e coodenador do LXNIGHTS. Professor da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Av. de Berna, 26-C, 1069-061 Lisboa. Portugal. E-mail: jnofre@fcsh.unl.pt. ORCID: 0000-0002-7367-1337.

Financiamento: Este trabalho ha contado con el apoyo de la Fundación para la Ciencia y Tecnología de Portugal (CEECIND/01171/2017) y el Centro Interdisciplinar de Ciencias Sociales de la Universidade Nova de Lisboa.

Receção: 21-01-2019

Aprovação: 09-04-2019

Citação:

Nofre, Jordi (2019). Desafiando la noche neoliberal: el ocio nocturno como mecanismo de inclusión y bienestar social en Europa. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(1), pp. 48-65. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n1a3

MÚSICA DANÇADA A DOIS. PARA UM BALANÇO HISTÓRICO DA RELAÇÃO FESTIVAL-CIDADE

MUSIC TO BE DANCED BETWEEN TWO. FOR A HISTORICAL BALANCE OF THE FESTIVAL-CITY RELATIONSHIPS

MUSIQUE POUR DANSER A DEUX. POUR UNE ANALYSE HISTORIQUE DE LA RELATION FESTIVAL-VILLE

MÚSICA BAILANDO A DOS. PARA UN BALANCE HISTÓRICO DE LA RELACIÓN FESTIVAL-CIUDAD

Paulo Nunes

Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Universidade Federal de Itajubá, Coimbra, Portugal, Brasil

RESUMO: Este ensaio desenvolve uma abordagem histórica sobre a origem dos festivais contemporâneos e a sua relação com as cidades, discutindo de que forma esse processo pode dar conta da multiplicidade de dimensões sociais, culturais e políticas envolvidas na constituição dos festivais e da respetiva relação com as cidades. Através de um balanço histórico dos festivais e suas aproximações com a cidade, o presente artigo tem por objetivo elucidar evidências desse encontro por meio de três recortes: (i) seus aspetos rituais e interesses envolvidos; (ii) seus usos como ferramenta para a construção de nacionalismos; (iii) suas funções para a definição de novas elites e invenção da "alta cultura". A panóplia de autores utilizados para sustentar os conceitos apresentados dar-nos-á a dimensão de todo o trabalho de revisão bibliográfica executado. Diferentes contextos e festivais ilustrarão recortes e cadeias de sentido para compreendermos possíveis significados da celebração pública na sociedade contemporânea, fazendo com que novas histórias permaneçam em aberto, à espera de novas enunciações.

Palavras-chave: festivais, história urbana, cidades, controlo social, cultura.

ABSTRACT: This essay develops a historical approach about the origin of contemporary festivals and their relationship with city, discussing how this process can account for the social, cultural and political dimensions involved in this par. Through an historical balance of festivals and their approaches to the city, this article aims to elucidate evidence of this encounter through three topics: (i) its ritual aspects and interests involved; (ii) its uses as a tool for the construction of nationalisms; (iii) its functions for the definition of new elites and the invention of "high culture". A panoply of authors used to support the concepts presented will give us the dimension of all the bibliographic review performed. Different contexts and festivals will illustrate cuts to understand possible meanings of the public celebration in contemporary society, causing new stories to remain open, waiting for new enunciations.

Keywords: festivals, urban history, city, social control, culture.

RÉSUMÉ: Cet essai développe une approche historique de l'origine des festivals contemporains et de leur relation avec la ville, en examinant comment ce processus peut prendre en compte les dimensions sociales, culturelles et politiques impliquées dans ce couple. À travers une analyse historique des festivals et de leurs approches de la ville, cet article vise à élucider les preuves de cette rencontre à travers trois thèmes: (ii) son utilisation en tant qu'outil de construction de nationalismes; (iii) ses fonctions pour la définition de nouvelles élites et l'invention de la "haute culture". La panoplie d'auteurs utilisée pour étayer les concepts présentés nous donnera la dimension de tout le travail de révision bibliographique effectué. Différents contextes et festivals illustreront des chaînes de signification pour comprendre les senses possibles de la célébration publique dans la société contemporaine, faisant en sorte que de nouvelles histoires restent ouvertes, l'attente de nouvelles énonciations.

Mots-clés: festivals, histoire urbaine, villes, contrôle social, culture.

RESUMEN: Este ensayo consiste en una abordaje histórica sobre la origen de los festivales contemporâneos y sus relaciones con la ciudad, discutiendo cómo este proceso puede explicar las

dimensiones social, cultural y políticas implicadas en este par. A través de un balance de festivales y sus acercamientos con la ciudad, este texto trata de discutir la evidencia de este encuentro a través de tres tópicos: (i) sus aspectos rituales e intereses implicados; (ii) sus usos como herramienta para la construcción de nacionalismos; (iii) sus funciones para la definición de nuevas élites e invención de la "alta cultura". La panoplia de autores utilizados para sostener los conceptos presentados nos dará la dimensión de todo el trabajo de revisión bibliográfica ejecutado. Diferentes contextos y festivales ilustrarán recortes y cadenas de sentido para comprender posibles significados de la celebración pública en la sociedad contemporánea, haciendo que nuevas historias permanezcan en abierto, a espera de nuevas enunciaciones.

Palabras-clave: festivales, historia urbana, ciudad, control social, cultura.

1. Introdução

Praticados como celebração pública, que sentidos e significados os festivais carregam? Quais elementos podem ser encontrados ao fazermos um balanço histórico dos festivais, quando colocamos a atenção para suas relações mais gerais com a cidade? Enunciar respostas a essas perguntas é uma atitude desafiadora, isso porque a própria definição do surgimento da cidade e do conceito de celebração pública é, por si só, polissêmica. Desde as primeiras festividades que tiveram lugar na *polis* grega, até as mega-maratonas culturais observadas nas cidades globais contemporâneas, existe um espectro bastante vasto de formas, comparações e sentidos de prática. A construção de um artigo que verse sobre o tema implica, antecipadamente, no respeito a diferentes idiosincrasias e papéis assumidos por esses eventos, ao longo da história. Qualquer tentativa de associação direta entre fatos e conceitos pode camuflar reflexões em vez de fazê-las emergir e, por isso mesmo, este texto prestar-se-á a elucidar pistas gerais sobre as aproximações entre festival e cidade em diferentes momentos históricos.

Como constructos sociais em transformação constante, e com sentidos e significados distintos, consoante os seus emissores e os seus recetores (Fortuna, 1998), os festivais carregam consigo cargas diferentes de significados a depender das realidades com as quais estão vinculados. Ligados às formas de controlo e regulação associadas à existência de espaços de liberdade (Deleuze; 1991; Simondon, 2005), eles podem ainda serem tomados como moduladores do desenvolvimento das cidades contemporâneas. É importante ressaltar que a ideia deste ensaio não é tecer uma elaboração cronológica, que percorra uma continuidade histórica entre os diferentes tipos de celebrações públicas com o desenvolvimento da cidade. Outrossim, o argumento será exposto de maneira mais aberta, e segundo a ideia de que diferentes contextos podem demandar papéis específicos destes eventos. Mais do que uma varredura que pretenda mostrar-se transversal e linear, o exercício de percorrê-los a partir de eixos temáticos pode nos ajudar a encontrar evidências que iluminarão as perguntas que introduzem este texto.

Que elementos podem ser enfatizados e discutidos quando colocamos nossa atenção para o percurso dos festivais no desenvolvimento das cidades? Seus aspetos rituais e liminares na catarse coletiva e controle social; suas influências nas definições de “alta cultura”; seus usos políticos como ferramenta de resistência ou enaltecimento de nacionalismos. No exercício de analisar diferentes períodos e encontrar marcos associados ao surgimento de festivais específicos até o início do século XX, serão apresentadas, a seguir, ideias que buscarão perceber como os diferentes significados atribuídos aos festivais e outras práticas de celebração pública ao longo da história podem corroborar para entendermos os processos de modulação mais recentes que envolvem festival e cidade.

2. Ritos e interesses em festa

Exemplos significativos de celebração pública, os festivais guardam relação de proximidade com a cidade e têm nela um papel importante, já, há muito tempo. É possível referenciar, nesse sentido, as celebrações dionisiacas praticadas em Atenas, desde 534 a.c., ou os inúmeros festivais pré-cristãos, ligados ao paganismo e à tradição espiritual, que tiveram lugar na Europa pré-medieval (Merkel, 2014). Ao pressuporem apresentações abertas, tais eventos requisitavam, invariavelmente, uma aglomeração razoável de pessoas e, por essa razão, as praças, jardins, largos, pátios e demais espaços de uso coletivo justificavam sua ocorrência e sazonalidade em intervalos regulares, servindo como locais de encontro para a expressão cultural de pessoas em locais determinados (Merkel, 2014).

A qualidade de "tempo fora do tempo" que invariavelmente permeia o imaginário dos festivais já foi discutida de diferentes maneiras. Bakhtin (1968), por exemplo, destacou o aspeto carnavalesco a eles associado, por oferecerem uma libertação temporária das restrições e regulamentos do tempo ordinário, resistindo a automatização do cotidiano ordinário da vida moderna (Lefebvre, 1991). Elias e Dunning (1992), por sua vez, completam este raciocínio quando sugerem que nesse estado as pessoas são, momentaneamente, autorizadas a inverter as normas sociais através da brincadeira coletiva, da frivolidade, da exuberância e da fuga da rotina, em busca de um estado de excitação. Já Abrahams (1982) associa os tempos dos festivais aos tempos rituais, tendo em vista que ambos compartilham um senso diferente de espaço e tempo do mundo cotidiano. Em diálogo com os autores anteriores, Turner (1982) destacou os vínculos entre ritual e jogo presente nestas celebrações públicas.

Em muitos casos, tais festividades atuavam como meio de conexão com o cosmos para proteger a cidade através da intercessão de uma deidade em particular, e esse mesmo papel mítico era central para a fundação e o funcionamento dos assentamentos populacionais nos primeiros aglomerados urbanos. O aspeto sagrado, de certa forma, preenchia a amálgama festiva e ajudava na afirmação de identidade das primeiras cidades. Turner (1982) endossa esse argumento quando sugere que os festivais se constituíram, desde essa época, como veículos fundamentais para expressar a estreita relação estabelecida entre identidade e lugar. Através deles, pessoas de diferentes culturas reconheceram a necessidade de reservar parcelas de tempos e espaços para a criatividade e para a celebração comunal por meio de elementos culturais e, em especial, através da utilização da música como fator de vínculo nas festas e celebrações públicas em geral. Nesses eventos, ela:

Muitas vezes aparece associada à religião, ritos de passagem, fins políticos ou mesmo como um modo de resistência estrutural ou de controlo social (...). No seu núcleo, a festa reflete um coletivismo

gregário, celebra o desejo carnal e transmite a promessa de liberação libidinal³⁸ (Flinn *et al.*, 2014: 418).

A ligação bastante estreita entre música e celebração pede que seja considerado o elemento catártico contido nesses tipos de experiências, uma vez que tais festividades podiam ser também uma maneira de abordar emoções profundas ou tragédias, liberar sentimentos de tensão e buscar o esquecimento da vida cotidiana comum (Considère-Charon *et al.*, 2009). O pensamento sociológico de Émile Durkheim (2003) auxilia-nos a perceber melhor esse aspeto, uma vez que o autor chama-nos a atenção para o fato de que nenhuma sociedade poderia existir longe desse sentido de sacralidade (Durkheim (2003). Segundo ele, o encontro comunitário, é como a única estratégia capaz de produzir um estado de excitação coletiva nestes tipos de eventos.

Handelman (1998) enxerga os festivais mais ligados à transformação e aos ritos de passagem, orientados para a transformação da sociedade ou para sua reprodução. Debatendo-o a partir do seu sentido de festividade, Rappaport (1999) associa estes eventos ao desempenho de sequências mais ou menos invariantes de atos formais e enunciados não codificados pelos atores. Como rituais e produtos históricos passíveis de serem desdobrados em seus aspetos sociais, os processos de celebração, em geral, transbordam a inteligibilidade dos atores e a fixidez de significados na composição de suas redes. É neste ponto que se encontra a potência contida nos festivais e que faz deles espaços privilegiados de convívio, transformação ou reprodução da ordem social. Sua capacidade de reinventar-se constantemente não só lhes tem garantido espaço, ao longo do desenvolvimento das cidades, mas também os tem posicionado em um lugar central para a construção de novos devires (Deleuze e Guattari, 1997), nas sociedades contemporâneas. Tais raciocínios permitem tecer elos importantes que nos fazem perceber, por exemplo, certas continuidades entre festivais rurais e festivais urbanos, durante a história, assim como o papel da igreja nesse processo.

Diferentemente das tradições mais pagãs, ligadas às passagens dos ciclos de estação e outras celebrações agrícolas, a realização de grandes festas nas cidades foram impulsionadas por um forte caráter religioso. Adams (1986) propõe como marco da realização de festivais, em contexto urbano, sua realização em igrejas e catedrais, momento em que foram incorporados aos rituais litúrgicos programas culturais envolvendo recitais e concertos com órgãos e pianos. Havia uma dupla função de júbilo e repouso observadas nestas tradições e em outras que posteriormente passariam a ser praticadas como extensão do espaço da igreja, a

³⁸ Tradução livre do autor. No original "often associated with religion, rites of passage, patronage or even as a mode of structural resistance or social control (...). At its core, festivity reflects a gregarious collectivism, celebrates carnal desire and conveys the promise of libidinal release" (Flinn *et al.*, 2014: 418).

exemplo das comemorações do Corpus Christi (Le Goff, 1999), e de uma série de outros rituais cerimoniais públicos de grande escala que tiveram lugar na Europa, durante toda a Idade Média (Adams, 1986).

Ao ditar como tais eventos deveriam acontecer para se diferenciarem daqueles mais campesinos, pouco a pouco, esse novo modelo de celebração começaria a propor montagens específicas de programação e calendários festivos não mais baseados nas colheitas, estações e fases lunares. Agora, eles são construídos a partir de narrativas de diversão e contornos logísticos próprios, enunciando novas retóricas para convivialidade coletiva e controle social nos centros urbanos, e estes espaços pouco a pouco cresceriam em substituição à organização feudal, durante o período medieval (Le Goff, 2012).

Para lá de sua atuação como processo ritual e elemento agregador de uma sacralidade comunitária (Durkheim, 2003), o festival passa a dotar a cidade de um sentido cosmopolita, que desde então passaria a atuar como fator fundamental para a atração de público e novos negócios. Durante o apogeu das cidades como importantes lugares de trocas comerciais, a celebração construída como fator de integração para diferentes povos e comunidades irá recuperar e ampliar o sentido político do festival como ferramenta de regulação e controle social.

Auxiliando na composição deste cenário, o clássico texto *O Outono da Idade Média* de Johan Huizinga (2010) descreve a cidade pré-industrial como local colorido, repleto de espetáculos, vivido e experimentado através de procissões, execuções públicas e sermões virtuosos proferidos por pregadores itinerantes. Embriões de um modelo de celebração que viria a ser, mais tarde, ressignificado e preenchido por novas disciplinas artísticas, “os festivais pagãos atingiram seu ápice no período medieval, quando crenças e atividades culturais europeias nativas foram integradas de forma cristianizada”³⁹ (Merkel, 2014: 35). Não era raro, por exemplo, uma cidade tornar-se um destino comentado entre diferentes países pela consagração de rotas de peregrinação específicas, ou por importantes festividades litúrgicas combinadas com o oferecimento de agendas festivas e atividades culturais variadas.

Essas diferentes nuances de sentido ritual criadas em torno dos festivais foram, posteriormente, decisivas para o florescimento desses eventos como importantes vitrinas na criação das novas redes de comércio entre as cidades, principalmente, naquelas abertas às novas rotas comerciais internacionais (Le Goff, 1999). A reincorporação das celebrações de temática agrícola teve um papel fundamental nesse processo, uma vez que o desenvolvimento de festivais, durante esse período,

³⁹ Tradução livre do autor. No original “Pagan festivals reached their heights in the Middle Ages, during which time native European religious beliefs and cultural activities were integrated into a Christianized form” (Merkel, 2014: 35).

refletiu o surgimento e o domínio da teoria econômica do mercantilismo, à medida que as feiras e mercados fixavam-se para promover o comércio de uma determinada região (Merkel, 2014). Um misto de festas religiosas e pagãs, feiras agrícolas, exibição de músicos amadores, artistas e apresentações culturais laicas podiam ser comumente observadas, no cotidiano de cidades centrais no cruzamento de rotas mercantis com a Europa, naquela época, como era o caso de Constantinopla, Hamburgo, Genebra, Paris, Veneza e Amsterdão.

Além de seu aspeto estético-performativo e de servirem como lugares de catarse libidinal, as demonstrações culturais públicas exerceram, ali, uma importante função diplomática para as principais cidades tidas como pontos de referência para as zonas comerciais intercontinentais. Territórios de cruzamento para diferentes culturas e civilizações, esses locais de passagem contavam com as festividades para fomentar o intercâmbio entre os povos. Ao servirem como palco para a expressão de culturas híbridas, mostravam-se, também, como lugares propícios para a tolerância, para o diálogo entre diferentes expressões culturais e, por conseguinte, para a atuação como canais de criação e consolidação de novos mercados. Tal princípio será reinventado inúmeras vezes, ao longo da história, fortalecendo relações futuras que passariam a ser estabelecidas entre cidade, eventos culturais, cosmopolitismo e mercado étnico.

3. Celebrar o nacionalismo através da música

Valendo-se da ideia de que a cultura de um povo é única e específica (Elias, 2011), diferentes práticas de celebração com vieses nacionalistas tomaram lugar em diferentes lugares e contextos. Ao escrever sobre o papel desempenhado pelas festividades públicas nas cidades ocidentais, especialmente, durante os séculos XII e XVIII, Muir (1997) atribui aos festivais o papel de fortalecedores da consciência cívica e da identificação dos indivíduos com seu país natal. O historiador Fernando Catroga (1996) abordou de forma mais sistemática essa questão, enfatizando no texto *Ritualizações da história* as comemorações e feriados associados a valores cívicos em Portugal que, segundo o autor, aconteceram sob a égide da matriz cristã na “Civilização Ocidental” (Catroga, 1996). A constante redefinição de territórios e fronteiras, no período de formação dos Estados-Nação, demandava práticas culturais em comum que gerassem senso de pertencimento e consolidação da nação e, por isso mesmo, os festivais e celebrações culturais de grande público passaram a ser uma das características distintivas da civilização europeia (Catroga, 1996). Nesse contexto, a aliança entre festivais e política estatal na junção dos dispositivos de celebração pública geraram uma etiqueta nacionalista que, pouco a pouco, respaldaria o surgimento de várias iniciativas emblemáticas similares, em diferentes territórios no continente europeu, para depois ganhar outras regiões do mundo.

Tais eventos trouxeram consigo a criação da ideia de coesão pela uniformização das práticas de celebração incorporando, de tempos em tempos, determinadas nuances políticas e sociais. A esse respeito, ao tratar do papel ocupado pelos festivais durante o contexto histórico e social da Revolução Francesa, no livro *Festivals and the French Revolution*, a historiadora Mona Ozouf apresenta-nos elementos importantes para refletirmos sobre o tema. De acordo com a autora,

Os festivais inauguraram uma nova era, porque tornaram sagrados os valores de um mundo moderno, secular e liberal. Em termos mais concretos, isso significava que a nação exigia novas categorias de definição social, uma vez que as antigas categorias haviam desaparecido com a abolição das corporações do Antigo Regime e títulos de nobreza (...). Os festivais enfatizavam o consenso e a unidade, em vez de distinções dentro da comunidade⁴⁰ (Ozouf, 1988: XI).

Segundo a necessidade de celebração e de demarcação de territórios, dentro da nova matriz de pensamento democrático que sustentaria todo o período iluminista, surgiriam os primeiros indícios do papel que a cultura passaria a ocupar como valor signo (Baudrillard, 1995). Tal evolução prenunciaria a definição de um novo campo de poder que serviria de base para movimentos populares, em várias partes do globo. Como arquétipo e símbolo de liberdade, a queda da Bastilha trouxe com ela a celebração de novos feriados nacionais, na França, enaltecendo significativamente aspectos nacionalistas para a condução das festividades e afirmando novas dinâmicas sociais e culturais naquele país (Ozouf, 1988). A nova elite cunhada segundo os princípios de liberdade, igualdade e fraternidade, precisaria criar estratégias de consagração que a distanciasse do obsoleto poder absolutista que acabara de ser destituído. “Através dos festivais, o novo vínculo social deveria se tornar manifesto, eterno e intocável”⁴¹ (Ozouf, 1988: 9); essa nova dinâmica social e os mecanismos de celebração nela implícitos estabeleceriam, de forma contundente, a relação direta entre identidade cultural e posse do território nacional, festejando sua fixidez.

Tempos depois, um processo similar de proliferação de festivais passa a acontecer, também, na Alemanha, onde os “*Sängerfeste* (festivais de canto) reuniram grupos de diferentes cidades, durante vários dias de concertos, desfiles, serenatas, banquetes e discursos. Sua primeira edição ocorreu na cidade de Baden, em junho de 1827” (Wiltse, 2015: 275). De acordo com esse mesmo autor, durante a década de 1830, os festivais regionais de cenas com centenas de participantes se

⁴⁰ Tradução livre do autor. No original “The festivals inaugurated a new era because they made sacred the values of a modern, secular, liberal world. in more concrete terms, this meant that the nation required new categories of social definition, the old categories having disappeared with the abolition of Old Regime corporations and titles of nobility (...). The festivals emphasized consensus and oneness rather than distinctions within the community” (Ozouf, 1988: XI).

⁴¹ Tradução livre do autor. No original “Through the festival the new social bond was to be made manifest, eternal, and untouchable” (Ozouf, 1988: 9).

tornaram eventos regulares em todos os estados alemães (*ibidem*), passando a se estabelecerem como ocasiões para expressar a pertença coletiva a um grupo ou a um lugar. Ao criar oportunidades baseadas no compartilhamento de histórias, práticas e ideais culturais, esses eventos geram continuidade e coesão local (Quinn, 2005).

Fora do eixo europeu, durante a década de 1870, diversas cidades americanas começaram a hospedar festivais musicais, a exemplo de San Francisco, Milwaukee, Chicago, Worcester, Filadélfia e Cincinnati (Wiltse, 2015). À medida que a cultura das grandes metrópoles colonizadoras se misturava com a de seus antigos territórios colonizados, folguedos e celebrações populares, pouco a pouco, se decantavam em estilos próprios e festejos regulares, tal como foi o caso da propagação das festas de carnaval no Brasil (Bosi, 1992). Embora as motivações nacionalistas não tenham sido correspondentes e homogêneas em todos estes processos, é possível dizer que a música ocupou quase sempre um lugar marcante na grande maioria deles, especialmente, a partir da primeira metade do século XIX. Nessa época, ela se alia de forma direta ao uso patriótico e militar observado em diferentes manifestações culturais urbanas, tanto nos países do hemisfério norte, quanto nos países do Sul. Neles, “a música serviu de acompanhamento para discursos, desfiles e celebrações com fogos-de-artifício (...), e foi, principalmente, destinada a inspirar patriotismo e promover a unidade nacional”⁴² (Wiltse, 2015: 273).

Paisagens sonoras como pano de fundo para novas formas de sociabilidade, convívio e controle social na apropriação do espaço público não são recentes, embora a música como subterfúgio para a criação de uma atmosfera festiva se tenha intensificado, especialmente, durante o século XIX. Isso porque, nesse período, em diferentes lugares e contextos sociais, foi possível observar uma carga considerável de patriotismo presente nas letras, na ambientação estética e na atmosfera política aliadas a esses tipos de eventos, tal qual nos sugere a passagem seguinte do historiador Jeff Wiltse (2015): “a música pública acrescentava pompa cerimonial e exaltação patriótica a importantes eventos cívicos”⁴³ (Jeff Wiltse, 2015: 274).

Associando a consolidação de territórios ao sofisticado campo de consumo cultural refletido pela festividade moderna (Flinn & Frew, 2014), é possível vincular a realização de festivais à consolidação das grandes cidades, quando as celebrações

⁴² Tradução livre do autor. No original “There was another more orderly and ceremonial side to public music during the first half of the nineteenth century. Military bands consisting of a drum, fife, and trumpet sometimes performed at Fourth of July celebrations and other civic events. The music served as an accouterment to the speeches, parades, and fireworks (...) was primarily intended to inspire patriotism and promote national unity” (Wiltse, 2015: 273).

⁴³ Tradução livre do autor. No original “The public music added ceremonial pomp and patriotic excitement to important civic events” (Wiltse, 2015: 274).

públicas passam a servir como elementos estratégicos para a instauração de diferentes nacionalismos europeus, a partir do século XVIII. Elas envolverão novas nuances políticas, movimentos migratórios, processos de descolonização e inúmeros movimentos negociais entre diferentes países ao redor do globo a *posteriori*. Neste sentido e, conforme afirma Focroulle (2008), tais tipos de eventos foram, de uma maneira geral, grandes influenciadores das políticas culturais nacionais e locais.

Aqui recai, justamente, o argumento-chave que vem sendo discutido nesta seção. A ideia de construir uma dimensão simbólica em torno do nacionalismo estava diretamente implicada na capacidade do instrumento de controlo estatal em gerar coesão social e identidade territorial. É importante observar, ainda, que esse é o período no qual as novas burguesias ascenderam aos novos postos de poder político valendo-se, entre outros meios, da criação de elementos culturais que as tornariam distintivas em comparação às velhas cortes (Elias, 2011).

Nesse processo de ressignificação de poder na nova configuração dos Estados-Nação, Anne-Marie Autissier (2008) define os festivais como estratégias transfronteiriças repletas de questões polêmicas e paradoxos, ao mesmo tempo que atribui a eles um importante papel como agentes de internacionalização da Europa, através da promoção de diálogos entre diferentes culturas. Ao propor um quadro que posiciona artistas e festivais, no período entre guerras e exílios de 1864 a 1944, a autora reforça o argumento de que tais eventos serviram como importantes elementos de ligação cultural no continente, movimento no qual alguns deles tiveram (supostamente) o papel de reunificar a Europa pela cultura (Autissier, 2008). Criados, há pouco mais de setenta anos, os festivais de Edimburgo e de Avignon, sejam talvez os casos mais idiossincráticos que sustentam essa ideia, tendo em vista que, desde o início, a programação desses eventos foi baseada em atrações de cariz nacional e internacional.

Como já apresentado, a importância dos ritos de celebração em geral para homogeneizar, diminuir as diferenças e estabelecer controlo social na Europa não é recente e se, em determinados períodos históricos, tais eventos foram tratados como dispositivos criadores de sentimento de nacionalismo e coesão social, em outros eles atuaram como peças-chave para a configuração de novos valores de classe. A cultura unitária promovida por sua oferta de programação andava, na maioria das vezes, de mãos dadas com o discurso patriótico nacionalista e, ao mesmo tempo, trabalhava no sentido de promover uma boa imagem para o desenvolvimento das cidades.

Associado a práticas lícitas de lazer permitidas pela invenção dos turnos e divisão do trabalho, no contexto pós Revolução Industrial, o festival passa a assumir expressão significativa como forma de controlo social. A utilização desses eventos

para regular a pulsão libidinal e o divertimento das massas se torna mais evidente durante o período das cidades industriais (Elias, 2011). A partir do século XIX, eles serão utilizados como dispositivos para a produção de ordem, disciplina e sentido de civilidade das populações urbanas (Catroga, 1996), em particular, das classes trabalhadoras. O surgimento de conservatórios de música, academias de arte e escolas de formação de caráter político-nacional, ao longo dos séculos XIX e XX, respaldariam esse movimento, ao mesmo tempo que colocariam em ascensão os valores de uma nova classe construída sob os auspícios do capitalismo.

4. Festival urbano, novas elites e “alta cultura”

George Yúdice (2006) vai buscar as raízes das políticas culturais, no século XIX, para pensar questões que envolvem a formação das novas elites e sua relação com a cultura. Nessa época de ascensão do nacionalismo burguês é que foram estabelecidos, de modo mais claro, os objetivos identitários, os símbolos de coesão da nação, e a manifestação cultural associada às políticas de identidade. A criação de distintivos simbólicos (Bourdieu, 2007) passa a ser importante como marcador do novo grupo, e o acesso a determinados fazeres artístico-culturais configura-se de forma significativa dentro desse sistema. Além dos concertos eruditos e instrumentais, da dança e do teatro, é nessa época que o conceito de patrimônio histórico começa a assumir importância mais significativa (Le Goff, 2012). Inventado no bojo da Revolução Industrial, ele passa a fazer com que arquivos públicos, bibliotecas, museus e conjuntos arquitetônicos sejam utilizados, de forma mais contundente, como distintivos para a identidade urbana de cidades e países.

É importante não esquecer que, antes da consolidação do Estado moderno, as festas e os rituais de celebração já atuavam como componentes importantes dos processos de integração, de identificação sócio territorial e de dominação dos grupos que detinham o poder naquela época (Elias, 2011). No contexto do hemisfério sul, os antigos regimes monárquicos de áreas colonizadas, como é o caso do Brasil, apresentavam uma abordagem sobre o tema um bocado diferente daquela observada no Norte.

Expressão de representação da ordem social no país, o evento público era uma espécie de etiqueta, festa, cerimonial com uma linguagem específica do ambiente de corte e da afirmação política dos descendentes da coroa portuguesa no Brasil, na segunda metade do século XIX (Paiva, 1997). Além de sua função ritual ou nacionalista, eventos públicos nesse contexto, eram também um fato político e simbólico (Del Priore, 2000). Cerimônias serviam como estratégias de teatralização do poder (Paiva, 1997) na nova fase política do país, a qual insinuava a consolidação do processo de “independência” que seria, posteriormente, invocado pelas elites do país.

Ao conjeturar sobre o surgimento desses tipos de eventos, Johansson e Kociatkiewicz (2011) usam como referência os casos alemães do Festival de Bayreuth (realizado pela primeira vez em 1876) e do Festival de Salzburger (organizado pela primeira vez em 1920). Como exemplos icônicos dos eventos culturais realizados naquela época, tais iniciativas se preocupavam em exibir o que era considerada a “alta cultura”⁴⁴. Definidora para o processo civilizatório da nova burguesia, em ascensão em países como a Alemanha (Elias, 2011), ela passaria a refletir a posição e o gosto da burguesia urbana, impactando as configurações de poder em diversas partes do mundo.

De fato, como argumenta Bassett (1993: 1774), o apoio às artes estava implícito nos esforços feitos pelas elites sociais para exercer seu domínio e delimitar as fronteiras sociais entre eles e a população em geral. Festivais como os de Bayreuth e Salzburgo contribuíram para o processo de reafirmação dos valores civilizatórios e educacionais da “alta” cultura⁴⁵ (Quinn, 2005: 929).

O princípio básico que estreitava a aliança entre cidade e “alta cultura” será observado em outras fases da história ao longo do século XX, nas quais esse dispositivo de diferenciação de classes continuou sendo acionado. Subjacente ao mecanismo da valorização e impulso dos festivais, por parte de suas entidades organizadoras, passou a existir a replicação de um discurso no qual estava implícito que a forma pela qual minha cultura é exercida é mais importante do que a forma como você exerce a sua, engrenagem básica que garantiria o funcionamento dos mercados de exibição (Boyer, 1998) e autenticidade (Fortuna, 2013), que passariam a vigorar na ascensão das cidades como territórios de poder da nova ordem burguesa. Aqui, o sentido de valor signo, expressado por Braudillard (1995), passa a ocupar um lugar importante para a circulação de imagens e constituição do mercado simbólico de controle, quando os eventos com caráter de exposição e divulgação pública de cultura, em geral, ganham notoriedade no desenvolvimento de diferentes centros urbanos.

Importantes cidades que conquistaram poder, no decorrer do último século, assim o fizeram conjugando sua imagem à ideia de cultura, como é o caso de Paris, Londres e Nova Iorque. Atuando para a conquista e consolidação de novos mercados, é possível dizer que elas se valeram das festividades para exercer poder sobre seus territórios de interesse econômico. Como caso específico relacionado a esta discussão, Muir (1997) descreve o modo como Veneza construiu e representou

⁴⁴ O sentido de “alta cultura” corresponde a uma hierarquização cultural que, sendo operativa, tem que ser relativizada como resultado de um poder cultural - daí o uso de aspas no emprego dessa expressão.

⁴⁵ Tradução livre do autor. No original “Indeed, as Bassett (1993: 1774) argues, support for the arts was implicit in the efforts made by social elites to exert their dominance and demarcate social boundaries between themselves and the population at large. Festivals like those at Bayreuth and Salzburg contributed to the process of reaffirming the civilizing and educational values of ‘high culture’” (Quinn, 2005: 929).

seu domínio colonial através do ritual e das festas culturais, forçando cidades inteiras a celebrar os dias de São Marcos, seu santo padroeiro (Quinn, 2005). Por trás da dimensão comunal e participativa existente no conceito original das práticas festivas, a celebração era empregada para o controle de territórios e para diferenciação de classes sociais, mantendo a soberania em suas diferentes formas de poder por meio da cultura.

5. Histórias em aberto

Fenômeno presente em diferentes sociedades e períodos históricos, o tema dos festivais contém vários significados. Sua existência sugere diferentes sentidos para questões essenciais, sentidos rituais, construção de identidade, nuances de resistência, aspectos de subversão, prática de coletividade pública e criação de sentido comunitário. Como demonstrado no percurso realizado, seus usos ao longo da história recaem em temas específicos, a exemplo da construção de nacionalismos, da formação de novas elites pela “alta cultura” e da definição de espírito cosmopolita urbano.

A história interfere, cria e recria constantemente a elaboração de conceitos, e por isso o presente ensaio não se ateve necessariamente no trabalho de noções definitórias e marcos conceituais para celebrações, rituais, festas, festividades e festivais. A partir do entendimento de que estes conceitos são polissêmicos, muitas vezes se mesclam e que se encontram em constantes processos de resignificação, ao invés de delimitar diferenciações entre eles, o intuito deste artigo foi perceber algumas das relações mais significativas estabelecidas entre festivais e cidade. As narrativas sobre estas e outras celebrações públicas - esfera onde o desejo e o conhecimento se encontram; onde a educação das massas dá lugar à alegria; onde existe a combinação entre política e psicologia, estética e moral, propaganda e religião - está preenchida por interesses econômicos de múltiplas instituições.

Contextualizando estas reflexões para cenários mais contemporâneos, os significados que recaem mais recentes sobre festivais podem estar ligados a questões socioeconômicas (novos mercados da cultura, processos de gentrificação, redefinição de margens, ativação da noite, projetos de regeneração urbana, circuitos criativos, turismo, marketing, *city branding*, *placemaking* e mediatização da cidade). Assim como acontece nos estudos culturais, a problemática destas e de outras celebrações públicas implica um diálogo entre tese e antítese, que está o tempo todo presente na reflexão das dinâmicas sociais contemporâneas, requisitando que o tema seja compreendido de forma constante por meio de definições que são e serão sempre abertas. Cabe-nos, portanto, compreendermos os contextos sociais que os envolvem e estarmos atentos às cadeias discursivas que os delineiam.

O caminho percorrido pelas diferentes nuances temporais ao longo do texto nos mostra diferentes enunciações da importância da celebração pública como elemento recorrentemente presente na organização dos modos de vida urbanos. O caráter subversivo e liminar, a intenção política e econômica, o viés cosmopolita, nacionalista, pacifista ou de resistência latente aos festivais aparecem em todo o desenvolvimento da relação que envolve festival e cidade. É importante frisar que estes diferentes papéis não se substituem de forma linear na história e, muito menos, se anulam. Ao contrário, eles perfazem um processo que é e será sempre inacabado, continuamente, recontado e passível de novas interpretações.

As diferentes pontes de diálogo com a história, aqui realizadas, tiveram por função posicionar o leitor para, a partir dos fatos e informações narradas, traçar contornos, entendendo limites e abrindo possibilidades para o entendimento do presente. Embora o tema dos festivais culturais se enquadre, na maioria das vezes, em papéis coadjuvantes nas narrativas históricas oficiais, os exemplos citados nas seções anteriores permitem aqui posicioná-los como agentes significativos no desenvolvimento das cidades. Se, a princípio, o exercício quase constante de citar de uma série de festivais e cidades, ao redor do mundo, pode parecer exaustivo, ele serve justamente para não correr o risco de generalizar o conceito de festival. Sabemos, e a história mostra, que há tipos de festivais muito diversos e com diferentes funções, a depender do contexto em questão. Como quem olha para a infinidade de formas num caleidoscópio, a intenção deste artigo foi aguçar melhor nossas percepções para perceber esses tipos de eventos, a partir de seus processos de significação e não, necessariamente, de sua forma fixa, material.

Fazer esse tipo de percurso longitudinal - “de trás para frente”, por assim dizer - entender como o passado conduziu ou influenciou concretamente o presente, e que tipo de ligações pode ser estabelecido entre festivais contemporâneos e festivais do passado - é um exercício desafiador. Como sugerido pelo historiador Carlo Ginzburg (1987), o ofício do fazer historiográfico implica em temer o anacronismo como o diabo, além de evitar ligações que não existem ou acontecem sem correspondências com significados modernos.

Tendo isso em consideração, é possível afirmar que, embora apresentem movimentos repletos de avanços e recuos, os festivais têm participado do desenvolvimento das cidades, ao longo de toda a história: aproximando e distanciando a cultura e as disciplinas artísticas da igreja, num determinado momento, para, logo em seguida, buscar posicionamento laico e respaldar os valores de um mundo moderno, secular e liberal. A alternância da associação entre festivais com cidades e Estados-Nação também exemplifica a não-linearidade deste movimento, instigando nossas reflexões acerca do processo histórico, o qual deve ser considerado propenso a errâncias e movido por redes de interesses políticos, sociais, econômicos e culturais. Resta-nos, portanto, estarmos atentos às pistas que

encontramos no caminho e dedicarmos atenção para compreender seus cruzamentos e controvérsias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, Richard (1986). *A book of British Music Festivals*. Londres, Robert Joyce Limited.
- Autissier, Anne-Marie (2008). *L'Europe des festivals. De Zagreb à Édimbourg, points de vue croisés*. Paris: Éditions de L'Attribut.
- Bakhtin, Mikhail (1968). *Rabelais and His World*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Baudrillard, Jean (1995). *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Elfos.
- Bosi, Antonio (1992) *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, Pierre (2007). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- Catroga, Fernando (1996). Ritualizações da história. In Torgal, Luís Reis; Mendes, José Amado; & Catroga, Fernando. *História da história em Portugal*. Sécs. XIX-XX (pp. 547-671). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Considère-Charon, Marie-Claire; Laplace, P. & Savaric, Michel (2009). *The Irish celebrating. festive and tragic overstones*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.
- Costa, Antonio Firmino da (2008). *Sociedade de bairro. Dinâmicas sociais da identidade cultural*. Lisboa: Celta Editora.
- Del Priore, Mary (2000). *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, Gilles (1991). *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1997). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34.
- Durkheim, Émile (2003). *Ética e sociologia da moral*. São Paulo: Landy.
- Elias, Norbert & Dunning, Eric (1992). *Memória e sociedade a busca da excitação*. Lisboa: Difel.
- Elias, Norbert (2011). *O processo civilizador. Vol. 1: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Flinn, Jenny & Frew, Matt (2014). Glastonbury: managing the mystification of festivity. *Leisure Studies*. 33 (4), pp. 418-433.
- Focroulle, Bernard (2008). Préface. In Autissier, Anne-Marie (Org.). *L'Europe des festivals. De Zagreb à Édimbourg, points de vue croisés*. Paris: Éditions de L'Attribut.
- Fortuna, Carlos. (1998). Imagens da cidade. Sonoridade e ambientes sociais urbanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 51, pp. 21- 41.
- Ginzburg, Carlos. (1987). *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Handelman, Don (1998). *Models and mirrors: Towards an anthropology of public events*. Nova Iorque: Berghahn Books.
- Huizinga, Johan (2010). *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify.
- Johansson, Marjana e Kociatkiewicz, Jerzy (2011). City festivals: creativity and control in staged urban experiences. *European Urban and Regional Studies*. 18 (4), pp. 392-405.
- Le Goff, Jacques (1999). *Por amor das cidades*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Le Goff, Jacques (2012). *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp.
- Lefebvre, Henry (1991). *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Atica Editora.
- Martinez, Norberto Muñoz. (2012). City marketing and place branding: A critical review of practice and academic research. *Journal of Town e City Management*. Vol. 2, 4, pp. 369-394.
- Merkel, Udo. (2014). *Power, politics and International Events. Socio-Cultural analyses of festivals and spectacles*. London and New York: Routledge.
- Muir, Edward (1997). *Ritual in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ozouf, Mona (1988). *Festivals and the French Revolution*. Cambridge: Harvard University Press.
- Paiva, José Pedro (1997). Etiqueta e cerimônias públicas na esfera da Igreja (séculos XVII- XVIII). In Jancso, Istvan & Kantor, Íris (Org.). *Festa: Cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Ática.
- Quinn, Bernardette (2005). Arts festivals and the city. *Urban Studies*, 42 (5-6), pp. 927-943.
- Rappaport, Roy (1999). *Ritual and religion in the making of humanity*. Cambridge: Cambridge studies in Social and Cultural Anthropology.

- Simondon, Gilbert (2005). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. [1958 - ILFI] Grenoble: Éditions Jérôme Millon.
- Turner, Victor (1982). *Celebration: Studies in festivity and ritual*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Wiltse, Jeff (2015). Cities are Alive with the Sound of Music: Saengerfest and the Transformation of Urban Public Music in Nineteenth-century America. *American Nineteenth Century History*, 2015. 16 (3), pp. 269-296.
- Yúdice, George (2006). A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Paulo Nunes. Doutorando no Centro de Estudos Sociais - Universidade de Coimbra- Portugal e Professor Adjunto do IFQ - Universidade Federal de Itajubá - Brasil. Colégio de S. Jerónimo, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal. E-mail: paulonunes@unifei.edu.br. ORCID: 0000-0003-2592-3197.

Receção: 12-03-2019

Aprovação: 22-05-2019

Citação:

Nunes, Paulo (2019). Música dançada a dois. Para um balanço histórico da relação festival-cidade. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(1), pp.66-81. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n1a4

O PATRIMÔNIO PRISIONAL: ESTÉTICA DO SOFRIMENTO, FETICHE E REFLEXÃO

PRISON HERITAGE: AESTHETICS OF SUFFERING, FETISH AND REFLECTION

PATRIMONIE CARCÉRAL: ESTHÉTIQUE DE LA SOUFFRANCE, LE FÉTICHE ET LA RÉFLEXION

EL PATRIMÓNIO PRISIONAL: ESTÉTICA DEL SUFRIMIENTO, FETICHE Y REFLEXIÓN

Viviane Trindade Borges

Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, Brasil

Myrian Sepúlveda dos Santos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: A patrimonialização dos espaços prisionais tem trilhados caminhos controversos. De um lado, apagamentos coadunam com um passado transmitido de forma fetichizada. De outro, observamos tentativas de provocar a reflexão social frente aos problemas que envolvem a experiência de encarceramento. Intencionamos, aqui, analisar dois aspectos a respeito deste embate: o primeiro, remete para a estetização do sofrimento atrelada a alguns processos de monumentalização que tornam o patrimônio prisional objeto de fetiche e vazio de significados; o segundo, desvela exemplos em que os caminhos trilhados pelo patrimônio e suas opções de transmissão do passado, permitem e/ou instigam a empatia e a conexão com o presente.

Palavras-chave: cárcere, prisão, patrimônio cultural.

ABSTRACT: The patrimonialisation of prison spaces has followed controversial paths. On the one hand, silence about practices and events co-exists with a past transmitted in fetishized form. On the other hand, we observe attempts to provoke social reflection in the face of the problems involved in the incarceration experience. Here we intend to analyze two aspects of this conflict: the first one, the aestheticization of suffering coupled in some processes of monumentalization, which make the prison subject to fetish and empty of meanings; the second, relates to examples in which the choices that were done by those who preserve the past allow and instigate the empathy and connection with the present.

Keywords: jail, prison, heritage.

RÉSUMÉ: La patrimonialisation des espaces pénitentiaires suit des chemins controverses. D'une part, les effacements coexistent avec un passé transmis sous forme fétichisée. D'autre part, nous observons des tentatives de provoquer une réflexion sociale face aux problèmes liés à l'expérience de l'incarcération. Nous avons l'intention d'analyser deux aspects de ce conflit: l'esthétisation de la souffrance et certains processus de monumentalisation, qui rendent le patrimoine carcéral sujette au fétiche et vide de sens. Il existe cependant des exemples où les chemins empruntés par le patrimoine et ses options de transmission du passé permettent et / ou suscitent l'empathie et le lien avec le présent.

Mots-clés: prison, prison, patrimoine culturel.

RESUMEN: La patrimonialización de los espacios prisionales ha trazado caminos controvertidos. Por un lado, los suposiciones coadunan con un pasado transmitido de forma fetichizada. De otro, observamos intentos de provocar la reflexión social frente a los problemas que involucran la experiencia de encarcelamiento. Intencionamos aquí analizar dos aspectos acerca de este embate: la estetización del sufrimiento vinculada a algunos procesos de monumentalización, que hacen el patrimonio prisional objeto de fetiche y vacío de significados. Hay, sin embargo, ejemplos en que

los caminos trillados por el patrimonio y sus opciones de transmisión del pasado, permiten y / o instigan la empatía y la conexión con el presente.

Palabras-clave: cárcel, prisión, patrimonio cultural.

1. Introdução

A noção de “patrimônio carcerário” ou “patrimônio prisional” encontra-se ainda em construção. O termo surgiu na França, marcado pelos desafios que cercam a elasticidade adquirida pelo conceito de patrimônio cultural a partir dos anos 1990. A configuração dessa nova categoria patrimonial vem ocorrendo nos últimos dez anos, motivada pelas sucessivas destruições de edificações prisionais francesas e por tentativas de debates públicos envolvendo a participação de historiadores e pesquisadores ligados ao patrimônio (Borges, 2018a).

A patrimonialização dos espaços prisionais tem trilhados caminhos controversos. De um lado, desaparecimentos se coadunam com um passado transmitido de forma fetichizada. De outro, observamos tentativas de provocar a reflexão social frente aos problemas que envolvem a experiência de encarceramento. Intencionamos, aqui, analisar como as formas de preservação do patrimônio podem estar associadas a dois aspectos a respeito deste embate: por um lado, a estetização do sofrimento atrelada a alguns processos de monumentalização que tornam o patrimônio prisional objeto de fetiche e vazio de significados, e, por outro lado, caminhos trilhados pelo patrimônio que permitem e/ou instigam a empatia e a conexão com o presente.

É importante lembrarmos que masmorras medievais, fortalezas e cadeias coloniais tornaram-se patrimônio cultural associados a castelos e prédios históricos. A *Torre de Londres* é um caso exemplar. No Brasil, diversas cidades mantêm em seu núcleo histórico, o prédio que abrigava a Câmara Municipal e os órgãos a ela ligados, como a cadeia pública. *Casas de Câmara* e *Cadeia* eram muitas vezes a primeira e única edificação pública das antigas vilas. Enquanto patrimônio, voltam-se para o registro de uma época que apresenta poucos traços em comum com o presente. No século passado, algumas prisões que já podem ser consideradas modernas tornaram-se locais públicos de visitação. O caso mais emblemático é sem dúvida a *Prisão de Alcatraz*. A prisão foi construída em 1847 e desativada em 1963. Seu destino foi o mesmo de algumas prisões em todo o mundo: tornou-se aberta à visitação e parte do patrimônio histórico. No caso específico de Alcatraz, há duas datas importantes: 1976, quando obteve o registro do *National Register of Historic Places*; e 1986, ano em que a edificação com todo o seu entorno foi declarada patrimônio histórico como *National Historic Landmark District*.

Em todos esses casos, as prisões foram limpas, modernizadas e adaptadas à recepção de um grande público, proporcionando uma infraestrutura crescente aos visitantes, acostumados a comodidades como banheiros, cafés, lanchonetes e lojas de *souvenirs*. Contudo, também nestes museus carcerários que antecedem os anos 1990, observamos mudanças significativas nos objetivos das instituições ao longo do tempo. Embora, inicialmente o foco estivesse nos antigos prisioneiros,

reconhecidos por seus crimes e fugas heroicas, recentemente estas são instituições que trazem questionamentos sobre a irracionalidade do sistema de enclausuramento, trabalho e castigo imposto aos presos, com clara conexão com dias atuais. Em Alcatraz, entre setembro de 2014 e abril de 2015, por exemplo, instalações do consagrado artista chinês Ai Weiwei exploravam questões sobre direitos humanos e liberdade de expressão, provocando os visitantes a considerarem as implicações sociais do sistema de encarceramento⁴⁶.

Nos últimos anos, é evidente que a preocupação com a preservação de edificações prisionais se articula aos embates ligados à memória e à dimensão mais sensível e pessoal da experiência de confinamento (Borges, 2018a, 2018b). Em 2014, o jornal francês *La Libération* publicou uma reportagem-manifesto intitulada “As prisões também fazem parte de nosso patrimônio”, corroborando um debate ainda inconcluso a respeito destes patrimônios incômodos. O trabalho de patrimonialização que apreende tais lugares perpassa um processo de “qualificação patrimonial” (Walter & Fleury, 2011: 24), que os torna imbuídos de significados dúbios, pois evocam aquilo que a sociedade deseja esquecer, trazendo à tona o indesejado, o incômodo. A patrimonialização desses espaços está ligada à possibilidade de ampliação da noção de patrimônio cultural, que possibilitou a inclusão de histórias difíceis de serem narradas e de patrimônios cuja dificuldade de visita é notória. Nesse processo, observa-se a busca por uma “justa memória” (Ricoeur, 2011: 17), um difícil equilíbrio entre o dever de memória e o direito ao esquecimento. Podemos sempre nos perguntar se nesses casos há um direito ao esquecimento, ou uma tentativa de apagamento de memórias incômodas? É possível falarmos de uma justa memória relacionada às prisões?

Como alguns autores têm ressaltado, o entendimento destes espaços como patrimônio assume uma tarefa controversa, uma vez que, para muitos, as exposições não provocam orgulho, mas sim vergonha (Logan & Reeves, 2009). Ainda assim são aceitos como a herança incômoda, mas necessária. Desta forma, “os embates que cercam a patrimonialização das prisões trazem à tona uma herança que provoca questionamentos à memória e aos usos do passado, desestabilizando as certezas das práticas de seleção e preservação” (Borges, 2018a: 210). Presenciamos reverberações da “cultura da memória” (Huyssen, 2000), com a proliferação de lugares para o depósito de lembranças em diferentes locais, como órgãos públicos e privados, clubes, escolas, hospitais e (porque não?) prisões. Essa possibilidade de dar a ver a memória das prisões trilha contornos contraditórios.

Como expor este passado ainda é uma grande questão. Dentre as preocupações mais recentes, podemos destacar a importância de compreender lógicas

⁴⁶ Para maior desenvolvimento consultar <https://www.nps.gov/goga/planyourvisit/aiweiwei.htm>. Acesso em 19 de março de 2019.

arquitetônicas, vestígios ligados ao cotidiano institucional, como grafismos ou escritas murais, armas e utensílios produzidos pelos internos, cartas, e códigos inventados para permitir a comunicação intramuros. Estes são artefactos que trazem uma outra dimensão estética às edificações preservadas e têm papel importante na denúncia da violência intramuros; eles apelam aos nossos sentidos e permitem compreender não apenas as normas institucionais, mas também as diversas práticas constituídas pelos sentenciados nestes espaços.

Acompanhamos, a partir dos anos 1990, um processo crescente de patrimonialização de sítios prisionais, em que novos elementos estéticos e narrativos são considerados. Alguns destes locais se transformaram em museus, memoriais, centros de visitação, e parques históricos e nacionais. As iniciativas voltadas para a preservação de estabelecimentos prisionais brasileiros são difíceis de mapear frente ao número elevado de prisões existentes e ao fato de que nem sempre estas iniciativas estarem vinculadas às instituições de memória⁴⁷. Identificamos, por exemplo, a criação, a partir dos anos 2000, do Museu do Cárcere da Ilha Grande (2009), do Memorial da Resistência em São Paulo (2009), do Museu Penitenciário do Estado do Rio de Janeiro (2011), do Museu Penitenciário Paulista (2014) e do Museu Penitenciário Frei Caneca (2017). Somam-se a estas iniciativas os incontáveis memoriais e museus informais criados dentro dos espaços prisionais por iniciativa quase sempre de funcionários, com o objetivo de abrigar documentos, fotografias e objetos antigos.

Nesse artigo, objetivamos analisar algumas práticas expositivas a respeito deste patrimônio controverso. Há escolhas que fazem com que o patrimônio prisional seja visto como mais um objeto de fetiche e vazio de significados. Nestes espaços, muitas vezes a violência ocorrida no passado é suprimida ou apresentada aos olhos dos visitantes como um fato excepcional e distante do presente. Procura-se produzir emoções fortes para fins de diversão. Nesse caso, é comum que exposições naturalizem separação entre a vida intra e extramuros, reforçando estigmas e a separação entre os mundos da ordem e da desordem. Há também tentativas de transmissão da experiência prisional que trilham novos caminhos. Em alguns casos, a transmissão do passado permite e/ou instiga a empatia e a conexão com o presente. É necessário que a exposição se mostre sensível às memórias difíceis, exibindo a experiência do confinamento sem que esta seja reduzida a objeto de fetiche.

⁴⁷ O Brasil possui cerca de 1478 estabelecimentos prisionais públicos, conforme dados levantados em 2014. Ver <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2014/01/brasil-possui-1478-estabelecimentos-penais-publicos>. Acessado em 12/03/2019.

2. A estética da dor e seus fetiches

É importante considerarmos, inicialmente, que não há contemporaneamente um consenso sobre políticas de encarceramento, que ainda são responsáveis por práticas de maus tratos e humilhação. Observamos em muitos casos uma tentativa sistemática de apagamento de traços do passado. Das prisões nada se quer guardar. Assim, se não há políticas de encarceramento, não há políticas patrimoniais claras a respeito desta tipologia tão específica de patrimônio. No Brasil, por exemplo, complexos penitenciários reconhecidos por terem sido palco de chacinas e violações humanitárias de toda ordem, como o *Instituto Penal Cândido Mendes* (1994), o *Carandiru* (2002) e o *Complexo Frei Caneca* (2007) têm sido sistematicamente destruídos com cobertura mediática para simbolizar a chegada de uma nova era, a qual, contudo, não se fez ainda presente. Espetáculos de destruição destes complexos promoveram uma catarse política ao permitir a manutenção do duplo sentido da instituição sem que houvesse qualquer responsabilidade coletiva pela miséria humana produzida (Santos, 2018).

De forma geral, há uma tensão entre a realidade prisional e narrativas constituídas para seduzir o público. No Brasil, os museus penitenciários apresentam a recriação de ambientes e a exibição de uniformes (tanto de guardas como de presos) de forma muito distanciada dos ambientes degradados e dos uniformes gastos e sofridos do passado. Poucas escritas murais se salvam da vertente higienizadora e modernizante. Utensílios criados por detentos, como máquinas de fazer tatuagens, facas artesanais, e cordas feitas de lençóis podem mostrar como os indivíduos aprisionados enfrentavam as regras e normas de vigilância e como eles se mantinham frente aos limites impostos pelo confinamento. Contudo, sem contextualização, estes objetos como muitos outros são expostos para causar encantamento, chocar, arrebatá-los quem os observa em uma miríade de sentimentos permeada por um misto de fascinação e medo. Esses objetos, como outros expostos em museus, independentemente de seu significado original, transmitem um sentimento arrebatador de intensidade. (Greenblat, 1991: 250). Estes objetos do cárcere são apresentados como manifestações de astúcia e exibidos como uma simples curiosidade alegórica para o deleite dos visitantes. Propostas esvaziadas de reflexão a respeito da vida no cárcere e as necessidades que motivaram a criação de tais objetos. Tais narrativas não motivam a reflexão a respeito dos problemas ligados a prisão na atualidade, não estabelecem pontes entre o visitante e a realidade prisional, colocam esta como algo a parte, uma realidade exterior que não o sensibiliza porque a ele não pertence (Borges, 2018b).

A ausência de políticas patrimoniais a respeito deste tipo tão específico e contraditório de patrimônio corrobora para um vazio de critérios para a preservação e aquisição de acervos. Em 2017 um ex-funcionário do *Carandiru* anunciou que possuía um “acervo particular” de cerca de 5 mil peças referentes à Penitenciária

reunido na década de 1990 e que sua intenção era criar um Museu. “Fotos, vídeos, objetos apreendidos com detentos, como facas e celulares, e até algumas peças do mobiliário”⁴⁸, seriam peças de um acervo pessoal? Ou reflexo da ausência de definições a respeito do que é considerado patrimônio prisional?

Ao tecer narrativas que estetizam a vida atrás das grades, os espaços destinados a memória prisional acabam, de forma voluntária ou involuntária, a banalizar a experiência do confinamento e em muitos casos, a violência e sofrimento que ela envolve. A vontade destas instituições de guardar e exibir o passado permite perceber o que estas entendem como a história institucional, um processo que não parece buscar na rememoração o entendimento do que foram para assim compreenderem como são - e como se tornaram o que são - na atualidade, mas sim buscar no passado aquilo que desejam ser. Um passado idealizado, narrado de forma evolutiva e elogiosa. No Museu Penitenciário Paulista, por exemplo, a narrativa sobre a história da Penitenciária do Estado (1920) corrobora a ideia de que houve uma instituição “modelar” em sua época, minimizando um cotidiano perpassado por uma série de problemas expressos na distância do discurso com a prática, um cotidiano marcado por punições internas e arbitrariedades, que contradizem a imagem de uma instituição exemplar (Salla, 1999). Ao mostrar a evolução do sistema penal através de narrativas que procuram enaltecer a tecnologia prisional não permitem que a prisão seja percebida como um problema do presente, criam uma memória-fetice que tece a prisão como algo à parte.

Tal estrutura narrativa evita assuntos polêmicos, os silencia ou os dilui em tentativas de apaziguamento. No *Museu Penitenciário Paulista* a palavra “motim” é utilizada, evitando a escolha do termo “massacre” para definir o ocorrido no *Carandiru* em 2001. Uma escolha que busca atenuar as dimensões do episódio que repercutiu nacional e internacionalmente (Borges, 2018b). De forma semelhante, o *Espaço Memória do Carandiru*, criado em 2007, e que tem como função, conforme o decreto que institui sua criação, “oferecer ao público em geral informações de caráter histórico, social e cultural sobre o Carandiru” (Decreto estadual n. 52.112, de 30/8/2007), acaba tratando o “episódio de forma isolada, como um espetáculo descontextualizado do passado, mostrando o *Carandiru* e sua história como exceções” (Borges, 2018b: 317).

No Brasil ainda não é comum a apropriação dos espaços prisionais pela indústria do turismo por meio de atividades de espetacularização, como as atrações assombradas que ocorrem nos Estados Unidos da América. Nos Estados Unidos da América, país que lidera o *ranking* mundial em número de presos (Wacquant, 2006; Guerra, 2012), as tentativas de usar os espaços de memória prisional para criticar e

⁴⁸ Maior desenvolvimento aqui: <http://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2016/02/agente-diz-ter-acervo-de-5-mil-itens-do-carandiru-em-casa-no-interior-de-sp.html>. Acesos em 24/03/2019.

humanizar o sistema penal, caminham juntamente com estratégias caricatas de espetacularização (como atrações assombradas em dias de *halloween*) que contribuem para a ausência de reflexão e esvaziamento de sentidos (Borges, 2018b). No entanto, o ocorrido em 2016 no *Presídio do Ahú*, no Paraná, mostra que facilmente poderemos trilhar este caminho. O espaço prisional estava abandonado há cerca de 10 anos e o governo previa a demolição de parte das edificações, meses antes do início das obras uma emissora local promoveu um *reality show* fictício durante uma visita noturna. Antigos agentes penitenciários guiaram visitantes pelas edificações, contando a história do lugar perpassada por histórias assustadoras acompanhadas por gritos, sustos e encenações de atores caracterizados como fantasmas. As inscrições para a noite de visita do *Presídio do Ahú* tiveram vagas esgotadas em poucas horas⁴⁹.

Nos museus prisionais, as tentativas de recriar o ambiente prisional oscilam por caminhos mais ou menos tortuosos. No Museu Penitenciário Paulista existe a reprodução de celas de castigo, onde o visitante se pode trancar, bem como uma fotografia de grandes dimensões do Pavilhão 9, palco principal do *Massacre do Carandiru*, onde é possível tirar uma *selfie*. Observa-se a ausência de elementos gráficos originais, e a descaracterização da arquitetura do cárcere, reconfigurada enquanto espaço de visita. As sucessivas demolições de espaços prisionais nas últimas décadas tem impedido o estudo dos elementos gráficos deixados por detentos, as inscrições de confinamento, vestígios deixados pelos sentenciados durante o período de reclusão, inscritos na arquitetura prisional. Estes vestígios possuem uma dimensão sensível, são expressões de e sobre seres humanos em privação de liberdade. O apagamento dos espaços prisionais no Brasil vem conduzindo também o apagamento desses “vestígios frágeis” ou “arquivos sensíveis” (Vimont, 2014).

Se a empatia é um elemento importante na configuração da rememoração, como colocar-se no lugar do outro se esse outro é aquele que se deseja esquecer? Frente a esses contornos, como tornar o patrimônio prisional uma ferramenta para uma discussão politizada a respeito do sistema penal? De forma geral, a transmissão do passado ligado às prisões, especialmente no caso dos presos comuns, não parece capaz de afetar o visitante, não desperta a empatia, não possibilita conexões com entre a experiência de sofrimento do outro, não provoca o envolvimento moral do visitante (Boltanski, 1999). A maneira como este passado vem transmitido permite problematizar como a sociedade tem lidado com esta dimensão incômoda que o passado prisional ainda provoca no presente.

⁴⁹ Ver mais desenvolvimentos em <http://gshow.globo.com/RPC/noticia/2016/10/quer-sentir-o-clima-do-supermax-em-curitiba-rpc-te-convida-conhecer-o-presidio-do-ahu.html>. Acessado em 10/03/2019.

3. Murais do sofrimento

Em muitos aspectos, os espaços prisionais podem ser entendidos como lugares de sofrimento, noção esta que liga o patrimônio às memórias relacionadas às grandes tragédias, à violência e à exclusão. “Patrimônios marginais” (Borges, 2016b), “patrimônio da dor” (Meneguello, 2014: 54), ou “patrimônios incômodos” (Prats, 2005), “repertórios patrimoniais politicamente incorretos ou atualmente indesejáveis” (Prats, 2005: 26). Tais categorias perpassam patrimônios ligados aos direitos humanos. Neste sentido, uma das escolhas dentro do processo de patrimonialização das prisões é pautada pela história política, pela história dos direitos civis e da violência de Estado.

Museus e memoriais voltados para a denúncia de mortos e desaparecidos por regimes fascistas e ditatoriais constituem um ramo importante dos patrimônios em questão, embora nem sempre ocupem instalações de centros prisionais. De arquivos e museus do Holocausto no pós-guerra aos diversos memoriais às vítimas das ditaduras militares na América Latina, essas são instituições voltadas para a memória das vítimas da repressão e para um imperativo político, social e ético que se coloque em prol da liberdade, da justiça e da democracia. O desafio está colocado também para as estratégias expositivas, pois sabemos que história é processo e que não há como parar o tempo. A transformação e a modernização radical dos lugares de memória contribuem para o apagamento de marcas que podem ser importantes à reflexão. A convivência entre marcas do passado, em que são preservados seus significados, e processos de reconstrução em que se modernizam estruturas, coloca-se como um desafio de nosso tempo.

No Brasil, a prática de destruição das antigas estruturas carcerárias é comum, restando muito pouco da antiga arquitetura prisional para ser apresentada ao público (Santos, 2015). Em *Vigiar e Punir*, contudo, Michel Foucault nos mostra a importância de compreender o confinamento a partir de suas edificações; ele analisa a estrutura arquitetônica do *Panóptico de Bentham* e argumenta que as disposições das celas e corredores permitem uma prática de vigilância contínua, uma vez que aquele que está preso não sabe quando está sendo vigiado pelo guarda que está no centro da estrutura (Foucault, 2006). A preservação das estruturas carcerárias são, portanto, de extrema importância para percebermos as diversas situações de confinamento. Nem sempre se dá importância para as edificações, muitas vezes pesadas e sem aparente atrativo.

No caso do *Museu do Cárcere da Ilha Grande*, por exemplo, os muros, apesar do evidente valor simbólico que carregam, foram destruídos e transformados em entulho para cobrir os sulcos deixados na estrada pelas chuvas (Santos, 2013). Apesar do caráter de confinamento de algumas celas e estruturas de vigilância, é interessante observar que espaços são vivenciados de diferentes formas, o que

torna o trabalho de preservação bastante complexo. A *Ilha Grande*, chamada de *Caldeirão do Inferno*, na época em que lá estava instalado o presídio, tem praias e matas e é associada atualmente pelo turismo a um paraíso tropical. São frequentes os casos de antigas prisões localizadas em ilhas que se transformaram em parques de visitação. No livro *Memórias de Cárcere*, de Graciliano Ramos, o caminho realizado a pé ao longo de 10 quilômetros, por entre a mata, descrito como sendo extremamente penoso, é hoje uma trilha da *Ilha Grande*, em que turistas sentem-se felizes e dispostos, desbravando a natureza.

Outro aspecto pouco valorizado pelos museus carcerários são os diversos tipos de registro escritos pelos antigos internos. Há diversos tipos de grafismo a serem considerados no interior de uma prisão. Como parte do castigo implica isolamento e imposição do silêncio, a escrita em paredes, muros, e chão, como também em cartas e margens de livros representa um grito de resistência e mostra de sobrevivência. Estas são representações, contudo, muitas vezes apagadas no processo de preservação. No caso da *Ilha Grande*, por exemplo, as edificações que resistiram à destruição, passaram alguns anos como ruínas entregues às intempéries e ao público visitante, que divertia-se cobrindo as escritas murais do presídio com seus próprios nomes, lembranças e datas. Ainda assim registros importantes permaneceram, mas escaparam ao olhar dos responsáveis pela preservação. No caso de cartas, nem sempre elas podem ser recuperadas ou expostas. Cartas pessoais geralmente não são doadas para exposição; elas contêm denúncias, mas também sentimentos, desabafos, expressões de carinho e paixão que são guardadas em âmbito familiar. No entanto, muitas cartas endereçadas às famílias nunca chegaram ao seu destino, sendo anexadas aos prontuários dos sentenciados não autorizados a enviarem ou receber cartas, por vezes também servindo de prova de atos de desobediência. Ainda no caso do *Museu do Cárcere da Ilha Grande*, há um conjunto de cartas que tem recebido atenção. Elas foram escritas e recebidas por um coletivo de presos, associado a uma organização criminosa, para lideranças que se encontravam em liberdade chefiando a distribuição de drogas em áreas periféricas da cidade. Um dos guardas responsáveis pela segurança guardou por muitos anos este conjunto de cartas que havia sido interceptado. As cartas, escritas pelas lideranças do crime entre os anos 1980 e 1990 trazem inúmeras informações, relativas tanto à expansão da rede que se formava para distribuição de drogas, como na forma em que se estruturavam.

Ao analisar o formato das cartas, a socióloga Yasmim Issa apontou a formalidade da correspondência, que além do carimbo, trazia repetidamente o mesmo padrão de escrita, com cabeçalho próprio e despedida. As mensagens traziam palavras codificadas, como o uso da palavra “fortalecimento” para indicar necessidade de drogas e dinheiro. Um dos lemas da organização presente nos termos das cartas, “na crença de que o mal jamais vencerá o bem, desejamos Paz, Justiça e Liberdade”,

bem como o tratamento de “amigo irmão” e a identificação dos grupos à “famílias” e as alusões religiosas frequentes mostram que a identidade formada para si pela organização criminosa se amparava em estruturas presentes nas instituições sociais (Issa, 2018). Atualmente, as cartas estão expostas no *Museu do Cárcere*. A museografia relativa ao surgimento do *Comando Vermelho* nas *Prisões da Ilha Grande* ainda não explora as evidências históricas devidamente, segundo antigos guardas e moradores locais. Nos livros da biblioteca da prisão, que foram resgatados do lixo no início do processo de musealização das antigas penitenciárias, há relatos e recados deixados por membros da organização criminosa que precisariam ainda ser expostos e analisados. Em um deles lemos:

“Amigos leitores

O último companheiro a ler este livro foi embora dia 20/8/85 depois de muito tempo que ninguém conseguia fugir deste inferno. Parabéns! Que este exemplo se repita sempre pois a meta é uma só, liberdade.

Ass. Parceiro do próprio que se foi”⁵⁰.

Ainda sobre escritas deixadas pelos detentos em prisões, há o estudo de Aquino (2019) na Penitenciária Tenente Zeca Rúben, em São Raimundo Nonato, Piauí. A pesquisadora faz um levantamento de desenhos e palavras deixadas nos mais variados suportes presentes em banheiros, pátio, paredes e teto de celas, entre 1967 e 2007, e chama a atenção para as mudanças ocorridas no espaço carcerário através das intervenções que trazem dois temas de maior recorrência: apelo religioso e sexualidade. Salmos, rezas e diversos pedidos de liberdade às figuras de Deus e Jesus Cristo mostram a manutenção do vínculo dos internos com a religião. Ainda, segundo a autora, as figuras da mulher e o teor erótico indica um processo de sublimação que se converte em um recurso de poder do indivíduo sobre o espaço que ocupa (Aquino, 2019: 104-105).

Para além das inscrições de confinamento, a questão da apropriação dos espaços envolve desdobramentos extremamente complexos. No *Carandiru*, dias antes da demolição do Complexo, o fotógrafo Pedro Lobo registou 13 imagens das celas dos presos. A exposição “Espaços Aprisionados” mostrou a maneira como os detentos ocupavam o lugar, como inscreviam marcas subjetividade no ambiente de confinamento. Almofadas, flores de plástico, cortinas com babados, bibelôs, tentativas de reproduzir a vida extramuros em suas comunidades expressas também na maneira como se referenciam a celas, os “barracos”. Conforme o artista as imagens “não são a respeito de crimes, ou criminosos, mas sim sobre seres humanos que se encontram, ou se colocaram, em situações extremamente adversas

⁵⁰ Conforme fotografia presente em Rocha (2019: 124).

e que, apesar de tudo, decidiram não abandonar a luta por uma existência digna”⁵¹. André Cypriano é um fotógrafo que, em 1993, passou duas semanas convivendo com os internos do Instituto Penal Cândido Mendes, na Ilha Grande, um ano antes do fechamento da instituição e registrou, em imagens, o cotidiano da penitenciária. O trabalho de captar a rotina dos 600 indivíduos lá encarcerados lhe garantiu o prêmio da *Mother Jones Foundation for Documentary Photography* e a publicação do livro *Caldeirão do Diabo* alguns anos mais tarde. As imagens refletem o encontro de André com os líderes e o aprendizado dos códigos locais, o que é desdobrado no livro com um relato na primeira pessoa de seus encontros e desencontros no interior da penitenciária. Este trabalho extremamente relevante por apresentar os indivíduos que cumpriam penas.

Não há como não lembrarmos dos questionamentos feitos por Susan Sontag sobre as fotografias de agonias de guerra. Imagens não são neutras, são construídas (Sontag, 2003). Para esta autora, em contraposição ao mundo da escrita, mais complexo, a fotografia tem uma linguagem única. Compreender que fotografias enquanto uma linguagem específica não são janelas transparentes, pois representam o ponto de vista de alguém sobre o objeto fotografado é o ponto de partida para lidarmos com novas formas de representação. Apesar de considerar todo o perigo de formar um fluxo de notícias veiculado por tablóides sensacionalistas, Sontag distingue a “fotografia de guerra” por sua tentativa de angariar apoio para aqueles que estão submetidos a situações de sofrimento e dor. Não se trata, portanto, do embelezamento da pobreza, mas da construção de um instrumento capaz de produzir novas formas de pensamento, de luto e de luta. As escritas, como as fotografias e, como veremos adiante, como os vídeos e filmes não nos fazem compreender por encanto. Imagem nos fazem lembrar, mas é necessário associar este lembrar às ações necessárias.

Geoffrey Hartmann (1929-2016), professor emérito de literatura comparada na Universidade de Yale, nasceu na Alemanha e foi enviado para os Estados Unidos - ainda criança - para escapar do regime nazista. Influenciado por autores como Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin, entre outros, ele participou do projeto de cinema *Sobreviventes do Holocausto* e fundou o *Arquivo Fortunoff de Vídeos de Testemunho do Holocausto*. Seu objetivo era acordar a memória das vítimas do Holocausto por meio da arte. Ao ter por objetivo evitar que a lembrança do Holocausto se extinguisse ou fosse banalizada e deturpada, trabalhou com dinâmicas capazes de recuperar o passado. Hartmann sabia que a história oficial era o resultado da construção ideológica do Estado e das forças vencedoras de

⁵¹Para mais desenvolvimentos, consultar <https://www.universoaa.com.br/lifestyle/arte-e-design/norio-pedro-lobo-exibe-expo-tocante-sobre-o-presidio-mais-emblematico-do-pais/>. Acesso em 12/03/2019.

conflitos sociais, uma ameaça à memória pública (1991). Na era da Internet, denunciou o mercado livre de ideias.

Hartmann, como diversos estudiosos do tema, procurou lidar com o fato de que após um evento traumático, a testemunha torna-se incapaz de compreender o que aconteceu, dado o grau de sua violência, reprimindo ou distorcendo suas memórias involuntariamente, por incapacidade de lidar com o evento vivenciado (Cfr. Caruth 1995). O evento nunca é vivenciado como ele é porque a pessoa não está preparada para assimilá-lo; o evento é reprimido ou negado e reaparece apenas em um momento posterior através de manifestações de sintomas diversos. Nesses casos, há um desencontro entre evento e experiência. O trauma leva à impossibilidade de interpretação. Contudo, segundo o autor, a produção de vídeo com as testemunhas teria a possibilidade de proporcionar uma possibilidade de aprendizado da percepção das emoções que foram reprimidas, ou seja, a revelação a violência a partir do encontro entre passado e presente.

A proposta de construção de depoimentos gravados tem sido utilizada em diversas iniciativas contemporâneas que procuraram preservar a memória em casos de experiências traumáticas. Procuram ultrapassar, com estas novas experiências, o colapso de entendimento produzido pela violência do evento. A iniciativa proposta por Hartmann explora a possibilidade narrativa do trauma, aproximando imaginação e narrativa. Para ele, há transmissão de conhecimento a partir do encontro da testemunha com o público. Quando vários indivíduos relatam o mesmo episódio a partir de suas perspectivas para um público diferenciado é possível a construção do que o autor denomina “narrativa de testemunho”. O narrador é ele próprio o principal ator dentro da narrativa que se constrói com o público. Passado e presente estão presentes no encontro. Em suma, diversas estratégias são utilizadas para que o público seja bem recebido pelas novas instituições da memória, mas que a distração não apague a reflexão. As novas formas de escrita e exposição procuram através da construção da memória expor sentimentos de crueldade e vingança que estão presentes em instituições carcerárias contemporâneas e impedem que suas práticas sejam apropriadas para fins de consumo e sensacionalismo.

4. Considerações finais

Procuramos apresentar algumas observações de como os debates e pesquisas estão tratando o tema, salientando a incipiência da categoria patrimônio prisional nas discussões a respeito do patrimônio cultural. Entendemos que a categoria abarca não apenas as edificações, mas também a complexidade dos aspectos imateriais que as cercam. A dimensão imaterial da experiência prisional, as rotinas e as práticas institucionais, inscritas nas memórias dos sujeitos envolvidos no cotidiano prisional: os detentos, seus familiares e os que lá trabalham. Engloba ainda a necessidade de preservação dos acervos prisionais em seus diferentes suportes

(documentais, objetos tridimensionais, fotográficos, etc.), incluindo aqui os objetos apreendidos, as criações proibidas dos sentenciados, vestígios por estes deixados durante o período de reclusão. A ausência de políticas públicas voltadas a preservação deste patrimônio alimenta o desinteresse por parte de grande parte das instituições em preservá-lo, ocasionando a perda de fontes fundamentais para pensar a história das prisões no Brasil e suas especificidades nos diferentes estados brasileiros (Borges, 2016a).

Se seis em cada dez brasileiros concordam com o teor da frase “bandido bom é bandido morto”, como sensibilizar a sociedade a respeito da necessidade de preservar o patrimônio prisional? Os objetos ou vestígios físicos do passado não são guias autônomos para épocas remotas, mas auxiliam a iluminar o passado quando já sabemos que lhe pertencem (Lowenthal, 1998: 149; 159), se seguirmos apagando os vestígios relacionados as prisões como poderemos "iluminar" este passado ainda presente e refletir sobre ele?

Nesta seara, a memória pública relacionada aos presos e as prisões comuns nos leva a outros contornos, ou seja, aos jovens, negros ou mestiços, pobres, com pouca ou nenhuma escolaridade, analfabetos, sem acesso à imprensa, à justiça, ou aos espaços de participação política, que são lembrados pela sociedade extramuros quando a violência das rebeliões invade os telejornais (Santos, 2013). Assim, um desafio relacionado à constituição dos novos patrimônios prisionais é o de proporcionar uma maior reflexão sobre as políticas penais existentes, que são em sua grande maioria ineficazes tanto no seu objetivo de retornar o indivíduo que cumpre pena ao convívio social, como em evitar estigmas e reincidência criminal. A manutenção das prisões vale-se da crença difundida de que o mal está contido no seu interior, o que permite que aqueles que estão em liberdade se identifiquem com o bem, reforçando estereótipos e preconceitos. Tais discussões possibilitam que a função original destes espaços siga imbricada aos sentidos históricos e patrimoniais a eles atribuídos, contribuindo para a des-estigmatização dos sujeitos confinados, para que sobre a prisão se reflita e se discuta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aquino, Rosivânia de Castro (2019). *Entre o sagrado e o profano: um mundo por trás das grades*. Dissertação de mestrado. Teresina: Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Universidade Federal do Piauí.
- Boltanski, Luc (1999). *Distant suffering. Morality, media and politics*. Oxford: Cambridge University Press.
- Borges, Viviane (2016a). Carandiru: os usos da memória de um massacre. *Revista Tempo e Argumento*, vol. 3, 09(19), pp. 04-33.
- Borges, Viviane (2016b). Arquivos Marginais: outras fontes, outros acervos. *Revista Eletrônica Ventilando Acervos. Florianópolis*, V. 4, n.1, pp. 97-108.
- Caruth, Cathy (Ed.) (1995). *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Cypriano, André (2001). *Caldeirão do Diabo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Foucault, Michel (2006). *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes.

- Guerra, Paula (2012). Da exclusão social à inclusão social: eixos de uma mudança paradigmática. *Revista Angolana de Sociologia*, pp.91-110.
- Hartmann, Geoffrey (1991). Holocausto, testemunho, arte e trauma. Nestrovski, Arthur & Seligmann-Silva, Márclo (Orgs.). *Catástrofe e representação* (pp. 207-236). São Paulo: Editora Escuta.
- Huyssen, Andreas (2000). *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Universidade Cândido Mendes/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- Issa, Yasmim (2018). *As cartas do Comando Vermelho: amigo irmão CV*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/ Universidade Estadual do Rio de Janeiro.
- Logan, William & Reeves, Keir (2009). *Places of pain and shame : dealing with "difficult heritage"*. Milton Park, England: Routledge.
- Lowenthal, David (1998). Como conhecemos o passado". São Paulo, Projeto História, v. 17, São Paulo, 1998. pp
- Meneguello, Cristina (2014). Patrimônios sombrios, memórias difíceis. Flores, Maria Bernadete Ramos & Peterle, Patricia (Org). *História e arte: herança, memória e patrimônio* (pp. 46-66). São Paulo: Rafael Copetti Editor.
- Prats, Llorenç (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, Vol 21, pp. 17-35.
- Rocha, Rosana Gomes dos Santos (2019). *Ecomuseu Ilha Grande: sustentabilidade, cidadania e resistência*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural, Fundação Oswaldo Cruz.
- Salla, Fernando (1999). *As prisões em São Paulo: 1822-1940*. São Paulo: Annablume/Fapesp.
- Santos, Myrian Sepúlveda dos (2015). Os espetáculos da destruição e a manutenção do sistema. Machado, Carly; Pereira Leite, Márcia; Birman, Patricia; & De Sa Carneiro, Sandra (Orgs). *Dispositivos urbanos e trama dos viventes – ordens e resistências* (pp. 473-495). Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas.
- Santos, Myrian Sepúlveda dos (2018). *Quatro histórias, duas colônias, uma ilha: memórias das prisões da Ilha Grande*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Santos, Myrian Sepúlveda dos (2013). Ruínas e testemunhos: o lembrar através de marcas do passado. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, n. 39, pp. 221-239.
- Sontag, Susan (2003). *Regarding the pain of others*. New York: Farrar, Strauss, and Giroux.
- Vimont, Jean-Claude (2014). *La prison. À l'Ombre des hauts murs*. Paris: Gallimard.
- Wacquant, Loic (2006). A estigmatização territorial na idade da marginalidade avançada. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, XVI, pp. 27-39.

OUTRAS REFERÊNCIAS

- @Large: Ai Weiwei on Alcatraz. Exhibition on View September 27, 2014 Through April 26, 2015. Disponível em: <https://www.nps.gov/goga/planyourvisit/aiweiwei.htm>. Acesso em 19 de março de 2019.
- Brasil possui 1478 estabelecimentos penais públicos. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2014/01/brasil-possui-1478-estabelecimentos-penais-publicos?> Acesso em 12/03/2019.
- Agente diz ter acervo de 5 mil itens do Carandiru em casa no interior de SP. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2016/02/agente-diz-ter-acervo-de-5-mil-itens-do-carandiru-em-casa-no-interior-de-sp.html>. Acesso em 24/03/2019.
- Quer sentir o clima do 'Supermax', em Curitiba? A RPC te convida a conhecer o Presídio do Ahú. RPC. Disponível em: <http://gshow.globo.com/RPC/noticia/2016/10/quer-sentir-o-clima-do-supermax-em-curitiba-rpc-te-convida-conhecer-o-presidio-do-ahu.html>. Acesso em 10/03/2019.
- Em Fotos Tocantes, o Fotógrafo Pedro Lobo ganha exposição imperdível no Rio sobre os últimos dias do Carandiru. Universo A. <https://www.universoaa.com.br/lifestyle/arte-e-design/no-rio-pedro-lobo-exibe-expo-tocante-sobre-o-presidio-mais-emblematico-do-pais/>. Acesso em 12/03/2019.

Viviane Trindade Borges. Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Pós-Doutora do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Professora na Universidade do Estado de Santa Catarina no curso de graduação e no Programa de Pós-

Graduação em História. Av. Madre Benvenuta, 2007 - Itacorubi - Florianópolis – SC. CEP: 88.035-001. Brasil. E-mail: vivianetborges@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7576-7789.

Myrian Sepúlveda dos Santos. Doutora em Ciências Sociais pela New School for Social Research. Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro no curso de graduação e no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Coordenadora do Grupo de pesquisa Arte, Cultura e Poder. Rua São Francisco Xavier, 524 - Bloco A - Sala 9023 Maracanã - Rio de Janeiro - CEP 20550-013. Brasil. E-mail: myrian@uerj.br. ORCID: 0000 0002 3215 4042.

Financiamento: Este artigo contou com o enquadramento e apoio da bolsa de produtividade de Viviane Trindade Borges. Com efeito, esta autora é Bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) - PQ-2 através do projeto intitulado “Usos do passado e patrimônio carcerário: diálogos entre Brasil e Portugal (1960 – ao Tempo Presente) ”..

Receção: 21-02-2019

Aprovação: 09-05-2019

Citação:

Borges, Viviane Trindade & Santos, Myrian Sepúlveda dos (2019). O patrimônio prisional: estética do sofrimento, fetiche e reflexão. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(1), pp.82-97. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n1a5

MUSEUS, CIDADES E CRÍTICA INSTITUCIONAL: O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE BARCELONA E O MUSEU DE ARTE DO RIO EM ANÁLISE COMPARATIVA

MUSEUMS, CITIES AND INSTITUTIONAL CRITICISM: THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART OF BARCELONA AND THE MUSEUM OF ART OF RIO IN COMPARATIVE ANALYSIS

MUSÉES, VILLES ET CRITIQUE INSTITUTIONNELLE: LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BARCELONE ET LE MUSÉE D'ART DE RIO EN ANALYSE COMPARATIVE

MUSEOS, CIUDADES Y CRÍTICA INSTITUCIONAL: EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BARCELONA Y EL MUSEO DE ARTE DEL RIO EN ANÁLISIS COMPARATIVO

Sabrina Parracho Sant'Anna

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: Este artigo é resultado de pesquisa comparativa entre a fundação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu de Arte do Rio e procura entender em que medida os processos de multiplicação de instituições de memória e centros culturais, ao contribuir para a construção de imagens de cidades globais, têm provocado consequências não previstas por urbanistas e *policy makers*. Procuro discutir como a materialidade de novas instituições museais em espaços específicos da cidade pode ter dado contornos muito particulares a um certo conjunto exposições e a novos paradigmas na arte contemporânea, com especial atenção para a crítica institucional.

Palavras-chave: Sociologia da Arte, Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, Museu de Arte do Rio, crítica institucional.

ABSTRACT: This article is the result of a comparative research between the foundation of the Museum of Contemporary Art of Barcelona and the Museum of Art in Rio and seeks to understand to what extent the processes of multiplication of memory institutions and cultural centers, by contributing to the construction of images of global cities, have had unintended consequences for urban planners and policy makers. I try to discuss how the materiality of new museum institutions in specific sites of the city may have given very particular contours to a certain set of exhibitions and to new paradigms in contemporary art, with special attention to institutional criticism.

Keywords: Sociology of the arts, Museum of Contemporary Art of Barcelona, Museum of Art of Rio, institutional criticism.

RÉSUMÉ: Cet article résulte d'une recherche comparative entre la fondation du Musée d'Art Contemporain de Barcelone et le Musée d'Art de Rio. Il cherche à comprendre dans quelle mesure les processus de multiplication des lieux de mémoire et des centres culturels, en contribuant à la construction d'images de villes globales, ont eu des conséquences inattendues pour les urbanistes et les *policy makers*. J'essaie de discuter la façon dont la matérialité des nouvelles institutions muséales, situé dans des endroits spécifiques de la ville, peut avoir donné un profil à la certains ensembles d'expositions et de nouveaux paradigmes de l'art contemporain, en accordant une attention particulière à la critique institutionnelle.

Mots-clés: Sociologie des arts, Musée d'Art Contemporain de Barcelone, Musée d'Art de Rio, critique institutionnelle.

RESUMEN: Este artículo es el resultado de una investigación comparativa entre la fundación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y el Museo de Arte de Río y trata de entender en qué medida los procesos de multiplicación de instituciones de memoria y centros culturales, al contribuir a la construcción de imágenes de ciudades globales, han provocado consecuencias no previstas por urbanistas y policy makers. Buscamos discutir cómo la materialidad de nuevas instituciones museales en espacios específicos de la ciudad puede haber dado contornos muy particulares a un cierto conjunto de exposiciones y a nuevos paradigmas en el arte contemporáneo, con especial atención a la crítica institucional.

Palabras-clave: Sociología del Arte, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Museo de Arte del Río, crítica institucional.

1. Introdução

Este artigo procura entender processos de mudança social na produção de espaços expositivos a partir das intervenções urbanas para a criação de polos de criatividade na Zona Portuária do Rio de Janeiro, e, sobretudo da fundação do Museu de Arte do Rio, em 2013; mas também e, principalmente, a partir de processo que lhe foi precursor: a remodelação do Raval em Barcelona, a partir da fundação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), em 1995⁵². Guardadas as devidas proporções, o caso do Museu de Arte do Rio (MAR) em muito remete aos projetos de intervenção urbana para preparação de Barcelona como sede das Olimpíadas, em 1992, há mais de duas décadas. De facto, o legado de Barcelona foi frequentemente acionado por agentes de políticas públicas como modelo de sucesso por oposição ao caso de Montreal e às dívidas e impostos herdados dos jogos de 1976 (Fajardo, 2016). Não por acaso, o primeiro projeto de candidatura do Rio de Janeiro para sediar os Jogos aconteceria ainda em 1993, durante o mandato de Cesar Maia, quando muitos dos atuais planos urbanísticos da prefeitura foram formulados (Sant'Anna, 2013). O caso de Barcelona foi acionado como modelo, contudo, não só por causa dos equipamentos esportivos construídos à época, mas por conta de sua associação a um amplo plano de reformulação da cidade que incluiu, sobretudo, a construção de uma imagem de cidade global e capital cultural europeia.

Antes de retomar, no entanto, a discussão sobre projetos e modelos, gostaria de voltar aqui à questão que dá origem a esta pesquisa: a hipótese de que a materialidade das sedes, uma vez inseridas em processos de intervenção na cidade, está na origem de novos padrões para algumas produções de arte no mundo contemporâneo (Heinich, 2014)⁵³. A hipótese que tem ordenado estas investigações parte do pressuposto de que os processos de multiplicação de instituições de memória e centros culturais, ou de musealização como preferiria Huysen (2000), ao contribuírem para a construção de imagens de cidades globais (Sassen, 2001), não podem deixar de provocar consequências não previstas por urbanistas e *policy makers*. O que tenho tentado discutir é como a materialidade de novas instituições museais em espaços específicos da cidade, pode ter dado contornos muito específicos a um certo conjunto exposições e a novos paradigmas dentro da forma artística, contribuindo - em alguma medida - para a ampliação da heteronomia dos campos (Sant'Anna *et al.*, 2017). Antes de prosseguir, gostaria, portanto, de descrever dois episódios que considero fundamentais para a construção de mensurabilidade entre duas instituições separadas no tempo e no espaço. Os dois

⁵² Este artigo é resultado de pesquisa desenvolvida com apoio da Fundação do Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro - FAPERJ, *Edital Humanidades e Bolsa Jovem Cientista do Nosso Estado*.

⁵³ Note-se que, como já chamou à atenção Nathalie Heinich, a arte contemporânea não é um período, nem pode ser reduzida à arte dos artistas vivos. Como Buskirk (2003) salientou, a arte contemporânea inclui múltiplas possibilidades.

episódios têm lugar após a fundação das duas instituições e, se são ponto de partida da pesquisa, são, no entanto, seu ponto de chegada cronológico, de modo que serão retomados no final da discussão sobre a fundação dos dois museus.

O primeiro episódio se dá cinco meses após a fundação do MAR na Praça Mauá. Em meio aos protestos contra o aumento das passagens de ônibus que ocuparam a cidade a partir de junho de 2013, uma cena chamaria especial atenção. No início da noite 15 de agosto de 2013, em ato pela “anulação da reunião que escolheu o vereador Chiquinho Brazão (PMDB) para presidente e Professor Uóston (PMDB), para relator da CPI dos Ônibus” (Maia, 2013), um grupo de remanescentes do movimento *Ocupa Câmara* se dirigiu ao MAR na esperança de encontrar Sérgio Cabral e Eduardo Paes, então governador e prefeito da cidade, que estariam participando de uma reunião no local. Com os rostos cobertos, os manifestantes repetiriam, horas mais tarde já em frente ao Palácio das Laranjeiras, uma rotina que se tornara conhecida naqueles dias. Protagonizariam, já por volta da meia noite, cenas que os jornais classificariam como atos de vandalismo. Diante da ameaça de barricadas em frente ao museu e reação violenta da polícia, Paulo Herkenhoff, então diretor da instituição, armado de um megafone emprestado de um dos militantes foi à porta do MAR mediar o conflito. Segundo o Estado de São Paulo, de 16 de agosto:

Herkenhoff propôs um ‘pacto de não agressão’ para que a manifestação continuasse pacificamente. No entanto, quando ele foi conversar com o PM que comandava a operação e sugeriu a retirada da barreira policial, a proposta não foi aceita. ‘Se quebrarem o museu, a responsabilidade é minha’, disse o diretor. ‘Quem manda aqui sou eu. Não posso autorizar’, respondeu o policial, identificado como Major Belitardo. (...) Acusado por alguns manifestantes de ter enganado o grupo, Herkenhoff disse que ficaria junto deles até o fim do protesto, colocando-se, pelo cargo que ocupa, como garantia de que não haveria violência. ‘Não consegui que a polícia saísse. Se tiver gás de pimenta, vai ter em mim também’. Logo em seguida outro manifestante foi detido. Um índio que tentou impedir a saída da viatura com o acusado foi arrastado por policiais. Herkenhoff agarrou-se ao índio, envolveu-se no tumulto e foi empurrado por PMs, mas não conseguiu impedir que ele fosse levado para dentro da barreira policial e algemado. Quando tentou passar, o diretor foi barrado, mesmo identificando-se (Werneck, 2013).

O episódio também chamou a atenção de Barbara Szaniecki que o narra em tom anedótico: “parece que em certo momento Herkenhoff disse aos manifestantes que suas máscaras e seus atos lhe davam medo. ‘Mas por que? isto é uma performance!’, disseram eles. Herkenhoff não respondeu mas sorriu” (Szaniecki, 2013: s/p). Que o MAR, diferentemente de outros museus de arte, tenha ocupado espaço na agenda de manifestações que sacudiram o Brasil em meio à onda de protestos em nome do que David Harvey (2013) vem identificando como *direito à cidade*, não é trivial. Como descrevi em ocasiões anteriores (Sant’Anna, 2013), também a data de sua inauguração foi marcada por momentos de intenso conflito. Que o episódio seja lembrado e emoldurado pelos quadros de memória coletiva Museus, cidades e crítica institucional: o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o **[101]** Museu de Arte do Rio em análise comparativa ■ Sabrina Parracho Sant’Anna

das redes sociais através do sorriso enigmático de Herkenhoff, tampouco deixa de ser digno de nota. O caso ganha ainda ressonância quando disposto ao lado do segundo episódio com que abro este artigo.

Em outubro de 2006, passados onze anos da fundação do MAR, o periódico *La Vanguardia* noticiava uma “batalha campal” ocorrida na véspera, às portas do museu. A principal fotografia, que ilustraria a capa do periódico no dia seguinte, mostrava três rapazes encapuzados acendendo tochas na Via Laietana. Ao lado, o jornal estampava a imagem de um rapaz ajoelhado atrás de uma barricada com um lança-foguetes caseiro, no que parecia ser a Plaça dels Angels, em frente ao museu. Abaixo, a fachada do MACBA coberta de tinta e, a seu lado, imagem de uma casa *okupada* junto à *Forat de la Vergonya*, cujos moradores seriam apontados pelo jornal como protagonistas dos atos de “vandalismo” (s/a, 2006). Dentro do jornal, o episódio ganhava imensa repercussão e dava destaque à centralidade do museu como foco dos ataques:

As manchas de tinta, de uma tinta plástica incrustada nos vidros da alvíssima fachada do Macba, permaneceram firmes ontem por muitas horas. A dificuldade de extrair a tinta foi produzida tanto pelo tipo de material utilizado quanto pela velocidade com que foi incrustado na estrutura do museu: os vândalos amassaram a tinta no interior de tubos que eram disparados a toda velocidade com lançadores de projéteis. O museu de arte contemporânea, no coração do Raval, foi uma das vítimas com que se fartaram os vândalos que na noite de quinta-feira produziram alterações durante a manifestação em protesto contra a reurbanização de Pou de la Figuera, também conhecido como Forat de la Vergonya, em Santa Caterina (s/a, 2006).

O episódio foi objeto de artigo de Manuel Delgado (2008). Segundo o antropólogo, as intensas transformações no Raval e no entorno do MACBA transformaram o museu em símbolo da especulação imobiliária e do que chamou de artificialização das políticas urbanas. Segundo ele, naquele mês, já havia sido inaugurada a nova sede das Faculdades de Geografia e História e de Filosofia da Universidade de Barcelona, últimas etapas do projeto de remodelação urbana do Raval que, juntamente com o MACBA e o CCCB, constituíam marcos visíveis do processo de embelezamento da cidade velha. De facto, também o *La Vanguardia* chamava a atenção, naquele dia, para a expansão do própria MACBA para a Iglesia de los Àngels, aumentando a área de atuação do museu nos projetos urbanísticos da região (s/a, 2006). O culminar do processo aconteceu quando, do outro lado da Rambla, a polícia desapropriava um espaço verde criado pelos próprios vizinhos numa área denominada *Forat de la Vergonya*, para reurbanização da região. Para Delgado, não é difícil associar a manifestação aos "episódios mais recentes de uma antiga dinâmica do que os urbanistas chamam de 'melhoramento' ou 'higienização' da Ciutat Vella" (Delgado, 2008).

Se Delgado (2008) chama a atenção para as relações vicinais e a manifestação espontânea contra o museu como símbolo de gentrificação, nos jornais é recursivamente evocado o protagonismo de grupos antissistema e o movimento *okupa* no Bairro da Ribeira, procurando distinguir a manifestação legítima da vizinhança dos movimentos organizados, que haviam ganhado força nos últimos anos em Barcelona. “Violentos”, “vândalos”, “incivilizados”, “selvagens” são algumas das categorias acusatórias utilizadas pela imprensa para se referir aos movimentos anticapitalistas que começavam a grassar na cidade. A disputa de narrativas estaria presente na imprensa e em setores da opinião pública e se expressava também nas políticas do museu desde 1998, quando da nomeação de Manuel Borja-Villel para diretoria da instituição. Substituindo o setor educativo pelo que chamou de *Programas Públicos*, a gestão de Borja-Villel foi marcada pelo esforço de dotar seu público “de agência a cidadania”, buscando se afastar de uma visão de museu como mausoléu, mas também da imagem do MACBA como fundamentalmente ligada ao modelo de urbanismo barcelonês, instituído, sobretudo no período de Pascal Maragall à frente da municipalidade (Expositó, 2015). Não por acaso, práticas tidas como “contra-hegemônicas” e protestos como os que eclodiram em 2006 já haviam sido tematizados pela instituição, por exemplo, entre 2000 e 2001, quando, em parceria com o coletivo La Fiambrera, o museu incentivava a formação de ateliês de artistas e ativistas para a ação política. O seminário *Da ação direta como uma das Belas Artes*, em outubro de 2000 é sintomático de novas práticas museais baseadas num sentido alargado da crítica institucional que emergiam, então (Pucu, 2017).

Não por acaso, quando o caso de 2006 chegava aos jornais, Julia Valdecasas, delegada do governo de Espanha junto a Generalitat de 1996 a 2003, época da atuação mais sistemática do museu junto aos movimentos anti-globalização, escreve artigo em *La Vanguardia* atribuindo à instituição a responsabilidade pelos eventos. Dizia ela que fora precisamente “o MACBA, a entidade que facilit[ara] o local e os meios, em subsídio, há cinco anos, aos grupos organizados de ativistas antissistema para organizar seus protestos contra a reunião do Banco Mundial” (Valdecasas, 2006).

2. Novas instituições na cidade: o caso do MACBA (1995)

No mito de origem do MACBA, as primeiras discussões sobre a criação de um museu de arte contemporânea em Barcelona remontam ao ano de 1959 e à atuação de Alexandre Cirici, principal crítico de arte catalã no período, para criação de uma coleção, cujos fundos hoje estão no Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú. As efetivas negociações, que deram origem ao museu tal como o conhecemos hoje, têm início, contudo, no período democrático, após a morte de Franco em 1975, o restabelecimento do período democrático, em 1978, a redação dos novos estatutos da Autonomia Catalã em 1979 e, finalmente, a eleição de Jordi Pujol em 1980. A discussão sobre uma política museal é, portanto, recente e coloca em jogo uma

intensa disputa entre dois modelos de futuro para a Catalunha após a redemocratização: de um lado, a constituição da nacionalidade, representada pelo projeto da coligação Convergência e União, eleita para a Generalitat; de outro lado, a constituição de uma Barcelona global, representada pelo Partido Socialista, hegemônico no âmbito municipal do Ajuntament.

Após participar do governo de transição para a autonomia catalã de Josep Tarradellas, Narcís Serra foi eleito alcaide de Barcelona. É do seu mandato o primeiro documento que, já no período democrático, se debruça sobre a questão museológica nas políticas públicas para a cidade. Publicado em dezembro de 1979, o *Llibre Blanc dels Museus de la Ciutat de Barcelona* retomava projeto de 1978, quando José María Socías era alcaide. Em sua introdução, o documento retomava o esforço de Socías para, em contato com o ICOM/UNESCO, produzir o conjunto de dados que vinha ali apresentado. Segundo o Livro Branco, para Socías “havia chegado a era dos museus” e era o momento de abordar o problema que administrações anteriores haviam negligenciado. A publicação apresentava um minucioso levantamento das instituições existentes na Catalunha e se dividia em duas partes: diagnóstico e atual sistema museístico de Barcelona, que, derivada da primeira, apresentava possibilidades de futuro. Embora não houvesse ali menção a um possível projeto de Museu de Arte Contemporânea, algumas questões merecem ser destacadas.

Em primeiro lugar, o Livro Branco enfatizava o facto de que os museus eram instituições “a serviço da sociedade e seu desenvolvimento; e não unicamente um depósito de bens criados pela necessidade de conservar um patrimônio inerte” (Ajuntament de Barcelona, 1979: 13). Em segundo lugar, o documento destacava a precariedade das instituições geridas pela municipalidade. Dos 24 museus na cidade, apenas 33% se encontravam em pleno funcionamento. Chamava ainda atenção para a inadequação das instalações existentes, consideradas em sua maioria prédios de pequenas dimensões situados em edificações históricas (1979: 106). Finalmente, chamava a atenção para três grandes chaves de organização para políticas museais nos próximos anos: o restabelecimento de um museu nacional, MNC, como “núcleo de um sistema museístico catalão”, capaz de “integrar os bens culturais que expliquem e projetem até hoje da uma das fases de nossa trajetória”; a necessidade de um museu da cidade para “uma nova Barcelona, a partir da progressiva democratização da vida municipal”; o papel dos museus de bairro não para “simples reprodução da força de trabalho”, mas para a formação de agentes capazes de “encontrar saídas positivas para a crise” (Ajuntament de Barcelona, 1979: 269). Como se verá, essas duas últimas chaves seriam, com efeito, retomadas no momento que o projeto de um museu de arte contemporânea foi encampado pelo Ajuntament.

Ainda que não mencionasse planos para a arte contemporânea, referindo-se apenas à coleção de arte moderna do Museu da Ciutadella, havia ali o germe de duas preocupações que seriam, mais tarde, claramente explicitadas no *Pla de Museus*, publicado pelo Ajuntamento em 1985, quais sejam: *a ideia do museu como gerador de vida social e a preocupação com o espaço destinado a suas instalações na malha urbana*. Não por acaso, seis anos mais tarde, quando da publicação do plano de museus, já no mandato de Pasqual Maragall a centralidade do projeto do museu de arte contemporânea chamaria a atenção não só por remeter ao *Livro Branco*, mas porque de facto o museu aparecia projetado como parte de um processo de intensa remodelação urbana. Chamo a atenção para esses pontos porque em muito divergem daqueles enfatizados pelo documento publicado pela Generalitat, em 1984, um ano antes da publicação do plano de museus do Ajuntamento e o primeiro a, de fato, mencionar algo que se poderia identificar como o germe do MACBA.

Se o *Livro Branco do Ajuntamento* era um extenso levantamento técnico da situação dos museus em 1979, o *Llibre blanc dels museus de Catalunya*, publicado pela Generalitat, ao fim do primeiro mandato de Jordi Pujol (CDC), ao se propor a fazer o mesmo, apresentava já algumas diferenciações. Em primeiro lugar, ao mencionar a definição de museu do ICOM, o documento enfatizava o papel de salvaguarda do patrimônio material, ao invés de enfatizar o caráter de desenvolvimento social salientado pelo Ajuntamento do PSD. Ao tratar de museus, o documento assim os definia: “O museu aparece, portanto, como a instituição que recolhe aquele patrimônio e lhe dá um tratamento específico, de salvaguarda e difusão, com um conjunto de técnicas que lhe são próprias” (Generalitat, 1984: 9). Embora a narrativa não seja incompatível com aquela registrada pelo Ajuntamento, o discurso da Generalitat enfatizava a memória e a identidade catalã em detrimento tanto das relações com a cidade, como com o desenvolvimento mais geral da sociedade. O livro incluía, pela primeira vez, na documentação oficial levantada, o plano de um Museu de Arte Contemporânea e o inseria dentro da discussão sobre o Museu Nacional de Arte da Catalunha (MNAC), como a instituição que receberia partes da coleção que não caberiam ao MNAC (Generalitat, 1984: 41).

De facto, embora, haja disputas a esse respeito, na documentação levantada, a ideia de um museu de arte contemporânea vinha de agentes ligados à Generalitat e à coligação Convergência e União. Assim, mesmo que ainda não tivesse aparecido na documentação oficial, o artigo de Torrella Niubo, publicado em *La Vanguardia*, já em 18 de maio de 1983 anunciava a intensão da Generalitat de fundar um museu nesses termos. Diante do diagnóstico de uma “carência praticamente total de museus próprios” (Niubo, 2006), o texto anunciava que o Governo projetava, ao lado de um museu da ciência e da técnica, a necessidade de um Museu de Arte Contemporânea, “continuação do discreto e recatado Museo de Arte Moderno de la

Ciudadella” (Niubo, 2006). No ano de morte de Alexandre Cirici, Max Cahner, também membro do grupo de intelectuais nacionalistas da esquerda católica e então conselheiro de cultura da Generalitat, retomava o projeto de um museu que chamasse a atenção para a arte contemporânea do país, do ponto de vista de uma continuidade com a memória do modernismo catalão.

De facto, ainda em novembro daquele ano, os jornais anunciavam que Max Cahner, com auxílio de Daniel Giralt Miracle (que chegaria a ser o primeiro diretor do museu em sua fase de preparação), criaria um fundo de Arte da Generalitat para o Centro de Documentação de Arte Contemporânea Alexandre Cirici. *La Vanguardia* anunciava ainda que, após o período de aquisições, as obras ficariam expostas “no Palau Moja, sede da direção do Patrimônio Artístico, ainda que a finalidade última desse fundo [fosse] proporcionar obras ao futuro Museu de Contemporânea” (s/a, 1983). Até então, poucas haviam sido as menções a uma proposta de criação do Museu de Arte Contemporânea. Na narrativa oficial do MACBA, a recuperação do projeto de Alexandre Cirici para criação de um museu de arte contemporânea se daria apenas em 1985, por iniciativa de Joan Rigol sucessor de Max Cahner no Conselho de Cultura da Generalitat de 1984 a 1985. De fato, embora tenha permanecido por curto período à frente da pasta, Rigol estabeleceria um marco nas políticas de cultura para a Catalunha e Barcelona. Ao propor o que chamava de Pacto Cultural (Barberà, 2012: 174), Rigol, membro da União Democrática Catalunha e da Aliança Convergência e União, que governava então a Generalitat, se aproximava das outras instâncias de governo, Disputaciòn e Ajuntament, criando o discurso de unidade suprapartidária em nome da cultura, tida como um tema apolítico. A aproximação com o Partido Socialista de Pasqual Maragall, alcaide de Barcelona desde 1982, possibilitaria a consolidação de um determinado consenso capaz de promover o projeto do Museu de Arte Contemporânea.

Em 9 de abril de 1985, Oriol Bohigas, conselheiro do Ajuntamento, escrevia um artigo para *La Vanguardia*, defendendo não só que um museu fosse um “grande instrumento de reconstrução urbana”, mas também definindo seu modelo museográfico. Para ele, estava claro que a discussão da nacionalidade não deveria ordenar o projeto expositivo da nova instituição.

O novo museu deve ser um museu catalão, mas nunca um museu exclusivo de arte catalã. Um dia no meio da Câmara, um notável político catalão protestava por que tantas palmeiras haviam sido plantadas em Barcelona, uma vez que não era uma árvore verdadeiramente catalã. Alguém lhe disse que a melhor coisa seria plantar mais alfarrobeiras, que, sendo mais catalãs, davam frutos adequados à sua capacidade gastronômica e à sua dimensão intelectual. Espero que com o museu não se levantem sugestões semelhantes e acabem fazendo um museu de alfarrobeiras (Bohigas, 1985).

As duas principais polêmicas que ocuparam, por dez anos, as negociações para a fundação do MACBA estavam explicitadas por Bohigas. Em primeiro lugar: o Ajuntamento, ligado ao PSC, apostava no museu como equipamento cultural capaz de reestruturar a malha urbana e fazer aderir a Barcelona a marca de uma cidade global. Pasqual Maragall, alcaide da cidade de 1982 a 1997, introduziria uma série de reformas urbanas, políticas pioneiras para a criação de uma cidade criativa e para a constituição da imagem cosmopolita que marcaria os Jogos Olímpicos de 1992 e resultaria no que se chamaria de um modelo Barcelona para políticas de cultura e urbanismo. Não por acaso, o projeto arquitetônico do MACBA presumia para sede do museu a reestruturação do terreno da Casa de Caritat, situado no Raval, na cidade velha. A escolha do terreno numa área degradada da cidade era fundamental para que o Ajuntamento apoiasse o projeto da Generalitat para criação de um museu de arte contemporânea. Em artigo publicado no *La Vanguardia*, Pep Subirós (1986) – coordenador de cultura do Ajuntamento de Barcelona e, na memória do museu, um dos principais responsáveis por sua fundação, ao lado de Rigol – explicitava claramente a posição do Ajuntamento quanto à criação do museu. Segundo ele, uma das principais condições impostas pelo Ajuntamento para construção do museu era que o prédio da instituição tivesse lugar nos terrenos da Casa de Caritat que se constituiria como um “complexo museístico centrado em torno da criação contemporânea” (Subirós, 1986). De fato, também Subirós chamava naquela ocasião atenção para o convite a Richard Meier, arquiteto americano do *star system* da arquitetura, para a elaboração do projeto da nova sede. Estava claro ali que era imprescindível dar visibilidade ao papel da cultura em seu aspecto de renovação da malha urbana, mesmo que a Bohigas, ao fim e ao cabo, não agradasse o resultado final do prédio do MACBA. Em detrimento das soluções provisórias da Generalitat, que propunha a abertura de uma sede temporária na Casa Santa Monica, reformada por projeto de Piñon e Viaplana, arquitetos da Escola de Barcelona, o Ajuntamento, após a queda de Rigol, reivindicava protagonismo para o projeto e o incluía nos planos mais amplos de reformular a cidade pela cultura.

A segunda questão, aportada tanto por Bohigas, quanto por Pep Subirós, era a formulação do projeto museal do MACBA. Embora não queira me alongar demasiado neste ponto, as discussões a esse respeito tomaram quase uma década, o tempo durante o qual o museu ia sendo construído. Por um lado, como antecipava Bohigas, o Ajuntamento empreenderia imensos esforços para evitar aquilo a que se referia como um museu de alfarrobeiras. Assim, Pep Subirós (1986) colocava como segunda condição imposta pelo Ajuntamento à Generalitat, na época de assinatura do Pacto Cultural, que o museu tivesse um programa e uma política de compras. Contra o projeto que atribui a Miquel Vilar, conselheiro de cultura da Generalitat após a queda de Rigol, que consistiria em “coordenar os mais diversos centros e coleções de arte contemporânea existentes na Catalunha”, Subirós (1986) insistia na

criação de um fundo permanente para o museu. A disputa marcada também pelo pleito municipal que se aproximava, encerrava uma imensa polêmica em torno do modelo de museu que seria formulado para o MACBA. Em depoimento a documentário sobre a criação do museu (Marzo, 2013), Pep Subirós falaria sobre a instituição como algo que faltava para constituir uma cidade de “alto nível internacional”. De fato, ao insistir num modelo de museu global, com fundos próprios e orientado para o campo internacional da arte, o Ajuntamento esbarraria numa questão premente. A proposta da Generalitat de criação de um Museu de Arte Contemporânea *da Catalunha*, pressupunha um olhar histórico sobre a coleção. Ainda em depoimento, Pep Subirós constata

Este museu de arte contemporânea, devia ser fundamentalmente um museu catalão. O que, do meu ponto de vista, e em geral, do ponto de vista do Ajuntamento, não devia ser o caso, que não devia estar estrangido, limitado, a um conceito como este (Subirós in Marzo, 2013).

Com efeito, o ponto fulcral da discordância entre Ajuntamento e Generalitat era o modelo de museu a ser adotado. Em depoimento ao mesmo documentário, Manuel Borja-Villel, curador do MACBA de 1998 a 2008, define os dois modelos fundamentais, como um “modelo identitário e um modelo do espetáculo” (Borja-Villel in Marzo, 2013). De um lado, setores da Generalitat, que haviam retomado o projeto de Alexandre Cirici, apostavam na construção de um museu histórico, lugar de memória, em continuidade com o acervo do Museu de Arte Moderna da Ciutadella. De outro, o modelo Barcelona, tal como concebido pelo Ajuntamento, supunha a constituição de um acervo de visibilidade internacional, baseado no bem-sucedido caso do Centro Georges Pompidou e já muito inspirado pelas discussões sobre museus como centros culturais. As disputas entre modelos museais refletia a disputa entre a política local - de cidade global - e a política da Autonomia Catalã, orientada pela identidade nacional. As controvérsias também se traduziam nos partidos políticos que representavam a disputa, notadamente o Partido Socialista da Catalunha, representado por Pasqual Maragall, e a coligação Convergència i Union, representada por Jordi Pujol.

As controvérsias se estenderiam pelos primeiros anos de preparativos para a fundação do museu de arte contemporânea e começariam a se diluir quando Pasqual Maragall, apostando que seu projeto político tinha apoio nas elites da cidade, convidaria o que chamava, então, de sociedade civil para participar do projeto. Tomada como a burguesia barcelonesa capaz de estabelecer o patronato do museu, a sociedade civil, liderada por Leopoldo Rodés, se estabeleceria então como terceira perna do tripé que viabilizaria a fundação MACBA. Muito próximo de Pasqual Maragall, Leopoldo Rodés se tornaria peça central nas negociações que tornariam o Ajuntamento vitorioso nas disputas em torno do MACBA (Marzo, 2013). Em 4 de março de 1988, *La Vanguardia* divulgava o anúncio da assinatura do

consórcio que regeria os destinos do MACBA e que vinha celebrado pelas três partes envolvidas na fundação do museu: Generalitat, Ajuntament e a iniciativa privada. É também a partir daquele ano que o jornal passaria a se referir ao museu como Museu de Arte Contemporânea de *Barcelona* e não mais Museu de Arte Contemporânea *da Catalunha*.

Embora arrefecido, no entanto, o debate não terminaria ainda. A disputa entre um projeto internacional, centrado na arte dos anos 1980 e 1990, por oposição a um projeto centrado no pós-guerra e no grupo Dau al Set se estenderia à próxima década e aos debates acerca da direção do museu. Num primeiro momento, o posto de direção seria conferido a Daniel Giralt Miracle, ligado desde o início ao projeto de Max Cahner, num segundo momento, contudo, o posto seria disputado pela municipalidade que, ao lado na iniciativa privada, sugeriria fortemente o nome de Jean Louis Froment, curador do Centre D'Arts Plastiques de Bordeaux. A disputa em torno de um museu – centrado na arte catalã do pós-guerra, ainda que o projeto de Giralt Miracle não fosse essencialmente apenas localista, ou na arte internacional mais recente – se estenderia até os meses antes da abertura do museu. Daniel Giralt Miracle e Jean Louis Froment eram alternadamente apresentados pela imprensa como responsáveis pelo projeto museal e as disputas eram explicitadas em artigos de opinião publicados nos jornais da época.

As controvérsias em torno do projeto apenas seriam pacificadas quando o plano museográfico de Froment foi definitivamente rejeitado em 1993 e o curador perdeu protagonismo no MACBA, não sem deixar de acusar o internacionalismo de Barcelona de não passar de fachada e guardar um assento como assessor para aquisições da instituição a partir de 1994 (Spiegel, 1994). Foi também em 1994, quando os últimos ajustes no edifício de Richard Meier eram concluídos, que Daniel Giralt Miracle pediu demissão do cargo de diretor, deixando o posto vago.

Em novembro de 1994, a cinco meses da inauguração do museu, Miquel Molins, era anunciado, então, como um nome de consenso para ocupar o espaço vazio. Professor da Universidade Autônoma de Barcelona, Molins realizava, então, sua pesquisa de doutoramento em Chicago sobre o espaço público, arquitetura e escultura monumental. Desde a demissão de Daniel Giralt Miracle, outros nomes haviam sido aventados, sem que as negociações lograssem êxito. A proximidade das eleições municipais prometia acirrar mais uma vez os ânimos em torno do projeto museal. Segundo *La Vanguardia*, entre os socialistas, se temia que a Generalitat pudesse atrasar a inauguração do museu para colocar em xeque o sucesso de Pasqual Maragall desde os Jogos Olímpicos de 1992. Miquel Molins, no entanto, parecia ser um nome de consenso, já havia se ocupado da programação da Fundação Joan Miró e havia sido assessor da Caixa para questões artísticas. Era também muito próximo de Ignasi de Solá-Morales, arquiteto que dirigia o recém

inaugurado Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), assegurando a continuidade de projetos no complexo cultural dos terrenos da Casa de Caritat.

Embora houvesse muita expectativa em torno do projeto de Molins, pouco foi divulgado a seu respeito antes da inauguração. Havia, no entanto, a narrativa de que seria um museu capaz de sintetizar as duas vertentes que competiam para dar forma ao MACBA. Atendendo às demandas do Ajuntamento, o prédio do museu seria de todo modo inaugurado, para visitação, de 29 abril a 1 de maio de 1995. Com a presena da Rainha Sofia, de Richard Meier e da alta sociedade barcelonesa, o MACBA seria aberto quase vazio, apenas com algumas esculturas que davam a dimensão do espao (s/a, 1995). Ainda que tenha sido alvo de inúmeras piadas na imprensa, a inaugurao da caixa de vidro de Meier foi um sucesso. No primeiro dia, ocorreram ao museu 8.000 visitantes e, ao todo, quase 30.000 visitantes, em três dias de abertura ao público (s/a, 1995).

Ainda em setembro de 1995, o plano museográfico de Miquel Molins seria aprovado sem ressalvas em clima de pacificao. No mês seguinte, o diretor anunciaria que a coleo do museu partiria dos anos 1950 e daria preferência aos artistas catalães, mesmo que a primeira mostra individual do museu fosse de especialmente concebida para a participao de artista estrangeiro. Segundo Molins, a primeira individual seria "seguramente de um artista estrangeiro vinculado ao departamento de pesquisa, pois, uma das atividades previstas   convidar a artistas de fora de Barcelona para que venham trabalhar aqui" (Molins in s/a, 1995). Ainda que envolto nas polêmicas da política local, Miquel Molins deu andamento a seu projeto durante os três primeiros anos da instituio e, ainda que tenha conseguido realizar com algum sucesso as primeiras exposioes da coleo e mostras temporárias coletivas e individuais, encontrou dificuldades em imprimir uma identidade mais clara ao museu. Durante sua gestão, a questão da arquitetura ganhava relevo. Além da abertura da mostra com o museu vazio, uma ode ao projeto de Richard Meier, a arquitetura foi, junto com outras exposioes, tematizada na segunda abertura do museu em exposio especialmente comissariada por Xavier Costa para a ocasião e na individual de Laura Kurgan, *Você está aqui*. No entanto, seria apenas a partir de 1998 que uma linha curatorial de mais longa durao conseguiria se imprimir, a partir da substituio de Miquel Molins por Manuel Borja-Villel. A questão da relao com a cidade que vinha aparecendo muito timidamente, nas exposioes sobre o Situacionismo e Gordon Matta Clark, por exemplo, ganharia relevo, e passaria a conduzir o projeto do museu.

3. Museu e cidade: o MACBA e a direo de Manuel Borja-Villel (1998-2008)

Em depoimento a documentário de 2014, Miquel Molins ao recordar a instalao do museu no Raval, assim descrevia o lugar da instituio na cidade:

Se você parte do pressuposto que põe [...] impõe um edifício como o MACBA no meio de um bairro e, além disso, com a ideia de que isto transformará o bairro, que implica desalojar as pessoas que ali vivem e que de alguma maneira haverá um efeito de chamada para uma renovação urbanística, não sei o que... Bem, pois estás fazendo uma agressão, é igual, ilustrada, mas agressão. E todos sabemos que essas coisas não acabam saindo de todo bem (Molins in Marzo, 2013).

De facto, a reflexão de Miquel Molins, embora dada *a posteriori*, traz uma questão fundamental para aqueles que se propuseram a pensar o museu em seus primeiros anos. Se a polêmica nacional/internacional ordenou muitas das tomadas de decisão políticas nos anos de preparação do museu, uma vez posta no mundo, a instituição se depararia com a questão central da convivência com a vizinhança e com uma ideia de sociedade civil ampliada que não incluía apenas a elite catalã que contribuíra para o mecenato do MACA. Com efeito, o MACBA estava inserido num projeto de cidade e a ênfase do Ajuntamento no alto nível de uma coleção internacional era a tradução para o mundo das artes de um modelo Barcelona para a renovação urbana, que ordenara a preparação da cidade para as Olimpíadas. Um museu que se media pelos números de visitação e pela sua capacidade de gerar um ícone para a visitação turística era o que estava ali em jogo. Previa-se que o novo complexo cultural da Casa de Caritat pudesse atrair novos equipamentos culturais, galerias de arte, restaurantes e investimentos da iniciativa privada, contribuindo para a renovação urbana. De fato, em 20 de maio de 1995, logo após a inauguração do MACBA, *La Vanguardia* anunciava que três novas galerias se instalariam à sombra do museu. Nos classificados do periódico, o termo “jto. MACB” começaria a aparecer com alguma frequência.

Ainda que, conforme Rius Ulldemolins & Subirats (2008), o processo de gentrificação, como substituição de camadas sociais, não tenha efetivamente se realizado na região, os investimentos públicos apontavam naquele sentido e um forte discurso crítico ao modelo Barcelona se instaurou na cidade. De facto, o otimismo com a renovação urbana capitaneada pelo mandato de Pasqual Maragall foi acompanhado também por discursos críticos que viam com desconfiança os aspectos positivos da intervenção sobre a cidade. A entrada do projeto de Manuel Borja-Villel a partir de 1998, marcava o ingresso de discursos dissonantes no museu e também conformava uma via alternativa à oposição nacional/internacional que havia polemizado agentes de políticas públicas e mesmo o campo da arte catalã até então. Diretor da Fundação Tàpies de 1990 a 1998, Manuel Borja-Villel se apresentava como um outsider ao campo artístico local. Valenciano de origem popular, Borja-Villel havia estudado em Nova York e aportaria uma nova chave de leitura para a relação entre arte e cidade e para o MACBA, introduzindo a crítica cultural como aspecto singular que deu identidade ao museu a partir daquele período, trazendo a cidade para o núcleo central das discussões.

Borja-Villel chega ao MACBA em 1998. Impactado por outras experiências internacionais, o novo diretor investiria fortemente na crítica institucional para dar forma ao museu. A polêmica em torno do nacional/estrangeiro seria abandonada em nome de exposições que focalizavam aquilo que Borja-Villel entendia pelo que chamava uma *era contemporânea*: um período que se iniciava em 1960 e 1970, e que era marcado por “uma série de rupturas de ordem institucional, política, social, etc., que provocaram uma crise das instituições e das políticas modernas, fazendo emergir dessa crise processos sociais, princípios políticos e ideias novas (Borja-Villel in Expositó, 2015: 117). Uma vez diretor do museu, Borja-Villel passaria, então, a adotar um projeto curatorial que fosse capaz de explicitar suas posições, expandindo também, através de uma drástica ruptura no departamento educativo do museu, o conceito de sociedade civil que participava da instituição. Em 2010, Jorge Ribalta, diretor do departamento de atividades culturais do museu, de 1999 a 2009, assim definia as atividades do MACBA.

Entre 2000 e 2008, levamos a cabo no MACBA vários projetos que tentaram rearticular a relação entre o museu e a cidade. Entre *Las Agencias*, em 2001, e o projeto fotográfico sobre Barcelona e a exposição *Archivo Universal*, a condição do documento e a utopia fotográfica moderna, ao fim de 2008, passando por exposições como *¿Cómo queremos ser gobernados?*, em 2004, ou *Desacuerdos*, em 2005, se estende um ciclo de experimentação institucional paralelo às dinâmicas sociais da cidade. Estes projetos, enraizados na tradição das práticas museológicas da crítica institucional, buscaram constituir o perfil de um modelo de política artística metropolitana para as atuais e futuras condições geopolíticas (Ribalta, 2010).

Em 2001, *Las Agencias* seria o marco mais radical desse projeto. Na ocasião oficinas que associavam artistas e ativistas acabaram resultando em sérios protestos do movimento anti-capitalista que grassava na cidade. Na narrativa de Borja-Villel, Julia Valdecasas chegaria a pedir a interrupção do projeto que teria andamento, de toda forma, e acabaria sendo responsabilizado pelo cancelamento da reunião do Banco Mundial que era projetada na cidade naquele ano. Ademais, se a questão da crítica institucional ganhava contornos importantes no campo da arte, garantindo que as exposições do MACBA passassem a ocupar posições importantes nos rankings e agendas internacionais da arte contemporânea, elas ganharam a dimensão que tiveram pela materialidade concreta do espaço que ocupavam. Eram realizadas em *site specific*, estando localizadas justamente no alvo preferencial das críticas formuladas na sociedade envolvente.

4. O caso do MAR

Se pensar o caso do MACBA supõe entender as negociações entre os atores sociais que participaram de sua concepção, refletir sobre a fundação do Museu de Arte do Rio, em 2013, exige também um breve exercício de memória da cidade. Embora muito se tenha falado sobre um passado remoto e a reforma para construção do

porto e dos *boulevards* à la Haussman no Centro do Rio de Janeiro, remetendo ao século XIX e ao mito de origem da cidade moderna de Pereira Passos, vale a pena retomar a memória mais recente dos planos de reformulação urbana a partir, sobretudo, dos anos 2000, para efetivamente entender o museu. Ainda que desde meados dos anos 1980 as sucessivas prefeituras da cidade tenham se debruçado sobre a Zona Portuária do Rio de Janeiro e construído um diagnóstico de decadência do Porto e necessidade de revitalização, é em princípios dos anos 2000 que o atual projeto parece começar a tomar a forma que atinge seu apogeu em 2016, quando da realização do projeto olímpico carioca. Se, há cerca de três décadas, planejadores urbanos do Rio de Janeiro⁵⁴ já vinham se debruçando sobre o potencial turístico da patrimonialização arquitetônica e seu uso para fins de polos de interesse cultural, o ano 2000 marca o início de um investimento mais claro na construção de museus como centros catalizadores de vida social.

Naquele ano, o anúncio da construção de uma filial do museu Guggenheim no Pier da Praça Mauá seria celebrado pela prefeitura de César Maia (PFL) e ocuparia as manchetes dos principais jornais da cidade. A recepção da notícia seria, contudo, marcada por intensas críticas e pela construção de movimentos da sociedade civil organizada que, em múltiplas frentes, se opuseram à efetivação do museu: movimentos de artistas, o Instituto de Arquitetos do Brasil, partidos políticos e uma série de organizações vieram a público se opor ao projeto. No bojo da proliferação de franquias de museus globais, o museu colocava em nova chave a polêmica em torno do internacionalismo do projeto, então central, no caso de Barcelona. A discussão sobre as negociações levadas a cabo então já foi objeto de outras análises (Sant'Anna, 2013; 2016), mas vale ser lembrada porque inaugura o processo de negociação para abertura de um museu na região portuária.

Olhando os rumos tomados pelo projeto de intervenção urbana na região, após a derrocada da filial carioca do Guggenheim em 2003 e analisando os projetos que, em seu detrimento, foram vencedores, talvez seja possível entender o lugar que a arte e a memória vêm ocupando na opinião pública do Rio de Janeiro. Se os formadores de opinião da cidade foram capazes de intervir sobre o planejamento urbanístico e sobre tomadas de decisão frequentemente tidas como sendo de competência exclusiva do poder executivo, neste segundo momento o caminho parece ser inverso.

Num primeiro olhar, o fracasso do Guggenheim carioca parece se impor como resistência aos supostamente necessários processos de musealização e

⁵⁴ Vale chamar aqui atenção especial para o projeto do Corredor Cultural de Augusto Ivan que ocupou diversos cargos nas secretarias de planejamento urbano da prefeitura desde 1975. O projeto do Corredor Cultural data da década de 1980 e foi responsável pelas leis proteção do Patrimônio Cultural do Centro do Rio de Janeiro e intervenção urbana do centro da cidade a partir da preservação e *patrimonialização* de áreas de interesse arquitetônico.

mercantilização da arte e põe em questão a linearidade de processos tão freqüentemente diagnosticados. No entanto, ao olhar os projetos que efetivamente estão a se concretizar na região, basta ir aos jornais do período⁵⁵ para perceber que o espetáculo, como instrumento de atração de público e nova vida para a região, tomou simplesmente nova forma. Um Museu do Amanhã, projetado por Santiago Calatrava, baseado nas tecnologias da informação e no uso midiático de imagens, foi erguido no píer da Praça Mauá e o Museu de Arte do Rio de Janeiro foi inaugurado em 2013, com ênfase na integração arte educação e na atração de grandes levas de público à região. Vale perguntar, portanto, que debates foram conduzidos para equacionar tensões e conflitos no campo da arte e das políticas de cultura. O discurso oficial, apresentando um Rio de Janeiro decadente depois da mudança da capital para Brasília, recorrentemente acionado, foi altamente eficaz para enaltecer os três diferentes âmbitos de governo “novamente alinhados” em torno da cidade e foi efetivamente capaz de criar, em diversos âmbitos, uma comunidade de interesses entre agentes de políticas públicas e empresários locais no sentido de construir uma nova imagem de cidade. No discurso de inauguração das construções do Museu do Amanhã, disse o presidente da Fundação Roberto Marinho:

O Rio de Janeiro vive um grande momento em sua história, de parceria entre os governos e de diálogo com a iniciativa privada. E o Museu do Amanhã é o maior exemplo disso: um projeto que tem a iniciativa e liderança da prefeitura da cidade, o apoio incisivo dos governos estadual e federal e a participação dos recursos privados - concluiu José Roberto (s/d, 2011).

Grupos empresariais extremamente próximos às esferas da governança pública aderiram a um esforço concertado para fazer da cidade uma marca comercial capaz de agregar valor aos produtos locais. O modelo Barcelona parecia passível de ser reproduzido e a “marca Rio” foi uma constante em diferentes discursos sobre a cidade. Assim também, no caso da Zona Portuária, o discurso sobre o Rio como capital cultural ganhou crescente destaque. Financiados pela Fundação Roberto Marinho, cujos patronos detêm também a empresa de comunicações que monopoliza os meios de comunicação de massa da cidade e cria um eficaz sistema de divulgação de suas instituições, o Museu do Amanhã e o Museu de Arte do Rio se colocaram a serviço da construção de uma imagem de cidade como “Cidade Criativa”. De fato, a ideia de economia criativa ganhou especial destaque para apresentar a Zona Portuária como uma constelação cultural com potencial turístico em que “a proliferação de imagens produz e acompanha o desejo de ver com os próprios olhos” (Urry, 1996).

⁵⁵ Levantamento feito por Natália Bernardo Viana e Analine Molinário, Bolsistas de Iniciação Científica na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Se os três mandatos de César Maia foram marcados por muitas polêmicas e fortes críticas na Câmara e na imprensa, os primeiros quatro anos de mandato de Eduardo Paes foram marcados pela dissolução de divergências e pela construção de uma agenda política sem grande oposição. Com efeito, os números das duas eleições disputadas por Eduardo Paes à prefeitura do Rio de Janeiro são sintomáticos: em 2008, Paes quase perderia as eleições no segundo turno, vencendo com diferença mínima de votos frente ao segundo candidato, Fernando Gabeira (50,83%, contra 49,17% dos votos válidos); já em 2012, Paes venceu já no primeiro turno com 64,60% dos votos válidos, muito à frente de Marcelo Freixo e Rodrigo Maia com 28,15% e 2,94% respectivamente. A incorporação de demandas de artistas por acervo próprio; de arquitetos brasileiros por concursos para a arquitetura nacional; de restrição ao uso excessivo dos recursos públicos para fins culturais; enfim, uma série de concessões foram feitas para que, em lugar do Guggenheim, dois novos museus pudessem ser criados: o Museu do Amanhã, e o Museu de Arte do Rio.

Assim, em uma década, foi possível construir uma nova instituição, eliminando as resistências ao Guggenheim e criando, a partir de uma comunidade de interesses, certa imagem de museu. Uma imagem que se colava a distintas maneiras de conceber memória, arte e cidade. Um Museu de Arte do Rio, centrado no campo da arte nacional e que se fazia como certa identidade carioca que podia ser acionada por grupos diversos. Um museu síntese, em seu processo de gestação. No entanto, enquanto concessões negociadas eliminavam todas as críticas à instituição, gestava-se uma crítica que se dirigia à sua própria razão de ser, ao motivo pelo qual o museu foi pensado: a crítica à sede, ao lugar em que se situava, à materialidade última que não podia ser suprimida, sem que deixasse de existir.

Ao longo dos últimos anos, quando o museu parecia finalmente prestes a se concretizar, quando os diferentes projetos se podiam ali abrigar, surgiu a crítica ao óbvio. Junto com o anúncio do leilão, em que a Caixa Econômica Federal arrematou todos os Certificados de Potencial Adicional de Construção, intensificaram-se os questionamentos ao Porto Maravilha que vinham amiúde ganhando corpo. No mesmo mês em que Eduardo Paes, se antecipando a demandas surgidas quando da instauração da CPI Guggenheim, anunciava que os CEPACS financiariam as obras na região sem onerar a prefeitura que tinha prioridades em áreas como educação saúde e transportes (Paes, 2011), começariam a surgir aqui e ali os primeiros discursos mais contundentes contra o projeto de intervenção sobre a região. O discurso de que “na prática, a valorização imobiliária prevista a partir da revitalização da região financia antecipadamente a recuperação da infraestrutura” (Paes, 2011) seria justamente o estopim da crítica a que o MAR não mais poderia se furtar. O museu de consenso não poderia escapar ao processo de reforma urbana e especulação imobiliária de que sua sede se fazia instrumento.

Assim, é também em 2011, às vésperas da inauguração do MAR, que começam a aparecer os primeiros discursos de rejeição ao projeto Porto Maravilha e, junto com ele, ao Museu de Arte do Rio. Agentes externos à comunidade de interesses criada em torno do museu começariam, a partir de 2011, a colocar-se com mais visibilidade. Organizações não-governamentais passariam a representar grupos diretamente atingidos pelos processos de reforma urbana, chamando a atenção para processos de especulação imobiliária, remoções no Morro da Providência e uma intervenção feita à revelia da população local. Se, em palestra na Fundação Getúlio Vargas, Washington Fajardo (2011) chamara a atenção para o fato de que a Zona Portuária era a região da cidade que menos crescia e que tinha a menor densidade da cidade, com apenas 22.000 habitantes morando, sobretudo, nas áreas tombadas pelo patrimônio, o Fórum Comunitário do Porto, ao lado da FASE – Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional – procuraria tornar visíveis populações excluídas do concerto que vinha viabilizando o polo de economia criativa em que o MAR se inseria.

No mesmo ano, Eliomar Coelho (2011), um dos protagonistas da campanha contra a implantação do Guggenheim carioca e filiado ao PSOL, partido avesso às coligações PT-PMDB, publicaria em seu *blog* um artigo no qual criticava fortemente os processos de “revolução urbana” em que a especulação imobiliária desempenhava papel central. Eliomar chamava especial atenção para os acordos e consensos da cidade. Políticos e ONGs, excluídos das coligações político-partidárias hegemônicas, se tornariam, assim, porta-vozes de populações locais, que passariam a ser tomadas como sendo ignoradas pelo poder público, vazio a ser removido.

Mais uma vez, o último obstáculo ao museu, o novo objeto de dissenso, o lugar do museu na cidade, tentaria, ainda assim, ser abrigado na própria instituição. A abertura de uma mostra especialmente dedicada a discutir a cidade, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz, parecia ser o último reduto da crítica no interior do museu. No *site* do MAR a divulgação da exposição assim descreve a mostra:

O abrigo e o terreno inauguram o projeto Arte e sociedade no Brasil, dedicado à atuação da arte brasileira no campo da alteridade e das relações sociais. A exposição reúne artistas e iniciativas de diversas regiões em torno de uma questão que – dadas as reformas urbanísticas que hoje transfiguram o Brasil, principalmente o Rio de Janeiro – se faz especialmente urgente: as concepções de cidade e as forças que se aliam e se conflitam nas transformações urbanísticas, sociais e culturais do espaço público/ privado. Entrecruzando distintos horizontes políticos e estéticos – como a ideia de cidade do homem nu de Flávio de Carvalho (1930), a constatação de uma cidade de casas fracas (Clarice Lispector em *O Mineirinho*, 1962), o projeto de urbanização da favela Brás de Pina (escritório Quadra, década de 1960) ou a atuação de artistas (2003-2007) na Ocupação Prestes Maia, em São Paulo –, a mostra problematiza a propriedade, a posse e o usufruto dos espaços sociais – o terreno – e os

modos como produzem política e subjetividade, do direito à habitação ao desejo de abrigo. Concebida como um laboratório de diálogos e antagonismos que percorre o século XX e invade a contemporaneidade, O abrigo e o terreno inclui ainda uma programação de atividades com intervenções, debates, palestras e publicações (MAR, 2013).

O convite ao coletivo Opavivará, com obra particularmente dedicada ao Morro da Providência, no entanto, novamente colocava a materialidade da sede como limite ao consenso. O convite à escola de samba mirim que desfilaria pela Zona Portuária em direção ao MAR era a nova síntese possível. O carro alegórico, exposto na mostra *O abrigo e o terreno*, era o símbolo último do consenso possível, da negociação que fazia, através da crítica institucional, a síntese possível, ainda que tenha sido também alvo de polêmicas, como discuti em outra ocasião (Sant'Anna, 2016). Por sua vez proibição ao desfile no dia da inauguração do museu – fosse ela por questões de segurança ou, de fato, por imposição autoritária da prefeitura – divulgasse o mal estar que já estava criado do lado de fora do certame e que cresceria meses mais tarde transformando a instituição em alvo quando da radicalização dos protestos na cidade (Barros, 2013), lança luz também sobre o questionamento de Julia Valdecasas no episódio do MACBA e sobre os limites de instituições cuja materialidade desafia os limites impostos pela autonomia dos campos.

Embora a crítica institucional não tenha sido tão claramente expressa na linha curatorial do museu como no caso do MACBA, esteve presente em outras mostras do MAR, em especial, na exposição de Yuri Firmeza, *Turvações Estratigráficas*, e na intervenção no terraço do museu, feita pelo artista português Alexandre Farto *aka* Vhils. De uma maneira ou de outra, também aqui a centralidade da cultura nas políticas públicas traz à tona novas formas de tratar as tensões imanentes à materialidade das sedes museais na cidade.

5. Considerações finais

Diante dos dois casos, das duas cidades, o que pretendi mostrar aqui é que os processos de reformas urbanas centradas na formação de pólos de criatividade, na visibilidade de marcas urbanas e cidades criativas (Florida, 2011) parecem vir fazendo surgir novos atores sociais que colocam em evidência processos de crítica típicos do sistema da arte. Se David Harvey argumenta que a pacificação e profissionalização das escolas e oficinas de arte minguaram notavelmente a capacidade subversiva que tinham durante a década de 1960 (2013: 137), pesquisas recentes têm mostrado que o tensionamento causado pelo espraiamento dessa crítica para novas esferas da vida social vem ganhando atenção. Conforme referem D'Ovidio & Morató (2017), se a crítica e a resistência política são bastante comuns na esfera da arte, elas têm recentemente emergido num âmbito mais alargado da indústria cultural. Segundo os autores, movimentos de artistas que lutam contra a

ideia de cidades neoliberais têm sido acompanhados de movimentos da própria classe criativa que recusa políticas levadas a efeito em seu nome. Assim, o que procuro argumentar aqui é que o próprio repertório crítico da arte tem extrapolado as fronteiras típicas das esferas autônomas de produção artística, encontrando eco tanto em novos atores sociais quanto em agentes do sistema da arte. Se Vera Zolberg já havia chamado a atenção para os processos de hibridação e turvamento de fronteiras que deram espaço para artistas *outsiders* no mundo da arte (Zolberg, 2009), o que está em jogo, nesses casos, parece ser um processo ainda mais amplo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barberà, Oscar (2012). *Alianzas políticas, relaciones de poder y cambio organizativo: El caso de Unió Democràtica de Catalunya (1978-2003)*. Madrid: CIS.
- Buskirk, Martha (2003). *The contingent object of contemporary art*. Massachusetts: MIT Press.
- Delgado, Manuel (2008). La artistización de las políticas urbanas. El lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad. *Scripta Nova*, 12(270), pp. 68-80.
- D'Ovidio, Marianna, & Morató, Arturo (2017). Introduction: Against the creative city: Activism in the creative city: When cultural workers fight against creative city policy. *City, Culture and Society*, (8), pp. 1-50.
- Expositó, Marcelo (2015). *Conversación com Manuel Borja-Villel*. Madri: Ediciones Turpial.
- Florida, Richard (2011). *A ascensão da classe criativa*. São Paulo: LP&M Editores.
- Harvey, David (2013). *Ciudades rebeldes Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Salamanca: Ediciones Akal.
- Heinich, Nathalie (2014). Práticas da Arte Contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & Antropologia*, 4(2), pp. 373-390.
- Huysen, Andreas (1997). *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Huysen, Andreas (2000). *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- Jacobs, Jane (2011). *Morte e vida nas grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes.
- Morató, Arturo Rodríguez (2009). Consensos e controvérsias sobre a cultura na sociologia contemporânea. *Comunicação apresentada no XIV Congresso Brasileiro de Sociologia*, SBS Livraria internacional, Rio de Janeiro.
- Paes, Eduardo (2011). *A Revolução no Porto do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: CDURP/Prefeitura. RJ.
- Pucu, Izabela (2017). *Arte como trabalho e vice-versa*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Ribalta, Jorge (2010). Experimentos para uma nueva institucionalidade. In Borja-Villel, M.; Cabañas, K. M. & Ribalta, J. (Eds.). *Relational Objects. MACBA Collection 2002-07* (pp. 225-265). Barcelona: MACBA.
- Rocha, Geane & Sant'anna, Sabrina Parracho (2016). Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro. *Revista Nava*, 2(1), pp. 287-303.
- Sant'anna, Sabrina Parracho; Miranda, Ana Carolin.; Marcondes, Guilherme (2017). Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. *Revista Sociologia e Antropologia*, 7, pp. 825-849.
- Sant'anna, Sabrina Parracho (2013). Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro. *O público e o privado*, (22), 2013. Disponível em: <http://www.seer.uece.br/?journal=opublicoeoprivado&page=article&op=view&path%5B%5D=801>
- Sant'anna, Sabrina Parracho. (2016). Arte, museu e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro. In Villas Bôas, Glaucia (Ed.). *Um vermelho não é um vermelho* (pp. 29-56). Rio de Janeiro: 7 letras,
- Sassen, Saskia (2001). *The global city. New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Subirats, Joan & Rius Ulldemolins, Joaquim (2008) *Del Xino al Raval: Cultura i transformació social a la Barcelona central*. Barcelona: Editorial Hacer.

- Szaniecki, Bárbara (2013, setembro 29). Amar é a Maré Amarelado: multidão e arte, RJ 2013. *Universidade Nômada*. Disponível em: <http://uninomade.net/tenda/amar-e-a-mare-amarildo-multidao-e-arte-rj-2013/>.
- Urry, John (1996). How societies remember the past. In Macdonald, S. & Fyfe, G. (Eds.). *Theorizing museums*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Zolberg, Vera (2009) Incerteza Estética como Novo Cânone. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*, 31(1), pp. 25-40.
- Zolberg, Vera (2015) Outsider art from the margins to the centre? *Sociologia & Antropologia*, 5(2), pp. 501-514.

OUTRAS REFERÊNCIAS

- Ajuntament de Barcelona (1979). *Llibre Blanc dels Museus de la Ciutat de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Ajuntament de Barcelona (1985). *Pla de Museus*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Barros, Maria Lucia (2013, agosto 15). Violência após protesto perto de museu na Praça Mauá. *O Dia*. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2013-08-16/violencia-apos-protesto-perto-de-museu-na-praca-maua.html>
- Bohigas, Oriol. (1985, abril 04). Apostar, alfin, por la modernidade. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1985/04/02/pagina-40/32858842/pdf.html?search=museu%20art%20contemporani>.
- Coelho, Eliomar. (2011, dezembro 14). Cai definitivamente a máscara do Porto Maravilha [Web log post]. Disponível em: <http://www.eliomar.com.br/cai-definitivamente-a-mascara-do-porto-maravilha/>
- Fajardo, Washington (2016, março 17). Só o Rio pode salvar o Brasil. *El País*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/17/opinion/1458236534_832387.html
- Fajardo, Washington (2011, setembro). Onde Tudo Começa: A Criatividade na Base da Revitalização Urbana Comunicação. *Comunicação apresentada no I Seminário Internacional Economia Criativa*, Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro.
- Generalitat (1984). *Llibre blanc dels museus de Catalunya: criteris per l'organització del Patrimoni museístic del País*. Barcelona: Generalitat.
- Maia, Gustavo (2013, agosto 15). Protesto no Rio tem detidos e depredações; manifestantes se reúnem em frente à Câmara. *Portal de Notícias UOL*. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/08/15/dois-sao-presos-em-protesto-no-rio-manifestantes-seguem-para-camara-municipal.htm?cmpid=copiaecola>.
- Marzo, Jorge Luiz (2013) (diretor). *MACBA: La derecha, la izquierda y los ricos* [filme]. Barcelona: SUB.
- Niubo, Torrella (2006, outubro 07). Problemática de los museos catalanes. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1983/05/18/pagina-24/32974566/pdf.html?search=museos>.
- MAR (2013). O abrigo e o terreno: arte e sociedade no Brasil. Disponível em: <https://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/o-abrigo-e-o-terreno>
- S/A (1995, maio 02). Casi treinta mil personas visitaron en tres días el edificio del MACB. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1995/04/28/pagina-41/33786231/pdf.html?search=macb>.
- S/A (1988, março 04). El consorcio del MACC ve la luz hoy, tres años después del "pacte". *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1988/03/04/pagina-36/33032452/pdf.html?search=macc>.
- S/A (1995, abril 28). El edificio del MACB, nueva joya arquitectónica del Raval, a punto. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1995/04/28/pagina-1/33769053/pdf.html?search=macb>
- S/A (2006, outubro 07). EL gótico religioso acoge arte contemporáneo. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2006/10/07/pagina-6/52031490/pdf.html?search=macba>.
- S/A (1995, junho 28). El MACB prepara cinco exposiciones simultáneas para su apertura en noviembre. *La Vanguardia*. Disponível em:

- <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1995/06/28/pagina-48/33793928/pdf.html?search=miquel%20molins>.
- S/A (2006, outubro 07) Guerrilla urbana em Barcelona. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2006/10/07/pagina-1/52080172/pdf.html>
- S/A (1983, novembro 09). La generalitat crea um fondo de arte. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1983/11/09/pagina-35/32983853/pdf.html?search=cirici>
- S/A (2011, novembro 02). Prefeitura dá início às obras do prédio do Museu do Amanhã. *Revista Fator*. Disponível em: http://www.revistafator.com.br/ver_noticia.php?not=179146
- S/A (2006, outubro 07). Protesta sin respeto. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2006/10/06/pagina-2/52031502/pdf.html?search=macba>
- Spiegel, Olga (1993, junho 27). Jean-Louis Froment acusa a los políticos de Barcelona de ejercer de censores artísticos. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1993/06/27/pagina-52/33725759/pdf.html?search=froment>
- Spiegel, Olga (1994, junho 01) La Fundado del MACB contrata a Froment. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1994/01/06/pagina-34/34416781/pdf.html?search=froment>.
- Subirós, Pep (1986, junho 3) Contribución a la historia de un ente de ficción: el Museo de Arte Contemporáneo de Cataluña. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1986/06/03/pagina-49/32872069/pdf.html?search=ente%20de%20ficcio>
- Valdecasas, Julia (2006, outubro 15). La equivocada táctica del avestruz. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2006/10/15/pagina-28/52226944/pdf.html?search=valdecasas>
- Werneck, Furquim (2013, agosto 15). Manifestantes protestam no Museu de Arte do Rio. *Estadão*. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,manifestantes-protestam-no-museu-de-arte-do-rio,1064480>.

Sabrina Parracho Sant'Anna. Doutora em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Email: saparracho@gmail.com. ORCID: 000-0003-1726 -2018.

Receção: 14-03-2019

Aprovação: 09-06-2019

Citação:

Sant'Anna, Sabrina Parracho (2019). Museus, cidades e crítica institucional: o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu de Arte do Rio em análise comparativa. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(1), pp.98-120. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n1a6

REGISTOS DE PESQUISA



VOZES DO CERCO. MODOS DE APROPRIAÇÃO, SIMBOLOGIAS E IDENTIDADES CULTURAIS FACE AO ESPAÇO HABITADO

VOICES FROM THE CERCO. MODES OF APPROPRIATION, SYMBOLOGIES AND CULTURAL IDENTITIES IN RELATION TO INHABITED SPACE

DES VOIX DU CERCO. MODES D'APPROPRIATION, SYMBOLOGIES ET IDENTITÉS CULTURELLES EN RELATION AVEC L'ESPACE HABITÉ

VOCES DEL CERCO. MODOS DE APROPRIACIÓN, SIMBOLOGIAS E IDENTIDADES CULTURALES FRENTE AL ESPACIO HABITADO

Sofia Sousa

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Porto, Portugal

RESUMO: A análise desenvolvida tem como base o pressuposto de que viver, habitar e usufruir de um espaço tem um impacto significativo nas trajetórias, rumos e identidades pessoais e coletivas. Atendendo ao facto dos bairros sociais periféricos possuírem condições específicas, singulares e identificativas, procuramos compreender qual a extensão da influência (ou ausência dela) dos processos de exclusão social nas histórias de vida das mulheres do Bairro do Cerco. Assim, será possível estabelecer uma caracterização e mapear um segmento populacional, nomeadamente as mulheres desse território? E ainda, como será que estas se auto representam e são representadas por outros? Estes são alguns pontos basilares da pesquisa, bem como a noção da necessidade de auscultação das populações como elemento fulcral na intervenção.

Palavras-chave: exclusão social, identidades, mulheres, bairro.

ABSTRACT: The analysis developed is based on the assumption that living, inhabiting and enjoying a space implies an impact on trajectories, directions, and personal and collective identities. Given the fact that peripheral social housing districts have specific, unique and identifiable conditions, we tried to understand the extent of the influence (or lack thereof) of the processes of social exclusion in the life histories of women in the neighbourhood of Cerco. So will it be possible to establish characterization and map a population segment, namely the women in that territory? And yet, how are they represented by others and how do they represent themselves? These are some of the base points of the research, as well as the notion of the need for auscultation of the populations as a central element in the intervention.

Keywords: social exclusion, identities, women, neighbourhood.

RÉSUMÉ: L'analyse développée est basée sur l'hypothèse que vivre, habiter et jouir d'un espace implique un impact sur les trajectoires, les directions et les identités personnelles et collectives. Étant donné que les districts sociaux périphériques présentent des conditions spécifiques, uniques et identifiables, nous essayons de comprendre l'ampleur de l'influence (ou de l'absence d'influence) des processus d'exclusion sociale dans les histoires de vie des femmes du quartier du Cerco. Sera-t-il possible d'établir une caractérisation et de cartographier un segment de la population, à savoir les femmes de ce territoire? Et pourtant, comment se représentent-elles? Ce sont quelques points de base de la recherche, ainsi que la notion de la nécessité de l'auscultation des populations en tant qu'élément central de l'intervention.

Mots-clés: exclusion sociale, identités, femmes, quartier.

RESUMEN: El análisis desarrollado tiene como base el supuesto de que vivir, habitar y disfrutar de un espacio implica un impacto en las trayectorias, rumbos e identidades personales y colectivas. En vista de que los barrios sociales periféricos tienen condiciones específicas, singulares e

identificativas, buscamos comprender cuál es la extensión de la influencia (o ausencia de ella) de los procesos de exclusión social en las historias de vida de las mujeres del Barrio del Cerco. Así, ¿será posible establecer una caracterización y asignar un segmento de población, en particular las mujeres de ese territorio? Y además, ¿Cómo se representan? Estos son algunos puntos básicos de la investigación, así como la noción de la necesidad de auscultación de las poblaciones como elemento clave en la intervención.

Palabras-clave: exclusión social, identidades, mujeres, barrio.

1. Abertura

Inúmeros trabalhos têm sido feitos enquadrando-se na temática da habitação de cariz social em Portugal. Porém, poucos são aqueles que através das suas descobertas, conhecimentos e contacto com os intervenientes desta trama social, conseguiram impactar o território propriamente dito e suas dinâmicas de mudança social. Aquele que foi o nosso objeto de estudo - o Bairro do Cerco do Porto⁵⁶ - permanece, desde os primórdios da sua inauguração, como um espaço de incertezas e medos, onde impera a pobreza, o estigma e a exclusão social (Cfr. Guerra, 2002a, 2002b). Mantendo em mente estas características face ao território, tivemos como objetivo e interesse central a perceção do papel das mulheres desse bairro⁵⁷, as suas preocupações, sentimentos, afetos e simbologias. A escassez de produções científicas que interliguem reflexões direcionadas para o papel que estas mulheres ocupam, obtendo cruzamentos com a importância e respetiva localização sócio espacial, foi na verdade um dos principais motivos para a elaboração desta investigação, além de outras motivações de índole social como as adversidades que estas enfrentam no acesso a infraestruturas, as implicações que o espaço físico possui em termos de empregabilidade e os rótulos sociais profundos de perpetuação da estigmatização e preconceito.

Aqui o conceito e a noção de exclusão social surge de forma inevitável dado as características do bairro e a sua localização periférica. Contudo, não devemos deixar de realçar a procura de uma compreensão dos papéis socialmente atribuídos e se, porventura, estes se metamorfosearam aquando de uma perspetiva ligada a um contexto territorial específico. Então seria importante perceber e captar as formas destes, quando se inscrevem nos modos de vida de e num bairro social, nas suas representações, afetos e simbologias procurando verificar uma perpetuação destes papéis na trajetória familiar das entrevistadas ou se se verificou uma rutura. O contexto histórico de uma ditadura, no caso português, torna-se o ponto base para esta compreensão, uma vez que “o papel que a mulher teve/tem na sociedade portuguesa e que cristaliza comportamentos e atitudes que prefiguram a mulher no espaço doméstico, na condição de namorada/mãe/esposa” (Guerra *et al.*, 2017: 22).

⁵⁶ O Bairro do Cerco do Porto é um bairro portuense de habitação social situado entre as ruas de Vila Nova de Foz Côa, do Peso da Régua e a Estrada da Circunvalação, pertencendo à freguesia de Campanhã, na parte oriental da cidade, atravessado pelas ruas do Cerco do Porto, rua d'Alijó e de Santa Marta de Penaguião. O Bairro do Cerco foi contruído ao abrigo do Plano de Melhoramentos para a Cidade do Porto 1956-66. O Bairro foi inaugurado no ano de 1963, sendo que à data era composto por 804 fogos (32 blocos de habitação plurifamiliar). Uma ampliação efetuada no ano de 1991 aumentou dos então 32 blocos para os atuais 34 blocos de habitação coletiva passando a constar de 888 fogos.

⁵⁷ Tal decisão é sustentada pelos dados referentes aos Censos de 2011 em que foi feito um cruzamento entre a varável género e a população residente em valores absolutos, sendo que na Freguesia de Campanhã, onde se insere o Bairro do Cerco do Porto, o valor total de mulheres residentes seria de 17 529 e os homens apresentavam um valor de 15 130. Este aspeto também foi verificado noutras freguesias com elevados números de habitações de carácter social, tais como Ramalde, Paranhos ou Lordelo do Ouro.

Procurando perspetivar, de forma geral, as histórias de vida e sentimentos de pertença das mulheres do Bairro do Cerco do Porto⁵⁸, consideramos relevante apresentar respostas ou breves demonstrações das vivências quotidianas dessas mulheres como processos estruturais de vivência num contexto de exclusão. De igual modo, patentear as histórias, percursos e formas de enfrentamento de segregação e estigma, compreender o papel dos média neste espectro e, inclusive, todas as questões habitacionais, conjunturas económicas, políticas e sociais que determinam e influenciam o gosto pelo espaço de residência, modos de usufruição e apropriação.

O Bairro do Cerco do Porto já foi bastante trabalhado em termos de produção científica relativa ao espaço físico, os seus problemas sociais entre outras questões, aspeto que dificultou a nossa abordagem e aproximação a estas mulheres. Decidimos, dada a especificidade dos nossos objetivos, optar por uma metodologia qualitativa aplicando entrevistas semiestruturadas ao nível das biografias/histórias de vida a 20 mulheres. Da nossa amostra inicial, apenas conseguimos entrevistar nove mulheres com idades entre os 30 e os 50 anos, visto que a maioria dos contactos que tínhamos estabelecido recusou a entrevista posteriormente. Atendendo a estes aspetos, optamos por não modificar a nossa metodologia considerando que estes mesmos entraves, também eles, revelam e demonstram outras dimensões analíticas. O que se decidiu foi introduzir e utilizar outras técnicas de recolha e análise de informação significativas tais como a cartografia temática ou a análise dos discursos mediáticos.

2. Bairro de vidas

Como já foi mencionado, decidimos optar por uma metodologia de carácter qualitativo, pelo que procedemos à realização de registos de observação direta⁵⁹ que contribuiriam para uma familiarização com o espaço físico, mas também para tentarmos definir algumas considerações acerca dos comportamentos das mulheres do bairro, modos de apropriação e de usufruição do mesmo, as suas relações interpessoais e modos de lazer. Estas observações foram posteriormente mapeadas com o intuito de permitir que o leitor possua um suporte visual e demonstrativo daquilo que foi experienciado⁶⁰ por nós, enquanto investigadores, no terreno (Figura 1).

⁵⁸ Este registo de pesquisa decorre da realização de uma investigação conducente ao Mestrado de Sociologia por parte da autora (Sousa, 2018).

⁵⁹ Nestes registos de observação direta e incursões ao terreno, devemos mencionar que os mesmos não se circunscreveram aos 34 blocos que compõem o Bairro do Cerco do Porto, mas também espaços circundantes como o Ilhéu ou a zona de Pêgo Negro, tal opção foi feita pois consideramos que o espaço não poderia ser “dividido” de forma tão rígida e que tal aspeto teria implicações nos dados que poderiam ser obtidos.

Tendo em linha de conta uma análise que se centra na variável género, foi-nos possível verificar uma predominância espacial do género feminino em volta do bairro, sendo que nas zonas centrais do mesmo verificava-se uma presença maioritária do género masculino. Para tal aspeto destacamos a concentração e a relação deste fenómeno com a localização dos serviços como os cafés, mercearia e cabeleireiro. A escola representa também aqui um papel importante, uma vez que nas observações efetuadas eram as mulheres que acompanhavam as crianças à escola e que as traziam, acontecendo o mesmo na zona vizinha de Pêgo Negro devido à presença do Clube de Atividades de Tempos Livres.

As mulheres faziam trajetos curtos, sendo que vinham acompanhadas de crianças pela rua e outras saíam do IEPF [...] aferimos que estas vinham buscar os filhos à escola e outras iam levá-los ao CATL. Ainda de destacar que as que saíam do IEPF dirigiam-se diretamente para a paragem do autocarro [...] não circulavam pelo bairro. (Excerto do diário de campo do dia 20 de março de 2018).

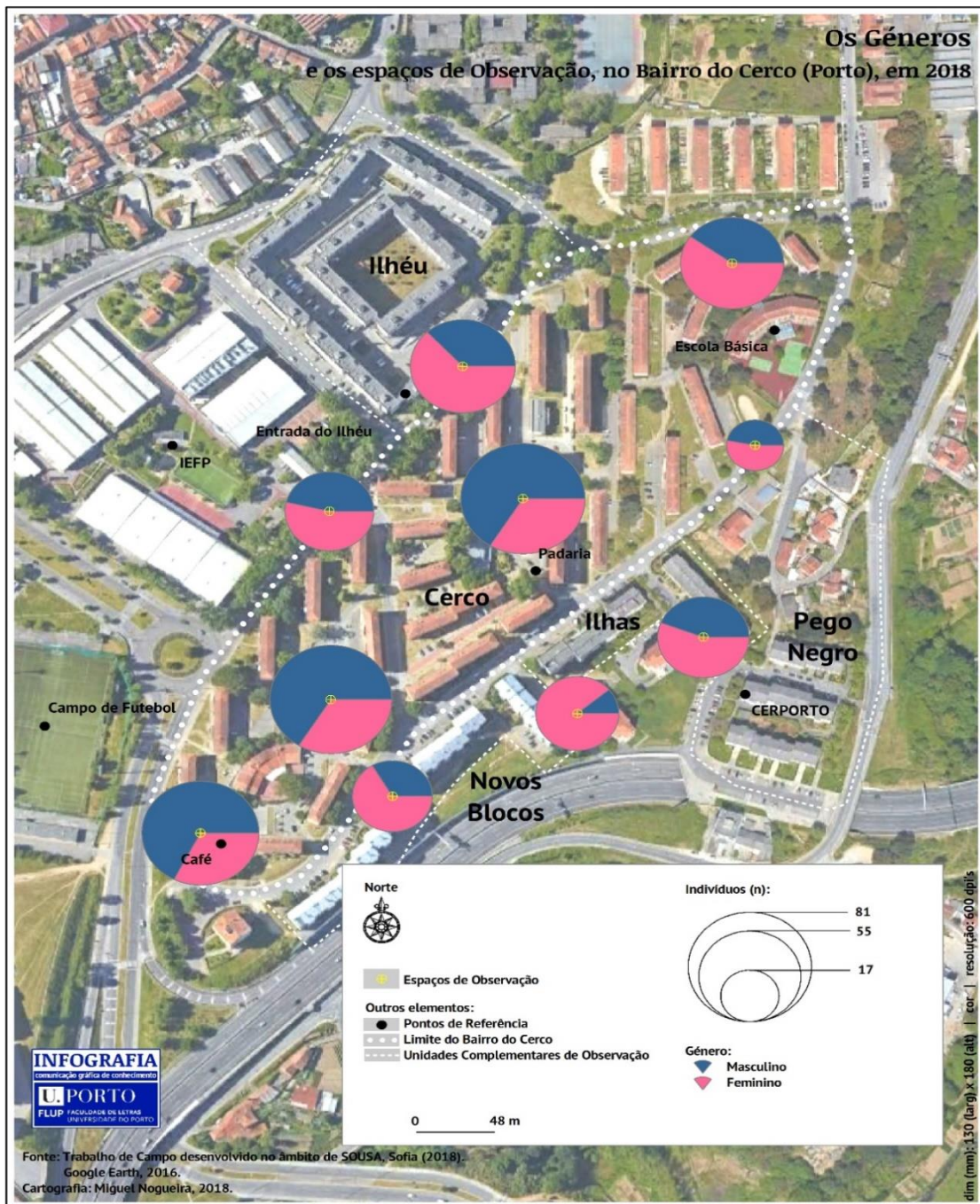


Figura 1. As representações de género nos espaços de observação no Bairro do Cerco (Porto), em 2018

Fonte: Elaboração própria.

A predominância das mulheres no Ilhéu – outro aglomerado nas imediações do Cerco - também pode, em certa parte, estar relacionada com o supermercado que se encontra no seu interior e até mesmo porque as ruas que circundam o Bairro do Cerco e os seus blocos serem consideradas como as zonas mais calmas, atendendo que o centro do Bairro seria o mais problemático. No que diz respeito aos comportamentos observados, podemos aferir que a maioria das mulheres foram observadas a conversar (114 registos) em pares ou em grupos pequenos de no máximo três mulheres, nunca tendo sido verificadas conversas entre homens e mulheres do Cerco. Modos de apropriação, simbologias e identidades culturais face ao espaço habitado ■ Sofia Sousa [127]

mulheres o que nos fez constatar a existência de um conservadorismo de segmentação por géneros na sociedade portuguesa que se traduz nas próprias interações quotidianas mais elementares (Guerra *et al.*, 2017: 25), fruto de ideais promovidos pelo Estado Novo. Ou seja, a perpetuação de estereótipos em que as mulheres são responsáveis pelas tarefas domésticas, tendo como exemplo estarem a estender roupa (15 registos), ou estarem a limpar as entradas dos blocos por exemplo (6 registos), ao passo que os homens são os líderes e porta-vozes de atividades desenvolvidas na esfera pública da casa. Além destas considerações acerca dos comportamentos, acabamos por ter um vislumbre dos espaços de sociabilidade das mulheres do Bairro do Cerco do Porto, sendo de destacar os blocos habitacionais, as ruas ou os supermercados, por oposição aos cafés maioritariamente frequentados pelos homens.

No caso dos homens, verificamos que a maioria dos comportamentos estavam relacionados com o ato de conversar (114 registos). Porém, em grupos de grande dimensão, principalmente verificável junto do café. Em comportamentos como fumar observamos uma disparidade abismal dos número registado para os homens (59 registos) em comparação com as mulheres (10 registos), enquanto – e aqui é o ponto principal – não foram verificados homens a limpar e apenas alguns a estender a roupa, sendo esses mesmos idosos e não homens mais jovens, demonstrando ainda uma predominância de tarefas que são associadas às mulheres e que recaem sobre elas, prefigurando a ideia da mulher no espaço doméstico como dona de casa (Guerra *et al.*, 2017), permanecendo os rótulos, estereotipagens e dominações simbólicas.

Dado que estes registos de observação implicavam a ida e presença no terreno, não podemos aqui descurar o papel que os meios de comunicação social possuem na perpetuação do estigma e, acima disso, dos sentimentos de insegurança face a esse mesmo espaço. Reconhecemos as particularidades do território principalmente no que concerne o consumo e venda de substâncias psicoativas, aspeto esse que cria barreiras e causa desconforto aquando da ida ao bairro, a esse nível o que pretendemos ressaltar é que de facto os órgãos de comunicação social possuem um papel fulcral quer seja pela dimensão da notícia, pela exposição do conteúdo e pela regularidade com que se fala ou não do bairro. Neste campo, e recorrendo à nossa análise de 57 notícias no jornal *Público* referentes ao Bairro do Cerco (desde janeiro de 2012 a setembro de 2017) e posterior categorização, aferimos que as notícias de dimensão média (até duas páginas) possuem uma representatividade de 46%. Porém, de acordo com a nossa categoria inerente a temas como a violência no bairro e outros delitos, apesar destas serem de dimensão pequena, com extensão máxima de uma página, ou breves (dois a três parágrafos), encontram-se presentes praticamente em todos os anos analisados, algo que faz

questionar até que ponto tal aspeto pode influenciar os sentimentos de segurança face a este espaço.

3. As vozes do Bairro

Relativamente à análise dos discursos das nossas entrevistadas⁶¹, a primeira hipótese enunciada encontrava-se relacionada com a forma como os discursos dos meios de comunicação social contribuem para os processos de vivência no Bairro do Cerco, bem como para a perpetuação de sentimentos de insegurança face a este território, aspeto esse supramencionado. Com efeito, quando questionadas sobre o facto de os discursos dos meios de comunicação social corresponderem à realidade vivenciada no Bairro do Cerco, todas elas afirmaram que os média possuem um papel naquilo que é a perpetuação de sentimentos de insegurança, ponto este que nos remeteu para a presença de temáticas relacionadas com a violência como já aqui abordamos, pois

Muitas coisas que se passavam que nem era aqui e metiam logo que era no Cerco do Porto [...] para mim até é mais grave aquele caso do Pedro Dias que nem é daqui nem é nada e para mim é pior aquilo que ele fez [...] depois é abafado e no Cerco é falado para a vida inteira [...] um homicídio aqui no bairro nunca mais de calavam... (Entrevista 2, Cerco do Porto).

Por outro lado, devemos destacar iniciativas de carácter positivo em termos de exposição do conteúdo dos média, no mesmo jornal em causa, nomeadamente os *podcast* do género, um deles abordado aqui. Em suma, podemos atestar que de facto os meios de comunicação social possuem impacto nas perceções dos indivíduos sobre os territórios, principalmente no que concerne os bairros sociais. De acordo com as opiniões das mulheres entrevistadas, as notícias são um elemento central para a perpetuação do estigma, porém devendo ressaltar as iniciativas positivas que têm vindo a ser feitas como a do *podcast* do género ou importância de outro tipo de conteúdo associado a iniciativas culturais ou intervenções políticas.

Outra questão relacionava-se com os discursos e sentimentos de segregação, estigma e exclusão de indivíduos exteriores ao bairro, em que medida estes possuem um impacto nas histórias, percursos e modos de vida das mulheres. O que pretendíamos era testar as formas de hetero exclusão, isto é, perceber até que ponto as opiniões de quem não vive no bairro interferem com os modos de vida, sentimentos e histórias destas mulheres do Bairro do Cerco. Um dos principais pontos em que estes sentimentos e possíveis constrangimentos surgiam e se assumiam como essenciais, encontravam-se inseridos na problemática do mercado de trabalho, ou seja, as dificuldades que as mulheres e suas famílias sentiam, constrangimentos e consequências,

⁶¹ No que diz respeito à análise do discurso das nove mulheres entrevistadas, procuramos o auxílio do programa NVivo, permitindo correlações e cruzamentos de variáveis.

Mas agora se calhar...sim...se fosse agora por exemplo eu não dizia que vivia no Cerco...com muita pena minha...mas dizia que vivia na rua etc., etc., etc...diretamente não...parece que nos excluem (Entrevista 4, Cerco do Porto).

Deste modo, consideramos pertinente interligar as referências à hetero exclusão como já abordamos, mas também as representações do bairro pelo Outro e ainda, a vivência da exclusão social *no* e *do* bairro, com o objetivo de compreender até que ponto falar de uma implica ou refere a menção a outra (Tabela 1). Deste modo, devemos mencionar que as representações do bairro pelo outro, com 23 referências, também se relacionam e convivem com a exclusão social e seus processos de vivência – 13 referências – ao nível dos discursos e pensamentos das mulheres do Bairro do Cerco. Ainda nos dias que correm, o bairro permanece um lugar estigmatizado e excluído por quem não vive lá, não o vivencia nem experiencia. O que nos permite atestar e comprovar de modo empírico aquilo que Levitas (1998) afirma no que diz respeito à divisão dos indivíduos em dois grupos, pois os excluídos são os moradores do Bairro do Cerco e os restantes os não moradores e, muitas vezes, portadores do estigma, apesar de nos ter sido permitido aferir que também existe estigma e preconceito por parte de quem vive no bairro face a outros moradores. Polanyi (1944) atesta que a exclusão social persiste pelos indivíduos, nos seus comportamentos, atitudes, histórias e outros fatores, não apenas pelo local em que se encontram localizados. Ou seja, o problema persiste através da sociedade e, até que estas mentalidades se comecem a alterar e a modificar, tais sentimentos persistirão e continuarão a afetar quem reside e habita nestes territórios.

É assim...não é só o Cerco que tem problemas...bairros, prédios e cooperativas...as pessoas é que ficaram com aquela cisma e pronto...muita gente diz que às vezes não tem nada a ver porque quem mora no cerco e tal...mas não...continuam a ter aquilo...dizem, mas o pensar é diferente. (Entrevista 5, Cerco do Porto).

Subcategorias e número de referências		
Hetero-exclusão	Representações do bairro pelo Outro	Vivência da exclusão <i>no</i> e <i>do</i> bairro
17	15	12
15	23	13
12	13	24

Tabela 1. Referências a sentimentos de auto e hétero exclusão *no* e *do* Bairro do Cerco (Número).

Fonte: Elaboração própria.

Aqui surge a temática da autoexclusão, em que as próprias mulheres se autoexcluem, talvez devido ao facto de sentirem e presenciarem o estigma face aos bairros constantemente, o que a nosso ver poderá contribuir para a construção de uma identidade coletiva forte, uma fomentação sustentada ao longo do tempo *da* e *na* importância de inserção numa comunidade. Podemos então avançar com uma

análise relacionada com o facto de as conjunturas económicas, sociais e políticas se refletirem nas mudanças de identidade individuais das mulheres do Bairro do Cerco, mas, também, possuírem um impacto no que concerne as identidades coletivas, nomeadamente em alterações no sentimento de comunidade da população do Bairro do Cerco do Porto.

Ao nível das conjunturas económicas, não podemos deixar de destacar que oito das nove entrevistadas estavam desempregadas e recebiam ou já receberam em algum momento apoios financeiros do Estado, e ainda que todos os trabalhos que exerceram anteriormente à situação de desemprego eram trabalhos precários, sendo que tal poderá ser uma condicionante dos seus sonhos ou objetivos de vida, parte importante para a nossa análise. No que diz respeito ao âmbito político, é de mencionar também a fraca sensibilidade por parte de organismos de governância no que toca a problemática da representação de mulheres na tomada de decisões que envolvam o urbano, não havendo assim uma compreensão profunda das necessidades específicas existentes (Beall, 1996).

No decorrer das entrevistas, procuramos perceber os laçeres, as sociabilidades e os quotidianos destas mulheres, o que por sua vez, neste contexto se assumiu como a importância das representações e das simbologias dos modos de vida e das identidades, tendo-nos sido fornecida uma espécie de caracterização da “mulher de bairro”, vejamos o exemplo mais gritante:

Ó doutora vou ser sincera...a mulher de bairro é a que fica mais em casa, lava a roupa, faz o comer e o homem trabalha...a mulher de bairro também começa a ver os ambientes e tal...se calhar aquele dá dinheiro...leva mais depressa porrada do homem... (Entrevista 8, Cerco do Porto).

Neste caso referente às representações, as mulheres entrevistadas demarcavam a vivência no Bairro do Cerco face a outros contextos territoriais, atentamos a este exemplo:

Se a gente morar na Foz não vai bater à porta da vizinha ‘olhe um bocadinho de sal’ [...] aqui é o prato do dia, ‘dá aí umas batatas que me esqueci de comprar’ ... isso não acontece no meio da Foz, lá no meio do jet set...é o que eu acho. (Entrevista 8, Cerco do Porto).

Para uma compreensão em mais detalhe associada aos sentimentos de pertença, consideramos que seria determinante analisar as opiniões das mulheres entrevistadas sobre vários níveis, isto é, o bairro é composto por múltiplas esferas que, em conjunto, compõem o tecido espacial e social, sendo elas as habitações, os sentimentos e simbologias das mulheres para com o espaço, os espaços públicos e os serviços. São estes mesmos pontos que pretendemos aqui analisar. Aferimos que, no decorrer da entrevista, as mulheres sentiam-se muito mais à vontade

quando lhes era pedido para abordar aspetos físicos – tais como as habitações ou estado de conservação do bairro – do que partilhar histórias ou memórias face ao mesmo. Quanto aos sonhos e objetivos destas mulheres, no espectro habitacional, tal como no trabalho de Guerra (2002), verificamos o desejo de casa própria, visto que algumas das mulheres entrevistadas viviam no bairro com familiares. Contudo, a este nível não se revelou pertinente o desejo de mudança de local, tal aspeto prende-se com o número de anos que se encontram a viver no Cerco do Porto, algumas nasceram e cresceram ali.

Atendendo às aspirações profissionais, as respostas foram diversas, desde cabeleireiras, costureiras, cuidadora de crianças ou caixa de supermercado, destacando que apenas uma referiu que gostaria de ter sido advogada. Deste modo, apesar de não terem enaltecido sonhos em termos profissionais que necessitassem de uma formação superior, as mesmas demonstram que no que concerne os seus filhos, o desejo é completamente diferente. Por último, aquando do questionamento sobre os seus principais sonhos ou objetivos, as respostas estavam interligadas com as suas famílias, nomeadamente para os seus maridos ou filhos. Muitos outros aspetos poderiam ainda ser abordados, porém aqui reconhecemos os constrangimentos provenientes da nossa amostra de pequena dimensão.

Não tenho grandes sonhos, é ver os meus filhos crescer...nem tenho aquela coisa de viajar...tenho o meu emprego, talvez o sonho fosse ganhar mais...adoro os meus filhos e vai correndo tudo bem, é sempre o melhor para eles e é esse o meu sonho. (Entrevista 3, Cerco do Porto).

4. Notas finais

Remetendo aos contributos de Ascher (1998), no sentido de entendermos a cidade como complexa e não apenas como complicada, a mesma premissa pode ser aplicada ao caso de um estudo sobre as histórias de vida das mulheres do bairro do Cerco, uma vez que nos apercebemos das várias dimensões que jogam e se influenciam mutuamente, não só referentes ao ego como também às trajetórias familiares, que aqui representam um papel essencial.

É certo que reconhecemos que, por diversas circunstâncias, não conseguimos obter uma amostra com as dimensões pretendidas e que esse aspeto pode influenciar as nossas conclusões. Contudo, não devemos descreditar ou desvalorizar os testemunhos e discursos destas nove mulheres, pois também eles são importantes. Ora, a nosso entender, se as mulheres se mostravam fechadas, desconfiadas ou pouco recetivas para a participação no estudo, algum motivo estará subjacente, quer seja ele pela incerteza do futuro da investigação, isto é, aplicando a este caso os mesmos sentimentos e perceções inerentes às promessas de intervenção urbana por parte de órgãos administrativos e não cumprimento das

mesmas, quer pela simbologia que a participação no estudo acarretava dentro do bairro, uma vez que um dos motivos que apresentavam para a não participação no mesmo era o receio de represálias por parte dos vizinhos ou outros indivíduos mas, acima de tudo, o que apreendemos era o receio de partilha de histórias ou experiências sofridas.

Assumimos a presença de paradigmas conservadores quanto às ditas funções ou papéis que a mulher pode/deve desempenhar, mas, acima de tudo, devemos referir que apesar de considerarmos a existência de um processo de interiorização da exterioridade (Bourdieu, 1986), ao nível da absorção dos discursos e representações estigmatizadas desses segmentos populacionais em algumas dimensões analíticas, estas mulheres procuram romper com o passado e com estas posições de marginalidade social e urbana, no que concerne os seus filhos, começando pela quebra com o abandono escolar prematuro. Porém, não podemos deixar de salientar que a herança destes processos de exclusão e de estigmatização permanece pesada, e que se materializou em diversos níveis, sendo deveras importante captar a atenção de todas as formas possíveis para um *continuum* no que diz respeito a políticas públicas de intervenção urbana e social, tendo em vista a inclusão social,

a inclusão ilustra uma nova etapa assente na aceitação e valorização da diversidade [...] um processo através do qual a sociedade, nas suas mais diversas dimensões, se adapta de forma a poder incluir todos os indivíduos. (Guerra, 2012: 99).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ascher, François (1998). *Metapolis: Acerca do futuro da cidade*. Oeiras: Celta Editora.
- Beall, Jo (1996). *Urban governance: Why gender matters. Gender in development*. New York: United Nations Development Programme (UNDP).
- Bourdieu, Pierre (1986). *The forms of capital*. In I. Szeman & T. Kaposy (Eds.), *Cultural theory: An anthology*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell.
- Guerra, Paula (2002a). *A cidade na encruzilhada do urbano: Algumas modalidades de relação de um estudo de caso acerca do processo de recomposição espacial e social do tecido urbano portuense na década de 90* (Tese de mestrado). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Guerra, Paula (2002b). *Cenários de insegurança*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Guerra, Paula (2012). Da exclusão social à inclusão social: eixos de uma mudança paradigmática. *Revista Angolana de Sociologia*, (10), pp. 91-110.
- Guerra, Paula; Gelain, Gabriela & Moreira, Tânia (2017). Collants, Correntes e Batons: género e diferença na cultura punk em Portugal e no Brasil. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (23), pp. 13-34.
- Levitas, Ruth (1998). *The inclusive Society: Social exclusion and new labour*. Londres: Macmillan
- Polanyi, Karl (1944). *The great transformation. The political and economic origins of our time*. Boston: Beacon Press.
- Sousa, Sofia (2018). *O Cerco é a minha casa! Apropriações e identidades face ao espaço habitado*. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras.

OUTRAS REFERÊNCIAS

Flor, Aline (2018) (Produtora). *Esmeralda, a “presidenta” que ajuda as mulheres do bairro a irem para a cama “de cabeça aliviada”* [Áudio Podcast]. Acedido em: <https://www.publico.pt/2018/01/11/local/noticia/esmeralda-a-presidenta-que-ajuda-as-mulheres-do-bairro-a-irem-para-a-cama-de-cabeca-aliviada-1798924>

Sofia Sousa. Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Bolseira de Investigação do Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto. Portugal. E-mail: sofiaarsousa22@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3504-5394.

Receção: 21-03-2019

Aprovação: 02-06-2019

Citação:

Sousa, Sofia (2019). Vozes do Cerco. Modos de apropriação, simbologias e identidades culturais face ao espaço habitado. Registo de Pesquisa. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(1), pp.122-134. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n1p1

RECENSÕES/ RESENHAS

A CENA DO ROCK UNDERGROUND AMERICANO NA DÉCADA DE 1980 E A QUINTA DIMENSÃO DO PUNK: UMA RESENHA DO LIVRO *NOSSA BANDA PODIA SER SUA VIDA*¹

THE AMERICAN UNDERGROUND ROCK SCENE OF THE 1980S AND THE FIFTH DIMENSION OF PUNK: A REVIEW OF THE BOOK "OUR BAND COULD BE YOUR LIFE"

LE ROCK UNDERGROUND AMÉRICAIN DES ANNÉES 1980 ET LA CINQUIÈME DIMENSION DU PUNK: UNE CRITIQUE DU LIVRE "NOTRE GROUPE POURRAIT ÊTRE VOTRE VIE"

LA ESCENA DEL ROCK UNDERGROUND AMERICANO DEL DÉCADA DE 1980 Y LA QUINTA DIMENSIÓN DEL PUNK: UNA RESEÑA DEL LIBRO "NUESTRA BANDA PODÍA SER SU VIDA"

Pedro Menezes

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal



Figura 1.1. Capa do livro *Nossa banda podia ser a sua vida* de Michael Azerrad
Fonte: powerlinemusic.com.

¹ Resenha do livro *Nossa banda podia ser sua vida: cenas do indie underground americano 1981-1991*, lançado no Brasil em fevereiro de 2019 pela editora *Powerline Books*. Tradução de Marina Melchers e José Augusto Lemos.

1. Introdução

Acaba de ser lançado no Brasil *Nossa Banda Podia Ser Sua Vida: cenas do indie underground americano 1981 – 1991*, livro de Michael Azerrad que, como o subtítulo explicita, aborda o *rock* independente norte-americano dos anos 1980. A obra, originalmente publicada em 2001, chega às mãos do público lusófono com o carimbo da editora *Powerline: Music and Books* e com a tradução de José Augusto Lemos e Marina Melchers. Analisando o texto pelo prisma de algumas teorias da sociologia da cultura, esta resenha tem por objetivo apresentar essa tradução aos leitores brasileiros e portugueses, ressaltando as potencialidades e limites desse clássico instantâneo da crônica musical mundial.

2. O livro

“O que é *indie*?” sempre foi e continua sendo uma pergunta capaz de suscitar infinitos debates. Sendo assim, *Nossa Banda Podia Ser Sua Vida* acerta ao determinar com clareza seu próprio entendimento do conceito, evitando, desse modo, discussões infrutíferas. Para os fins do livro, é *indie* todo artista que lançou seus discos por selos independentes, sem recorrer às grandes gravadoras (as chamadas *majors*), seja para gravar, seja para distribuir suas criações. Esclarecido esse parâmetro, a obra justifica algumas ausências que seriam injustificáveis caso concetualizasse “*indie*” de outra forma que não a escolhida (como a dos *R.E.M.*, banda central para a comunidade que interessa Azerrad, mas que migrou para as *majors*, furando o teto do *underground* para voar nos céus do *mainstream*). Além disso, essa definição de *indie* também é usada como critério para que o autor interrompa seu relato sobre uma banda no momento em que ela troca os selos regionais pelas multinacionais da indústria fonográfica, já que esse novo momento da carreira do artista ultrapassa o conceito de *indie* dado pelo livro.

Este livro trata exclusivamente de bandas que gravaram por selos independentes. (...) Correspondentemente, as histórias vão deixando de ser contadas quando e se uma banda assina com uma grande gravadora. Praticamente todas elas realizaram seus trabalhos melhores e mais influentes durante seus anos de independência; e assim que se transferiram para uma grande gravadora, invariavelmente perderam uma conexão importante com a comunidade *underground*. (...) A palavra ‘independente’ tem várias definições, mas a utilizada neste livro obedece à questão crucial: se o selo distribui seus discos por uma das corporações gigante da indústria musical – no período em questão, eram as camadas ‘Seis Grandes’: Capitol, CBS, MCA, Polygram, RCA e WEA –, o que permite entrar em um número infinitamente maior de lojas do que as distribuidoras menores, independentes. Todo tipo de vantagem decorre dessa distinção, desde o acesso à rádio comercial até a capacidade de atrair artistas de renome. Os selos *indie* tinham que promover artistas obscuros dentro de circuitos de base local, trabalhando normalmente com uma ou duas mãos amarradas às costas (Azerrad, 2018: 12).

Mantendo-se fiel a seu rigor concetual, após sentenciar o que compreende por *indie*, o autor é extremamente feliz em encontrar a especificidade dessa cena do rock *underground* americano dos anos 1980; idiosincrasia essa que, a meu ver, representa uma *quinta dimensão do espectro punk*. Expliquemos: no final da década de 1970, o espraiamento global do *punk* era um fato incontestável e, para muitos críticos, o movimento já estaria devidamente superado e enterrado por seus descendentes, sobrevivendo apenas através das releituras operadas por esses herdeiros (o *new-wave*, o gótico, os *neo-romantics*, os adeptos do sintetizador e toda sorte de tendências que compunham a colcha de retalhos referida como *pós-punk*). Se pudermos aqui pensar em tipos ideais weberianos (Weber, 2009), cabe dizer que, por essa altura, o público e a crônica especializada estavam habituados com quatro dimensões principais do *punk* (Bivar, 1992; Essinger, 1999; Guerra, 2014; Guerra & Straw, 2017), a saber:

(i) A anomia dos *Ramones*: postura niilista e despolitizada dedicada ao nada, ao tédio, à apatia e a uma indiferença em relação à vida que se traduzia em um escape lúdico da realidade (através das drogas, da alienação voluntária ou da infantilização) rumo a um mundo vazio. Não ambicionava destruir o antigo nem construir o novo, apenas fugir.

(ii) A escatologia dos *Sex Pistols*: atitude anárquica interessada no choque, no escárnio, no desrespeito gratuito e na profanação do comportamento, da tradição e dos costumes. Não tensionava negar a realidade, nem a substituir por outra, apenas destruí-la sem que nada fosse colocado em seu lugar

(iii) O engajamento dos *Clash*: interesse politizado em promover uma tomada de consciência capaz de inspirar o confronto e a mudança social. Vê-se aqui uma deliberada afinidade com o pensamento de esquerda e uma atenção às agendas candentes daquele tempo (luta de classes, imperialismo, Guerra Fria, conflitos raciais, América Latina, etc). Não se tratava de fugir da realidade ou simplesmente destruí-la, mas derrubá-la para que uma nova ordem, mais justa e igualitária, pudesse ser erguida.

(iv) A estilização de McLaren e Westwood: crença de que o *punk* se resumia a uma estética ou a um estilo (seja de música, de moda, de comportamento), quer dizer, a um pastiche de imagens bidimensionais divorciadas de seus contextos originários e sem quaisquer sentidos subjacentes.

Conforme dito acima, a geração que interessa a Azerrad inaugura um quinto aspecto do *punk*. Para essa comunidade, *punk* já não significava mais a anomia dos *Ramones*, a escatologia dos *Pistols*, o engajamento do *Clash* ou a estilização do

casal McLaren-Westwood, mas uma ética, ou melhor, ética aplicada nas atitudes, quer dizer, uma ortodoxia ou código de conduta que prescreve uma maneira muito específica de se guiar na vida cotidiana. Como já deve estar claro, tal como prega o modelo bourdieusiano (Bourdieu, 2009), não há aqui apenas uma regra, mas uma regra que orienta uma prática, ou seja, uma estrutura normativa que só ganha eficácia quando se materializa em ações concretas no mundo do dia-a-dia. *Modus operatum* que se converte em *modus operandi*, lei exterior ou *doxa* que se inscreve em comportamentos reais, essa ética que se interioriza em práxis se resume em um só lema: *do it yourself*², ou simplesmente DIY. Mas o que seria o DIY? Esse arcabouço de princípios refletido em gestos sensíveis que compõe o estilo de vida DIY nada mais é, como a sigla sugere, que uma defesa incondicional da independência e da autossuficiência, ou seja, a crença de que é possível se viver apenas com aquilo que se produz, sem a interferência de nenhuma força externa. Aplicado ao campo da música, esse primado da autossustentabilidade defendido pelo DIY significa, em última instância, que as bandas devem permanecer independentes e tomar conta de todos os aspectos de suas carreiras, sem jamais assinar um contrato com uma grande gravadora (Cfr. Guerra, 2017). Esse é o traço diferencial que caracteriza e une a cena do rock *underground* americano da década de 1980: a ideia de que ser *punk* não tem nada a ver com ser anônimo, escatológico, politicamente engajado ou adotar um determinado estilo, mas com um quinto elemento, o de pautar sua prática por uma determinada ética, a ética de permanecer independente e *fazer você mesmo*.

É certo que os pais fundadores do *punk* deliberadamente defendiam a espontaneidade, a simplicidade e a rusticidade, mas enquanto a apologia do minimalismo feita por esses precursores ora se restringia a aspectos estilísticos referentes à maneira de tocar e de vestir, ora celebrava um modo de vida livre e libertino, a bandeira DIY que os americanos viriam a levantar não se resumia à sonoridade e ao figurino, mas dizia respeito a todo um modo de vida, nem significava se abrir para uma vida sem leis, mas justamente comprometer-se com os dogmas do indie. A emergência da cena norte-americana e sua fidelidade ao DIY, tratada aqui como a quinta dimensão do *punk*, alteraram para sempre a relação entre *underground* e *mainstream*. Até a eclosão desse movimento, o campo da indústria fonográfica se organizava uma linha vertical cuja base correspondia ao *underground* e o topo, ao *mainstream*. Com o advento do DIY essa linha vertical se quebra, e *underground* e *mainstream* se transformam em duas linhas horizontais paralelas.

É verdade que, em ambos os arranjos, o *mainstream* repousa sobre *underground* – seja como a metade superior de uma mesma linha vertical, seja como uma linha

² Em português: “Faça Você Mesmo”.

horizontal acima da latitude do *underground* – entretanto, ainda que essa hierarquia seja mantida, esse redesenho promovido pelos americanos modifica substancialmente a relação entre esses dois polos antitéticos: no caso da linha vertical, a independência *underground* é encarada como uma etapa passageira de penúrias que a banda deve enfrentar até assinar um contrato com uma *major* e assim atingir o rentável *mainstream*; ou seja, nesse modelo o *underground* é um meio e o *mainstream*, seu fim. Já quando se transformam em duas linhas horizontais, *underground* e *mainstream* passam a se reconhecer como duas arenas autossuficientes, diferindo apenas na escala de seus respectivos ganhos e na forma como os utilizam (o *underground* convertendo esses ganhos na própria cena com o objetivo de subsistir, e o *mainstream* ambicionando mais lucros); quer dizer, nesse outro esquema a independência *underground* deixa de ser vista como um purgatório de prejuízos onde o artista deve padecer até que uma *major* lhe abra os portões dourados do paraíso *mainstream*, e se torna um circuito adiabático autônomo, ou seja, o *underground* para de ser um meio que rumo ao fim que é *mainstream*, e se torna um fim em si mesmo³. Dito de forma definitiva, a grande contribuição do DIY foi ter criado uma verdadeira cooperativa de roqueiros independentes capaz de sobreviver sem recorrer às grandes gravadoras. O monstro onívoro do *mainstream* poderia até devorar a anomia, a escatologia, o engajamento ou o estilo *underground*, mas jamais conseguiria engolir sua ética.

Azerrad também é bastante sofisticado ao diagnosticar a natureza ambivalente do final dessa geração. De acordo com o autor, seria simplista sentenciar tanto o triunfo quanto o fracasso do movimento, já que, por mais paradoxal que isso soe, a cena do rock *underground* americano dos anos 1980 simultaneamente venceu e perdeu sua batalha. Não é difícil perceber esse quadro: por um lado, a cena foi vitoriosa porque cruzou as fronteiras de sua comunidade e ganhou uma dimensão imensa; por outro lado, pode-se dizer que essa vitória foi a principal causa da morte daquela empreitada, já que a hipertrofia de uma vanguarda que defendia justamente o minimalismo, o regionalismo e a fidelidade ao *underground* acabou apagando seus traços diferenciais, esvaziado sua razão de ser e a descaracterizando

³ As pequenas editoras independentes fundadas pelas bandas desempenharam um papel fundamental no fechamento desse circuito adiabático, por isso Azerrad acerta ao limitar o conceito de *indie* àquelas bandas que não assinavam com as *majors*. Nessa época, muitas bandas fundaram seus próprios selos independentes (como o SST do *Black Flag*, o *New Alliance* do *Minutemen*, o *Reflex* do *Hüsker Dü*, o *Dischord* de Ian Mackaye [fundador do *Minor Threat* e do *Fugazi*], dentro outros) e era comum que uma banda gravasse pelo selo da outra, criando o tal ciclo fechado e autossuficiente acima mencionado. Bourdieu fala de uma prática semelhante quando da autonomização do campo literário francês, época em que os escritores iniciantes liam uns aos outros, criando assim uma espécie de clientela de pares que permitia que eles sobrevivessem. "Uma de suas funções principais [dessa cooperativa de artistas] e no entanto ignorada, é ser para si mesma seu próprio mercado" (Bourdieu, 1996: 75). "Os produtores podem ter como clientes, pelo menos a curto prazo, apenas seus concorrentes" (Bourdieu, 1996: 101). "A poesia (...) não tem grande coisa a perder, é verdade, já que quase não tem outros clientes que não os próprios produtores" (Bourdieu, 1996: 138).

A cena do rock *underground* americano na década de 1980 e a quinta dimensão do punk: **[140]**
uma resenha do livro Nossa banda podia ser sua vida ■ Pedro Menezes

a um ponto em que já não era possível distinguir esses heróis da independência dos artistas das *majors* que eles tanto criticavam. Por essa razão, segundo o autor, o troféu do movimento também é sua lápide.

No plano metodológico, o livro também tem a sofisticação bourdieusiana (2009) de recusar tanto o objetivismo externalista quanto o subjetivismo internalista, buscando uma saída intermediária entre esses dois extremos, capaz de conciliar suas virtudes e neutralizar seus excessos. Colocando em termos mais explícitos, para Azerrad aqueles artistas não podem nem ser tratados com marionetes de forças maiores que supostamente pairariam sobre suas cabeças, nem como gênios criadores dotados de um *cogito* cartesiano a-histórico (Cfr. Guerra, 2013). Ao invés desses argumentos simplistas que partem de cima para baixo ou de baixo para cima, o autor nos mostra como estruturas objetivas e agências subjetivas formam um circuito, amolando-se reciprocamente. Ao terminarmos o livro, percebemos que nem o contexto explica as obras nem as obras explicam o contexto, pois ambos os lados se complementam, não sendo possível entender um sem o outro.

Com todas essas virtudes, o livro traz alguns problemas, que não podem ser chamados exatamente de pontos fracos, mas de limites impostos pelas escolhas do autor. Destacaríamos quatro lacunas principais. A primeira lacuna está relacionada à decisão de Azerrad de dedicar um capítulo a cada banda. Essa estratégia tem o mérito de nos fornecer um retrato detalhado de cada grupo, mas como os vemos de forma apartada, acabamos não percebendo as conexões entre eles, que são justamente o que faz uma comunidade *underground* ser o que é. Além disso, por estar organizado dessa forma, o livro nos obriga a percorrer em cada capítulo o mesmo intervalo temporal, o que torna a leitura por vezes cansativa. A segunda lacuna se refere a uma ênfase nas semelhanças entre as bandas em detrimento de suas especificidades. Azerrad acerta ao identificar a ética DIY como o traço diferencial que une todos aqueles artistas, mas o desejo que o autor tem de organizar todas as bandas sob a égide dessa característica comum impede-o de versar um pouco sobre importantes diferenças entre um grupo e outro que, longe de tirarem o brilho daquele movimento, evidenciam sua riqueza. Em uma rápida passagem de olhos (ou de ouvidos) podemos identificar no interior daquela vanguarda três tendências principais: um *hardcore* veloz e furioso à moda do *skate-punk*, uma sonoridade dissonante mais lenta que aponta para o *art-rock/lo-fi/no-wave/noise/shoegaze/slacker*, e, por fim, o *grunge* de Seattle e de seus arredores, que tem marcas muito próprias (Cross, 2002). A terceira lacuna diz respeito à maneira simplista com que o livro discute a relação dessa cena com o neoliberalismo. Conforme Azerrad expõe, esse rock *underground* floresce na mesma América ultraliberal de Regan e Bush pai e, para o autor, o que se vê aí são duas forças diametralmente opostas e imiscíveis. De fato, o *indie* e a ideologia neoliberal divergem em seus pontos centrais – principalmente no tocante ao

hedonismo capitalista e à acumulação de riqueza, abominados pelos roqueiros e celebrados pelos liberais – mas um olhar mais atento revelaria algumas semelhanças que o autor poderia ter explorado. Refiro-me aqui à crença nas potencialidades e na bondade da natureza humana e a idolatria da independência do indivíduo em relação ao Estado e a uma coletividade corrompidas que sempre ameaçam contaminar essa essência individual pura. No fundo, será que não haveria algum parentesco entre a ética *underground* do *do it yourself* e a ideologia neoliberal do *self made man*? O livro não responde. Por fim, a última lacuna tem a ver com uma certa insensibilidade pós-colonial do autor, ou sua incapacidade de enxergar os desdobramentos daquele *underground* para além das fronteiras dos Estados Unidos. Quando lamenta o espraiamento do indie para fora de suas pequenas comunidades, o autor só consegue perceber os impactos negativos que isso trouxe para aqueles ecossistemas, mas não nota o bem que essa popularização do *rock americano underground* fez para as cenas roqueiras dos outros países onde aterrissou. Dito de forma exemplificada: pode ser que, conforme Azerrad disse, a fama global do *grunge* de Seattle tenha descaracterizado a cena *grunge* em Seattle, o que é uma pena para o autor, mas certamente ajudou a fomentar cenas *grunge* na América Latina e na África que mesclaram esse rock americano com características locais, o que deveria ser comemorado por Azerrad, mas ele ignora. Afinal, o *grunge* é um monopólio americano? A divulgação dessa música em nível mundial é vista apenas pelo prisma lacônico da saturação de uma comunidade americana e não pelo viés otimista da hibridação pós-colonial? Jovens da periferia do capitalismo não tem o direito de conhecer Nirvana? Enfim, um debate que poderia ser feito.

Dito de maneira conclusiva, com todas as suas potencialidades e limites *Nossa Banda Podia Ser Sua Vida* é uma obra incontornável para os pesquisadores interessados em música (e mais especificamente no *rock indie* e *underground*) e sua tradução para o português é uma excelente notícia que essa resenha objetivou divulgar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azerrad, M. (2018). *Nossa banda podia ser sua vida: cenas do indie underground americano 1981-1991*. São Paulo: Powerline Music & Books.
- Bivar, Antonio (1992). *O que é punk?* São Paulo: Brasiliense.
- Bourdieu, Pierre (1996). *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, Pierre (2009). *O senso prático*. Petrópolis: Vozes.
- Cross, Charles (2002). *Mais pesado que o céu: uma biografia de Kurt Cobain*. São Paulo: Globo.
- Essinger, Silvio (1999). *Punk: anarquia planetária e cena brasileira*. São Paulo: 34.
- Guerra, Paula. (2014). Punk, expectations, breaches, and metamorphoses. *Critical Arts*, v. 28, n.1, pp. 195-211.
- Guerra, Paula. (2017). 'Just Can't Go to Sleep'. DIY cultures and alternative economies facing social theory. *Portuguese Journal of Social Sciences*, v. 16, n. 3, pp. 283-303.
- Guerra, Paula (2013). *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Afrontamento.
- Guerra, Paula; & Straw, Will.(2017). I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 6, n. 1, pp. 5-16.

A cena do rock underground americano na década de 1980 e a quinta dimensão do punk: **[142]**
uma resenha do livro *Nossa banda podia ser sua vida* ■ Pedro Menezes

Weber, Max (2009). *Economia e sociedade*. Brasília: UnB.

Pedro Menezes. Doutorando do Departamento de Sociologia da Universidade do Porto. Bolseiro de Investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal com a tese intitulada *Transglobal Indie: a configuração das cenas de rock independente do Porto e de Fortaleza pelas ruas das cidades (1980-2020)* [*Transglobal Indie: the configuration of the independent rock scenes of Porto and Fortaleza along the city streets (1980-2020)*] (SFRH/BD/140040/2018). Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto. Portugal. E-mail: pedromenezes89@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3623-0492.

Receção: 21-01-2019

Aprovação: 03-04-2019

Citação:

Menezes, Pedro Martins de (2019). A cena do rock underground americano na década de 1980 e a quinta dimensão do punk: uma resenha do livro “Nossa banda podia ser a sua vida”. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(1), pp. 136-143. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n1e1

