



Os corações de Viana têm origem religiosa. Na antiguidade clássica, o coração representava o centro da vida, da solidariedade, da fraternidade e do amor, sendo também estas as características mais salientes na vida dos santos, por isso eram representados com o coração fora do peito. Este coração, que é atualmente usado como símbolo da cidade de Viana do Castelo, assomou com intensidade em Portugal com o culto ao Sagrado Coração de Jesus em finais do séc. XVIII. As cornucópias no topo do coração são uma estilização das chamas que rebentam deste símbolo cristão. O Coração de Viana tornou-se património emocional e icónico de Portugal e da arte da filigrana portuguesa.

Viana's hearts are of religious origin. In classical antiquity, the heart represented the center of life, of solidarity, of fraternity and of love, these being the most prominent characteristics in the life of the saints, so they were represented with the heart outside the breast. This heart, which is currently used as a symbol of the city of Viana do Castelo, came to life in Portugal with the cult of the Sacred Heart of Jesus at the end of the 18th century. The cornucopias at the top of the heart are a stylization of the flames that burst out of this Christian symbol. The Heart of Viana became the emotional and iconic heritage of Portugal and the art of Portuguese filigree.

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, Portugal ■ Lília 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

EDITORES EXECUTIVOS

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

ASSISTENTES EDITORIAIS

Mauricio 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. Santander Universidade.

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

CONTACTO PRINCIPAL

Email: todasartes.journal@gmail.com

CONTACTO PARA SUPORTE TÉCNICO

Email: todasartes.journal@gmail.com

SUMÁRIO

Apresentação	4
Paula Guerra	4
ARTIGOS	7
Ranking contemporary art galleries: a sociological attempt from French case	8
Alain Quemin	8
Modernismos alternativos: Joan Brossa e o conceito de “participação semântica” de Hélio Oiticica	23
Fernando Gerheim	23
Celebridades, narcisismos e iconofilias na pós-modernidade	38
Roney Gusmão	38
Guia de referência da música <i>skinhead white power</i> brasileira	53
Alexandre de Almeida	53
A crítica de arte de Frederico Morais ao uso de novos mídia nos anos 1960 e 1970	69
Thamara Venâncio de Almeida e Renata Cristina de Oliveira Maia Zago	69
Um <i>Jardim Punk</i> no bairro de Alvalade: de símbolo do Estado Novo a ícone do <i>punk rock</i> português	81
Luiz Alberto Moura	81
REGISTOS DE PESQUISA	98
Narrativas da Nova Gaia – 4400. Prospetos de <i>hip hop</i> na comunidade jovem	99
Lídia Pinheiro	99
RECENSÕES/ RESENHAS	108
Uma resenha do livro <i>Keep it simple make it fast: An approach to underground music scenes (Vol. 4)</i>	109
Jonas Pilz	109

SUMMARY

Presentation	4
Paula Guerra	4
ARTICLES	7
Ranking contemporary art galleries: a sociological attempt from French case	8
Alain Quemin	8
Alternative modernisms: Joan Brossa and the concept of ‘semantic participation’ of Hélio Oiticica	23
Fernando Gerheim	23
Celebrities, narcissisms and iconophilies in the postmodernity	38
Roney Gusmão	38
Reference guide of skinhead white power Brazilian music	53
Alexandre de Almeida	53
Frederico Morais’s art criticism to the use of new media in the 1960s and 1970s	69
Thamara Venâncio de Almeida e Renata Cristina de Oliveira Maia Zago	69
A Punk Garden in the neighbourhood of Alvalade: from a Estado Novo’s symbol to an icon of portuguese punk rock	81
Luiz Alberto Moura	81
SEARCH RECORDS	98
Narratives of Nova Gaia – 4400. Prospects of hip hop in the youth community	99
Lídia Pinheiro	99
REVIEWS	108
A review of the book <i>Keep it simple make it fast: An approach to underground music scenes (Vol. 4)</i>	109
Jonas Pilz	109

APRESENTAÇÃO

Paula Guerra

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

Manuel Castells (2009) diz há já muito tempo que vivemos na era da Internet. Esta permeia todas as esferas sociais. Veja-se no aspeto político: foi a Internet que trouxe o acentuar das práticas participativas, como é o caso dos orçamentos participativos ou o *crowdfunding*. No fundo, uma política participativa, horizontal e sem intermediários. Um modelo particularmente fecundo para uma época de desencanto com a democracia participativa, tida como hierárquica e demasiada afastada dos cidadãos. A arte não é exceção e tem sofrido enormes influências com o avanço da Internet. A atual importância de fenómenos como o *do-it-yourself*, o *maker movement* e o cooperativismo na Internet não podem ser entendidos sem se levar em consideração o *digital shift* que levou a cultura para um novo modelo, que alguns apelidam de *Cultura 3.0* (Sacco, Ferilli & Blessi, 2018; Guerra, 2019).

Trata-se do resultado da nova vaga de inovações tecnológicas que estão na base das indústrias culturais. A grande inovação é que agora não se centra no alargamento da oferta e das audiências, mas sim numa mudança estrutural na produção. Hoje em dia praticamente cada um pode ser produtor. Com esta explosão do lado da produção, cada vez se torna mais complexa a divisão entre produtores e consumidores culturais. A grande mudança da *Cultura 3.0* é a transformação das audiências em atores culturais. O enfoque terá de ser, acima de tudo, numa participação cultural ativa. Uma situação em que as pessoas não se limitam a receber passivamente a cultura, mas são, pelo contrário, estimuladas a participar em todo o processo. Serem parte integrante. Não apenas ouvir música, mas tocar, formar uma banda. O que implica toda uma mudança nas expectativas e valores, quer dos indivíduos quer das ideias que se tem sobre a criação artística (Durrer & Henze, 2020; European Agenda for Culture, 2017; Nascimento, Pereira & Ghezzi, 2014).

É precisamente aqui que a política e a arte se encontram. Ou melhor, multiplicam os seus encontros. Como sabemos, a Internet alterou o estatuto da arte, o papel dos criadores e do público. Desde os anos 1990 que a arte participativa almeja envolver os públicos no processo criativo, tornando-os similarmente autores. É um modelo que defende que sem a participação do público a arte está incompleta. Isso servia para se ganhar um sentimento de responsabilidade e de valia pessoal (Bishop, 2012, 2006; Winiiecka, 2019).

É, em parte, neste frutuoso caldo teórico que este novo número da Revista Todas as Artes se situa. Alain Quemin, no seu artigo *Ranking contemporary art galleries: a sociological attempt from the French case*, procura analisar uma questão que se tornou cada vez mais importante, especialmente após o período de crise económica, isto é, qual é a relevância do mercado no mundo artístico atual e, mais do que isso, estabelece um *ranking* de galerias artísticas francesas baseadas no reconhecimento e acesso ao mercado. Indubitavelmente que o valor e o capital dessas galerias se vê confrontado com as manobras da Cultura 3.0. Fernando Gerheim, por sua vez, em *Modernismos alternativos: Joan Brossa e o conceito de participação semântica de Hélio Oiticica*, analisa a interessante perspectiva de Joan Brossa, que postula o conceito de modernismo alternativo, que serve para romper com as narrativas hegemónicas da história da arte ocidental;

mostrando outras visões de reconhecimento e de consagração. Pluralidade de cânones, de sentidos e de representações é também o eixo estruturador do terceiro artigo ou não estivessemos a abordar Madonna. Neste artigo, justamente intitulado *Celebridades, narcisismos e iconofilias na pós-modernidade*, Roney Gusmão estuda a forma como Madonna incorpora a *praxis* e o *ethos* pós-moderno nas suas performances. Acima de tudo, como é que a *persona* por ela criada pode ser analisada enquanto expressão dos valores que impregnam a cultura pós-moderna e pautam novos afetos e distinções artísticas e culturais consagrados.

Alexandre de Almeida, em *Guia de referência da música skinhead white power brasileira*, realiza, de forma interdisciplinar, algo sub-estudado: o mapeamento de grupos, bandas e seus reportórios *skinheads white power* brasileiros. Este mapeamento servirá, acima de tudo, para se melhor compreender a forma de agitação metapolítica que esses grupos e bandas levam a cabo nos dias de hoje. Com Alexandre de Almeida, penetramos nos universos *underground*, das diferenças, das pertenças exarcebadas. De certa forma, muitas destas manifestações recobrem o *regresso do reprimido* na contemporaneidade. Ainda que algum deste material esteja disponível na rede mundial de computadores, a possibilidade de o documento ser publicado de forma incompleta ou com informações equivocadas é real, comprometendo a credibilidade dos resultados finais da pesquisa.

Thamara Venâncio & Renata Zago, em *A crítica de arte de Frederico Morais ao uso de novos media nos anos 1960 e 1970*, analisam uma realidade que, como dissemos acima, é extremamente atual: procuram abordar a visão do crítico de arte Frederico Morais relativamente à opção dos artistas contemporâneos pelos novos média. Este crítico distinguia-se por considerar o artista como uma espécie de guerrilheiro, cuja tarefa principal não era de construir/criar obras, mas sim de propor situações, experiências. Luiz Alberto Moura, por sua vez, em *Um Jardim Punk no bairro de Alvalade em Lisboa: de símbolo do Estado Novo a ícone do punk rock português*, reflete sobre o bairro lisboeta de Alvalade como um dos pontos mais emblemáticos do despoletar do *punk rock* português, por volta do fim dos anos 1970. Um bairro idealizado pelo Estado Novo e que, ironicamente, se tornou centro de ideias e contestação.

Lídia Pinheiro, num registo de pesquisa intitulado *Narrativas do hip hop na Nova Gaia*, analisa o papel que este desempenha na construção identitária dos jovens, especificamente na vertente do rap existente nas freguesias de Vila Nova de Gaia. Por fim, Jonas Pilz efetua a resenha do quarto volume do livro *Keep It Simple Make It Fast: An approach to underground music scenes*, publicado por Paula Guerra & Thiago Pereira Alberto em 2019. Trata-se de uma coletânea que aglutina mais de 60 textos em torno da temática *Gender, differences, identities and DIY cultures*. O livro oferece olhares diversos sobre tónicas emergentes e recorrentes nas pesquisas atravessadas pela música, subculturas, *underground*, arte de um modo geral, ativismo e problematizações de género, como objeto principal ou tangencial.

Porto, dezembro de 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres/Nova Iorque: Verso.
- Bishop, Claire (ed.) (2006). *Participation*. Londres: MIT Press.
- Castells, Manuel (2009). *The rise of the network society: Information Age: Economy, Society, and Culture*. Londres: Wiley-Blackwell.

- Durrer, Victoria & Henze, Raphaela (Eds.) (2020). *Managing culture. Reflecting On Exchange in Global Times*. Londres: Palgrave.
- European Agenda for Culture (2017). *Promoting access to culture via digital means*. Luxemburgo: Publications Office of the European Union.
- Guerra, Paula (2019). Pensar as políticas culturais no século XXI: o caso de Lisboa. *Revista Nava*, 3(2), pp. 157-179. Acedido em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/119718>
- Nascimento, Susana; Pereira, Ângela Guimarães, & Ghezzi, Alessia (2014). *From citizen science to Do It Yourself Science*. Luxemburgo: Publications Office of the European Union.
- Sacco, Pier Luigi; Ferilli, Guido; Blessi, Giorgio Tavano (2018). From Culture 1.0 to Culture 3.0: Three Socio-Technical Regimes of Social and Economic Value Creation through Culture, and Their Impact on European Cohesion Policies. *Sustainability*, 10(11). Acedido em: <https://www.mdpi.com/2071-1050/10/11/3923>.
- Winięcka, Elżbieta (2019). Between Aesthetics and Politics. Socially Engaged Art on the Internet. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, (17), pp. 303-319. Acedido em: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pss/article/view/20111>

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(2), pp. 4-6. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n2ap

ARTIGOS



RANKING CONTEMPORARY ART GALLERIES: A SOCIOLOGICAL ATTEMPT FROM FRENCH CASE

CLASSIFICAR AS GALERIAS DE ARTE CONTEMPORÂNEAS: UMA TENTATIVA SOCIOLÓGICA A PARTIR DO CASO DA FRANÇA

CLASSER LES GALERIES D'ART CONTEMPORAIN: UNE TENTATIVE SOCIOLOGIQUE À PARTIR DU CAS FRANÇAIS

ORDENAR LAS GALERÍAS DE ARTE DE LO CONTEPORÁNEO: UNA TENTATIVA SOCIOLÓGICA A PARTIR DEL CASO DE FRANCIA

Alain Queminn

Université Paris-8, Institut d'Etudes Européennes, Institut Universitaire de France, Paris, França

ABSTRACT: Contemporary art galleries remain little known partly because the very definition of contemporary art makes it difficult to delimit their population. In order to bring more light on contemporary art galleries in France, we decided not only to try and define their population, but also to *rank* them. For this and in order to objectivize the various positions, we gathered information on all art galleries concerning: (i) such factors as their locations, participation to art fairs and recognition by public institutions, but (ii) also considering their rosters. The analysis shows a general link between the two. It also unveils a strong hierarchy between contemporary art galleries in France with a very significant presence of galleries of foreign origin in the first ranks, as a direct consequence of the high degree of internationalization of the art market.

Keywords: gallery, contemporary art, ranking, reputation, art market.

RESUMO: As galerias de arte contemporânea permanecem desconhecidas, em parte devido à delicada definição de arte contemporânea que dificulta a delimitação dos contornos desse objeto. Para conhecê-lo melhor, decidimos não apenas tentar quantificar esse grupo, mas também classificá-lo. Com o objetivo de especificar as diferentes posições, consideramos para o conjunto de galerias um primeiro conjunto de fatores (i) locais de implantação, participação em feiras e reconhecimento pelas instituições, posteriormente comparados com (ii) a lista de artistas representados. A análise mostra uma ligação geral entre os dois polos. Da mesma forma, torna visível uma forte hierarquia entre galerias de arte estabelecidas na França, com forte presença de galerias de origem estrangeira entre as primeiras posições, como consequência direta da internacionalização do mercado de arte.

Palavras-chave: galeria, arte contemporânea, classificação, reputação, mercado de arte.

RÉSUMÉ: Les galeries d'art contemporain restent peu connues, en partie du fait de la délicate définition de l'art contemporain qui rend difficile de délimiter les contours de cette population. Afin de mieux les connaître, nous avons décidé non seulement de tenter de recenser ce groupe mais également de le classer. Afin d'objectiver les différentes positions, nous avons considéré pour l'ensemble des galeries un premier ensemble de facteurs (i) lieux d'implantation, participation aux foires et reconnaissance par les institutions (ii) ensuite comparé à la liste des artistes représentés. L'analyse montre un lien général entre les deux pôles. Elle fait également apparaître une forte hiérarchie parmi les galeries d'art contemporain établies en France, avec une forte présence des galeries d'origine étrangère dans les premières places, conséquence directe de l'internationalisation du marché de l'art.

Mots-clés: galerie, art contemporain, classement, reputation, marché de l'art.

RESUMEN: Las galerías de arte contemporáneo siguen siendo desconocidas, en parte por el hecho de la delicada definición del arte contemporáneo que dificulta la delimitación de contornos de esta población. Para conocerlas mejor, hemos decidido no solamente intentar censar este grupo, sino también clasificarlas. Con el propósito de concretar las diferentes posiciones, hemos considerado para el conjunto de galerías un primer conjunto de factores (i) lugares de implantación, participación en ferias y reconocimiento por las instituciones, posteriormente (ii) comparados con la lista de artistas representados. El análisis muestra un vínculo general entre ambos polos. Del mismo modo, permite visibilizar una fuerte jerarquía entre las galerías de arte establecidas en Francia, con una fuerte presencia de galerías de origen extranjero entre las primeras posiciones, como consecuencia directa de la internacionalización del mercado del arte.

Palabras-clave: galería, arte contemporáneo, clasificación, reputación, mercado del arte.

1. Introduction

Although the earliest developments of the sociology of art can be found as early as the very end of the 19th century, when sociology emerged as a discipline, the domain was profoundly renewed not to say re-founded during the 1960's in France with the double contribution of Pierre Bourdieu and his collaborators on one side and of Raymonde Moulin (Moulin, 1967) on the other (Quemin, 2017). The main contribution of Raymonde Moulin to the sociology of art was her analysis of the creation of art value at the junction of the art market and art institutions such as museums (Moulin, 1992). It seems that, for a long time, the conjunction of the two dimensions was necessary for art production and for artists to be considered as such. Furthermore, that the respective contribution of the market and that of institutions was rather balanced. However, during recent years, the part played by the market is generally considered to have increased greatly. Nowadays galleries, art fairs and auctions all play a major role in the creation of art value, not only financially speaking, as they tend to have a greater influence on the global legitimation process of art and artists. Not surprisingly, the interest of social scientists, from sociologists, economists to art historians, developed considerably during the past years. The art market and its players are scrutinized and analyzed today like never before.

Although for a long time, sociology or the social sciences at large did not show the same concern for the study of fame, celebrity or "starification" as they did for art, a number of pioneering works can be identified as early as the mid 1950's. In *Les stars*, the French sociologist Edgar Morin (Morin, 1957) opened a path that later developed into a proper domain, now identified as "celebrity studies". Several consistent findings in the domain can be briefly mentioned such as the famous Matthew effect that was theorized by Robert K. Merton (Merton, 1968) and later developed by his followers (Rigney, 1949) stating that, very often, "success begets success". A number of connections were also made with other social phenomena that had been observed and theorized earlier, such as bandwagon effects (Leibenstein, 1950). More recently, the most interesting works in the celebrity studies domain focus on self-fulfilling prophecy and commensuration (Espeland & Sauder, 2007) or study the persistence of fame over time (van de Rijt, Shor, Ward & Skiena, 2013). Still, the most important contribution that opened a proper domain of study at the junction of the sociology of art and celebrity studies was that of Sir Alan Bowness in *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame* (Bowness, 1989). Although Sir Alan Bowness was neither a sociologist nor was he trained in the sociology domain - having trained in art history, he was a curator and museum director - his perspective was very close to sociology and he strongly influenced that discipline through his analysis of the different steps that lead visual artists to success and consecration. The works that we developed when studying star artists in the contemporary visual arts (Quemin, 2013a) are directly tributary to all the previous authors. As we could show on rankings before analyzing them and the social role that they play in the contemporary art world today, these instruments and especially rankings of artists have multiplied in recent years. Still, there are no proper rankings of galleries. Hence the question: can rankings of contemporary art galleries be built and how can they be elaborated? And what can they reveal about the structure and function of the art market?

In this article, we will illustrate this with the example of private galleries in the French contemporary art market.

2. Rankings of artists and their development

Today, rankings have become fitting players in the contemporary art world. Although their early origin can be found as soon as art history emerged as a discipline and was associated with aesthetic evaluation (Vasari, 1550). The first attempts of quantification emerged in the early years of the 18th century thanks to the French author Roger de Piles (de Piles, 1708). Still, although Roger de Piles attributed marks to artists on four different criteria (drawing, color, composition and expression), he never thought to calculate a global mark for each artist, which would have in turn made it possible to elaborate a ranking of artists by comparing their medium mark. The first ever ranking of artists was published by the French art magazine *Connaissance des Arts* in 1955, three years after the review was founded. It was only published on 5 occasions in the years 1955, 1961, 1966, 1971 and 1976. Still, the methodology used to rank the artists was relatively vague: a selection of experts belonging to the art world were asked to name the most important artists of the time and their answers were consequently aggregated.

By 1970, rankings began to become more systematic and rigorous with the creation of the German *Kunstkompass* (the art compass). Willy Bongard, its inventor, was an economic journalist and he happened to be very involved in the contemporary art world (notably a friend of the artist Joseph Beuys). If, in an academic perspective for art historians, contemporary art is generally considered to have emerged in 1945, after the Second World War, however art institutions such as museums and contemporary art centers normally adopt a different convention: the very end of the 1960's and the very beginning of the 1970's are generally considered a more appropriate landmark to date the proper emergence of contemporary art. In 1969, before he later became a star curator, Harald Szeemann organized a seminal exhibition focusing especially on conceptual and minimalist art at the Bern Kunsthalle. This show greatly renewed the perspective on art. Almost simultaneously to the emergence of the new category of contemporary art, the double point of art value from an aesthetic and economic standpoint was questioned under the influence of the general redefinition of art. In order to reduce the uncertainty associated with the new conception of art and the new criteria with which to evaluate it, a new ranking, the *Kunstkompass* was created. Every year or so, Willy Bongard and his collaborators – later, after Bongard's death, his widow, Linde Rohr-Bongard became responsible for elaborating the ranking – published the *Kunstkompass*, a ranked list of the top one hundred most visible artists in the world. Occasions of visibility for an artist were split into three types and were then given a certain number of points proportional to the importance of the event: solo shows in prominent art institutions, whether they were museums or art centers, collective shows, and thirdly reviews in influential art journals such as *Flash Art*, *Art in America* and *Art Forum*. At the end of every year, the number of points for each artist was summed up and the ranking of the most visible artists was published. From 1970 until 2007, the ranking was published in the German economic magazine *Capital* and from 2008 until 2015, the ranking was published in another German economic journal *Manager Magazin*¹.

The end of the *Kunstkompass* in terms of visibility and influence was largely caused by the creation of a competing ranking of artists, that of the German firm Artfacts. Having been launched in 2003, the *Kunstkompass* in *Capital* in 2008 was replaced by this new competing indicator under the denomination "Capital Kunstmarkt Kompass". Based on an algorithm, the ranking is a striking

¹ Although the *Kunstkompass* still exists today, it now generates very little attention as a much more elaborated ranking of artists, that of Artfacts, tends to overshadow it (Quemin, 2013a).

example of the use of big data, also compiling occasions of visibility, but much more numerous ones, some of them associated with the institutional pole (museum and contemporary art centers' exhibitions) and others with art journals and magazines but also with the market (presence in commercial art galleries, art fairs and auctions) among many other more minor occasions of visibility (such as art schools, art hotels and non-profits). In 2014, 100.000 artists were ranked by Artfacts and a total of 400.000 were listed in the database (300.000 being unranked). Today, more than half a million artists are included in the data base.

Among the most notorious rankings in the contemporary art world, one can also mention the 'Power 100', but when investigating the point of rankings in the contemporary art world, we found no less than a dozen of different rankings, be they (mostly) of artists, even artworks (!) or rankings of players within the art world in general. We did not find any ranking of gallerists although these players are included in the Power 100, the aforementioned ranking of the most powerful players in the art world and they represent around one fifth of the listed personalities, a similar share to collectors and only slightly less than artists that represent approximately a quarter of the referenced population in that indicator (Quemin, 2013a).

3. Methodology: Fieldwork as a proper insider and questions of definition

As given our familiarity to both the contemporary art world and to the rankings of artists that we have been analyzing for years now, we decided to elaborate a ranking of contemporary art galleries and to study how that kind of instrument could inform us about the structure of the contemporary art market. As we have been investigating the French art market for nearly three decades now, we decided to limit our ranking to the French gallery scene, or, more precisely, to galleries with a location in France, some of them being branches of galleries of foreign origin. Our knowledge of the French art market relies on our fieldwork as a sociologist of art during these near to three decades but also from our more recent involvement as an art critic and art journalist that specializes in the gallery scene. Although being a player in the art world that is studied is a very common position in such domains as dance or music (Becker, 1982, Buscatto, 2007), this position is very uncommon in the visual arts domain. When, very exceptionally, pioneer Raymonde Moulin wrote a text for an exhibition catalogue, she did it under a pseudonym as if it had not been legitimate as a sociologist to combine her activity in the social sciences with another one that made her a genuine player of the art world. Our double position and especially the second role as an art critic and journalist opened many doors to us to better understand how the gallery world functions. Being a journalist as a second occupation and in a position to help galleries with promoting their artists, we were constantly rewarded with many invitations to openings, countless cocktail parties and subsequent dinners. Not only were formal interviews incredibly easy to obtain if we wanted to use that specific research method, but thanks to these social events we managed to observe and proceed unnoticed as we were welcomed and expected with our roles as an art critic and journalist in the art world (Peretz, 2004). In many cases, we could check if the collected information from either participant observation or through informal interviews - just 'chatting' with players of the gallery world - was radically different from what we could obtain - and did obtain - through formal interviews. In the second case, interviewees were much more normative in their answers. The fact that several (very) informal interviews with gallerists and their collaborators were made during convivial events where alcoholic beverages - among which fine wine and especially champagne - are offered, often freed the speech significantly. Although, for years now, we have been a constant promoter of quantitative methods working with figures and statistics in order to

objectivize social facts, we have always been more convinced that a very strong and regular practice of field work is absolutely fundamental to better understand social processes and social worlds, such as the case for contemporary art galleries. As a matter of fact, complex statistical indicators are often used by « social scientists » who not only know very little about the domain that they are supposed to study, art in our case, but who often have few connections to the social world that they study, in this case the art world. To say things quite abruptly, in the domain of art and the social sciences, more often than not, the use of complex statistics as evidence only proves that those who use them know very little about art and art worlds. In our opinion, authors tend to conceal their ignorance with instruments that are mostly aimed at giving a scientific appearance to their work.

Before galleries could be ranked, it was necessary to define the limits of the group to rank. This raised the question of what can be defined as a contemporary art gallery. Galleries are rather easy to define: structures with a commercial purpose and a physical space organizing exhibitions of works. Still, defining contemporary art was not as simple. Although commentators and analysts, among which social scientists, sometimes tend to offer different definitions for contemporary art, our long acquaintance with the domain has convinced us that the best definition is the one that is inspired by an interactionist perspective (Becker, 1982). Contemporary art is fundamentally and ultimately what is considered as such by members of the contemporary art world, and even more by the most integrated actors of this social world (Becker, 1982, Moulin, 1992). That being said, it seems necessary to mention that today even more than during the 1970's, a time when this factor was already significant, the international dimension is an essential part in the definition of contemporary art and in the activity of proper contemporary art galleries. During the last decade, private transactions in the art market have become ever more dependent on the art fair system, a commercial organization mode that tends to reflect that of the galleries themselves. The more contemporary these events claim to be, the more international they become (Quemin, 2013b). This is how, in a research that we conducted on contemporary art galleries and their participation to art fairs during the year 2008, we selected 41 contemporary art fairs held during that year from around the world that presented at least a level of international dimension and we referenced all participating galleries. Thus, we identified approximately 2,300 contemporary art galleries in the world (2.322 to be precise) that had any degree of access to the international art market represented by art fairs in 2008 (Quemin, 2013b). The number of galleries that we managed to analyse through the described method and that we could thus objectivize gave a result that is very close to a data produced by an actor of the art world, the firm Artnet. This online platform publishes results of artists at auctions and also enables its users to sell, look for and buy works of art - with more than 39,000 artists represented by more than 2.200 galleries from all over the world (located in more than 250 cities).

The number of French galleries that we found in the same research (Quemin, 2013 b) was 150 for the year 2008. It may be necessary to underline here that our approach was deliberately inclusive as we decided to also take into account art fairs that were less international, with few nationalities of galleries being represented, and we also included galleries that only had access to “international” art fairs organized in their own countries: this represents an easier form of access to the art market as international art fairs are generally more open to participating galleries of the countries in which they take place.

Far from our figure of 150 contemporary art galleries in France and 2.300 for the entire world, a recent survey published by the Département des Etudes, de la Prospective et de la Statistique of the French Ministry of Culture and Communication listed nearly 2.200 contemporary art galleries (Rouet, 2013) in France. Of course, the number of contemporary art galleries depends on the definition of contemporary art: if all shops that sell works or images are included in this definition, for instance all those that sell frames and also offer decorative artefacts to their clients, the number of so-considered and defined contemporary art galleries literally explodes. In our case, it seemed absolutely essential to take into consideration the perspective of players that are actuality integrated in the contemporary art world in order to better evaluate the group of proper contemporary art galleries. Although the French Ministry of Culture and Communication considers an ensemble of 2.200 contemporary art galleries in France, it is absolutely certain that a vast majority of players of the contemporary art world would reject most structures that were considered as contemporary art galleries only because very little attention was paid to the social representations in the social world that was considered. Moreover, it may be necessary to add that even when we mentioned a number of almost 150 contemporary art galleries in France, the most integrated players in this sector would undoubtedly question the 'contemporaneity' or even the aesthetic value of many galleries that our own methodology included in the group. Still, it seemed important to us to use some objective criteria and that the borders and content of the group should be determined by the values that are quite generally shared in it.

4. Ranking criteria: from unreliable sales criteria to organizational and reputational ones

As we have just seen, although there did not exist a ranking of art galleries, there was an official evaluation of the number of art galleries in France but it presented a significant difference with the one that we had produced that can easily be explained by the radically different definitions and methodologies that were adopted. Having considered the number and limits of the population of contemporary art galleries in France and having presented and justified our own perspective, the next step consisted in defining the criteria to build a ranking. Once again, the question was: what criteria should be used?

In order to objectivize the importance of contemporary art galleries, the most spontaneous criterion which comes to mind is perhaps the value of transactions. A long familiarity with the art market has convinced us that all data related to the sales of artworks, whether during art fairs or in the spaces of galleries, cannot be known with any decent reliability. Although the figures for public sales at auctions can be considered reliable, it is absolutely impossible to give any credit to the published figures in the global art market when they include both public sales and private transactions. For one year, two competing reports were published on the global art market worldwide. The first published by the economist Clare McAndrew for Art Basel estimated the global amount of the art market in 2016 to be 56.6 million dollars, but a competing report published by the finance specialist Rachel Pownall for TEFAF, the Maastricht art fair, produced a radically different estimation of only 45 million dollars. Their differences of evaluation were enormous, the first figure being 26% higher than the latter! To give just one example of opacity within private transactions, in 2015, a painting by Paul Gauguin, *When Will You Marry?*, was widely reported to have been sold to the Qatar museums for the record amount at the time of 300 million dollars in a private sale. Yet, in 2017, when the transaction came to court due to an unpaid commission to the intermediary Simon de Pury, the information eventually perspired that the painting had been sold for 210 million dollars 'only', nearly a third less than what had been publicized two years

earlier. The initially announced figure must have logically been integrated in the statistics of so-called experts who claim that they can produce reliable estimations of the art market that include both auction sales and private transactions. Still, a long practice of field work in art galleries and frequent visits as a journalist made us very familiar with many structures, thus turning from the status of an outsider to an insider, have convinced us of the opposite. We could see on many occasions that the use of cash is very common in art galleries. Once, we could even joke with the accountant of an important art gallery during a cocktail party that was held at the end of the fiscal year. As we told her:

Hey, don't drink too much tonight or you won't be able to cheat on figures tomorrow and you won't reach a 20% underestimation of the sales! (She laughs) Then she adds: "If I couldn't do much better than 20%, I would be fired, you know.

Then we had a very serious – although informal – conversation in which she explained how she could use more or less legal techniques in order to reduce the amount of taxes paid by the gallery and she insisted on the use of cash and payments abroad. The very example of the sale of the painting by Gauguin, the previous observation and the informal interview in a gallery all show that it is fundamentally impossible to provide reliable information regarding gallery sales. As free ports also perfectly illustrate it, the art market is discreet not to say that it is secretive in essence. The fact that some sales are public at auctions and can be known with a very satisfactory degree of reliability (although, even there, some prices can be manipulated in order to influence the price range of an artist) should not cover the fact that the art market as a whole is remarkably opaque.

As we were conscious of the impossibility to rely on the sales figures and in order to build a ranking of contemporary art galleries, we decided to develop a two phase approach by combining two factors that could reflect the gallery's importance. The first step consisted in gathering and aggregating factors which demonstrated the gallery's reputation, signs of recognition and access to the market for contemporary art galleries. It was important that these factors should express recognition by the art world itself. We aimed to identify a high enough number of factors that could express a diversity of signs of recognition or legitimacy in the French social world of contemporary art. Secondly, the next step consisted in attributing coefficients that could reflect in a satisfactory way the respective weight of all the various signs of recognition. Once again, our long familiarity with the French gallery scene made it possible for us to determine a satisfactory value for each coefficient. Soon after, we conducted more than 50 informal interviews with gallerists and their collaborators in order to fine-tune the initial values. Another possibility would have been to organize focus groups with these actors of the art world. Still, if the purpose of the research had been presented, it is highly plausible that a significant proportion of the participants would have exaggerated the weight of the factors in order to tamper with the results to reach a better position in the ranking. Here, informal interviews or even discussions were more efficient as the general purpose of the questions was not explained. Not only did we ask our interlocutors about the respective weight of the factors but we also asked if they could suggest a criterion that would illustrate the importance of galleries both in terms of reputation and economic importance. Several actors mentioned the turnover of the gallery, to which we objected that it was impossible to obtain such information with a satisfactory degree of reliability; they all agreed with the objection.

We first proceeded with building a table including all of the identified galleries through considering the following sources of information and we attributed each factor the coefficient that is mentioned between brackets after introducing it:

1. Presence in a professional gallery list ('Galeries mode d'emploi') for which galleries have to apply and are selected: 1 point;
2. Member of a representative body (Comité professionnel des galeries d'art) for which gallerists have to be co-opted to join: 1 point;
3. Having already had one artist in their roster who was awarded the Marcel Duchamp prize: 2 points;
4. Having already had one artist in their roster who was only nominated to the Marcel Duchamp prize but not awarded it: 1 point;
5. Having already sold works to the Fonds National d'Art Contemporain, the most important French public collection which makes its purchases public: 1 point if only once; 2 points if it happened in different sessions (which tends to show that the gallery is more continuously "on the radar" of this very important public structure).

As art fairs have become essential not to say vital to contemporary art galleries, this also had to be reflected in our methodology. Once again, we regularly asked French gallerists and their direct collaborators which art fairs – both national and foreign - were most important for them and about their respective weight for the gallery. We considered participation during the previous 12 months. The websites of the selected art fairs were another source that we browsed in order to identify French contemporary art galleries with some international scope.

Considering participation to French art fairs, the list and coefficients were as follows:

1. Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC), the main Paris contemporary art fair: 5 points;
2. Off(icielle): 1 point;
3. Art Paris: 1 point;
4. Drawing Now: 1 point.

Unlike FIAC that is a genuine international art fair and generally considered a prestigious event, other art fairs presented a lower degree of prestige. Off(icielle) was a satellite art fair that was organized during the FIAC. These three art fairs were selected because they are much more inclusive than the FIAC and they were included in our criteria in order to encompass more than if we had only taken into account the most prestigious French event.

As far as prestigious international art fairs organized abroad are concerned, Art Basel is the most important worldwide (Quemin, 2013b). We listed the events that are the most significant to French galleries and, there again, the coefficients were attributed in order to try to reflect as precisely as possible what is at stake in each of them. The more important the impact in terms of prestige and potential sales, the higher the coefficient.

1. Art Basel: 10 points;
2. Art Basel Miami Beach: 5 points;
3. Frieze London / Frieze New York / The Armory Show (in New York City) / Art Basel Hong Kong: 3 points were allocated if a gallery participated to one only of these fairs during the previous 12 months, 5 points if they participated to two or more of these art fairs;
4. Art Brussels: 1 point.

The method that we developed made it possible to determine the number of “significant or “prominent” contemporary art galleries” in France, those with a proper insertion within the contemporary art circuit. We found 192 galleries in 2016, which is higher than the 150 galleries that we estimated in 2008. Still, it is generally considered that between 2008 and 2016, the contemporary art market developed very significantly. Hence, the number that we calculated is compatible with the estimation in a previous research that focused on art fairs and in which galleries were only a second concern (Quemin, 2013b). Besides, it should be stressed that, whatever the method that is developed and adopted, it would be naive to believe that one can achieve a precise figure. Each time, what is at stake is more obtaining an order of size, a scale, rather than a precise figure. Once again, it seems necessary to underline that the number of contemporary art galleries in France is far from 2.200.

In addition, we included other criteria that could be considered to reflect the economic means and the scope of the galleries:

1. Having two or more spaces in Paris (and in its suburbs): 3 points;
2. Having at least one gallery space abroad: 5 points;
3. Still, as the space is not neutral and as some countries and cities are more important in terms of market, we had to consider also where the foreign branches of the galleries were located, be it the original location of the gallery for foreign galleries that opened a space in Paris or subsidiaries that were opened by French galleries in order to develop internationally.
4. Two extra points were allocated to galleries that opened a space in London or New York City as these two cities play a central role in the international art market and offer privileged access to major collectors. For the same reason, 4 points were awarded to galleries being present both in London and in New York City. As given the central role played by “mega-galleries” on the international art market, 10 points were allocated to the galleries that had spaces in more than five countries including the UK with London and the US with New York City.

The approach that we developed introduced 19 different criteria that were all meant to reflect the importance of the gallery in the French art market and scene. A gallery ranking revealing a high degree of stratification. Apart from making it possible to determine the present number of contemporary art galleries in France, the method produced a ranking that could reveal strong stratification of the activity. A high proportion of the galleries that appeared on the list received solely one or two points, a sign of a very limited integration to the contemporary art world. At the other end of the spectrum, many galleries showed as extremely active, highly integrated and often combined this with a remarkable work tool in terms of spaces, both in Paris and abroad (see Table 1).

Rank & Gallery name	Number of points N.	Nationality	Paris District
1- Gagosian	45	US	8th & suburb
2- Emmanuel Perrotin	42	French	Marais
3- Nathalie Obadia	40	French	Marais
4- Thaddaeus Ropac	38	Austrian	Marais & suburb
5- Lelong	37	French	8ème
6- Marian Goodman	36	US	Marais
7- Kamel Mennour	34	French	Saint-Germain-des-Près
8- Daniel Templon	31	French	Marais
9- Chantal Crousel	30	French	Marais

9- Peter Freeman	30	US	Marais
9- Almine Rech	30	French	Marais
9- Jocelyn Wolff	30	French	Belleville
13- Taka Ishii	27	Japanese	Marais
14- Continua	26	Italian	Outside of Paris
14- Art Concept	26	French	Marais
16- Air de Paris	22	French	13th district
16- Karsten Greve	22	German	Marais
16- Max Hetzler	22	German	Marais
19 – gb agency	21	French	Marais
20 – Michel Rein	20	French	Marais

Table 1: The top of the ranking: star galleries and other important ones in France.

Source: Own Authorship.

Gagosian, the art world leader, with a flagship in the Mecca of Chelsea, in New York City, and no less than 17 gallery spaces in the world comes first. The top twenty positions of the ranking are occupied by 12 galleries of French origin and eight that were originally created abroad: three in the United States – all located at the top of the list (1st, 6th and 9th) -, two in Germany, one in Austria, one in Italy and one in Japan. At a time when the art market is supposed to be completely globalized and national borders are often seen as negligible, our data shows that territory still plays a prominent role. The French market is either controlled by national galleries or by galleries of a very limited group of countries that generally occupy prominent positions in the art market (Quemin, 2013b). The impact of territory can also be seen through the location of galleries. In the top twenty, all galleries but one (*Continua*) are located in Paris (two of them opened a second (mega-)space in its suburb in a later step of their development). Moreover, even inside Paris, territory is not neutral. The Marais district plays a central role as a defined gallery cluster: 14 of the 20 leading galleries that we identified with the previous criteria gather in this part of Paris. Two other galleries are located in the very bourgeois 8th district, one is located in Saint-Germain-des-Près, a district that, until the 1960's had a high concentration of galleries before it declined when the majority left for the Marais during the 1970's. The last two galleries in the list are located in more peripheral districts. One is located in 13th arrondissement, a neighborhood that was once planned to become a gallery district but later failed in hosting them in the long run. The other gallery is located in Belleville, a popular district that has tried for many years to challenge the Marais but has never managed to outshine it.

The hierarchy of art galleries established in France is very marked. The top three galleries accumulated 45, 42 and 40 points respectively. If the 20th gallery in the list earned 20 points, its immediate follower only received 17 points and only 33 galleries had more than 10 points. 31 galleries were between 5 and 10 points. 30 galleries had 3 or 4 points, 34 had 2 points and no less than 64 had one point only. Thus demonstrating that a strong majority of contemporary art galleries have limited access to the market and receive little recognition. All the structures that obtained a maximum of 4 points only account for two-thirds of the population (128 out of 192 galleries) and the galleries that had one point only even represent one-third of the total number of galleries (64 out of 192). Our empirical data provides a striking illustration of the model of an oligopoly with fringe competition as economists have theorized their existence in the culture and the arts domain (Benhamou, 2003).

Afterwards, once the list of the 192 contemporary art galleries in France is set and ranked, what about... their “rosters” (i.e. the list of artists whom they represent) and what do the rosters show about the prestige / legitimacy / power (as all these notions are intertwined in the art world) of galleries? For this second phase in the elaboration of a ranking of French contemporary art galleries, we used the same list of galleries that we obtained previously when considering the legitimacy or recognition of art galleries and their access to the market, but what we took into account here was the reputation of the list of artists represented by all of the galleries that achieved the highest scores prior. The aim was to evaluate the ‘quality’ (Misdrahi Flores, 2013) of contemporary art galleries through the visibility of the artists whom they represent. For each gallery, we considered all represented artists and their rank in the database elaborated by the site Artfacts. Subsequently we selected the 10 artists with the lowest rank (that is to say those with the highest degree of visibility or prestige as they are the closest ranked to the first position in the ranking). Why did we take into account only ten artists and not the whole roster? Although the average size of the roster of important galleries is generally around 30, it can be as high as 130 for Gagosian, an absolute record breaker, but in some opposite cases, it can also be as low as 12 or 15. The logic underlying the number of artists in a roster can vary. Some galleries can integrate artists with a low level of visibility because they cannot do better for most of their artists, but others can also integrate young artists and work on their careers. In that very case, a high rank may be only temporary and may be part of a strategy to develop an artist’s career in the long run. Considering 10 artists only limits the impact of these very different logics. Besides, for a very high proportion of galleries it is often mentioned that most of their sales are made with their ‘best’ artists, their most renowned artists are those on which galleries must concentrate most of their efforts. That being said, we decided to calculate the medium rank of the 10 “best” artists of all the galleries at the top of our previous list.

Gagosian	6.9
Thaddaeus Ropac	24.7
Marian Goodman	35.2
Lelong	82.8
Chantal Crousel	87.8
Continua	95.4
Almine Rech	129.6
Karsten Greve	137.6
Daniel Templon	224.3
Taka Ishii	230.9
Kamel Mennour	239.7
Max Hetzler	242.7
Peter Freeman	247
Emmanuel Perrotin PerrPPerrotin	279.8
Air de Paris	436.3
Xippas	609.9
Nathalie Obadia	628.5
Michel Rein	694.2
Gb agency	719.0
Mor Charpentier	739.0

Table 2: Ranking in Terms of Medium Range of the Top 10 Artists in the Rosters

Source: Own Authorship.

Once again, Gagosian, the art world leader, is at the top of the ranking, way ahead of his two potential challengers, Thaddaeus Ropac and Marian Goodman. It should be noted that, this time, the top three positions are occupied by galleries of foreign origin, two being American and one being Austrian. Then comes a group of three galleries with rather similar average ranks of their 10 top artists: two galleries are French (Lelong and Chantal Crousel), the third, Continua, is Italian and was rather low in our previous ranking. Although they opened a branch in France, unlike all other international players that developed a space there, they did not choose Paris as a base but Les Moulins, a rural location in Seine-et-Marne relatively far from the French capital city. Hence, the gallery, although characterized by a high quality roster, is less inserted in the French gallery scene as it tends to be centralized in Paris, which showed in the previous ranking. Out of the 20 top galleries – when considering their rosters - that are installed in France, only four of them, Chantal Crousel (ranked 5th), Air de Paris (15th), gb agency (19th) and Mor Charpentier (20th) did not have any location abroad. Apart from these four examples, and it should be noted that 3 out of the 4 galleries are at the bottom of the top twenty list, there is a strong correlation between an international development with the openings of branches abroad (a characteristic that remains very limited in the contemporary art gallery world including those that operate in France) and a roster that is characterized by the strong visibility of artists.

Another point that can be commented on in the previous ranking is the appearance in the top 12 positions of other galleries of foreign origin: apart from Italian Continua (ranked 6th), German Karsten Greve (ranked 8th) and Max Hetzler (ranked 12th), and Japanese Taka Ishii (ranked 10th). In this second ranking, only 11 out of the 20 top galleries are of French origin, and they mostly concentrate at the bottom of the list. In a final step of our methodology, we combined the two previous rankings.

Gallery name	Overall rank	Recognition	Roster	Roster Rank – Recognition Rank
Gagosian	1	1	1	0
Thaddaeus Ropac	2	4	2	-2
Marian Goodman	3	6	3	-3
Lelong	4	5	4	-1
Chantal Crousel	5	9	5	-4
Almine Rech	6	11	7	-4
Emmanuel Perrotin	7	2	14	12
Daniel Templon	8	8	9	-1
Kamel Mennour	9	7	11	4
Continua	10	13	6	-7
Nathalie Obadia	11	3	17	12
Peter Freeman	12	10	13	3
Karsten Greve	13	16	8	-8
Taka Ishii	14	15	10	-5
Max Hetzler	15	18	12	-6
Jocelyn Wolff	16	9	21	12
Air de Paris	17	16	15	-1
Art Concept	18	13	23	10
Michel Rein	19	20	18	-2
Gb agency	20	19	19	0

Table 3: Global Rank: Comparison of the Two Rankings in Terms of Recognition of the Gallery & Access to the Market and in terms of 'quality' of its roster.

Source: Own Authorship.

If one compares the combination of the recognition of the gallery and its work instrument / access to the market and its roster, there appears to be a positive connection – or even an excellent one - between the two in general (see Gagosian at the top of the list or gb agency at the bottom of it). Still, in some cases, the galleries do significantly better in the first domain than in the second one. This is true for gallerist Nathalie Obadia who compensates a somewhat less prestigious roster with a frenetic activity on the market. The same can be said for gallerist Emmanuel Perrotin who, although he has developed a remarkable work tool for many years with high quality spaces both in Paris and abroad, has neither managed to push his own initial artists to very high levels of visibility nor attracted star artists. The same relative weakness of the roster can also be identified for other galleries such as Jocelyn Wolff and Air de Paris. All these galleries are of French origin. On the opposite, galleries that do significantly better in terms of roster than in terms of recognition of the gallery and its work instrument / access to the market are more likely to be of foreign origin. This tends to show that, when they open a space in France, they do not invest in the French territory as much as the quality of their rosters would suggest. And once again, when it comes to accessing the market, territory matters.

The ranking that we created shows that the market of contemporary art galleries in France is highly concentrated in Paris at its top as, out of the 20 most important galleries, 19 are located in Paris, Continua being the only exception. Besides, galleries of foreign origin play an important role among the biggest players. No less than eight galleries out of the top 20 are of foreign origin and, even more remarkable, all of them are in the top three positions. American galleries do extremely well with Gagosian in 1st position, Marian Goodman in 3rd and Peter Freeman in 12th position. Then come the Austrian and German galleries with Austrian Thaddaeus Ropac in 2nd position and German Karsten Greve in 13th rank and Max Hetzler in 15th position. The other two galleries of foreign origin are Italian Galleria Continua (10th) and Japanese Taka Ishii (14th). These last two galleries adopt a rather low profile in France in regards to their international status: as we already mentioned, Continua is located in the countryside, in a part of Seine-et-Marne far from Paris, and Taka Ishii only opened a tiny space in Paris and many insiders in the French art world do not even know about it.

4. Conclusion

Although rankings of artists emerged in different steps, first in the 1950's for their earliest developments and at the beginning of the 1970's for a more systematized version, it must be noted that, in recent years, several rankings have multiplied in the contemporary art world. Remarkably, in a social world that is obsessed with rankings in order to reduce the uncertainty on value that is characteristic of contemporary art, no ranking of art galleries has been created until our own attempt. However, by mobilizing our knowledge of all the rankings that already exist and our familiarity with the gallery scene as an insider, we could elaborate a ranking of contemporary art galleries by studying the French case. We found it appropriate to combine two sub-rankings, one reflecting the recognition of the gallery and its work instrument / access to the market, and the other relying on the rosters of the galleries. The various steps of the ranking that we built made it possible for us not only to evaluate the number of significant and leading contemporary art galleries in France, but also to show a very hierarchized structure of the market that clearly illustrates the economic model of the oligopoly with fringe competition. Not only could we reveal this marked hierarchy, be it in terms of recognition of the gallery and its work instrument / access

to the market or regarding the roster, but we could also identify the most important players. When focusing on them, we could then show that, even in a sector that is as internationalized not to say “globalized” as the contemporary art market, the nationality of the galleries seems to have a real impact. Apart from Japan that is peripheral in the art world, the best ranked foreign galleries are Italian, German – one is Austrian as a matter of fact, but it was not founded in Vienna, but in Salzburg, a city that is located in walking distance from Germany – and American.

The research also had an experimental dimension in regards to its reception by the art world and by the players who were at the center. A simplified version of the results was published in three consecutive issues of the French art newspaper *Le Journal des Arts* in October and November 2016. The ranking based on recognition and access to the market was published one week before the FIAC and a special issue was also printed and given for free during the fair. In those unusually long articles, the methodology was also published and commented on. Reactions to the published ranking showed how strong their impact can be. Several gallerists with high rankings called to thank us for their excellent position in the ranking. One, whose ranking was lower than what he expected, assaulted us (verbally) in public, raising the usual argument often opposed to sociologists when they unveil social facts that it was not true because... it could not be true... Another gallerist whose gallery was not included in the top list even called us in order to ask if we could “find some arrangement” for the gallery to appear in the ranking! All of these reactions show a degree of misunderstanding with the objectivizing function of sociology but they also show how important rankings can be for all actors of the contemporary art world. Although they are often criticized, people know that these rankings – in the best cases – unveil a reality and that they have a performative dimension, and even more so as their methodology is rigorous.

REFERENCES

- Becker, Howard (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Benhamou, Françoise (2003). *L'Économie de la culture*. Paris : La Découverte.
- Buckermann, Paul (2016). Back from Business: On Commensuration, Construction, and Communication of a Global Art World in the Ranking *Kunstkompass*. *Kapsula*, 3 (1), pp. 12-18.
- Buscatto, Marie (2007). *Femmes du jazz*. Musicalités, féminités, marginalités. Paris: CNRS Éditions.
- Bourdieu, Pierre (1991). *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Stanford: Stanford University Press.
- Bowness, Alan (1989). *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*. London: Thames & Hudson.
- Leibenstein, Harvey (1950). Bandwagon, Snob and Veblen Effects in the Theory of Consumer Demand. *Quarterly Journal of Economics*, 64 (2), pp. 183-207.
- Merton, Robert (1968). The Matthew effect. *Science*, V. 159, n°3810, pp. 56-63.
- Misrahi, Flores Marian (2013). *L'évaluation des pairs et les critères de la qualité au Conseil des arts et des lettres du Québec. Le cas des arts visuels contemporains*. Montréal: Université de Montréal.
- Morin, Edgar (1957). *Les stars*. Paris : Le Seuil.
- Moulin, Raymonde (1967). *Le marché de la peinture en France*. Paris : Minuit.
- Moulin, Raymonde (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Nelson, Espeland Wendy & Michael, Sauder (2007). Rankings and Reactivity: How Public Measures Recreate Social Worlds. *American Journal of Sociology*, 11 (1), pp. 1-40.
- Peretz, Henri (2004). *Les méthodes en sociologie : l'observation*. Paris : La Découverte.
- Quemin, Alain (2013a). *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. Paris : Editions du CNRS.
- Quemin, Alain (2013b). International Contemporary Art Fairs in a 'Globalized' Art Market. *European Societies*, 15 (2), pp. 162-177.
- Quemin, Alain (2017). The sociology of Art. In: Kathleen, Korgen (Ed.), *Cambridge Handbook of Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 293-303
- Piles, Roger de (1969). *Cours de Peinture par Principes*. Genève : Slatkine Reprints.
- Rigney, Daniel (1949). *The Matthew effect. How Advantage Begets Further Advantage*. New York: Columbia University Press.
- Rouet, François (2013). *Les galeries d'art contemporain en France en 2012*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication.
- Van de Rijt, Arnout; Eran, Shor; Charles, Ward & Steven, Skiena (2013). Only 15 Minutes? The social stratification of fame in printed media. *American Sociological Review*, 78-2, pp. 266-289.

Vasari, Giorgio (1550). *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostril (The Lives of the Most Excellent Italian Painters, Sculptors, and Architects, from Cimabue to Our Times)*. Florence: Lorenzo Torrentino.

Alain Quemín. Professor Titular de Sociologia da Arte na Université Paris-8 / Institut d'Études Européennes. Membro Honorário do Institut Universitaire de France. Institut d'Études Européennes, Université Paris 8, 2 rue de la Liberté 93526 Saint-Denis cedex France. E-mail: aquemin@univ-paris8.fr. ORCID: 0000-0003-1526-5522.

Receção: 06-06-2019

Aprovação: 10-09-2019

Citação:

Quemin, Alain (2020). Ranking contemporary galleries: A sociological attempt from French case. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(2), pp. 8-22. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n2a1

MODERNISMOS ALTERNATIVOS: JOAN BROSSA E O CONCEITO DE "PARTICIPAÇÃO SEMÂNTICA" DE HÉLIO OITICICA

ALTERNATIVE MODERNISMS: JOAN BROSSA AND THE CONCEPT OF 'SEMANTIC PARTICIPATION' OF HÉLIO OITICICA

MODERNISMES ALTERNATIFS: JOAN BROSSA ET LE CONCEPT DE "PARTICIPATION SÉMANTIQUE" DE HÉLIO OITICICA

MODERNISMOS ALTERNATIVOS: JOAN BROSSA Y EL CONCEPTO DE "PARTICIPACIÓN SEMÁNTICA" DE HÉLIO OITICICA

Fernando Gerheim

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: A ação e o trânsito entre linguagens são pensados de modo diferente da narrativa hegemônica da história da arte ocidental a partir da obra de Brossa, em especial as *Suites de Poesia Visual* (1959 - 1969), e do conceito de "participação semântica" de Hélio Oiticica, em especial na obra *Tropicália* (1967). São analisados os modos únicos como a palavra e a imagem se relacionam na obra de Brossa focalizada no contexto da arte brasileira no mesmo período. Esses contextos de modernismo alternativo apontam para uma situação particular em que a transgressão é ao mesmo tempo a tradição. O artigo persegue os modos diferentes, que obrigam a uma mudança no eixo da narrativa hegemônica, da relação entre palavra e imagem nas manifestações analisadas.

Palavras-chave: modernismo alternativo, palavra e imagem, Joan Brossa, "participação semântica", Hélio Oiticica.

ABSTRACT: Action and transit between languages can be thought in a different perspective from the hegemonic narrative of Western art history, considering the works of Brossa, especially the *Suites de Poesia Visual* (1959 - 1969), and the concept of "semantic participation" of Helio Oiticica, mainly seen in the work *Tropicália* (1967). From the point of view of these two objects, this paper aims to analyze the unique ways in which word and image are related, both in the work of Brossa here focused and in the context of Brazilian art in the same period. These contexts of alternative modernism point to a particular situation where transgression is at the same time the tradition. This article also pursues the different approaches of the relation between word and image, which force a change in the axis of the hegemonic narrative

Keywords: alternative modernism, word and image, Joan Brossa, "semantic participation", Hélio Oiticica.

RÉSUMÉ: L'action et le transit entre langues peuvent être pensés de façon différente du récit hégémonique de l'histoire de l'art occidental, en ce qui concerne le travail de Brossa, notamment les *Suites de Poesie Visuelles* (1959 - 1969), et en ce qui concerne le concept de "participation sémantique" de Hélio Oiticica, notamment à l'oeuvre *Tropicália* (1967). Du point de vue de ces deux objets, on analyse les façons uniques selon lesquelles le mot et l'image sont relationnées dans l'oeuvre de Brossa et dans le contexte de l'art brésilien à la même période. Ces contextes de modernisme alternatif suggèrent une situation particulière où la tradition est à la fois la transgression. Cet article cherche, donc, à trouver les différents modes de relation entre le mot et l'image qui imposent un changement d'axe au récit hégémonique.

Mots-clés: modernisme alternatif, mot et image, Joan Brossa, "participation sémantique", Hélio Oiticica.

RESUMEN: La acción y el tránsito entre lenguajes son pensados de modo diferente a la narrativa hegemónica de la historia del arte occidental a partir de la obra de Brossa, en especial las *Suites de Poesia Visual* (1959 - 1969), y del concepto de "participación semántica" de Hélio Oiticica, en especial en la obra *Tropicália* (1967). Se analizan, bajo estos aspectos, los modos únicos como palabra y imagen se relacionan en la obra de Brossa enfocada y en el contexto del arte brasileño en el mismo período. Estos contextos de modernismo alternativo apuntan a una situación particular en la que la tradición es a la vez la transgresión. Al mismo tiempo, el artículo persigue los modos diferentes que obligan a un cambio en el eje de la narrativa hegemónica, de la relación entre palabra y imagen en las manifestaciones analizadas.

Palabras-clave: modernismo alternativo, palabra e imagen, Joan Brossa, "participación semántica", Helio Oiticica.

1. Modernidade e periferia

O mito emerge na modernidade como o primitivo no atual e como o local no cosmopolita. Terry Eagleton corrobora esta tese em *A ideologia da estética* (1990) afirmando que o contexto cultural de James Joyce inscreveu seu destino literário. O escritor irlandês trouxe a Odisséia para a intimidade de um dia na vida de um publicitário em Dublin. A hipótese pode sugerir que a Catalunha e o Brasil, por sua condição periférica, também possuíam condições favoráveis para o florescimento da modernidade artística. Costumamos pensar que a cultura local dessas nacionalidades periféricas absorveu o modernismo no sentido de, como diz Oswald de Andrade no *Manifesto Pau-Brasil* (1923) "acertar o relógio império" da cultura nacional. Mas é bem possível imaginar o contrário: a cultura nesses locais periféricos é que tinha o solo mais propício para o modernismo emergir, e ele se utilizou delas para germinar plenamente. É o que sugere o mesmo Oswald ao dizer, no *Manifesto Antropófago* (1928), que nós já tínhamos o surrealismo, não precisávamos buscar fora o que já corria em nosso sangue: "Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade do ouro". Assim, era o modernismo nos deglutia enquanto achávamos que canibalizávamos a Europa. Foi no catalão de raízes *occitanas* que Joan Brossa escreveu sua obra literária em plena ditadura franquista, quando esta língua era proibida. Embora não seja possível estabelecer uma simetria entre Brasil e Catalunha, podemos dizer que esta, de outro modo, era transversal ao centro hegemônico do modernismo, tendo herdado da tradição trovadoresca uma cultura forte o suficiente para produzir aquele mesmo tipo de impureza. Na tradição oral da cultura catalã bem poderíamos imaginar a fonte da interatividade da linguagem de Brossa, que levará a poesia a ser performada e a palavra à ação.

Nem aqui nem lá a tradição devia ser superada, mas sim afirmada, numa identidade crítica e impura tal qual a modernista. No Brasil como na Catalunha, poderíamos dizer que a tradição não se prestava a uma oposição tão marcada com o moderno. Na transversalidade de ambos haveria, embora de modo diverso, uma relação dialógica com centros irradiadores do modernismo como Paris. Evidentemente essa transversalidade era muito mais radical no Brasil. A antropofagia usada como metáfora pelo modernismo brasileiro de Oswald era mediada, com certeza, pelo modernismo europeu, mas era uma referência que não deixava de ser nacional, embora enquanto "imagem" e não como realidade. A relação diferente com a tradição talvez possa explicar porque Brossa foi um poeta de vanguarda e experimental que compunha também sextinas e sonetos. Sua concepção da vanguarda não era teleológica. Já o Brasil, de passado colonial e escravocrata, projetava no futuro a crítica da racionalidade tecnológica concebendo o "bárbaro-tecnizado" numa espécie de teleologia-retrô. A hipótese levantada aqui é a de que, em ambos os casos, embora de modo assimétrico - já que Barcelona, cidade de Borssa, era das capitais mais importantes da teia cosmopolita traçada pelo modernismo hispano-americano desde as últimas décadas do século XIX -, a ação e o trânsito entre linguagens característicos do modernismo aconteceram de um modo que não se encaixa na narrativa hegemônica da história da arte ocidental.

A origem social humilde de Brossa refelete-se em sua poesia que, como escreve João Cabral no prefácio de *En va fer Joan Brossa* (1951), está "cara a cara com este vocabulário concreto seu e, para ele, da realidade de cozinha, de feira e de fundo de oficina, onde a tinha recrutado". Isso também o destaca do nacionalismo reivindicado pela elite burguesa local. A origem do teatro, para Brossa, é o carnaval, com sua mitologia de arlequins, pierrôs e colombinas, e ele mistura referências da cultura de vanguarda - como a imagem surrealista e anti-arte dadá - com as das festas populares e do teatro de rua. A valorização da linguagem coloquial e das manifestações

populares em detrimento das formas retóricas convencionais é um traço comum dos modernismos. Mas o que é menos comum é, justamente, o experimentalismo conviver com aquelas formas - como a sextina e o soneto. E o modo como esse experimentalismo é influenciado por formas parateatras como a mágica, com seus baralhos e cartolas. A tradição, longe de ser demolida, serve ao seu vanguardismo. Diz um famoso aforismo de Brossa: "A tradição não é para ser repetida, mas continuada." No Brasil, a cultura da vanguarda modernista, embora preconizasse a absorção da fala das ruas, ficava restrita a uma elite. Mas a música popular, como o samba, aos poucos desce do morro e da favela para o resto da sociedade, tornando-se uma manifestação de consumo corriqueiro. Não obstante, suas raízes fincadas na cultura afro-brasileira permanecem marginalizadas.

Foi João Cabral que, havendo superado de modo incomum no contexto cultural brasileiro a dicotomia entre vanguarda e compromisso social, desviou Brossa do neo-surrealismo hipnagógico em que se encontrava para um realismo crítico. O realismo ósseo do poeta que preferia substantivos a adjetivos nunca foi avesso ao rigor formal. O poeta diplomata descobriu o Nordeste na Espanha e o construtivismo na poesia medieval do século XIII. Expressão do inescapável dialogismo modernista brasileiro em sua relação com a ex-metrópole, Cabral foi descobrir a tradição popular nordestina dos repentistas e da literatura de cordel nos ritmos da tradição medieval ibérica.

Já o poeta catalão caminha, em *En va fer Joan Brossa* (1951), para um reducionismo poético que o aproxima da síntese oriental do poema breve². A trajetória de ambos pode sugerir uma dialética sem síntese entre dois polos modernistas, o surrealismo e o construtivismo, que a narrativa hegemônica da história da arte considera excludentes.³ Como é possível explicar, dentro dessa narrativa, que *Sord-Mut* (1947) de Brossa, antecipe em cinco anos *4'33* (1952), de John Cage, considerado precursor do *happening*. *Sord-Mut* (*Surdo-Mudo*) é uma peça em um ato constituída de uma pausa, preenchida pela reação do público, entre o subir e o descer da cortina. O protagonismo é transferido à platéia. Não obstante, Brossa diz - em entrevista de 1991 - que:

a intenção de agitar o público [...] eu tinha naquele momento a ideia que depois vai coincidir com o *happening*, de mudar as funções; que o protagonista fosse o público, e o ator, a assistência. Aquela passividade do público [...] depois vai resultar que o *happening* também perseguia isso, mas eu, aquilo de dizer que o teatro italiano tinha acabado [...] eu queria *continuá-lo* de uma outra maneira! (Planas, 2002: 31).

A oitava *Suíte de Poesia Visual* de Brossa, intitulada *Poema* (1959), é composta de 3 poemas visuais em sequência: a palavra "cerilla" (palito de fósforo em catalão) na primeira folha; o desenho de um palito na segunda; e o fósforo real colado na terceira. Como explicar, dentro da narrativa dominante da história da arte, que esta obra esteja adiantada em seis anos a *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth, considerado o criador da arte conceitual, em que a mesma operação é feita com uma cadeira. O conceitualismo de Brossa abala essa narrativa. Eduard Planas mostra como, na Catalunha, as vanguardas foram interpretadas de modo diferente do resto da Europa.

² Glòria Bordons examina esse processo na poesia de Brossa rumo à imagem e ao objeto em diversos artigos (Bordons, 2012).

³ Entende-se aqui por narrativa hegemônica aquela que situa, através de um conceito unificado, a história da arte como originado-se na Grécia, continuando pelo Renascimento italiano, passando ao modernismo francês, e chegando à contemporaneidade com a mudança do seu eixo irradiador de Paris para Nova Iorque, na segunda metade do século XX.

Enquanto aqui, elas definiam o próprio caráter de ruptura e de rejeição da tradição, na Catalunha eram assumidas na medida em se enlaçavam com a cultura tradicional e a atualizavam. "Nesse sentido, as vanguardas da Catalunha significaram, em nível geral [...] um espírito global para enfrentar a necessidade de dinamismo cultural e artístico, ao mesmo tempo que a consolidação nacional"(Planas, 2002: 49). A relação com a tradição que Planas aponta é comparável a do modernismo brasileiro descrita acima. Em vez de dizer que ambos os modernismos defendiam, cada um a seu modo, a constituição, por exemplo, de um surrealismo próprio, com preceitos ideológicos e formais diferentes do surrealismo francês, alinhando-se na defesa e projeção dos traços nacionais e do universo simbólico de seu folclore, melhor seria dizer que o contraste entre o mito e o mundo racional tecnológico da modernidade encontrou, talvez, um solo mais fértil para aflorar nas periferias.



Figura 1. Meteors

Fonte: Fernando Gerheim.

Brossa começa a expandir a poesia da palavra para a imagem, o objeto e a cena na década de 1940, ao mesmo tempo em que também fazia teatro literário de vanguarda. A ideia de cena é fundamental no processo de aventurar-se por códigos ainda não estruturados. Seu universo em expansão apropria-se, para fazer poesia, também de gêneros parateatrais como o *striptease*, na década de 1960. Planas define a concepção de espaço de Brossa como "itinerante e integrador", no qual "a ausência de cenário propriamente dito tem como consequência a utilização do espaço real ou cotidiano como suporte e terreno artístico. O acontecimento estético pode estar em qualquer situação da vida." (2002: 31) Brossa utiliza materiais retirados do cotidiano em colagens e em *calcomanias*. Ele usa, em geral, dois elementos numa montagem em que os códigos verbal e visual se intercambiam, contradizem, desencaixam. Mas essas colagens diferem do surrealismo em seu apego à matéria e ao concreto. Na década de 1980, Brossa fará o *Poema Transitável* (1984), num parque de Barcelona, sintetizando arte e vida numa experiência coletiva no espaço público. Neste poema-monumento-escultura vemos a emblemática letra "A" gigante entre as árvores e à medida que caminhamos pelo parque em ligeiro aclive encontramos sinais ortográficos de pausas e entonações dispersos pela grama, até chegar, no alto da colina, aos fragmentos da letra "A" (das

mesmas dimensões da primeira) em ruínas. Ali podemos sentar e relaxar. A obra de Brossa deve ser vista como um conjunto que engloba poesia, teatro, música, arte e vida.

Essa maneira de sintetizar relacionada com um contexto particular pode ser vista do mesmo modo no conceito de "participação semântica" de Oiticica, apresentado no texto da exposição homônima *Nova Objetividade Brasileira* (1967). Não é possível pensar a "participação semântica", um dos seis ítems com que Hélio define a arte brasileira de vanguarda da época, senão por um desvio de eixo. Veremos agora como se dá o trânsito entre linguagens e a ação, características da modernidade, no conceito de Hélio Oiticica e na poética de Brossa, dois contextos diversos em seu modo de ser dissonante à narrativa mais oficial da história da arte ocidental.

2. Joan Brossa e Hélio Oiticica

Nas *Suítes de Poesia Visual* (1959-1969)⁴, Brossa se aproxima da página para agir e o faz colando, recortando, perfurando, potencializando o cinetismo de folhear de modo que a simplicidade dos materiais brutos e pobres, "de coziha, de feira e de fundo de oficina", contrasta com a limpeza e sutileza da economia de recursos minimalista. O primeiro conjunto de *Suítes* parece levar ao nível mais radical até então o abandono do "literário" em prol de um código novo no qual Brossa se lança para formular uma linguagem poética inteiramente despojada de modelos retóricos. A poesia se coloca como pesquisa. O modo de datar as *Suítes*, com dia além de ano, deixa claro seu caráter processual. O fato delas não serem reproduzíveis, tendo limitações expositivas, pode levar a vê-las como um trabalho com o qual Brossa pensa o próprio trabalho, constrói um pensamento sobre a ação e a performatividade, num franco experimentalismo que abre novos caminhos poéticos. Nas *Suítes*, as palavras muitas vezes estão apenas num recorte de jornal, fragmento de bilhete ou título.

É justamente no intervalo entre a palavra e a imagem, onde a linguagem aparece como desajuste e contradição, que as *Suítes* atuam. Como se dá o trânsito entre a linguagem verbal e a visual? Quais os seus fluxos e retensões? Brossa nunca abandona o caráter simbólico primordial da palavra em prol da imagem visual - inclusive continua a fazer poesia literária até o fim da vida. A questão da poesia concreta - fazer a palavra surgir da percepção ótica -, não é a mesma dele. Para Brossa, a imagem pode funcionar como palavra e a palavra como imagem. A imagem é tomada também em seu contexto, como os objetos pelo nome e pelo uso. É pela inclusão desse contexto que Brossa abandona o literário, uma ruptura perfeitamente dentro do discurso de vanguarda. O trânsito, poderíamos dizer, é livre, de mão-dupla e funciona vinte e quatro horas: e da palavra e da imagem são intercambiáveis.

A imagem, nas *Suítes*, é inseparável da própria concreção das folhas que devem ser manuseadas, e sob as quais as intervenções são diretas, materiais, obrigando o leitor a um envolvimento ao mesmo tempo sensorial, cognitivo e de algum modo semântico com suas trucagens e cinetismos simples. O período do primeiro conjunto de *Suítes* (1959 e 1960), corresponde no Brasil ao período do *Plano-Piloto para Poesia Concreta* (1958) e do *Manifesto Neoconcreto* (1959). Em *Suítes* como *La Son de Gall* (13 de fevereiro de 1960), *Poemes* (7 de maio de 1960) e *Poema* (11 de janeiro de 1960), com suas folhas soltas para serem vistas em sequência, podemos dizer a sequencialidade devolve o que a simultaneidade da imagem tira, em movimentos

⁴ Muitas das *Suítes* foram consultadas por mim no arquivo do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), onde estão guardadas, cedidas pela *Fundació Joan Brossa*.

contraditórios. A imagem chega a constituir fios argumentativos, fiapos de intrigas visuais com suas perfurações que atravessam de uma página para outra e jogos entre frente e verso. A ação de folhear é parte da leitura. Sua sensorialidade se aproxima mais do neoconcretismo, em cuja poética a participação leva à introdução de livros-objeto para serem manipulados como o *livro-poema* (1959) de Ferreira Gullar e, posteriormente, do *Livro de Criação* (1960) de Lygia Pape. Mas, como já foi dito, ao contrário do que ocorre no Brasil, a apropriação de materiais traz a carga do contexto e a palavra não aspira nem a virar imagem nem à pureza de um nascer primeiro. Se palavra e imagem não querem se superpôr, como no concretismo, também não querem eliminar o contexto, como no neoconcretismo. Esperamos que uma obra de arte seja ao mesmo tempo mais sólida e mais transcendente do que aquelas frágeis folhas de papel comum. O conjunto das *Suítes*, de maneira geral, contrói imagens de modo inseparável da objetualidade, que nos chama sempre a atenção para o fato de que folhas são folhas, recortes de jornal são recortes de jornal, fios são fios, etc. As extremidades da página são usadas em sua própria dimensão física para fazer uma poesia visual radicalmente matéria. Brossa faz anti-poesia visual. Afasta-se assim das imagens hipnagógicas de sua produção anterior, em que misturava a tradição modernista da poesia catalã com a vanguarda neo-surrealista do *Dau al Set*⁵ em seus sonetos. Mas a essas intervenções que partem de e se fazem com as dimensões físicas da folha tampouco é negada a dimensão simbólica. Isso fica evidente, por exemplo, nos fragmentos de carta de baralho, em que identificamos a Rainha e o Rei, colados nos cantos extremos opostos de uma folha dupla aberta em uma das *Suítes*. Envelopes, palitos, papel corrugado e outros materiais e objetos que juntam o mundo doméstico e dos materiais de obra são utilizados de modo construtivo, trazendo para esse espaço racionalizado e sensível a sua intrascendência reais, que lembra a *Arte Povera*. A poesia visual e objeto de Brossa usa a montagem como a surrealista, mas o que as difere radicalmente é que as imagens desta última em geral se referem a um universo literário, diametralmente oposto à estética de fundo de oficina de Brossa. E o que difere as montagens do poeta catalão da estética contrutivista por exemplo de Eisenstein é que Brossa cria alguma engrenagem que faz a significação parar no ar, sem síntese. Mas, então, se o trânsito entre palavra e imagem em Brossa não é semelhante a nenhuma dessas manifestações acima, como podemos defini-los?

⁵ Grupo de arte de vanguarda criado em 1948 em Barcelona que reunia artistas de várias linguagens diferentes e editava uma revista homônima.



Figura 2. Ploma de Gall
Fonte: Fernando Gerheim.

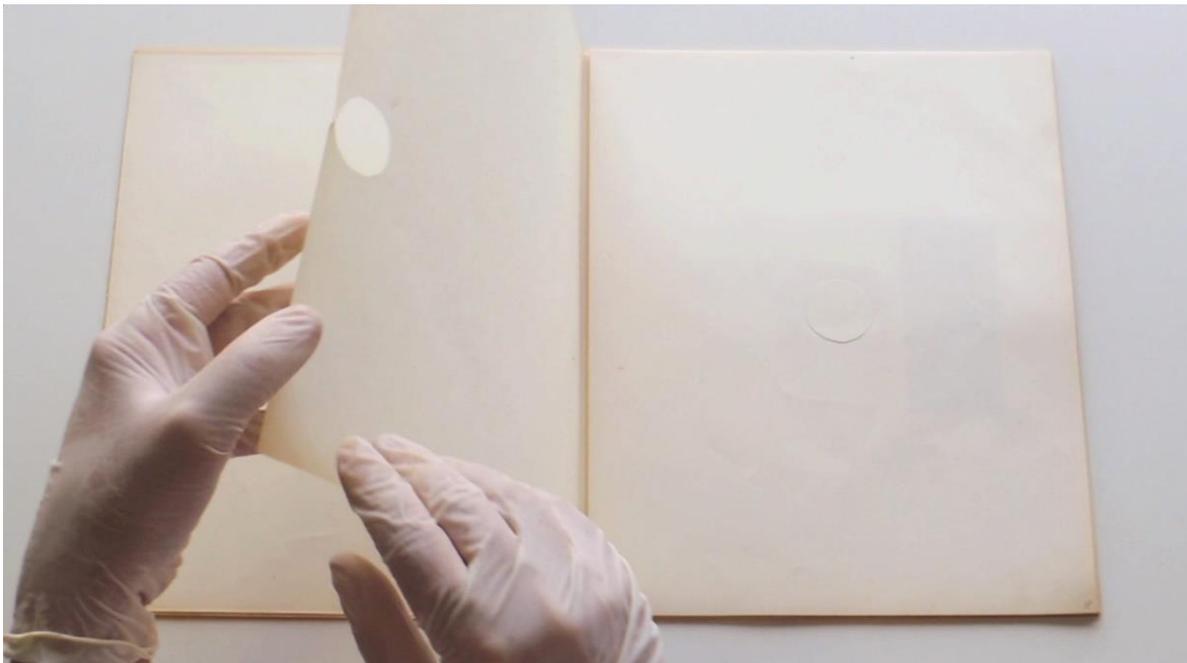


Figura 3. Monòlegs
Fonte: Fernando Gerheim.

Se Brossa se lança sobre à página a fim de intervir nela, a linguagem é uma ação. Não é que a folha comece branca, seria metafísico demais. Não é, tampouco, que seja possível deixá-la em branco, as palavras precisam de um corpo. As *Suítes* são trabalhos muito concentrados de linguagem e altamente conceituas, mas com uma chegada a estes problemas com particular. É um pensamento que é colocado ali em prática. Ao mesmo tempo, pelo seu despojamento, parecem

cadernos onde são desenvolvidos esboços. Vários poemas que aparecem à lápis, com imagens recortadas de jornais, serão impressos depois em serigrafias. A ação, que já está presente em sua poesia cênica, passa para a poesia visual através das *Suítes*, que são seu tubo de ensaio e espécie de caixa-valise que concentra e miniaturiza ideias. De fato, Brossa trata a página como trata o palco em sua poesia cênica: a coxia, o fundo, as entradas e saídas, a cortina são personagens, desempenham papéis. A folha de papel com seu formato retangular, coordenadas, espessura e limites físicos serve para ser cortada, colada e folheada como se a ação fosse encenada. Do mesmo modo que em seu *postteatro*, como já deixara claro *Surd Mut*, e em sua poesia cênica, aqui o leitor-espectador é convocado a refazer a ação na sua leitura. O trânsito entre palavra e imagem para Brossa é o lugar de uma ação inscrita social e culturalmente.

É também através da apropriação como *ready-mades* de materiais carregados de significação que Brossa rompe a fronteira entre as esferas da arte e da vida. Brossa já havia feito roteiros de cinema no final dos anos 40 e o cinetismo das trucagens e jogos de imagens das *Suítes* acionam justamente o tempo incidental da leitura. O tempo é enfatizado pelo ponto de virada entre um estado e outro, pela surpresa, pelo momento da descoberta, como num truques de mágica. A leitura como manifestação transformista ou fregolista da linguagem⁶.



Figura 4. *Poemes*

Fonte: Fernando Gerheim.

3. *Suítes e Tropicália*

Já o conceito de "participação semântica" apresentado por Hélio Oiticica no "Esquema Geral da Nova Objetividade" (1967), propõe, além da participação "sensorial-corporal", a participação "significativa".

⁶ Brossa realizou em parceria com Antoni Tàpies um livro-objeto intitulado *Fregòli* (1969) em homenagem ao popular transformista italiano, autor da frase, que Brossa sempre citava: "Arte é vida e vida é transformação", e cujo epitáfio, ao falecer em 1936 foi: "Aquí Leopoldo Fregoli llevó a cabo su última transformación".

Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não fracionada, envolvendo os dois processos [...], isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental (Oiticica, 2006: 163).

Hélio fala de "uma busca interna fora e dentro do objeto", objetivada pela proposição da participação do espectador no processo. O observador recebe um apelo para contemplar os significados propostos da "obra aberta". Não vemos no modo como a palavra é colocada na "participação semântica", a auto-referencialidade tautológica na relação entre palavra e visualidade da arte conceitual proposta por Joseph Kosuth. O modo como Oiticica emprega o termo "proposição" tem uma conotação diferente do sentido linguístico do conceitualismo do artista norte-americano, onde o sentido de "proposição" é tomado da lógica pela filosofia analítica, para a qual a proposição descreve o conteúdo da asserção. Hélio emprega-o no sentido de *proposta* para os participantes se envolverem na dimensão significativa da obra e não só de modo sensorial. A proposição não é lida como simples dado a ser identificado com a obra integral, mas no contexto da "arte ambiental", trocando a auto-referencialidade linguística pela participação semântica do espectador - como nos penetráveis de Oiticica.

Para entender o modo como palavra e imagem passam a se relacionar no conceito de "participação semântica" tomamos essa relação num trabalho específico de Hélio presente na *Nova Objetividade*, em 1967, no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ): *Tropicália* pode ser visto como protótipo de uma área coletiva e pública, contendo dois penetráveis: *PN 2 A pureza é um mito* (1966) e *PN 3 Imagética* (1966-67)⁷. O trabalho é uma proposição no sentido de uma *proposta* para o espectador se tornar autor da experiência. O aforismo *A pureza é um mito* no alto da cabine substitui o reducionismo asséptico da palavra, como concebido pela arte conceitual de Kosuth, pela "volta ao mundo", que, como diz Oiticica, é uma abertura em que a arte passa de um conceito puramente estrutural para uma visão "realista dialética", sendo retirada de uma esfera separada e autônoma e ligada a questões ético-político-sociais e ao campo maior da cultura. Nessa "volta ao mundo", ela é contaminada pelo elemento significativo e passa a propor "novos significados" como "obra aberta", use ou não explicitamente palavras, que podem entrar como outro elemento qualquer.

Hélio diz sobre o penetrável Imagética:

Ao entrar no penetrável principal, após passar por diversas experiências tátil-sensoriais, abertas ao participador, que cria aí seu sentido imagético através delas, chega-se ao final de um labirinto escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participador, pois ela é mais ativa que seu criar sensorial, aliás, este penetrável deu-me permanente sensação de estar sendo devorado (...); é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira (Oiticica, 2006: 97).

Se na poesia concreta a relação entre palavra e imagem evidenciou o suporte da página e o caráter icônico da escrita, podemos especular qual seria essa relação no trabalho de Hélio e de modo geral no conceito de "participação-semântica". Agora a palavra está livre não somente para funcionar no sentido simbólico que o neoconcretismo já havia lhe devolvido, mas também como "busca interna dentro e fora do objeto", como escreve Hélio. A palavra está tanto na mensagem

⁷ Parte destes argumentos foi elaborado anteriormente no artigo, ainda inédito, "Cruzamentos entre palavra e imagem e o conceito de 'participação semântica'".

direta quanto nas camadas discursivas que inscrevem o trabalho numa rede de relações sígnicas. Do mesmo modo, o corpo envolvido na leitura e na participação está agora contaminado por esse lado de fora das camadas discursivas que o inscrevem. Por isso a busca interna é dentro e, ao mesmo tempo, "fora do objeto".

A percepção não nasce da essência do medium concretista nem como formulação primeira que o torna um não-objeto na pura percepção fenomenológica neoconcreta, e sim da imagem de TV, "mais ativa" que o "criar sensorial", que devora e que remete ao corpo coletivo. A impureza - ao lado do penetrável *Imagética* está o penetrável *A pureza é um mito* - bem pode ter como emblema esse aparelho de televisão. A imagem objetiva pode nos ajudar a entender a nova forma de presença das palavras. Em *Tropicália*, a imagem é a própria TV ligada, fora de sintonia, encontrada no final do labirinto escuro, como um *ready-made*. Somos "devorados pela imagem". Essa televisão no interior do penetrável *Imagética* pode ser considerada o primeiro trabalho brasileiro de videoarte. A videoarte surge oficialmente no Brasil em 1975, num movimento de expansão das artes plásticas, pelas mãos de artistas que não utilizavam o vídeo com exclusividade. A câmera portátil de vídeo Portapack, lançada em 1965, ainda não chegara ao Brasil quando Hélio, interessado na questão da imagem, usa neste penetrável a TV como *ready-made*. Ele não diferencia vídeo e TV nem explora plasticamente a imagem eletrônica. O televisor fora de sintonia no interior do penetrável, que basta girar o seletor de canais para sintonizar, aponta para a forma simultânea de transmissão da imagem comentando criticamente a própria TV (o que inclui modelo *broadcasting*, o facto dela estar submetida a fluxos de capital e a leis específicas de concessão). Depreende-se que o vídeo é visto como um meio de massa, não como uma nova categoria da imagem. O aparelho de TV em *Imagética* faz um contraponto com a imagem folclórica de brasilidade representada pelas araras (Maciel, 2005:37), lançando uma interrogação sobre a modernidade, sua relação com a tradição. Podemos dizer que o modernismo se utiliza do contexto local brasileiro para fazer emergir a arte pós-mediática.

Escritos à mão num pedaço de isopor, madeira, zinco, plástico, tela ou cerâmica e apoiados no chão de areia, encostados em uma caixa de feira, lê-se o poema-objeto de Roberta Camila Salgado incorporado a *Tropicália*: "Caixa Zinco Papelão Areia Terra Cimento Madeira Latão Águas CONSTRUÇÃO". Seus poemas propõem uma nova forma de circulação poética e podiam estar em qualquer lugar, dentro e fora de casa, nas ruas, nas esquinas, nos pontos de ônibus. E também alcançar outros autores. Este movimento de expansão poética confrontava-se com o endurecimento do regime militar.



Figura 5. Penetráveis e Poema-Objeto em Tropicália

Fonte: Captura de tela de foto César Oiticica Filho. Fundação Helio Oiticica.

Hélio comenta:

são como inscrições no material que lhes dá a completa significação - a frase, o poema, estão inscritos numa estrutura-objeto: o tijolo, o isopor, o concreto, a madeira: não se sabe onde começa o material a ser poema ou passa este a ser material. Estes poemas-objeto, entretanto, pedem um lugar (isto já acontecia nos não-objetos de Gullar, de outro modo), um ambiente onde devem ser achados, como algo secreto no seio deles. Essa relação é adquirida depois de o poema ser inscrito, ser 'escondido' ou colocado, fugindo assim a certas implicações literárias de cunho surrealista (aliás, os surrealistas fizeram poemas-objeto, mas o sentido destes procurava ser sempre relacionado a problemas literários, vivenciais etc) (Oiticica, 1986: 100-101).

Ser achado como algo secreto no seio do lugar provoca a "surpresa" que Brossa tanto prezava. Este lado de fora interno, essa intervenção tanto no modo de produção quanto de circulação, se reflete na passagem da leitura individual e subjetiva para o corpo real que veste os panos coloridos dos parangolés, com suas faixas e estandartes com mensagens de protesto - "INCORPORO A REVOLTA" -, declarações de princípios - "DA ADVERSIDADE VIVEMOS" - ou paganismos -"ESTOU POSSUÍDO".

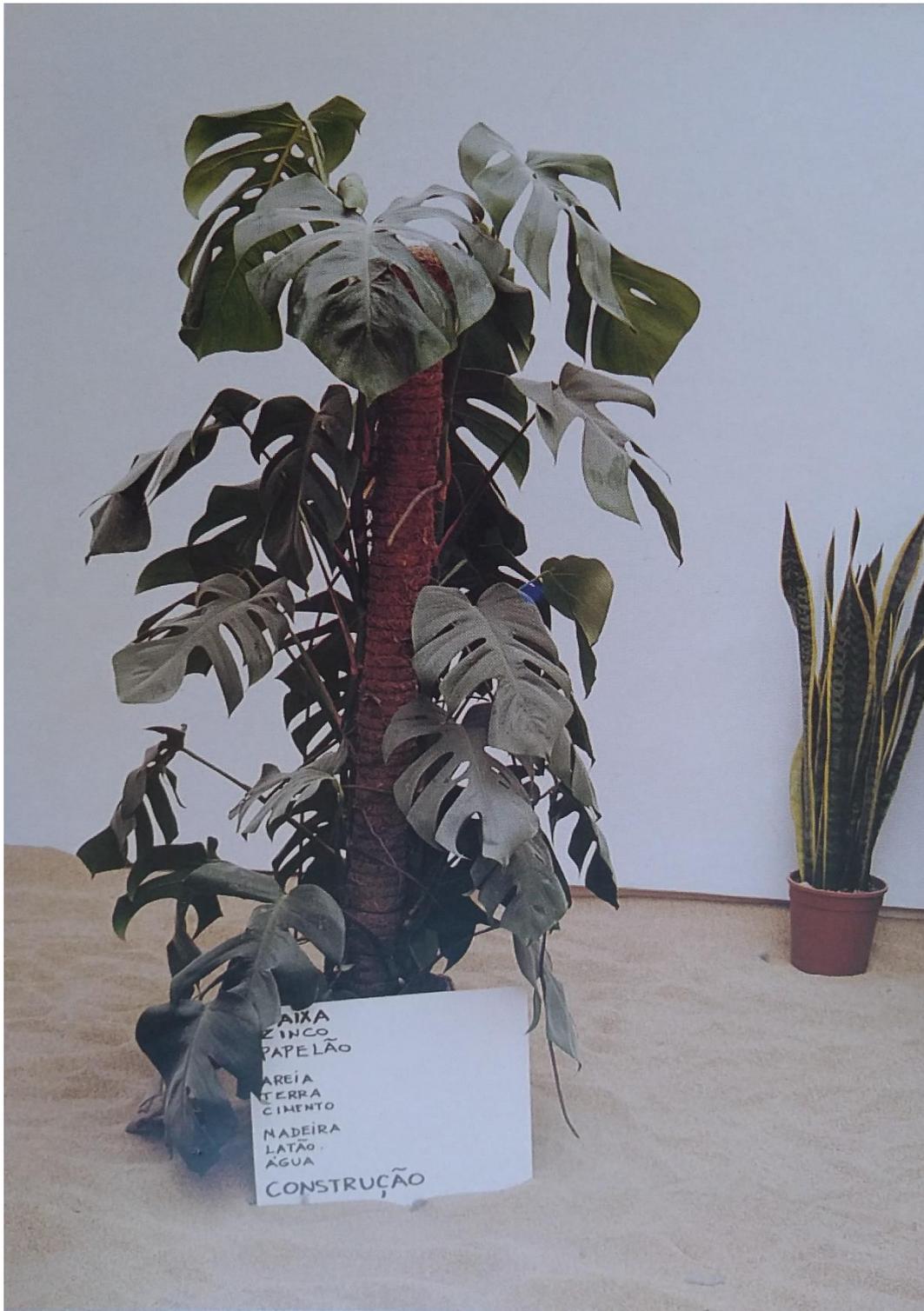


Figura 6. Poema-Objeto de Roberta Camila Salgado em *Tropicália* (1967)
Fonte: Captura de tela de foto César Oiticica Filho. Fundação Helio Oiticica.

Como esse lado de fora é também interno ("uma busca interna dentro e fora do objeto"), podemos dizer que do tempo mecânico puramente ótico concretista e do tempo duração neoconcreto que inclui a memória e o corpo passa-se, na *Nova Objetividade*, ao tempo "realista dialético" da ação, simultaneamente sensorial e ético-político-social. O tempo agora assemelha-se a qualquer atividade semântica. Estão implícitas aí novas formas de subjetivação com a dissolução do indivíduo e sua consciência transcendental no jogo, na dança, na dispersão e na inventividade. A palavra no conceito de "participação semântica" mistura o acento político e o conceitualismo.

Tropicália seria então uma obra multimídia *low-tech* que processa a velocidade e a comunicação direta da arte *pop* e ao mesmo tempo substitui a abordagem lógico-analítica da arte conceitual de Kosuth por outra que, como a TV no centro do penetrável *Imagética*, é uma "exterioridade devoradora". O "realismo dialético" colocado em prática por Hélio Oiticica não conduz a uma síntese. No Brasil da época, a arte sai da esfera institucional controlada pela repressão e a censura e vai para a rua. Na proposta ambiental e anti-arte de parangolés e penetráveis há uma nova forma de subjetivação que, sem abrir mão da sensorialidade, rompe com o que ainda restava de transcendência, instaurando uma espécie de sistema escritural ampliado, em que a participação está também na dimensão significativa e das relações de poder que circunscrevem o trabalho.

"O *Parangolé* é o oposto do ícone", escreve Oiticica. Enquanto o ícone torna a linguagem objeto, o *Parangolé* não congela a linguagem em nenhuma forma, mas é o motor mesmo imaterial do formar-se: uma linguagem que está em movimento, como a dança. Movimento que não é somente individual e espontâneo, mas que troca de lugar o que está dentro e o que está fora, assumindo, nesse gesto, um comprometimento ético-político-social. Como se sabe, os ritmistas e passistas da *Mangureira* com quem Hélio iria performar os *Parangolés* na abertura da exposição *Opinião 65* (1965), no MAM-RJ, foram proibidos de entrar no museu. O recinto da arte erudita não podia abrigar ritmistas e passistas negros da favela. Como no contexto catalão, tradição é profanação. Em protesto, o trabalho foi apresentado do lado de fora do museu. Como *Tropicália*, o *Parangolé* representa essa "busca interna dentro e fora" que inclui as camadas discursivas que o inscrevem e ajuda a compreender a relação entre palavra e imagem na "participação semântica".

4. Universal e particular?

A singularidade do modo como modernidade e tradição, universal e local se relacionam nos trabalhos de Hélio Oiticica e Brossa mostra o solo propício para a emergência mítica que constitui a modernidade artística. O modo pelo qual a palavra entra nos trabalhos da *Nova Objetividade* mostra que sua relação com a imagem tem um novo paradigma. Se esta relação foi tornada invisível pela concepção fonológica da escrita alfabética, a arte recupera sua materialidade de modos diversos. O concretismo remonta essa genealogia a Mallarmé; o neoconcretismo pressupõe como lugar comum onde palavra e imagem se encontram uma "simbólica geral do corpo", como no famoso poema *Lembra* (1959), de Ferreira Gullar; com a "participação semântica" essa relação deixa de ser icônica e passa a ser ação, inseparável de uma forma de vida.

O que importa não é mais a essência do meio verbal ou plástico específicos, mas como eles podem produzir deslocamentos no sistema que os inscreve. A contemplação de significados novos proposta pela "participação semântica" explora um intervalo do qual a relação entre imagens e palavras extrai sua força e que indica uma exterioridade. Ela inclui, para utrapassar e desarmar, a rede de signos e relações de poder que a inscreve.

Na *Nova Objetividade*, palavras e imagens não ambicionam mais se unir, nem através da sensorialidade nem através do sentido ótico. Não querem mais se encontrar num ponto comum, no qual pudemos ver refletir-se uma concepção histórica teleológica, como uma seta apontada para o futuro. É justamente mantendo-se cada uma no seu espaço, e com sua especificidade, que rompem, como, de outra maneira, fez Brossa, a separação entre as esferas da arte e da vida. Na *Volta ao mundo*, a leitura ganha a amplitude de todo o sistema escritural. Este é que inscreve a significação da obra. A dimensão semântica, nesse novo paradigma, contamina o não-linguístico.

Como na *Caixa de Formigas* (1967), apresentado por Lygia Pape na exposição da *Nova Objetividade*, palavra e imagem se relacionam a partir de um modo predominantemente metonímico. A rede de significações e relações de poder que atravessam a obra faz com que ela se constitua "dentro e fora".

Manifestações de raízes africanas da cultura brasileira como o samba, nos *Parangolés*, e de raízes indígenas, como as redes das *Cosmococas*, do início da década de 1970, inserem o local no universal e o primitivo no cosmopolita de modo diverso dos modernismos originais. Os penetráveis e parangolés são tão anti-artísticos quanto as *Suítes* são anti-literárias. Em *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica* (1966), Mário Pedrosa escreve, usando pioneiramente o termo "pós-moderno": "A esse novo ciclo de vocação anti-arte chamaria de arte pós-moderna. (De passagem, digamos aqui desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor." (1981: 205) Antecipando-se à narrativa hegemônica da história da arte, Oiticica rompe com o ceneceito unificado de arte⁸. A poética de Brossa, por sua vez, usa elementos identificáveis em vários movimentos, mas também exige um deslocamento naquele eixo narrativo. A ação e o trânsito entre linguagens assumem um aspecto dissonante comum nesses dois contextos de modernismo alternativo.

"O problema da identidade da Catalunha, devido às diferentes fases de retardo histórico, não poderia, em qualquer caso, permitir um afastamento e muito menos uma ruptura com aquelas tradições que foram consideradas por seus porta-vozes" (Brossa In Planas, 2002: 31). A afirmação de Planas pode aplicar-se ao contexto brasileiro não só pela utilização da cultura popular e da tradição, mas, sobretudo, pelo modo como permite pensar o relacionamento entre os pólos não excludentes do mítico e do moderno. A maneira diferente como podem ser pensados a ação e o trânsito entre linguagens a partir da obra de Brossa, em especial as *Suítes*, e do conceito de "participação semântica" de Hélio Oiticica, em especial a obra *Tropicália*, mostra o fundamento como o avesso: algo que inclui o que o circunscreve e está em permanente desajuste e contradição. Mostra, ainda, a ação que ocupa este lugar primordial como ultrapassagem daquilo que a circunscreve por sua própria ativação. Seja como objeto encontrado no seio do lugar, mensagem de protesto ou pela surpresa que a montagem sem síntese entre palavra e imagem provoca, estamos diante de uma ação não-idealizada, mas, por assim dizer, com as mãos sujas demais para ser purificada pela palavra. Esta ação, mergulhando na esfera mundana que tudo equipara e etiqueta arbitrariamente em valor de troca, emerge dela transfigurada. Podemos dizer que aí a relação entre palavra e imagem nunca se estabiliza, e cada uma mantém sua distinção. Se o poema, como diz Brossa, "é uma ideia, use palavras ou não", é porque a ideia, longe de ser um conceito abstrato, é o lugar de um desajuste e abertura ao singular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bordons, Glòria (2012). *Les col·laboracions de Joan Brossa amb artistes: un nou gènere literari?*. Barcelona. *Els Marges*, n. 97 (primavera), pp. 56-79.
- Brossa, Joan (2005). *Poesia Vista*. S. Paulo: Amauta Editorial.
- Neto, João Cabral de Melo (1951). In: Brossa, Joan. *En va Fer Joan Brossa*. Barcelona: Cobalto.
- Eagleton, Terry (1990). *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Ed Zahar.
- Maciel, Katia (2005) (org.). *Brasil experimental: arte e vida: proposições e paradoxos por Guy Brett*. Rio de Janeiro: Contracapa.

⁸ O curador Luiz Camillo Osorio usou a *Nova Objetividade Brasileira* como ponto de partida para compor o 35.º Panorama da Arte Brasileira realizado em 2017, no Museu de Arte Moderna (MAM-SP). A exposição *Brasil por Multiplicação* reuniu 19 artistas, entre representantes das minorias e de várias áreas, não só das artes plásticas.

Oiticica, Hélio (2006). Esquema geral da nova objetividade. In Glória Ferreira & Cecília Cotrim (org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar.

Oiticica, Hélio (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.

Pedrosa, Mario (1966). *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna*, Hélio Oiticica. *Correio da Manhã*, 23 de Junho de 1966.

Planas, Eduard (2002). *La Poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

Guerrero, Manuel (2001). *Joan Brossa o la revolta poètica*. Barcelona, Editora Fundació Privada Joan Brossa.

Gerheim, Fernando (2008). *Linguagens inventadas – palavra imagem objeto:formas de contágio*. Rio de Janeiro: Zahar.

Gerheim, Fernando (2017). *Imagens Emersivas*. *Arte & Ensaios*, 34 (1), pp. 92-105.

Manifesto Pau-Brasil e Manifesto Antropófago (1978). In: Oswald Andrade (org.). *Obras completas de Oswald de Andrade VI - Do Pau-Brasil às Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Manifesto Neoconcreto (1977). In: Aracy Amaral (coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte 1950- 1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (2018). *Poesía Brossa. 21 de septiembre de 2017 al 25 de febrero de 2018*. Barcelona: MACBA.

Palomer, Pilar (2001). *Las suites de Poesía Visual*. In: Guerrero, Manuel (Ed). *Joan Brossa o la revolta poètica*. Barcelona: Editora da Fundação Joan Brossa.

Plano-Piloto para Poesia Concreta (1977). In: Aracy Amaral (coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte 1950-1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Romero, Pedro G.(2018). *Hablar Brossa. Aproximaciones a la αἰσθησις del poeta Joan Brossa*. Barcelona: Museu de Artes Contemporânea de Barcelona (MACBA).

Fernando Gerheim. Professor da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro junto dos Programa de Pós-graduação em Artes da Cena e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, ECO, Av. Pasteur, 250 – fundos, Praia Vermelha, 22290902 - Rio de Janeiro, RJ – Brasil. E-mail: fernando.gerheim@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6102-3087.

Receção: 28-03-2019

Aprovação: 10-10-2019

Citação:

Gerheim, Fernando (2020). Modernismos alternativos: Joan Brossa e o conceito de “participação semântica” de Oiticica. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(2), pp. 23-37. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n2a2

CELEBRIDADES, NARCISISMOS E ICONOFILIAS NA PÓS-MODERNIDADE

CELEBRITIES, NARCISSISMS AND ICONOPHILIES IN THE POSTMODERNITY

CÉLÉBRITÉS, NARCISSIMES ET ICONOPHILIES DANS LA POST MODERNITÉ

CELEBRIDADES, EL NARCISISMO Y ICONOFILIAS EN EL POSMODERNO

Roney Gusmão

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, Santo Amaro, Salvador da Bahia, Brasil

RESUMO: Para construção deste texto, utilizamos o *trailer* do documentário “Truth or Dare” com intuito de problematizar algumas contradições ou dilemas epistemológicos na carreira da Madonna, considerando a sua incorporação e performance da *praxis* e *ethos* pós-moderno. Madonna recorreu à saturação de apelos mediáticos e ao uso das redes sociais, criando uma *persona* e espetacularizando sua vida ao serviço da fama, fato que a tornou um interessante arquétipo do tempo histórico em que vivemos. Interessa-nos, portanto, compreendê-la como expressão dos valores que impregnam a cultura pós-moderna. Simultaneamente, discutimos e problematizamos a importância das celebridades na construção dos imaginários culturais pós-modernos.

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

ABSTRACT: In order to construct this text, we used the documentary ‘Truth or Dare’ with the aim of problematizing some epistemological contradictions or dilemmas in Madonna’s career, considering her incorporation and performance of postmodern *praxis* and *ethos*. Madonna resorted to the saturation of media appeals and the use of social networks, creating a *persona* and spectacularizing her life to the service of fame, fact that made her an interesting archetype of the historical time in which we live. We are therefore interested in understanding it as an expression of the values that pervade postmodern culture. Simultaneously, we discuss and problematize the importance of celebrities in the construction of postmodern cultural imaginary.

Keywords: Madonna, postmodernity, narcissism, celebrity.

RÉSUMÉ: Pour construire ce texte, nous utilisons la bande-annonce documentaire «Truth or Dare» afin de problématiser certaines contradictions ou dilemmes épistémologiques de la carrière de Madonna, en considérant son incorporation et sa performance dans la *praxis* et l’*ethos* postmodernes. Madonna a eu recours à la saturation des appels aux médias et à l’utilisation des réseaux sociaux, créant ainsi un personnage et rendant sa vie spectaculaire au service de la gloire, un fait qui en a fait un archétype intéressant du temps historique dans lequel nous vivons. Nous sommes donc intéressés à le comprendre comme une expression des valeurs qui imprègnent la culture postmoderne. Simultanément, nous discutons et problématisons l’importance des célébrités dans la construction de l’imaginaire culturel postmoderne.

Mots-clés: Madonna, postmodernité, narcissisme, célébrité.

RESUMEN: Para construir este texto, utilizamos el avance del documentario “Truth or Dare” para problematizar algunas contradicciones o dilemas epistemológicos en la carrera de Madonna, considerando su incorporación y desempeño de la *praxis* y el *ethos* posmodernos. Madonna recurrió a la saturación de los recursos de los medios y al uso de las redes sociales, creando una personalidad y espectacularizando su vida al servicio de la fama, un hecho que la convirtió en un arquetipo interesante del tiempo histórico en el que vivimos. Por lo tanto, estamos interesados en entenderlo como una expresión de los valores que impregnan la cultura posmoderna. Al mismo tiempo, discutimos y problematizamos la importancia de las celebridades en la construcción de imágenes culturales posmodernas.

Palabras-clave: Madonna, posmodernidad, narcisismo, celebridad.

1. Introdução: 'Truth or Dare'

O documentário *Truth or Dare: in Bed with Madonna*⁹ foi lançado no ano de 1991, alcançando a sétima maior bilheteria da história no segmento documentário e a terceira maior bilheteria no segmento musical. O referido documentário foi gravado durante a *Blond Ambition Tour* em 1990, quando o diretor Alek Keshishian acompanhou Madonna e sua trupe durante a turnê. Quando lançado, *Truth or Dare* foi seguido do *trailer*, cuja edição revelava os pontos altos do filme. O *trailer* inicia ao som do hit "Vogue" com a voz da Madonna ao fundo:

*As pessoas pensam que ser uma estrela é ser fabuloso, estar nos holofotes, ter a sua foto tirada a todo tempo e ter a admiração e adoração de todos, é ser rico rico rico, ter tudo. E quer saber? Eles estão absolutamente corretos!*¹⁰

As imagens retratam *glamour*, fama, dinheiro e o poder de ser uma *superstar*. Os flashes, a devoção ao ícone *pop*, os fãs enlouquecidos e a correria dos *paparazzis* são partes fundamentais de todo o poder que envolve a imagem glamourosa de uma celebridade. Em seguida, quando cessam as palavras da Madonna, o trecho da performance de "Vogue" na *Blond Ambition Tour* é liberado no refrão final: "You've got to let your body move to the music". O *hit* "Vogue", lançado em 1990, é inspirado em *Voguing*, estilo do *hip-hop* bastante performatizado pela comunidade gay nos subúrbios de Nova Iorque da época. Embora esta seja uma performance altamente subversiva aos padrões de gênero convencionados, a música "Vogue" situa entre o convite à livre expressão de identidades pela dança e a celebração de uma alteridade narcísica, mediada pela estética do mesmo sistema aqui subvertido. Oportunamente, esta música está muito presente no trailer, pois garante uma harmonização com as imagens de fortuna e poder construídas no filme.

O *trailer* de *Truth or Dare* expõe esta obsessão da artista pelo poder. E, é exatamente este poder que tanto desperta a atenção para Madonna, pois, além de gerar uma ação catártica, a imagem do poder também expressa o *ethos* pós-moderno na medida em que exprime o desejo generalizado de uma sociedade narcísica. "Vogue" consiste numa convocatória ao auto-louvor, ilustrando a lógica hedônica sobre a qual a carreira da Madonna foi consolidada. E Madonna, por sua vez, é aqui interpretada como arquétipo da pós-modernidade, uma vez que sua carreira incorpora a voluptuosidade do capital contemporâneo.

Essa ideia ratifica a constatação de que a imagem mítica das celebridades está ancorada no tempo histórico a que pertencem, traduzindo, assim, os jogos de poder e os valores negociados na sociedade. Sobre isto, Morin (1989) argumenta que celebridades exercem fascínio na medida em que dão forma às próprias necessidades socialmente construídas, logo, a estrela é uma projeção dos valores e desejos de um tempo. Esta projeção-identificação ocorre apenas porque famosos se revestem do poder fetichizante que, por sua vez, revela o *ethos* social. Por conseguinte, a celebridade "deve ser consumida, assimilada, integrada: o culto é organizado com vistas a essa identificação.

⁹ Este documentário é um documentário em torno da *Blond Ambition Tour* de Madonna. Com efeito, em 13 de abril de 1990, Madonna inicia a *Blond Ambition Tour*. Nos palcos, Madonna canta e dança assumindo o seu papel de "deusa do sexo". Nos bastidores, Madonna mostra seu lado "real", fazendo de seus dançarinos uma família, lidando com problemas amorosos e familiares e se divertindo.

¹⁰ Tradução nossa para "People think that being a star is about being fabulous, being in the spotlight, having your picture taken all the time and having everyone worship you and adore you, being rich rich rich, having it all. And you know what? They're absolutely right!".

A estrela é fruto de um complexo projeção-identificação particularmente virulento” (Morin, 1989: 67). Disso resulta que abordagens sobre estrelas fornecem interessantes pistas para entendimento do tempo histórico, pois “retratam aqueles que as criam, que as produzem, como os jornalistas, os críticos e os fãs” (Guerra, 2015: 2).

Quando aplicamos esses argumentos ao nexu pós-moderno fica fácil compreender que atributos de celebridades, a exemplo da Madonna, desvendam um desejo massificado pelo poder e louvor à auto-imagem. Artistas como ela sugerem o usufruto imediatista de todos os objetos de prazer ofertados no tempo pós-moderno; entretanto, é cabível problematizar: ao subordinar o usufruto da identidade ao hedonismo do consumo, estas celebridades não criariam novos estereótipos? E, ainda, nessa espetacularização do gozo incondicional, a diversidade comportamental (sobretudo das minorias) não seria visibilizada e encorajada?

A civilização do ecrã e a iconolatria publicitária alimentam a notoriedade e celebridade de rostos e corpos idealizados e estereotipados pelos critérios hedonistas da pós-modernidade. As celebridades, apenas admitidas como tal pela aparição mediática em imagens de consumo de massa, são construídas e assumidas como símbolos de determinados valores sociais ou princípios morais numa época pós-moderna sem valores e nem princípios inflexíveis como os da modernidade dos séculos XVIII e XIX (Barroso, 2013: 111).

Desse modo, no presente texto temos por objetivo analisar a forma como a imagem mítica de Madonna nos anos 1990 se associa à dinâmica pós-moderna, principalmente no que refere aos valores expostos em seu documentário, *Truth or Dare: in Bed With Madonna*. Para cumprimento deste objetivo, recorreremos a debates teóricos sobre pós-modernidade, sem perder de vista a articulação entre os signos culturais e o movimento dialético do tempo histórico.

2. Hedonismo e o *ethos* pós-moderno

Embora imprecisos, os debates em torno da pós-modernidade frequentemente são produtos de análises binárias, que divorciam as esferas econômica e cultural, como se a sociedade assim devesse ser compreendida. Uma consequência desta análise tem sido um embate de forças teóricas que, ora simplificam a pós-modernidade aos ditames burgueses da economia capitalista, ora interpretam-na como um mero movimento cultural desprovido de uma infraestrutura que traduza a complexidade dos fenômenos sociais contemporâneos. Estes extremos epistemológicos negam o fato de que a economia e a cultura no contexto pós-moderno possuem uma natureza análoga, devendo ser analisadas pela interpenetração dialética que complexificam o atual tempo histórico. Nesse sentido, o contexto pós-moderno está intimamente relacionado com os próprios reincrementos aplicados à produção capitalista, reverberando, assim, em diversas áreas da vida social e, por sua vez, sendo acompanhados por uma estrutura ideológica negociada no curso do tempo. Com isso, à medida em que a flexibilização da economia sugere a fragilidade de vínculos formais de trabalho, bem como a equalização rigorosa da produção às demandas de um mercado cambiante, as relações sociais assumem a efemeridade como elemento preponderante do comportamento cotidiano.

Por efeito, a ideia de longo prazo tem se tornado obsoleta, tanto para o nexu do capital pós-moderno, como para as relações sociais. A partir disso, Bauman (2001) prefere definir este cenário como modernidade líquida, pois, distintamente do que se observava na primeira metade do século XX, o longo prazo deixou de ser recurso para se tornar um risco, ideia aplicável a tudo que limite a

fluidez de uma sociedade obcecada pelo fugaz. Ademais, é nesse contexto que “o ‘curto prazo’ substituiu o ‘longo prazo’ e fez da instantaneidade seu ideal último” (Bauman, 2001: 145). Aliado a essa transitoriedade da vida cotidiana, a rápida obsolescência das mercadorias passou a demonstrar papel vital às engrenagens do sistema, sendo o consumo orientado “pela sedução, por desejos sempre crescentes e quererem voláteis – não mais por regulação normativa” (Bauman, 2001: 90). É por isso que o hedonismo é pré-requisito da pós-modernidade, principalmente porque o usufruto instantâneo e a busca do gozo perpétuo ocorrem mediante uma individualização radical das relações sociais. Os prazeres aqui são buscados solitariamente, egoisticamente e, sobretudo, de forma inconsequente, fazendo do “agora” uma premissa máxima da sociedade pós-moderna.

Um dos efeitos colaterais deste modelo de vida é o enfraquecimento dos laços humanos, tornando-os cada vez mais mediados pelo consumo e pela fugacidade dos valores sociais. A satisfação e a felicidade tornam-se imperativos pretensamente alcançados pelo desfrute de um presente perpétuo, que, somado ao esmaecimento do passado nessa busca esquizofrênica pela realização pessoal, agudizou a individualização dos sujeitos. Aqui, a ditadura é “usufrua!” e é assim que “nasce toda uma cultura hedonista e psicologista que incita à satisfação imediata das necessidades, estimula a urgência dos prazeres, enaltece o florescimento pessoal, coloca no pedestal o paraíso do bem-estar, do conforto e do lazer” (Lipovetsky, 2004: 61).

É nessa busca solitária por sensações intensas ofertadas no “aqui e agora” que reside uma perda generalizada de interesse por tudo o que seja público e que exija conviver com diferenças. Afinal, o que deve ser buscado é a realização pessoal e os prazeres como atributos distintivos de personalidades, capazes de “convocar o que há de extremo em peculiaridade e particularização, e é preciso exagerá-las para que possa tornar audível, inclusive para si mesmo” (Simmel, 2005: 588).

O “eu” se torna, então, o único lugar de refúgio para um sujeito enclausurado no presente, atormentado pela tenacidade dos vínculos e apavorado pelo medo da perda de si mesmo. Aliado a isso, também é observável o esmaecimento das tradições do passado, o que impele o sujeito a construir-se a partir de referências próprias de identidade, fazendo do narcisismo uma alternativa para construção da alteridade. Através deste modelo narcísico de vida, o culto ao corpo se torna o meio pelo qual o desejo de individualização se realiza, sobretudo, por intermédio do consumo.

Nesse cenário, ocorre uma maciça busca por referenciais que traduzam os critérios de felicidades suggestionados na sociedade contemporânea, fato que põe em notoriedade a vida banal de celebridades como objetificação de desejos. Assim sendo, podemos resgatar a ideia de Morin (1989: 66) ao afirmar que “não é o talento nem sua ausência, a indústria cinematográfica nem sua publicidade, mas a necessidade que dela se tem que cria a estrela”.

No cerne da sociedade pós-moderna, quanto mais narcisista, mais glamourosa e mais poderosa for uma celebridade, maiores suas chances de permanecer no imaginário popular como objeto de inspiração para pessoas comuns. Aqui, a admiração e louvor podem ser interpretados como projeções de desejos, e, sendo o desejo socialmente construído, logo, também é possível deduzir que ele seja uma refração do tempo histórico.

Podemos notar, então, que as celebridades pós-modernas traduzem bem a massificação de valores associados ao poder e que, portanto, expressam a construção social do desejo contemporâneo pela notoriedade: “O narcisista é ávido pela admiração dos outros em contraste

com sua ilusão de onipotência. Esta ilusão é criada porque os indivíduos são levados a se identificarem com pessoas que representam poder, glória, fama e celebridade” (Vieira & Stengel, 2012: 353). Assim, o poder deixou de ser uma condição para se tornar um atributo que, no caso das celebridades, pode ser cantado, interpretado, versado e utilizado como artifício de sedução, o que adere admiração à personalidade objetificada.

A “mídia” dá substância e, por conseguinte, intensifica os sonhos narcisistas de fama e glória, encoraja o homem comum a identificar-se com as estrelas e a odiar o “rebanho”, e torna-se cada vez mais difícil aceitar a banalidade da existência cotidiana (Lasch, 1983: 43).

Por conseguinte, os fãs se sentem realizados nas celebridades, tendo-as como projeção do interdito e sublimação das ansiedades herdadas no individualismo pós-moderno. Neste contexto, a mitologia das estrelas desvenda os próprios valores de uma sociedade, afinal, o que seria o mito senão materialização de significados construídos socialmente? (Barthes, 2013). Somado a esta imagem mítica das celebridades, a espetacularização da cultura na pós-modernidade imbuí-se de atingir os sentidos e provocar emoções intensas. Nesta miscelânea de prazeres, os espetáculos seduzem o público e promovem o desencadeamento excessivo de energia psíquica, numa busca por suturar as fissuras deixadas pela busca solitária de prazer. As imagens e espetáculos, carregados de emoção, realizam os sonhos asfixiados, emolduram um ideal de felicidade, prometem expiar frustrações e, para tal, aclamam o hedonismo como percurso necessário à realização individual.

Para cumprimento desta função catártica, a cultura de massa precisa retratar o “Olimpo” como *lócus* inalcançável, mas também necessita projetar modelos possíveis de vida que, mesmo pela dissimulação, possibilitem o desencadeamento de identificação pelo afeto. Assim, “a irrupção da cultura de massa na informação desenvolve em determinado tipo de relações de projeção e de identificação que vão no sentido romanesco, da tragédia e da mitologia” (Morin, 1997: 101).

3. *Vogue/voguing*: ambivalências pós-modernas

Esta projeção-identificação se tornou visível em diversos momentos da carreira da Madonna. Especificamente no decorrer do trailer tratado no início deste texto, a performance de “Vogue” pretendia alusiva ao *Voguing* como um estilo subversivo e guetificado da cultura *gay*. Embora a música “Vogue” tenha gerado maior visibilidade às subversões do *Voguing*, ao mesmo tempo, o conceito da música é elaborado pela incorporação de valores dos mesmos grupos hegemônicos que se pretendia transgredir.

É importante salientar que Madonna não inaugurou esta coexistência do binômio subversão/incorporação da estética hegemônica em grupos marginalizados. O próprio *Voguing* já demonstrava fortes traços desta ambiguidade, sobretudo porque nasceu no epicentro da pós-modernidade. Foi no Harlem que o estilo *Voguing* brotou dentre a comunidade *gay* afro-latino-americana dos anos 1960 (não por acaso, década a qual se atribui o nascimento da pós-modernidade), incorporando poses e estilos de atrizes hollywoodianas que foram considerados ícones para a comunidade *gay*. O *Voguing* é um pastiche que aciona o estilo, o *glamour* e a moda como atributos individualizantes da comunidade e dos sujeitos que performatizam.

Assim sendo, embora *Voguing* subverta ideias binárias de gênero, infringindo discursos conservadores contra a homossexualidade, o poder narcísico da moda e do auto-louvor demarcam fortemente os corpos dançantes empoderados. Aliás, a própria noção de empoderamento gera um duplo sentido pertinente ao que debatemos: se por um lado minorias são empoderadas pela alteridade incorporada na performance, por outro o empoderamento também se traduz nesta necessidade de poder individualizante que tanto compõe o *ethos* pós-moderno.

No documentário *Paris is Burning* (filmado no Harlem do final dos anos 1980) é retratada a vida cotidiana e os sonhos de alguns *voguers*. Sobre a estética que inspira o *Voguing*, o performer Willi Ninja¹¹ relata:

Esse é o sonho e a ambição de todos, como minoria, de viver e parecer tão bem quanto uma pessoa branca. É o que é retratado na América. Todas as mídias que você tem, da TV às revistas, aos filmes e aos cliques [...] É tão óbvio que se você capturou a ótima maneira branca de viver, olhar, vestir ou falar ... você é uma maravilha¹².

Em momento mais intimista, Willi Ninja faz confissão sobre os seus desejos de glória da seguinte forma:

Eu quero ser uma grande estrela. Conhecido, provavelmente, em todas as esquinas do mundo. Você sabe, talvez um coreógrafo, um dançarino famoso, um cantor, ou todas essas opções¹³.

Na sequência, Octavia Saint Laurent apresenta orgulhosamente fotos de divas afixadas na parede do seu quarto. Laurent fala com grande entusiasmo sobre as imagens, uma vez que elas contrastam com a simplicidade de sua residência e reluzem um mundo de glória que lhe permite transcender sua realidade diária.

Eu acho que se eu pudesse estar na TV ou nos filmes ou algo assim. Eu faria isso em vez do "dinheiro". É claro que quero o dinheiro porque quero o luxo que o acompanha. Eu quero ser rica. Se não for rica, satisfeito, confortável ... Você sabe? Eu quero ser alguém. Quero dizer, eu sou alguém. Eu só quero ser alguém rico¹⁴.

Nessa mesma direção, Venus Xtravaganza observa:

Eu quero um carro. Eu quero estar com o homem que eu amo. Eu quero uma boa casa fora de Nova York, em Peekskills ou talvez na Florida [...] Eu quero ser uma modelo profissional por trás das câmeras no mundo da alta-costura¹⁵.

É importante notar que, para Laurent, tornar-se "alguém" é usufruir da glória e prestígio proporcionados pelo poder. Nesse sentido, o fetichismo da pós-modernidade exerce uma dupla

¹¹ Devido à visibilidade alcançada por *Paris is Burning*, Willi Ninja se tornou uma referência no meio, havendo inspirado Madonna ao "incorporar as referências dele – Fred Astaire, ginastas olímpicos e dança asiática – no seu trabalho" (O'Brien, 2008: 160).

¹² Tradução nossa para "That is everybody's dream and ambition as a minority to live and look as well as a white person. It is pictured as being in America. Every media you have, from TV to magazines to movies to films [...] It is so obvious that if you have captured the great white way of living or looking or dressing or speaking... you is a marvel."

¹³ Tradução nossa para "I want be a big star. Known, generally, every corner of the world. You know, maybe as a choreographer, a famous dancer, a singer, or all of them."

¹⁴ Tradução nossa para "I think if I could just be on TV or film or anything. I'd do that instead of the money. Of course, I do want the money because I want the luxury that goes with it. But I want to be wealthy. If not wealthy, content, comfortable... You know? I want to be somebody. I mean, I am somebody. I just want to be a rich somebody". O dinheiro a que se refere é aquele proveniente da prostituição.

¹⁵ Tradução nossa para "I want to be with a man I love. I want a nice home away from New York, up the Peekskills or maybe in Florida [...] I want to be a professional model behind cameras in the high-fashion world".

função: incorpora os valores hegemônicos como parte de uma estética aos grupos segregados e, ao mesmo tempo, desencadeia numa força pessoal que culmina na alteridade e empoderamento (Barova, 2016).

Esse desejo de reconhecimento que fez do *voguing* um lugar de refúgio, sobretudo porque subverte os critérios de notabilidade em espaços contra-hegemônicos, pondo os bailes nesta fronteira entre o fetiche pelo poder e a alteridade contestatória. Dorian Corey, outra *queen* entrevistada em *Paris is Burning*, observa que os bailes funcionam como espaços para manifestação caricata e catártica que, ao final, exprime um desejo de adequação e simultânea subversão.

*Na vida real você não consegue um trabalho como executivo a não ser que você tenha tido a formação educacional e as oportunidades [...] Nos bailes você pode ser qualquer coisa que deseje. Você não é realmente um executivo, mas se parece com um. É mostrar ao mundo hétero que eu poderia ser um executivo se tivesse tido a oportunidade porque me pareço com um, e isso é a realização*¹⁶.

Para além de óticas maniqueístas sobre a pós-modernidade, é necessário observar que as ambiguidades que lhes são inerentes produzem múltiplos resultados nos grupos sociais. É sabido que o consumismo e individualismo da contemporaneidade provocam angústias irreparáveis na vida cotidiana, mas, ao mesmo tempo este mesmo dilema da individualização tem gerado a eclosão da alteridade de grupos outrora eclipsados pelos padrões convencionados. Baseado nesta ideia, Charles (2004: 41) entende que “a lógica do consumo-moda favoreceu o surgimento de um indivíduo mais senhor e dono da própria vida, sujeito fundamentalmente instável, sem vínculos profundos, de gostos e personalidade oscilantes”.

Também os espetáculos musicais, amplamente midiáticos, têm contribuído para desconstrução de formas tradicionais de poder, com o encorajamento de modos de vida para além dos padrões de “normalidade”. Com isso não queremos supor que normatizações tenham sido plenamente dissolvidas, mas é certo dizer que, no contexto pós-moderno, a individualização está muito associada à contestação do direito de “ser diferente” ou de “ser alguém” (como mencionado por Laurent), ocasionando uma canalização de energias para a luta pessoal de existir individualmente. Porém, se esta sensação de liberdade hoje já representa um fardo e se tem provocado novas esquizofrenias, não teremos oportunidade de debater neste texto, mas, por certo, esta pode ser interpretada como uma das forças mais paradoxais da sociedade pós-moderna.

O momento denominado pós-moderno coincidiu com o movimento de emancipação dos indivíduos em face dos papéis sociais e das autoridades institucionais tradicionais, em face das limitações impostas pela filiação a este ou aquele grupo e em face dos objetivos distantes, aquele momento é indissociável do estabelecimento de normas sociais mais flexíveis, mais diversas, e da ampliação da gama de opções pessoais. Disso resultou um sentimento de “descontração”, de autonomia e de abertura para as existências individuais (Lipovetsky, 2004: 64).

¹⁶ Tradução nossa para “In real life you can’t get a job as an executive unless you have the educational background and the opportunity [...] In a ballroom you can be anything you want. You’re not really an executive but you’re looking like an executive. You’re showing the straight world that I can be an executive if I had the opportunity because can look like one, and that is like a fulfillment”.

Desse modo, o *Voguing* também assume o desejo do poder como performatização do estilo, principalmente porque negocia signos com os valores vigentes e, ao mesmo tempo, transgrede normas sociais. Madonna, ao incorporar a subversão deste estilo do hip-hop, amplificou esta característica dúbia que transita entre a infração das normas hegemônicas e o ajustamento à ética e estética dominantes. Assim, esta relação ambígua entre “Vogue” e *Voguing* motivou Lloyd (1993: 45) afirmar que “Voguing, apresentado por Madonna, torna-se simplesmente um visual moderno, e não opositivo, não se refere mais às suas origens baseadas no poder no Harlem negro e latino-americano”¹⁷. Mas também inspirou Patton (1993: 92) a reconhecer que, mesmo com todas as fragilidades, “Vogue” representa um importante lugar de memória para a comunidade gay por três razões: “(1) sua proeminência e popularidade, (2) suas reivindicações autorreferenciais de ser um tipo de história e (3) suas preferências intertextuais”¹⁸.

Diante disso, é preciso observar que o estilo *Voguing* não pode ser interpretado como mera rendição à superficialidade do consumo, pelo contrário, representa a insubordinação pois satiriza o *glamour* e reestiliza as imagens das divindades midiáticas. Ao teatralizar o *modus operandi* do sistema, a arte não necessariamente se rende à hegemonia, mas pode também oferecer-lhe resistência: “seria fútil decidir se a cultura moderna solapa ou serve à existência moderna. Faz as duas coisas. Só pode fazer uma junto com a outra (...). A disfuncionalidade da cultura moderna é a sua funcionalidade” (Bauman, 1999: 17).

4. Hiper-realidade: a banalidade como espetáculo

Imediatamente após a estonteante exibição da performance de “Vogue”, a edição no trailer de *Truth or Dare* foca em Madonna num momento de confissão: “I am so desperate for some fun”. Os breves e superficiais momentos de vulnerabilidade garantem a sensação *all access*¹⁹ à vida pessoal da artista, recorrendo à passionalidade como ocasião para adocicar a austeridade da obra. O documentário pretendia revelar “tudo” sobre a vida pessoal e profissional da cantora, mas é difícil dizer até que ponto Madonna interpreta seu personagem mítico. Guilbert (2002: 64) observa que “*Truth or Dare* pretende ser um documentário. Mas na verdade, nada mais são que ficções (pós-modernas). *Truth or Dare* é um jogo”²⁰.

Embora o questionamento sobre a veracidade do filme não seja o cerne deste texto, o que nos cabe realçar é que, até mesmo esta sensação de sabotagem em “*Truth or Dare*” põe Madonna em posição ativa na construção da sua imagem mítica na pós-modernidade. De modo idêntico, suas fraquezas, angústias ou traumas se tornaram matérias-primas para o espetáculo, fazendo da hiper-realidade um instrumento adensador dos jogos de imagens que compõem sua carreira narcísica.

A estetização da vida cotidiana é outra importante característica superdimensionada na pós-modernidade, fato que lança celebridades como referenciais fetichizantes do que “queremos ser”

¹⁷ Tradução nossa para ““Voguing as presented by Madonna becomes simply fashionable look rather than oppositional and no longer refers to its power based origins in black and Hispanic Harlem”

¹⁸ Tradução nossa para ““(1) its prominence and popularity, (2) its self-referential claims to being a kind of history, and (3) its intertextual likages”.

¹⁹ Expressão gravada nas costas nuas de Madonna em ensaio com o fotógrafo Steven Meisel para publicidade de “*Truth or Dare*”. A expressão pode ser interpretada como um intencional trocadilho com “all excess”, em alusão à saturação de apelos em sua carreira.

²⁰ Tradução nossa para “*Truth or Dare* purports to be documentary movie. It is in fact nothing but (postmodern) fictions. *Truth or Dare* is a game”.

e “queremos ter”. Por isso, “tudo o que se duplica em si mesmo, mesmo a realidade cotidiana e banal, cai ao mesmo tempo sob o signo da arte e se torna estético (...). Exprime então a forma pura da produção, ela mesma assume, como a arte, valor de finalidade sem fim” (Baudrillard, 1996: 98). O *making of* das filmagens, os erros de gravação ou o segmento de imprensa que expõe a banalidade de estrelas são partes integrantes deste grande show midiático que é a fama pós-moderna.

Nessa mesma direção, o *trailer* mostra brevemente os amores e desamores de Madonna, sejam eles encenados ou literais, mas, ao fim, capazes de convencer o público sobre a glamourização da vida cotidiana de uma *popstar* em tempos “líquidos”. As desavenças com seu pai, por exemplo, há muito já foram objetos de performance, algo semelhante ao relacionamento conturbado com Sean Penn ou a morte de sua mãe.

No livro “A vida com minha irmã Madonna”, Christopher Ciccone (2008) menciona seu desconforto com o uso do túmulo de sua mãe como parte mais emotiva do documentário. Segundo Ciccone, após andar pelo cemitério e abraçar a sepultura de sua mãe, tudo cuidadosamente filmado e transformado em cena ao som fúnebre de “Promise to Try”, Madonna retornou ao carro, já com semblante altivo e disse: “Go, Christopher, now it’s your turn”. De fato, o espetáculo Madonna ultrapassa palcos e adentra a sua vida cotidiana, que, cuidadosamente editada, torna tudo e todos ao serviço da midiática de sua carreira.

O relacionamento dela com o pai e com as figuras paternas em geral desempenha um papel importante em sua carreira, principalmente por causa da morte prematura de sua mãe [...] A interpretação mais frequente de seu domínio, autonomia e riqueza, ela pode agora oficializar o fim de rebelião adolescente [...] Como ela passou anos exibindo sinais de rebelião contra figuras paternas, não se pode deixar de pensar se o pai dela não é a vítima inconsciente de uma piada desrespeitosa (Guilbert, 2002: 72-73)²¹.

Truth or Dare, portanto, é mais um instrumento da Madonna para (re)construção da própria imagem transitória, fato este que a inscreve mais intimamente na pós-modernidade. Aqui, Madonna joga com a ideia de verdade ou engano, liberando ao público vestígios de si mesma e, nesta auto-edição, garante a perpetuação de sua carreira num mercado tão fugidivo. A hiper-realidade de *Truth or Dare* não situa no fato de Madonna estar ou não representando um papel, mas na simulação que se pretende difundir e na forma como os valores narcísicos e individualistas pós-modernos são incorporados à banalidade da vida retratada no filme.

Por isso, parte importante do *trailer* é o momento em que Warren Beatty manifesta insatisfação sobre o exibicionismo de sua então namorada. Sobre isso, ele diz:

Ninguém fala sobre isso no filme, a insanidade de fazer isso aparece em um documentário. Madonna, então, replica: “Por que eu deveria parar por aqui?” E ele concluiu: “Bem, qualquer um que entre nisso, na mesma atmosfera, quando eu entro no seu camarim, quando eles vem onde quer que você esteja, eles ficam loucos²²”

²¹ Tradução nossa para Her relationship with her father and with father figures in general plays a capital role in her career, notably because of her mother’s premature death [...] The most frequent interpretation of her dom, autonomy and wealth, she may now make official the end of her adolescent rebellion [...] As she has spent years displaying signs of rebellion against paternal figures, you can’t help wondering if her father is not the unconscious victim of vast disrespectful joke (Guilbert, 2002: 72-73)”.
²² Tradução nossa para “Nobody talks about this on film the insanity of doing this fall on a documentary”. Madonna, então, replica: “Why should I stop here?” E ele conclui: “Well, anyone that comes into this, in the same atmosphere, when I come into your dressing room, when the come wherever you are, they feel crazy”.

Beatty é personagem importante no trailer, uma vez que seu relato serve para anunciar ao público a obsessão de Madonna pela própria imagem: “That’s nothing to say off-camera”, ironiza Beatty. Nesse jogo de exibicionismo que situa entre verdade e dissimulação, Madonna em entrevista à *Vanity Fair* de 1991 declarou:

As pessoas dizem: “ela sabe que a câmera está ligada, ela está apenas atuando”. Mas mesmo que eu esteja, há uma verdade em minha atuação. É como quando você entra no consultório de um psiquiatra e não conta realmente o que fez. Você mente, mas até a mentira que escolheu contar é reveladora. Eu queria que as pessoas percebessem que minha vida não é tão fácil e, um passo além, o filme não é completamente sobre mim. Você poderia assistir e dizer: eu ainda não conheço Madonna, e bom. Porque você nunca conhecerá o meu verdadeiro eu. Jamais (Seigworth, 1993: 312)²³.

O hiper-realismo amplifica a identificação do público com o ídolo, precisamente porque sugere uma identificação carregada de afeto e de uma aparente intimidade com a estrela. Associados a isso, modos de vida olímpicos realçam este cotidiano espetacularizado das celebridades, com a reificação de sonhos e prazeres. Nesse jogo de projeção-identificação catártico sublimam-se frustrações por um modelo de felicidade, por vezes, inalcançável:

O imaginário burguês aproxima-se do real ao multiplicar os sinais de verossimilhança e credibilidade. Atenua ou minimiza as estruturas melodramáticas para substituí-las por intrigas que se esforçam por ser plausíveis (Morin, 1989: 11).

Nisso, novas necessidades são sugestionadas e ocorre um convite aos modelos reinantes na cultura burguesa (Morin, 1989). Aqui o fetichismo das celebridades opera tanto no sentido marxista como freudiano. No sentido marxista porque expoentes, a exemplo de Madonna, vendem-se como mercadorias, tendo sua personalidade reificada numa larga teia de produtos destinados ao público, fato este que, tanto escamoteia as assimetrias do sistema, como também falseia a exclusão pela sensação de usufruto do sucesso pelo fetichismo da mercadoria. E, no sentido freudiano, porque celebridades sublimam desejos reprimidos, o que, de alguma forma, esmaece o interdito e suplanta a negação.

5. Empoderamento e fetichismo

Parte importante do filme é o retrato da relação que Madonna demonstra com seus dançarinos, que, quase todos, convivem com dilemas relacionados à homossexualidade. O documentário não apenas relata a posição patriarcal de Madonna, mas também assume a homossexualidade como uma causa social, problematizando estas questões na grande mídia do início dos anos 1990. Assim, ela utilizou, não apenas o filme como meio para abordar a homossexualidade, como também utilizou o próprio corpo para tal fim. A performance de “Express Yourself”, que abre a *Blond Ambition Tour*, revela uma Madonna masculina, que faz movimentos viris ao tocar sua virilha. Ela ironiza a masculinidade na condição de polo dominante, e joga com os significados que este comportamento produz, já que especulações sobre sua sexualidade nunca pareceram ser alvo de

²³ Tradução nossa para “People will say, “she knows the camera is on, she’s just acting”. But even if I am acting, there’s a truth in my acting. It’s like when you go into a psychiatrist’s office and you don’t really tell what you did. You lie, but even the lie you’ve chosen to tell is revealing. I wanted people to see that my life isn’t so easy, and one step further than that is, the movie’s not completely me. You could watch it and say, I still don’t know Madonna, and good. Because you will never know the real me. Ever” (Seigworth, 1993: 312).

sua preocupação. Algo também nítido nos vídeos “Justify my Love” e “Erotica”, bem como no livro “Sex”, quando a fluidez de gênero também foi objeto de estetização e auto-exibicionismo.

Assim, o exibicionismo da Madonna em alguma medida debocha com as estruturas vigentes e ridiculariza o patriarcado. Nesta intensificação de apelos, “o senso de empoderamento que Madonna oferece está intimamente ligado ao prazer de exercer algum controle sobre os significados do eu, da sexualidade e das relações sociais do outro”²⁴ (Fiske, 1989: 102). Por efeito, aliado a esse exibicionismo, muitas de suas músicas, a exemplo de “Holiday”, “Into the Groove”, “Express Yourself”, “Vogue”, “Justify my Love”, “Erotica” ou “Hang up”, convocam o público ao pleno gozo dos prazeres que são ofertados neste eterno presente pós-moderno.

Também é útil lembrar que, ao satirizar os valores hegemônicos em vídeos como “Like a Virgin”, “Material Girl” ou “Express Yourself”, Madonna certamente contribui para dissolvê-los à medida que os ridiculariza pelo exagero. Aliado à subversão, outra característica pós-moderna da Madonna é sua habilidade de reinventar-se e atingir distintos nichos do mercado. Desse modo, por esta estratégia, Madonna visibiliza grupos minoritários e, por tabela, reinventa-se para perpetuar no mercado por incorporar o exótico. Algumas de suas fontes inspiradoras podem ser lembradas: identidade latino-americana (a exemplo dos vídeo-clipes “Borderline” e “La Isla Bonita”), a identidade negra (a exemplo de “Secret”) e a cultura gay (“Justify my Love”, “Vogue” ou “Girls Gone Wild”).

Apesar de não existir consenso sobre as contribuições da Madonna para grupos não-hegemônicos (se ela é transgressora ou apenas representa o projeto ideológico burguês que categoriza as minorias), o mais importante é compreender, não quem ela seja, mas as provocações que ela tem suscitado. A contradição é marca distintiva da sua carreira, podendo ser interpretada como o maior atributo que fez de Madonna um dos expoentes da era pós-moderna. Afinal, o que seria a pós-modernidade senão o aprofundamento das ambivalências do sistema capitalista? E, quem seria Madonna sem a estilização destas contradições?

Do mesmo modo como Madonna aponta para o tempo histórico contemporâneo, a devoção dos fãs também anuncia o sistema de valores construídos socialmente. Bloch (2001), ao afirmar que “os homens parecem mais com o seu tempo do que com os seus pais”, nos permite entender que a veneração a uma celebridade desvenda os signos negociados na prática social, sobretudo porque o mito empresta sua personalidade célebre aos jogos de poder de um dado período. Nessa identificação com o ídolo, os jovens são convencidos sobre a possibilidade de confrontar valores antigos e anunciar a novidade de uma geração nascente, fato que torna a estrela uma alegoria de valores rebeldes. Contudo, quando tratamos da pós-modernidade, é preciso ponderar que esta rebeldia juvenil mediada pelo espetáculo, de fato, introduz novas formas de resistências, mas também reproduz as assimetrias do passado. Por efeito, falar de pós-modernidade significa reconhecer a desconstrução de hierarquias, mas, também, a simultânea conservação de tantas estruturas desiguais (Jameson, 1985).

Quando no início da carreira Madonna se compunha com roupas baratas de brechó, ao estilo *flash-trash*, houve uma reverberação mimética entre a juventude da época, que enxergava nesta

²⁴ Tradução nossa para “the sense of empowerment that Madonna offers is inextricably connected with the pleasure of exerting some control over the meanings of self, of sexuality, and of one’s social relations” (Fiske, 1989: 102).

vestimenta uma possibilidade de confronto aos valores que precediam os anos 1980. Renda, crucifixo, sutiã à mostra, laços extravagantes no cabelo e pulseiras ao estilo *punk* sinalizavam para a subversão a um sistema falido e invocavam o estilo *underground* como indumentária da rebeldia numa sociedade pós-woodstock. Oportunamente, esta tendência serviu amplamente ao comércio de artigos ao estilo *Boy-Toy*.

É preciso acrescentar que, desde o início de sua carreira, Madonna sempre teve o exótico como objeto de inspiração, fato este que frequentemente provoca dissenso entre militantes de minorias, que a tem acusado de apropriação cultural para fins mercadológicos e perpetuação no cenário artístico em tempos pós-modernos. O que é preciso lembrar é que, ao provocar visibilidade de identidades segregadas, Madonna tenciona duas forças: De um lado intermedia a alteridade pelo narcisismo e consumo, fato este que reduz os sentidos da diversidade, e, de outro, ratifica o empoderamento pela alteridade.

Naturalmente, o fato de Madonna vincular imagem, indumentária e identidade também declara que é no visual, no modo de se vestir e de se maquiar que está ancorada a identidade – afirmação discutível. Mas, segundo intimação de Madonna, a indumentária não é suficiente: é preciso fazer pose, fazer moda, elaborar uma “postura”, comportar-se de certa maneira. O estilo Madonna é o excesso, o choque, a transgressão de limites, a constante novidade (Kellner, 2001: 365).

Esse exagero de imagens pode escravizar pessoas, ao se tornarem convencidas de que é o estilo que define a própria identidade e não o inverso. Além disso, a aclamação do consumo pode superficializar os movimentos de resistência, simplificando sua essência pela aparência fetichizada, ao fazer da luta social uma mera coisa comprável. Os perigos de transpor a alteridade à mera indumentária também já foram alvo de preocupação em outros estudiosos, a exemplo de Bauman (2001: 98), que traduz a essa questão da seguinte forma:

Em vista da volatilidade e instantaneidade de todas ou quase todas as identidades, é a capacidade de “ir às compras” no supermercado das identidades, o grau de liberdade genuína ou supostamente genuína de selecionar a própria identidade e de mantê-la enquanto desejado, que se torna o verdadeiro caminho para a realização das fantasias de identidade. Com essa capacidade, somos livres para desfazer identidades à vontade. Ou assim parece.

Ao convencer-se de que a alteridade reside no consumo narcísico, grupos sociais podem ser cingidos, pois, uma vez havendo construído a identidade sobre a égide do consumo, novos estereótipos podem ser definidos e novos padrões de “normalidade” podem eclodir. Assim, quando falarmos de liberdade pela alteridade no cenário pós-moderno, estaríamos talvez subordinando ambas ao poder, ou seja, quanto mais poderoso o sujeito, mais lhe é possível compor seu “eu” pelo consumo. Já aqueles que não têm recursos para construção de sua identidade, estariam fadados à invisibilidade e, portanto, mais vulneráveis ao estereótipo.

O empoderamento sugerido na carreira de Madonna, em grande medida, foca no hedonismo como disfrute de uma alteridade alcançável pelo consumo. O “tornar-se” em Madonna perpassa por um “construir-se na imagem”, o que permite entender que “seu poder existe apenas na

hiperrealidade do espetáculo pós-moderno da mídia, disponível apenas para pessoas comuns como algo para sentar e assistir, algo para comprar²⁵ (Tetzlaff, 1993: 262).

Diante disso, poderíamos supor que a legitimação do direito de performatizar identidades segregadas reside precisamente no fato de Madonna ocupar o lugar hegemônico. O fato de ser branca, rica e heterossexual permite-lhe incitar debates sobre grupos minoritários, emprestando seu corpo e voz para que tais minorias se sintam projetadas na estética hegemônica que ela incorpora. Obviamente os efeitos disso podem ser interpretados à luz do lugar político ocupado pelo leitor, mas é certo dizer que, ao provocar tais questionamentos, Madonna é posta em destaque no jogo ambíguo da cultura espetacular pós-moderna.

É significativo que, não importa o quanto Madonna tenha despertado raiva e difamação, ela não tenha sido silenciada nem criticada (excluindo ocasionalmente proibições de vídeos a curto prazo). Ela não sofreu o *witch's fade*. Pelo contrário, ao fazer o papel de “trapaceira”, ela se capacitou e agora o arquétipo que atira está disponível para ajudar as mulheres a tomar o poder de que precisam (Izod, 1993: 59)²⁶.

6. Considerações finais: ‘Truth and Dare’?

“I’m making this movie because I’m not afraid of the truth”. Esta é uma das frases pronunciadas por Madonna que ganha realce no trailer de *Truth or Dare*. Conquanto não tenhamos como precisar o conceito de “verdade” na forma como é empregada em sua fala, o importante aqui é perceber que Madonna fez deste documentário uma alternativa para que seus fãs (e também *haters*) usufruam da sensação do sucesso. Uma prova disso é que nos primeiros minutos do filme, Madonna surge num divã confessando sobre seus dilemas sentimentais, mas, logo em seguida, ainda na apresentação dos créditos, o som envolvente da multidão, a entrada triunfal no Japão para início da turnê propicia ao público um breve deleite. É como se as imagens dissessem: “a sensação do *glamour* é esta”. Portanto, a “verdade”, não sabemos, ou se relaciona aos sentimentos extremos reportados no filme ou, ainda, ao que Madonna parece simular que seja literalmente sua vida (Cfr. Guerra, Bittencourt & Evangelista, 2018). O título *Truth or Dare* é originalmente apresentado com a conjunção “or” grafada em formato itálico (e por isso, assim reproduzimos neste texto), fato que possivelmente invoque um trocadilho com “Truth and Dare”, ou seja, a complementariedade de ambos nesta hiper-realidade documentada. Assim, como insistimos em argumentar neste texto, contradição é marca distintiva da pós-modernidade, e quanto aplicada à banalidade espetacularizada da vida célebre, há de convir que “truth” e “dare” não deveriam ter uma relação de alternância, mas, sim, de coexistência.

O nosso empenho neste texto foi demonstrar como os valores pós-modernos são incorporados cruamente na carreira de Madonna, sendo possível entender a sua ética/estética como produtos de um tempo, no qual somos impelidos a denominar de pós-modernidade. Nesse sentido, o próprio nome da turnê (“Blond Ambition”), que motivou o documentário aqui tratado, anuncia o fato de que ser ambiciosa, individualista ou narcisista não infringe as convenções sociais (sobretudo em se tratando de uma mulher empreendedora pós-moderna), ao contrário, é

²⁵ Tradução nossa para “her power exists only in the hyperreality of the postmodern media spectacle, which is available to regular folks only as something to sit and watch, something to buy” (Tetzlaff, 1993: 262).

²⁶ Tradução nossa para “It is significant that, no matter how much Madonna has aroused anger and vilification, she has (occasional short-term bannings of videos aside) neither been silenced nor pilloried. She has not suffered the witch’s fade. On the contrary, in playing the trickster she has empowered herself, and now the archetype she has activated is available to help women take the power they need” (Izod, 1993: 59).

estratégia de sobrevivência na volúpia de um regime perverso. O legado comportamental pós-moderno é: Corramos, sem saber para que nem para onde, pois a única certeza que temos é a de que, parados, seremos devorados.

Portanto, transitar entre “truth” e “dare” é uma alternativa plausível para sublimar os dissabores de um cotidiano assolado pelos desencantos em tempos de frivolidade. “Truth or Dare”, de fato, é o melhor trocadilho para nomear um longa caracterizado por uma hiper-realidade forjada de um mundo olímpico fetichizante, que, ao reificar-se nas imagens, emoldura as incoerências do devir pós-moderno. Não tendo outra melhor forma de concluir esta apresentação, o trailer termina com uma pergunta: “Truth or dare, Madonna?”. Sua resposta, a mais apropriada para os signos ali (des)construídos, não poderia ser outra, senão: “Dare!”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barova, Vihra. (2016). Bulgarian post-transitional subcultures: Insider ethnographic research of the underground scene. In ShanBlackman & Michelle Klempton (eds.). *The subcultural imagination: Theory, research and reflexivity in contemporary youth cultures* (pp. 152-166). London: Routledge.
- Barroso, Paulo (2013). A celebridade pós-moderna da solidão plural e da banalidade pública. *Sociologia – Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. XXV, pp. 101-118.
- Barthes, Roland (2013). *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel.
- Baudrillard, Jean (1996). *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Edições Loyola.
- Bauman, Zygmunt (1999). *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bauman, Zygmunt (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bloch, Marc (2001). *Apologia da história ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Charles, Sébastien (2004). O individualismo paradoxal: introdução ao pensamento de Gilles Lipovetsky. In Gilles Lipovetsky & Sébastien Charles (Orgs.). *Os tempos hipermodernos* (pp. 11-48). São Paulo: Editora Barcarolla.
- Ciccione, Christopher (2008). *A vida com minha irmã Madonna*. São Paulo: Editora Planeta.
- Fiske, John (1989). *Reading the popular*. New York: Taylor & Francis Group.
- Guerra, Paula (2015). Sonhos Pop: criação, aura e carisma na música moderna portuguesa. *E-compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação*, Vol. 18, Brasília, pp. 1-22.
- Guerra, Paula; Bittencourt, Luiza & Evangelista, Simone (2018). Madonna, Like a Virgin: (Pós)Feminismos e as Maternidades dos Videoclipes de Madonna. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação e 41.º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Vol. 18, Brasília, URL: <http://www.portalintercom.org.br/eventos1/congresso-nacional/calendario-e-taxa>. Acesso em 17 set. 2018..
- Guilbert, Georges-Claude (2002). *Madonna as postmodern myth*. London: McFarland.
- Izod, John (1993). Madonna as trickster. In Fran Lloyd (Ed.). *Deconstructing Madonna* (pp. 49-60). London, B. T. Batsford.
- Jameson, Fredric (1985). Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, vol. 12, São Paulo, pp. 16-26.
- Kellner, Douglas (2001). *A cultura da mídia – Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC.
- Lasch, Christopher (1983). *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- Lipovetsky, Gilles (2004). Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna. In Gilles Lipovetsky & Sébastien Charles (Orgs.). *Os tempos hipermodernos* (pp. 49-104). São Paulo: Editora Barcarolla.
- Livingston, Jennie. (Diretor). (1991). *Paris is Burning* [documentário]. New York: Miramax.
- Lloyd, Fran (1993). The changing images of Madonna. In Fran Lloyd (Ed.). *Deconstructing Madonna* (pp. 35-48). London, B. T. Batsford.
- Miceli, Mark Aldo (Produtor); KESHISHIAN, Alek (Diretor). (1991). *Madonna: Truth or Dare* [documentário]. Los Angeles: Warner Bros.
- Morin, Edgar (1989). *As estrelas: mitos e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Morin, Edgar (1997). *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo 1 – neurose*. Rio de Janeiro: Forense universitária.
- O’Brien, Lucy (2008). *Madonna, como um ícone – a biografia definitiva em comemoração aos seus 50 anos*. Montijo: Humanity’s Friends Books.
- Patton, Cindy (1993). Embodying subaltern memory: kinesthesia & the problematics of gender & race. In Cathy Schwichtenberg (Org.). *Madonna Connection: representational politics, subcultural identities and cultural theory* (pp. 81-106). Colorado: Westview Press.
- Seigworth, Greg (1993). The distance between me and you: Madonna and celestial navigation (or you can be my *Lucky Star*). Cathy Schwichtenberg (Org.). *Madonna Connection: representational politics, subcultural identities and cultural theory* (pp. 291-318). Colorado: Westview Press.

- Simmel, Georg (2005). As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*. Vol. 11, pp. 577-591.
- Tetzlaff, David (1993). Metatextual girl - patriarchy – postmodernism – power – Money – Madonna. Cathy Schwichtenberg (Org.). *Madonna Connection: representational politics, subcultural identities and cultural theory* (pp. 239-264). Colorado: Westview Press.
- Universal Markets (1991). *Madonna: Truth or Dare (1991) Official Trailer [HD]*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CtYp9YKhUZ8>
- Vieira, Érico Douglas & Stengel, Márcia (2012). Individualismo, liberdade e insegurança na pós-modernidade. *ECOS*, Vol. 2, pp. 345 - 357.

Roney Gusmão. Professor Adjunto do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Pesquisador dos grupos História, Trabalho e Educação, A Educação não-Escolar pelo Museu Pedagógico/UESB, e Memória, Espaço e Culturas - MESCLAS. Pós-Doutor em Sociologia pela Universidade do Porto. Avenida Viana Bandeira, 119, 1o Andar, Centro. Santo Amaro – Ba, Cep: 44200-000 Brasil. E-mail: ORCID: [0000-0003-0104-047X](https://orcid.org/0000-0003-0104-047X).

Receção: 18-02-2019

Aprovação: 10-08-2019

Citação:

Gusmão, Roney (2020). Celebridades, narcisismos e iconofilias na pós-modernidade. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(2), pp. 38-52. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n2a3

GUIA DE REFERÊNCIA DA MÚSICA *SKINHEAD WHITE POWER* BRASILEIRA

REFERENCE GUIDE OF SKINHEAD WHITE POWER BRAZILIAN MUSIC

GUIDE DE REFERENCE SUR LA MUSIQUE *SKINHEAD WHITE POWER* BRESILIENNE

LA GUÍA DE REFERENCIA DE LA CANCIÓN *SKINHEAD WHITE POWER* BRASILEÑA

Alexandre de Almeida

Universidade de São Paulo, Departamento de História Social, São Paulo, Brasil

RESUMO: Este artigo relata a experiência da produção de um guia de referência da música *skinhead white power* brasileira. Utilizando uma abordagem interdisciplinar, sua finalidade é mapear organizações grupusculares, bandas e seus repertórios, esses últimos entendidos como ferramentas de agitação metapolítica. O guia de referência é um instrumento de apoio à pesquisa, analítico e exaustivo, cuja finalidade é agrupar em uma mesma obra informações a respeito de um determinado conjunto de documentos de uma determinada cena musical. O guia sobre a cena *skinhead white power* brasileira foi organizado na forma de verbetes, mapeando toda a produção musical das bandas com este perfil, identificando bandas, álbuns, canções (e suas respectivas funções) e a trajetória das organizações grupusculares às quais estavam vinculadas.

Palavras-chave: neonazismo, arquivística, documentos sonoros, metapolítica, musicologia.

ABSTRACT: This article reports on the experience of producing a reference guide of the song Brazilian *skinhead white power*. Using an interdisciplinary approach, its purpose is to map group organizations, bands and their repertoires, the latter understood as tools of metapolitical agitation. The reference guide is an analytical and exhaustive research support tool, whose purpose is to group together in the same work information about a certain set of documents of a particular music scene. The guide on the Brazilian *skinhead white power* scene was organized in the form of entries, mapping the entire musical production of the bands with this profile, identifying bands, albums, songs (and their respective functions) and the trajectory of the group organizations to which they were linked.

Keywords: neo-Nazism, archival, sound documents, metapolitics, musicology.

RÉSUMÉ: Cet article décrit l'expérience de la production d'un guide de référence de la chanson brésilienne *skinhead white power*. Utilisant une approche interdisciplinaire, son objectif est de cartographier les organisations de groupes, les groupes et leurs répertoires, ces derniers étant compris comme des outils d'agitation métapolitique. Le guide de référence est un outil d'aide à la recherche analytique et exhaustif, dont le but est de regrouper dans un même ouvrage des informations sur un certain ensemble de documents d'une scène musicale particulière. Le guide sur la scène brésilienne du *skinhead white power* a été organisé sous forme d'entrées, cartographiant l'ensemble de la production musicale des groupes avec ce profil, identifiant les groupes, albums, chansons (et leurs fonctions respectives) et la trajectoire des organisations du groupe auxquelles ils étaient liés.

Mots-clés: néonazisme, archives, documents sonores, métapolitique, musicologie.

RESUMEN: Este artículo relata la experiencia de la producción de una guía de referencia de la canción *skinhead white power* brasileña. Utilizando un enfoque interdisciplinario, su finalidad es mapear organizaciones grupúsculas, bandas y sus repertorios, esos últimos entendidos como herramientas de agitación metapolítica. La guía de referencia es una herramienta analítica y exhaustiva de apoyo a la investigación, cuyo propósito es agrupar en el mismo trabajo información sobre un determinado conjunto de documentos de una escena musical en particular. La guía sobre la escena del *white power* del *skinhead* brasileño se organizó en forma de entradas, mapeando toda la producción musical de las bandas con este perfil, identificando bandas, álbumes, canciones (y sus respectivas funciones) y la trayectoria de las organizaciones del grupo a las que estaban vinculadas.

Palabras-clave: neonazis, archivística, documentos sonoros, metapolítica, musicología.

1. Introdução

A proposta de produzir um guia de referência atende a um anseio sobre a identificação de protagonistas, trajetórias, reivindicações, influências doutrinárias e conexões internacionais de indivíduos e organizações da Direita radical²⁷. As "cenas musicais" às quais grupos juvenis estão vinculados é um campo bastante profícuo para esse exercício. O guia de referência é um instrumento de apoio à pesquisa, analítico e exaustivo, cuja finalidade é agrupar em uma mesma obra informações a respeito de um determinado conjunto de documentos de uma determinada cena musical. O guia sobre a cena *skinhead white power* brasileira foi organizado na forma de verbetes mapeando toda a produção musical das bandas com este perfil, identificando bandas, álbuns, canções (e suas respectivas funções) e a trajetória das organizações grupusculares²⁸ às quais estavam vinculadas.

O recorte temporal se inicia no final da década de 1980 com a criação da primeira organização local, o *Poder Branco Paulista* ou *White Power São Paulo* e o início das atividades das primeiras bandas brasileiras assumidamente *White Power*: a *Poder Branco/Locomotiva* e o *Grupo Separatista Branco*. Entre a segunda metade da década de 1990 e o início dos anos 2000, surgiram outras duas organizações localizadas em São Paulo: a *Divisão 18* (D18) e a *Imperium South America*, com suas bandas, Brigada NS, ligada à primeira organização, e Resistência 1945 e Frente Nacional, ligadas à segunda. No início dos anos 2000, no Rio Grande do Sul, a *White Sul Skinheads* (WSS) iniciava suas atividades dando suporte à banda Zurzir. Na década de 2010 a banda se desvinculou da WSS para se engajar na organização norte-americana *Hammer Skin Nation* (HSN), criando assim a célula brasileira. Por fim, na segunda metade de década de 2000 surge, em São Paulo, a *White Power São Paulo*, e a banda *Stuka* passa a apoiar suas atividades.

O objetivo do guia é colaborar com as pesquisas sobre juventude militante da direita radical mapeando a trajetória da vertente *skinhead white power* e apresentando ao leitor informações detalhadas a seu respeito, além de oferecer novas possibilidades de temas de pesquisa e colaborar para evidenciar as lacunas existentes, pois quando se pensa nessas vertentes em um período temporal mais longo, devido à falta de acesso à documentação por eles produzida, o resultado são investigações relevantes, mas que abarcam o "retrato de momento". A ideia de produzir um guia de referência também vai de encontro à experiência de quase duas décadas atuando na área de arquivos e a necessidade de refletir sobre metodologias para a descrição mais eficiente dos documentos sonoros, em especial a música²⁹. Por fim, o guia pretende apresentar os elementos distintivos da vertente *white power*, já que a expressão *skinhead* é carregada de significações, embora prevaleça uma visão mais generalista.

²⁷ O presente artigo foi baseado na tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, intitulado *Música Skinhead White Power Brasileira: guia de referência* (2017).

²⁸ Criado pelo historiador inglês Roger Griffin (2003), o conceito "organizações grupusculares", se refere aos pequenos partidos políticos ou organizações sociais caracterizadas pelos seguintes aspectos: não denominam organizações político-partidárias; dedicam-se a atividades metapolíticas de difusão do nacionalismo e a condenação do sistema liberal-democrático e nunca a atividades eleitorais; são autônomas, mas podem se alinhar taticamente a outras organizações para atividades conjuntas; possuem uma quantidade insignificante de membros, pouca visibilidade ou suporte; não possui uma rígida estrutura hierárquica. Na verdade, a liderança é policêntrica; possui um perfil contra cultural, cuja finalidade é perpetuar o extremismo político, em uma era relativamente de instabilidade, mas em termos práticos suas aspirações são utópicas.

²⁹ Os últimos doze anos foram dedicados ao tratamento da documentação dos gêneros audiovisual e sonoros dos acervos sob a guarda de Fundação Fernando Henrique Cardoso.

Isso ocorre, pois, nos últimos anos, a visibilidade midiática dada a algumas “culturas juvenis” (Feixa, 1998) tem se ampliado por conta inúmeros casos relacionados à violência, ao neonazismo, ao racismo e ao ganguismo. Nesse contexto, os *skinheads* geralmente são identificados como aqueles dedicados exclusivamente a essas atividades. No entanto, tal compreensão pode ser resultado de uma espécie de reducionismo analítico, relegando, em última instância, as práticas destes grupos ao mero banditismo. Costa (1993), autora do pioneiro estudo sobre os *skinheads* brasileiros, entende a violência física contra outros grupos como uma de suas facetas. No caso dos *Carecas do Subúrbio*, a autora afirma que seus membros se identificam como um “movimento” formado por “jovens de origem operária, conscientes e não alienados, fortes de corpo e puros de mente, nacionalistas, dispostos a formar um exército de 'carecas' para salvar o Brasil” (Costa, 1993: 13). Em relação aos ativistas *white power* brasileiros, eles também postulavam pertencer a um movimento, embora com objetivos antagônicos aos de seus contemporâneos “Carecas do Subúrbio”, pois seu foco era “defender a supremacia da 'raça branca', a secessão paulista e o combate aos judeus, vistos como conspiradores” (Almeida, 2004: 12).

É importante salientar que as pesquisas produzidas até o momento realizaram análises relevantes sobre o tema, mas enfocando questões a respeito da violência e identidade de grupos específicos. Isto pode ser verificado em trabalhos posteriores ao de Costa (1993), como o significado do nacionalismo (Brancht, 2003; Mathias, 2014) e da violência (Lima Grande, 2001) para os *Carecas do Subúrbio* e *Carecas do Brasil*; o significado da violência para os *Carecas do ABC* (França, 2008) e os mitos ordenadores da primeira geração de *skinheads white power* (Almeida, 2004). Somam-se a isto outras análises de importantes pesquisadores das direitas, cujo esforço de tentar identificar com clareza o perfil dos *skinheads* locais deparou com a dificuldade imposta pela polissemia do termo. Em seu importante trabalho sobre a trajetória do integralismo, dos anos 1930 até o tempo presente, Carneiro (2007) relata ter se deparado com um grupo de *skinheads* “de tendência neonazista” em meio aos integralistas, em seu trabalho de campo. Ao verificar a informação, ficou claro que eles eram *skinheads* auto-identificados com o Integralismo, mas, diferentemente de outras tendências do integralismo dos anos 1990, não se intimidavam em defender “aspectos positivos” da doutrina Nacional Socialista, apesar de repudiarem o racismo. Também ao pesquisar a temática do Integralismo contemporâneo, Barbosa (2012) e Caldeira (2016), em trabalhos igualmente relevantes para os estudos das Direitas, identificaram a presença de *skinheads* no meio dos seguidores do integralismo, contribuindo significativamente para o aprofundamento sobre o que é ser um *skinhead* e, ao mesmo tempo, um ativista Integralista.

Considerando os últimos 30 anos, no caso brasileiro, o termo *skinhead* serviu para identificar uma miríade de “cenas” bem delimitadas em relação às suas posições políticas, muito delas antagônicas. A título de distinção, pode-se estabelecer com segurança a existência das seguintes “cenas” *skinheads* no Brasil:

Skinheads Nacionalistas: na qual se enquadra a vertente dos *Skins* integralistas e “patriotas”, aglutinados em organizações como os “carecas do subúrbio”, “carecas do brasil”, “carecas do abc”, “carecas do interior/SP”, entre outros;

Skinheads Antifascistas: *skinheads* anarquistas e comunistas, aglutinados na *red and anarchists skinheads (RASH)*, organizados em São Paulo, Fortaleza e Rio de Janeiro, e o *skinheads against racial prejudice (SHARPS)*;

Skinheads Tradicionais: assumem-se como apartidários;

Skinheads White Power : aglutinados em organizações auto-identificadas com os nacionalistas, como a “Divisão 18”, “Poder Branco Paulista”, *Blood and Honour* São Paulo, *Hammerskins Brazil*, entre outras;

Skinheads Evangélicos: aglutinados em igrejas *underground* como a *Renascença em Cristo* e a *Crash Church*.

Isso demonstra a característica polissêmica do termo *skinhead*, que pode assumir diversas configurações políticas antagônicas, apesar de sugerir ao leigo certa homogeneidade. Nesse sentido, o conceito de "cena" torna-se fundamental para distinguir tal polissemia. Para Will Straw, "cena" pode ser definida como:

determinados conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem. As cenas podem ser distinguidas de acordo com a sua localização (como em a cena de St. Laurent em Montreal), o gênero da produção cultural que lhes dá coerência (um estilo musical, por exemplo, como nas referências a cena *electroclash*) ou da atividade social vagamente definida em torno da qual elas tomam forma (como nas cenas urbanas de jogo de xadrez ao ar livre). Uma *cena* nos convida a mapear o território da cidade de novas maneiras enquanto, ao mesmo tempo, designa certos tipos de atividade cuja relação com o território não é facilmente demonstrada (Straw, 2013: 13).

A "cena", de acordo com o autor, nos permite mapear territórios e atividades difusas na metrópole. Mas o que vemos nela? Carles Feixa (1998), ao estudar as culturas juvenis, apoiou-se em cinco elementos de estilo que podem ser observados numa "cena": a linguagem (como as gírias e entonações), a música (como forma de se autodeterminar e demarcar posições), a produção cultural (fanzines, stickers, etc...), estética (para distinguir-se visualmente dos adultos e de outros grupos) e atividades focais (como a prática de andar de skate por parte do público da cultura *hard core*). (Feixa, 1998: 102-103).

Em minha dissertação de mestrado (2004), esbocei uma definição para "cena" a partir da percepção de seus protagonistas, ou seja:

parte da concepção de uma categoria explicativa criada pelos próprios *Skins* para delimitar uma teia de produções e posturas em um determinado período. A "cena" se apresenta como um sinônimo para ciclo, etapa, período e somente mediante de sua análise é que podemos evitar as generalizações, pois somos obrigados a aproximar o foco de nossa lente o máximo possível do objeto de investigação. Em nosso caso, os elementos que compõem uma "cena" podem ser definidos como o conjunto interligado de fanzines, bandas, manifestações públicas de força, "o combate de rua" e a compreensão do grupo sobre o que é ser *skinhead* (Almeida, 2004:12).

Diante de tal polissemia, conclui-se que quando se pretende analisar segmentos da juventude que optam por um estilo espetacular, é importante perceber suas singularidades, pois isso evita que generalizações venham dificultar ainda mais a diferenciação das vertentes. Por isso, a atenção deve ser redobrada quando se investigam organizações com discursos distintos, mas que mantêm alguns aspectos visuais imediatamente identificáveis, sugerindo ao pesquisador o mesmo significado (Almeida, 2012). Nesse sentido, a música se torna um recurso indispensável para atingir o objetivo de compreender as diversas "cenas" *skinheads*.

2. As atividades fim das bandas *white power*

No caso do *white power*, os sociólogos norte-americanos Pete Simi e Robert Futrell (2010), entendem a música e as bandas *skinheads* ligadas aos movimentos de defesa do ideário da supremacia branca como elementos-chave para estes tipos de organizações. De acordo com a análise dos autores, as diversas organizações *white power* daquele país utilizam a música como meio de transmissão de ideias sobre a sua noção de “luta justa” e os focos do movimento, bem como une os racistas em “espaços arianos livres” como os shows ou festivais musicais, onde seus frequentadores compartilham o mesmo estilo, atitudes e emoções, criando vínculos entre os participantes. Os músicos e ouvintes acreditam na música como “uma forma de ativismo, o que os ajuda a manterem-se comprometidos com a causa, lembrando-os dos motivos pelos quais lutam em prol da supremacia ariana” (Simi & Futrell, 2010, :59). As bandas difundem entre o público mensagens de “conscientização racial”, sendo reverenciadas como ícones pelos ativistas do movimento *white power*, pois as suas canções insuflam a “raiva ariana” (Simi & Futrell, 2010: 64).

Para King & Leonard (2014), a música é importante para os ativistas não apenas por causa de seu ritmo ou som, nem por dar voz a visões e valores, mas porque fornece uma expressão material para o *white power*. Os autores entendem a música como uma “âncora da cena”, que abre espaço, incentiva a interação, promove a articulação da identidade e cria a comunidade. Enquanto os críticos destacam a letra do rock de ódio e frequentemente os liga à violência, para os autores, tais avaliações ameaçam criar uma caricatura dessa “cena”. Para eles, o significado da música *white power* é multifacetado: “parte ideológico, parte interacionais e parte identificação” (King & Leonard, 2014: 35). Os autores concluem que a música se dirige às preocupações racistas e expressa a presunção de advogar o *white power* nos seguintes aspectos: (i) apresentando noções naturalizadas de raça e diferenças de gênero em um contexto de “guerra de raças”, em curso ou iminente; (ii) celebrando o orgulho, honra e lealdade; (iii) vocalizando a uma cosmovisão hipermasculina e heteronormativa; (iv) apresentando os brancos como um povo, raça, nação ou cultura; (v) desumanizando os outros, especialmente judeus e americanos africanos (King & Leonard, 2014: 33).

De acordo com Dyck (2016), a expressão *white power music* é uma categoria analítica mais eficaz para designar toda a música produzida e distribuída por indivíduos com o objetivo de difundir pontos de vista da agenda política pró-branca. De acordo com o autor, seu sentido de “empoderamento” expresso distingue a “música abertamente racista da música que expressa, inadvertidamente, objetivos racistas” (Dyck, 2016: 02) e é capaz de englobar estilos musicais não alinhados com o *Hate Rock*, mas também executados por bandas *white power* de música *folk* e o RAP, vale complementar. O relatório *The Sounds of Hate The White Power Music Scene in the United States in 2012*, produzido pela Anti Difamation League, nos Estados Unidos, afirma ser a música uma ferramenta de recrutamento ativo e passivo. A primeira forma se caracteriza pela ação proativa de grupos de ativistas, desenvolvendo ações de distribuição de música para os jovens como uma forma de “isca” para obter adesão. O relatório cita o episódio da campanha encabeçada pelo selo fonográfico norte-americano *Panzerfaust*, em 2004, intitulada “Project Schoolyard”, que consistia na venda a baixo custo (100 cópias seriam vendidas a US\$ 15) de um álbum coletânea em formato *compact disc*, com canções de bandas *white power* que poderia ser adquirido por ativistas e distribuído gratuitamente aos estudantes nas portas das escolas. Com o slogan “Nós não entretemos racistas, nós criamos eles”, foi publicizada a informação de que seriam prensadas cem mil cópias.

Já o recrutamento passivo, tática também utilizada pelos ativistas brasileiros, consiste em difundir a música sem despende esforços, utilizando, por exemplo, a internet, apostando que muitos neófitos encontrarão acidentalmente esse material e poderão se interessar pela causa da "revolução branca". O relatório é taxativo: a música ajuda a criar novos racistas e a motivar os já existentes. Uma vez consolidado o processo de recrutamento, é necessário garantir a adesão do ativista neófito na organização e, de acordo com o mesmo relatório da ADL, a música também exerce um importante papel. Outro aspecto relevante para definirmos a função da música *white power* é a sua potencialidade para geração de recursos financeiros por meio, como afirma o relatório da ADL, de distribuição de *Compact Discs* e LPs, promoção de concertos e venda de roupas e acessório. Outro relatório da ADL, intitulado "Deafening hate – the revival of resistance records", apresenta dados referentes ao montante de recursos financeiros movimentados pelo selo fonográfico norte-americano Resistance Records, afirmando que a empresa chegou a faturar anualmente um milhão de dólares comercializando música *white power*, além de roupas, livros e itens de *merchandising*. Por fim, o relatório da ADL afirma que a música é um meio de instrumentalização para a formação de uma "subcultura da supremacia branca", substituindo a estratégia da retórica, como era praticada por *George Lincoln Rockwell* nos anos 1960, por costumes e modas, unificando os militantes que vivem em uma sociedade multicultural. Em outras palavras, a música é uma ferramenta de grande importância para a agitação metapolítica.

Garcia e Jiménez (2001) afirmam que a opção pela metapolítica pela direita radical surgiu na França, em meados da década de 1970, capitaneada por Alain de Benoist e Jean Claude Valla. Após sucessivos desastres eleitorais dos partidos nacionalistas, os dois mentores da "Nova Direita" passaram a difundir que o combate deveria ocorrer no campo da cultura, seguindo a estratégia das esquerdas, que utilizavam este campo para a criação de um "estado de conscientização ideológica", para, posteriormente, obter parcelas do poder político. Já Sanromán (2008), outro estudioso da "Nova Direita", a metapolítica pode ser definida como um "espaço" pré-político, ou seja, "localizado" antes da política partidária. Ela sintetiza um conjunto de práticas de natureza cultural anteriores às tradicionais práticas imediatistas da "política feita pelos políticos", tornando-se assim muito "mais profundo e determinante" para o sucesso da difusão de ideias, agendas políticas e até mesmo o próprio sucesso eleitoral. O autor argumenta que o fracasso eleitoral da "Nova Direita", no pós Segunda Guerra, se deu por conta da não ocupação desse espaço.

Para Shekhovtsov (2009), algumas organizações da Nova Direita Europeia (NDE) atuam no terreno cultural com o objetivo de "influenciar a sociedade e torná-la mais suscetível a modos autoritários e antidemocráticos de pensamento". O autor afirma que muitas lideranças de organizações vinculadas à NDE se valem das canções dos gêneros *neo folk* e *martial industrial* como meio de interagir com a juventude e, assim, cooptá-la para suas fileiras. Apesar da rejeição à política partidária, estas bandas são fundamentais para a transmissão de um ideário definido pelo autor como "Fascismo Metapolítico". O campo da cultura se transforma em um campo de batalhas culturais. Em síntese, a estratégia metapolítica da "Nova Direita" tem como pontos fortes dois aspectos: a atuação no campo cultural e a rejeição da política partidária. Com isso, surge um novo tipo de militância e a música passa a difundir ideias com a finalidade promover um tensionamento de longo prazo no corpo social visando a ruptura ou, como é entendido pelos ativistas *white power*, a "revolução branca".

3. As funções das canções *white power*

Definidas as atividades fim das bandas *white power*, surge a seguinte questão: se a música é para as organizações grupusculares *white power* uma ferramenta de agitação metapolítica, seria possível classificar conjuntos de canções a partir de funções mais específicas? A inspiração surgiu na existência de canções com funções já consagradas, como a "canção de ninar"³⁰ e foram atribuídas funções ao repertório das bandas analisadas com base nas letras das canções. Questões sobre a relação entre texto e som, como a prosódia, não foram analisadas nessa investigação. Para tanto, o processo de classificação por função baseou-se nos pressupostos da arquivologia, em especial, na análise tipológica. De acordo com Belloto (2006), a "função" designa "aquilo que se pretende ao emitir um documento" (Belloto, 2006:13) e o conceito de "Tipologia Documental", tem como escopo perseguir "a contextualização nas atribuições, competências, funções e atividades da entidade geradora/acumuladora" (Belloto, 2006: 19).

Ruipérez (2013) afirma que o tipo documental é um modelo que permite "reconhecer as unidades documentais semelhantes" (Ruipérez, 2013: 78). Na mesma linha de raciocínio, o *Diccionario de Terminología Archivística* (2019) irá definir o tipo documental como unidades documentais homogêneas em relação à sua função e o *Dicionário Brasileiro de Terminologia Archivística* (2005) o define a partir das "características comuns" em relação a "natureza de conteúdo". No entanto, Heredia (1991) chama à atenção para a necessidade do "estudo a fundo do documento" (Heredia, 1991: 20) para definir sua especificidade de sua atividade. Camargo e Goulart (2007) questionam a "tábula rasa" no processo de "batizar" os documentos, citando o caso do emprego do coletivo genérico "correspondência", em substituição a terminologias mais específicas, como telegramas, bilhetes etc.. No caso desta investigação, embora a discussão sobre as fórmulas e normas para identificar as canções de acordo determinadas funções ainda esteja em estágio inicial de desenvolvimento (admitindo-se alterações nas funções ou mesmo uma dupla atribuição de funções) conclui-se não ser adequado a utilização de termos genéricos, como, por exemplo, "música", ou o nome de um estilo musical (rock, jazz, samba, etc...) para nomear uma canção, pois não carrega em si o motivo pelo qual ela foi composta e que pouco contribuem no processo de identificação de um documento.³¹

O ponto central desse método de atribuição de funções para as canções apoia-se na ideia amplamente difundida em diversas "cenas" sobre a música ser uma forma sucinta de transmitir a mensagem de uma organização e, posteriormente, estimular o neófito a conhecer em profundidade o que ouviu.

Tomando como exemplo a canção "Sábios do Sião"³², da banda Brigada NS (1997), chegou-se a conclusão de que a ela poderia ser atribuída a função de "denúncia", pois a letra foi baseada no

³⁰ De acordo com o Dicionário de Temos e Expressões da Música, a "canção de ninar" ou Lullaby tem a função de "acalantar e embalar o sono das crianças" (Dourado, 2004:186).

³¹ Pensando nesse aspecto, o critério da identificação das funções baseou-se na experiência do tratamento arquivístico empregado na série "cartas" presentes no Acervo Presidente Fernando Henrique Cardoso. No glossário disponível no livro "Tempo e Circunstância" identificam a espécie documental "Carta" seguida por dezesseis possibilidades funcionais: aceitação, agradecimento, apelo, convite, convocação, crítica, cumprimentos, denúncia, desagravo, encaminhamento, esclarecimento, orientação, pêsames, recomendação, recusa e solicitação. (Camargo & Goulart 2007:186).

³² Essa é a letra da canção: Lobos em pele de cordeiros/ Dominam a economia mundial /Causam miséria e fome/E combatem todo o orgulho racial/ Corrompem toda a mocidade/ Pelo ensino subversivo/ Destroem a vida em família/ E dominam as pessoas pelos seus vícios

Acordem homem branco/ E lute contra o Sionismo/ A cura para essa praga/ E o Nacional Socialismo

livro *Os protocolos dos sábios do Sião* (1991), publicação que teve como objetivo denunciar a existência de um suposto plano judaico de dominação mundial. O livro e a canção, por extensão, idealizam os Judeus/ Sionistas como um povo "parasita", "lobos em pele de cordeiro", as "serpentes" e o "mal", cujo modo de vida está baseado na exploração de outros povos. Também são descritos como aqueles que controlam a economia mundial, a imprensa, a distorção da história e o controle dos povos por meio do terror. Ou seja, atribuir funções às canções prescinde o cotejamento com outros documentos produzidos ou difundidos pelas organizações grupusculares analisadas. Após analisar o repertório, foi possível propor o seguinte quadro de funções:

Função	Definição	Temáticas	Quantidade de Canções (N.)
Homenagem	Demonstrar respeito e/ou admiração a uma pessoa, personagem, coletivo, organização, localidade ou mesmo elementos constitutivos do estilo de vida	Imigrantes Personalidades Organizações grupusculares Personagens coletivos Localidades Estilo de vida	17
Apoio	Prestar solidariedade ou reconhecimento a personalidades ou organizações	Perseguidos políticos	1
Denúncia	Atribuir responsabilidade a pessoa ou grupo por atos considerados ofensivos, conspiratórios ou negligentes	Conspiração judaica Crimes de guerra Comunismo	11
Crítica Social	Opinião desfavorável em relação a grupos sociais ou situações cotidianas	Migrantes Negros	8
Apelo	Solicitação imediata de auxílio ou mobilização em função da crença em uma ameaça iminente	Extinção da raça branca Migração	10
Crítica de Conduta	Depreciar condutas como a traição, a covardia e o "politicamente correto"	Covardia Traição Politicamente correto	9
Motivação	Estimular nos ativistas condutas virtuosas como lealdade, tenacidade e coragem.	Lealdade Coragem Tenacidade	30

Tabela 1. Funções e temáticas de canções

Fonte: Elaboração do Autor.

4. Fontes utilizadas

A tarefa mais complexa foi o levantamento da documentação, dada a inexistência de um centro de referência, físico ou virtual sobre o tema, onde a documentação produzida pelas organizações estivesse disponível à consulta. Outro dado agravante é a incerteza em relação a fidedignidade das informações sobre as organizações e suas bandas disponíveis na rede mundial de computadores. E o último problema é a dificuldade de encontrar tais documentos à venda em lojas de música, devido ao boicote às bandas pelo teor negativo das canções e a baixa tiragem de exemplares dos títulos³³. Para os pesquisadores do tema, estes documentos são verdadeiras raridades e a atenção deve ser redobrada para não perder oportunidades.

Destroçam os povos com sofrimento/ Preparam a agonia dos Estados/Criam angústias e privações /Por que a fome gera escravos.

³³ O álbum *Guerra Total* (Terceira Facada Records, 2015, Compacto), da banda Zurzir, por exemplo, teve uma tiragem de 250 cópias e foi lançado por um selo fonográfico irlandês. Já o álbum da banda Locomotiva, intitulado *São Paulo Pátria* (Raça e Pátria Records, 1991, Fita Cassete), circulou apenas entre os fãs da banda, não possuindo uma tiragem definida, pois a reprodução era feita pelos próprios membros da banda.

Ainda que algum material esteja disponível na rede mundial de computadores, a possibilidade de o documento ser publicado de forma incompleta ou com informações equivocadas³⁴ é real, comprometendo a credibilidade dos resultados finais da pesquisa. A solução encontrada foi a constituição de um acervo privado, atividade iniciada desde a época da realização do trabalho de conclusão de curso, em 1997, destinado a suprir a investigação com documentos produzidos ou acumulados pelas organizações, com a segurança necessária para não comprometer os resultados com dados inadequados. Esse acervo não é composto apenas pelas canções, mas por toda uma gama de documentos que permitem contextualizar a produção artística das organizações, além de informações sobre a sua trajetória e linha doutrinária, pois era fundamental entender as especificidades de cada organização e as funções das canções produzidas pelas bandas. Os elementos desse acervo são: cartazes, catálogos de produtos de *merchandising*, catálogos de selos fonográficos, documentários, entrevistas, estatutos, fanzines, filmes televisivos, literatura, manifestos, noticiários publicados pela imprensa, panfletos, reportagens fílmicas de shows; e ainda videoclipes.

Mas como constituir um acervo com documentos tão difíceis de coletar? Para dar cabo da constituição desse acervo, a solução encontrada foi um longo e paciente processo de coleta de materiais, contatando bandas, ex-membros de organizações e até mesmo ativistas de organizações contrárias aos ideais do *white power*. Em relação às canções, o processo de aquisição ocorreu principalmente por meio de compra ou, em menor quantidade, adquirido por meio de downloads em formato MP3 disponíveis em fóruns de discussão de ativismo *white power*³⁵ cujo conteúdo foi cotejado com o material de apoio para garantir a integralidade das informações. O quadro abaixo, apresenta a relação de álbuns analisados.

Banda	Título	Selo Fonográfico	Data
Locomotiva	Demo tape	Raça e Pátria Produções (Brasil)	1990
Locomotiva	São Paulo Pátria	Raça e Pátria Produções (Brasil)	1991
Frente Nacional	Paulistarm Terra Mater (vol. 1)	ABC Records (Brasil)	1996
Brigada NS	O Retorno da Velha Ordem	Divisão 18 <i>Productions</i> (Brasil)	1997
Brigada NS	Brigada NS	Independente (Brasil)	1997
Locomotiva	<i>Blood And Honour</i>	MAIM/ZOG (Brasil)	1997
Locomotiva e Resistência 1945	<i>Imperium South America</i> (vol. 01)	<i>Imperium South America Records</i> (Brasil)	1998
Locomotiva	<i>We will never die!</i> (vol. 2)	<i>Nordisc Records</i> (Dinamarca)	1999
Zurzir	Resistência	<i>Front 14 Productions / Oi! Brasil Records</i> (Brasil)	2001
Zurzir	Sangue, Glória e Raça	<i>White Sul Skinheads Records</i> (Brasil)	2002
Estandarte 88	Lealtad	SSR (Espanha)	2003
Locomotiva	Locomotiva	<i>Totenkopf Records</i> (Brasil)	2003
Stuka	Sob a cruz de ferro	Stuka Produções (Brasil)	2003

³⁴ Nome das canções, ano de lançamento, ausência de canções nos álbuns disponibilizados virtualmente, entre outros problemas.

³⁵ <http://www.rac-forum.org>

Brigada NS	<i>Blood And Honour</i>	ISD Records (Espanha)	2004
Zurzir	<i>Battle Voice</i>	White Pride Records (Brasil)	2005
Stuka	<i>Revolurock 88</i>	Stuka Produções (Brasil)	2006
Stuka	Das cinzas à vitória	Stuka Produções (Brasil)	2008
Zurzir	<i>She is my Skinhead Girl</i>	Arcabuz Records (Brasil)	2012
Zurzir	Triunfo da Vontade	Wewelsburg Records (Alemanha)	2013
Brigada NS	Bialy Front Deluxe - Honor	Homo Superior (Polônia)	2014
Zurzir	Sons de Revolta	Selo fonográfico não identificado (Portugal)	2014
Zurzir	Guerra Total	Terceira Facada Records (Irlanda)	2015

Tabela 2: Álbuns analisados

Fonte: Elaboração do Autor.

5. Modo de usar o guia de referência

Como já dito, o guia de referência foi organizado em verbetes nos quais são apresentadas informações sobre as organizações grupusculares, as bandas a elas associadas e seus respectivos repertórios. Para auxiliar a consulta, cada verbete foi dividido em uma sequência numérica multinível. Tomando como exemplo a organização grupuscular *White Power São Paulo/Poder Branco Paulista*, a apresentação dos verbetes obedeceu a seguinte ordem:

1 - Código para identificar organização grupuscular.

1.1 - Código para identificar a primeira banda ligada à organização grupuscular.

1.1.1 - Código para identificar o primeiro álbum dessa banda.

1.1.1.1 - Código para identificar a primeira canção presente no primeiro álbum da banda.

Na prática:

1.- Poder Branco Paulista (nome da organização grupuscular)

1.1 - Locomotiva (nome da banda)

1.1.1 - Sangue e Raça (título do álbum)

1.1.1.1 - Sangue e Raça (título da canção)

No final do guia existem dois índices para consulta: um elencando em ordem alfabética todas as informações acima citadas e outro dividido por categorias³⁶.

Organização dos verbetes

A primeira seção do verbete, intitulada "**Caracterização da organização grupuscular**", apresenta as seguintes informações: **(i)** o recorte temporal e espacial de atuação da organização, com a finalidade de definir o início e término de suas atividades e em quais cidades os ativistas estavam distribuídos; **(ii)** o significado do nome e do símbolo da organização; **(iii)** informações centrais sobre o contexto da "cena" *skinhead* brasileira que influenciou a formação da organização; **(iv)** as ideias força da organização e os argumentos em sua defesa; **(v)** sua produção documental,

³⁶ Organização grupuscular, bandas, álbuns e canções.

além da música. Panfletos, *stickers* e *fanzines* são materiais de ativismo identificados durante o processo de levantamento das fontes e são apresentados em seus respectivos contextos de ativismo. Ainda em relação ao *fanzines* são apresentados quadros com a descrição de seus respectivos conteúdos; **(vi)** ações de ativismo além da música.

Na segunda seção do verbete, intitulada "**Trajetória das bandas**", são apresentadas informações sobre: **(i)** local e período de atuação; **(ii)** o significado do nome da banda; **(iii)** o objetivo da banda e da música para seus membros. Na terceira seção do verbete, intitulada "**Produção fonográfica**", são apresentadas informações sobre os álbuns lançado pelas bandas organizadas em uma ficha descritiva com os seguintes campos: **(i)** Título do álbum - Por extenso, no idioma original e sem abreviações. **(ii)** Documento - O termo documento será utilizado para designar o que poderia ser entendido como espécie documental, ou seja, as "características que assumem um documento de acordo com a disposição e a natureza das informações nele contidas" (Camargo & Belotto, 1996: 34). A utilização desse recurso foi baseada na experiência de Camargo & Goulart (2007) para o tratamento da documentação sonora do *Acervo Presidente Fernando Henrique Cardoso*. No caso em questão, o documento é o "Álbum" acrescido do termo que identifique a sua especificidade.

Solo: Reunião canções autorais (demonstração ou versão final), regravações ou versões de uma única banda, geralmente inéditas.

Antologia: Reunião de canções autorais (demonstração ou versão final), regravações ou versões de uma única banda, selecionadas pela própria banda ou pelo produtor, utilizando como critério as canções consideradas mais representativas do seu repertório.

Coletânea: Reunião de canções autorais (demonstração ou versão final), regravações ou versões de diversas bandas utilizando como critério uma função (homenagem ou apoio, por exemplo), localidade (bandas de um mesmo país ou continente, por exemplo), de uma mesma linha de ativismo (*White Power*, por exemplo) ou ainda de um mesmo selo fonográfico.

Split: Reunião de canções autorais (demonstração ou versão final), regravações ou versões de duas bandas, com o objetivo de estreitar laços de afinidade e demonstração de unidade.

Na terceira seção do verbete, para além do título do álbum e do documento, temos o **(iii)** formato - Identificação da "configuração física" (Camargo & Goulart, 2007: 99) do documento. Foram divididos em duas categorias: **(a)** Formatos analógicos - Fita Cassete, Compacto simples e Long play. **(b)** Formatos digitais - *Compact Disc Audio (CDA)* e *Compact Disc Recordable (CDR)*. **(iv)** Selo fonográfico - Indicar da empresa responsável pela produção do álbum. **(v)** Local do selo fonográfico - Indicar a cidade, estado ou país onde se localiza a sede do selo fonográfico. **(vi)** Código do álbum - Indicar o código atribuído pelo selo fonográfico ao álbum, geralmente formado pelas letras iniciais do nome do selo e número do lançamento. **(vi)** Ano - Indicar a data de lançamento, conforme consta no álbum. **(vii)** Canções - Indicar o repertório, listadas na ordem em que constam no álbum.

1.1.1 Locomotiva Demo Tape

Documento:	Álbum solo
Formato	Fita cassete
Selo fonográfico:	Autoproduzido
Local do Selo Fonográfico:	São Paulo

Código do Selo Fonográfico:	Sem código
Ano:	1991
Canções:	1.1.1.1 Sangue e raça 1.1.1.2 Futebol 90 1.1.1.3 Vida longa Klan

Tabela 3: Ficha descritiva dos álbuns

Fonte: Elaboração do Autor.

A quarta e última seção do verbete, intitulada "**Repertório**", foca a análise individualizada de cada canção organizadas em uma ficha descritiva com os seguintes campos: **(i)** Título da canção – Indicando por extenso, no idioma original e sem abreviações, precedido por seu código de localização no guia de referência. **(ii)** Forma arquivística - De acordo com Camargo e Belloto (1996), a forma arquivística é o "estágio de preparação e transmissão de documentos", exemplificada como "rascunho", "minuta", "original" e "cópia", quando se referem aos documentos do gênero textual. Mas, em relação às canções? É possível estabelecer critérios identifiquem possíveis formas arquivísticas? No conjunto das canções analisadas, duas formas arquivísticas podem ser consideradas: **(a)** Demonstração (nome geralmente abreviado para "demo"): é a versão preliminar de uma canção. **(b)** Versão final: é versão de uma canção considerada pela banda como aquela que terá ampla distribuição. **(iii)** Função - Indicando a função de acordo com os critérios pré-definidos. **(iv)** Temática - Indicando as temáticas de acordo com os critérios pré-definidos. **(v)** Idioma - Língua em que é cantada. **(vi)** Letra - Indicando o(s) responsável(s) pela autoria da letra da canção. **(vii)** Arranjo musical - Indicando o(s) responsável(s) pela autoria do arranjo musical. **(viii)** Melodia - Indicando o(s) responsável(s) pela autoria composição da melodia. **(ix)** Instrumentação - Indicando os instrumentos utilizados na canção: **(a)** Guitarra elétrica, **(b)** contrabaixo elétrico, **(c)** bateria americana acústica, **(d)** bateria programável, **(e)** violão e **(f)** teclado. **(x)** Duração - Indicar em minutos e segundos de duração da canção. **(xi)** Tonalidade - Indicando a tonalidade da canção por extenso. **(xii)** Fórmula de compasso - Indicando a fórmula de compasso da canção. **(xiii)** Padrão rítmico - De acordo com Dourado (2004), o ritmo é a "divisão do tempo em partes perceptíveis e mensuráveis" (Dourado, 2004:84) de uma música e a criação de campo descritivo específico para este ele tem por finalidade identificar os padrões presentes nas canções analisadas³⁷.



Figura 1: Exemplo de padrão rítmico identificado.

Fonte: Appice, 1972.

³⁷ No entanto, é preciso cautela para não nomear esses padrões influenciados pela subjetividade do pesquisador, geralmente fundamentada em terminologias midiáticas. Por esse motivo, se faz necessário o desenvolvimento de termos capazes de expor com clareza as já citadas partes "perceptíveis e mensuráveis" da canção, restringindo-se, no caso dessa investigação, aos padrões básicos, ou seja, aqueles que têm maior presença ao longo da canção. Para tanto, será utilizado como apoio teórico a metodologia aplicada ao estudo de bateria desenvolvida por Carmine Appice (1972) e Rick Kettner (2005), bem como os resultados obtidos durante as aulas com o músico Heraldo Parmaan, pois elas apresentam uma série de padrões rítmicos baseados no *rock'n'roll*, a principal referência das bandas que fazem parte desta investigação. Organizadas a partir de diversas combinações, tem-se como resultado uma infinidade de padrões rítmicos básicos. Para evitar a atribuição de nomes que possam confundir a percepção a respeito das especificidades de cada padrão, optou-se em atribuir numerais para distinguir cada um deles.

Letra da canção - Transcrever a letra da canção.

Descrição - Indicar a função de cada seção da canção de acordo com os seguintes critérios pré-definidos: sons incidentais, fala de terceiros, entrada de um ou mais instrumentos, entrada da banda, estrofe, ponte, refrão, solo de guitarra, final.

1.1.1.1 Sangue e Raça

Forma arquivística:	Demonstração	Função:	Motivação
Temática:	Lealdade	Idioma:	Português
Letra	Poder Branco	Arranjo musical:	Poder Branco
Melodia:	Poder Branco	Ano de gravação:	Década de 1980
Instrumentação:	Guitarra elétrica, contrabaixo e Bateria americana		
Duração:	3 min 05 s	Tonalidade:	Sol maior
Fórmula de compasso:	4 por 4	Padrão rítmico:	Padrão 10
Letra	Descrição		
-	Entrada da banda		
Sangue e raça querida São Paulo Honro a minha estirpe a estirpe branca Do sangue nobre justo e glorioso Glorioso valioso como a <i>Hakenkreuz</i> Poder autoridade e determinação Pilares de uma forte uma grande nação Submetidos aos desejos de uma nobre bandeira A bandeira nacional, nacional socialista	Estrofe 1A		
-	Solo de guitarra		
Sangue e raça São Paulo pátria E a raça branca senhora da terra Sou um aristocrata um superior E a raça branca senhora da terra	Refrão 1A		
-	Solo de guitarra		
Branco, branco alegre eu sou por ser Cultura e antepassados sois meu ideal Supremacia corre em minhas veias <i>White Pride White Passion White Revolution</i> Erga a sua cabeça e mostre o seu orgulho Você também é branco você é paulista A nossa pátria é apenas São Paulo São Paulo branca limpa e Nacional Socialista	Estrofe 1B		
-	Solo de guitarra		
Sangue e raça São Paulo pátria E a raça branca senhora da terra Sou um aristocrata um superior E a raça branca senhora da terra	Refrão 1A		
-	Solo de guitarra		
Sangue e raça querida São Paulo Honro a minha estirpe a estirpe branca Do sangue nobre justo e glorioso Glorioso valioso como a <i>Hakenkreuz</i> Poder autoridade e determinação Pilares de uma forte uma grande nação Submetidos aos desejos de uma nobre bandeira A bandeira nacional, nacional socialista	Estrofe 1A		
-	Solo de guitarra		
Sangue e raça São Paulo pátria E a raça branca senhora da terra Sou um aristocrata um superior E a raça branca senhora da terra	Refrão 1A		
-	Solo de guitarra / Final		

Tabela 4: Ficha descritiva das canções

Fonte: Elaboração do Autor.

6. Considerações finais

Índices, guias de referência, prosopografias, catálogos, entre outros, são ferramentas de trabalho que se elaboradas sem rigor podem prejudicar investigações por oferecerem informações incompletas. Isso não significa que os instrumentos de pesquisa não devam passar por rotineiras revisões e ampliações de seu escopo. Por isso, ao finalizar essa guia, algumas reflexões surgiram e servirão como inspiração e motivação para as próximas etapas a serem desenvolvidas.

A primeira delas é a preocupação com o trabalho de campo para delimitar uma "cena". Trata-se de uma atividade essencialmente etnográfica e, como aponta Geertz (1989), é necessário realizar uma "descrição densa" e "ver de dentro e de perto", complementa Magnani (2002). Esse guia não teria sido produzido sem essa conduta científica, considerando a dificuldade de obter as fontes. Essa opção metodológica também nos permite observar como as dinâmicas das organizações grupusculares se desenvolveram ao longo do tempo e conhecer algumas histórias de vida que resultaram na adesão a determinadas ideias.

A segunda diz respeito à interdisciplinaridade. Embora o guia seja uma tese de doutorado em história social, ele dialoga profundamente com outras áreas: antropologia, a arquivística, musicologia e comunicação. Enfrentar o desafio de elaborar um trabalho acadêmico pressupõe, a meu ver, "circular" pelas áreas do conhecimento. Voltar a estudar teoria musical com o professor Heraldo Parmaan, por exemplo, foi fundamental para entender como as bandas analisadas produzem as suas músicas. Embora a produção de instrumentos de pesquisa seja considerada por parte da comunidade acadêmica como uma atividade mecânica e sem "espírito crítico" a sua contribuição para orientar a produção acadêmica é fundamental. Em tempos de hiper-produção documental é necessário muito trabalho metódico e olhar crítico para como não "misturar alhos com bugalhos" durante o processo de mapeamento das "cenas" dado o volume de informação circulando, em especial, na internet.

Por fim, a necessidade de pensar sobre como popularizar ao acesso aos instrumentos de pesquisa. Dois projetos futuros decorrentes desse trabalho estão em processo de desenvolvimento: a criação de um centro de documentação virtual sobre cultura *underground* e o uso de ferramentas digitais para disponibilizar para consulta as fontes coletadas ao longo de quase vinte e cinco anos de investigação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Alexandre (2004). *Skinheads: os mitos ordenadores do poder branco paulista (Mestrado)*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Almeida, Alexandre (2017). *Música Skinhead White Power brasileira: guia de referência (Doutorado)*. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Almeida, Alexandre de (2012). Nem vermelho, nem racista: os *skinzines* integralistas. In Leandro Pereira Gonçalves & Renata Duarte Simões (Eds.). *Entre tipos e recortes: histórias da imprensa integralista* (pp. 399-427). São Paulo: Sob Medida.
- Anti Defamation League (2012). The sounds of hate. The *white power* music scene in the united states [online]. Disponível em: <https://www.adl.org/education/resources/reports/the-sounds-of-hate>. Acesso em: 02 fev. 2019.
- Anti Defamation League (2013). Deafening hate. The revival of resistance records [online]. Disponível em: <https://www.adl.org/news/article/deafening-hate-the-revival-of-resistance-records> . Acesso em: 02 fev. 2017.
- Appice, Carmine (1972). *Ultimate realistic rock*. Warner Bros. Publications.

- Arquivo Nacional (2005). Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística [online]. Disponível em: http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf Acesso em: 02 fev. 2019.
- Barbosa, Jefferson Rodrigues (2012). *Integralismo e ideologia autocrática chauvinista regressiva: crítica aos herdeiros do sigma* (Doutorado). Marília: Universidade Estadual Paulista.
- Barroso, Gustavo (1991). *Os protocolos dos sábios do Sião*. Porto Alegre: Editora Revisão.
- Belloto, Heloisa Liberalli (2006). *Arquivos permanentes: tratamento documental*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Belloto, Heloisa Liberalli & Camargo, Ana Maria Almeida (1996). *Dicionário de Terminologia Arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura.
- Bracht, Alessandro (2003). *Skinheads no Brasil: trajetória e nacionalismo (Mestrado)*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Caldeira, Odilon (2016). *"Nosso nome é Enéas!": Partido da Reedificação da Ordem Nacional (1989-2006) (Doutorado)*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Carneiro, Márcia Regina (2007). *Do Sigma ao Sigma - entre a anta, a águia, o leão e o galo: a construção das memórias integralistas (Doutorado)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense.
- Costa, Márcia Regina (1993). *Os carecas do suburbio: caminhos de um nomadismo moderno*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Dourado, Henrique Autran (2004). *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34.
- Dyck, Kirsten (2016). *Reichsrock: the international web of White Power and neo-nazi hate music*. London: Rutgers University Press.
- Feixa, Carles (1998). *De jovenes bandas e tribus*. Barcelona: Editorial Ariel.
- França, Carlos Eduardo (2008). *O linchamento de Edson Neris da Silva: reelaborações identitárias dos skinheads carecas do Brasil na sociedade paulista contemporânea. (Doutorado)*. Marília: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
- França, Carlos Eduardo (2013). *A violência dos grupos Skinheads e a questão da segurança pública: a instituição policial e o combate aos crimes de intolerância 2001 - 2011 (Mestrado)*. Marília: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
- García, Antonio Fernández & Jiménez, José Luis Rodríguez (2001). *Fascismo, neofascismo y extrema derecha*. Madrid: Arco Libros.
- Geertz, Clifford (1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LCT
- Goulart, Silvana & Camargo, Ana Maria Almeida (2007). *Tempo e Circunstância: A abordagem contextual dos arquivos pessoais*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso.
- Grande, Sergio Vinicius Lima (2001). *Violência urbana e juventude em São Paulo: um estudo de caso sobre os skinheads (Mestrado)*. Araraquara: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
- Griffin, Roger (2003). From slime mould to rhizome: an introduction to the groupuscular right. *Patterns of Prejudice*, 37:1, pp. 27-50.
- Heredia, Antonia Herrera (1991). *Archivística general. Teoría y práctica*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- King, Richard & Leonard, David (2014). Beyond the hate: *White Power* and popular culture. London: Routledge.
- Magnani, José Guilherme Cantor (2002). De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 49, pp.11-29.
- Mathias, Renata (2014). *Carecas do subúrbio: identidade nacional e produção artística*. São Paulo: Giostri.
- Ministerio de Cultura Y Deporte (2019). Diccionario de Terminología Archivística [online]. Disponível em: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/dta/diccionario.html>. Acesso em: 02 fev. 2019.
- Kettner, Rick (2005). *Drummer essentials*. London: Amazon.
- Ruipérez, Mariano García (2013). La denominación de tipos, series y unidades documentales: modelos. In: *Dar nome aos documentos: da teoria à prática* (pp.13 - 29). [online]. Disponível em: https://fundacaofhc.org.br/files/dar_nome_aos%20documentos.pdf. Acesso em: 02 fev. 2019.
- Sanromam, Diego (2008). *La nueva derecha: quarenta años de agitación metapolítica*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Shekhovtsov, Anton (2009). Apoliteic music: Neo-Folk, Martial Industrial and metapolitical fascism. [online] (pp. 431-457). Disponível em: http://www.shekhovtsov.org/articles/Anton_Shekhovtsov-Apoliteic_Music.html. Acesso em: 02 fev. 2019.
- Simi, Peter & Futrell, Robert (2015). *Inside the white spaces movements hidden spaces of hate*. Lanham, Maryland: Rowmam & Littlefield.

Straw, Will (2013). Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In Jeder Janotti Jr. & Simone Pereira de Sá (Orgs.). *Cenas musicais* (pp.13 - 29). Guararema: Anadarco.

Tightrope (2017). Project Schoolyard [online]. Disponível em: <http://www.tightrope.cc/sampler/about.shtml>. Acesso em: 02 fev. 2019.

DISCOGRAFIA

Brigada NS (1997). Sábios do Sião [Gavado por Brigada NS]. In *O Retorno da velha ordem* [CD]. São Paulo: D18 Productions.

Alexandre de Almeida. Doutor em História pela Universidade de São Paulo. Avenida Professor Lineu Prestes, 338 - Butantã, São Paulo - SP. CEP 05508-000. Email: aledealmeida@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5257-6074>.

Receção: 12-03-2019

Aprovação: 22-11-2019

Citação:

Almeida, Alexandre (2019). Guia de referência da música *skinhead white power* brasileira. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(2), pp. 53-68. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n2a4

A CRÍTICA DE ARTE DE FREDERICO MORAIS AO USO DE NOVOS MÍDIA NOS ANOS 1960 E 1970

FREDERICO MORAIS'S ART CRITICISM TO THE USE OF NEW MEDIA IN THE 1960S AND 1970S

CRITIQUE DE L'ART DE FREDERICO MORAIS SUR L'UTILISATION DES NOUVEAUX MÉDIAS DANS LES ANNÉES 1960 ET 1970

LA CRÍTICA DE ARTE DE FREDERICO MORAIS AL USO DE NUEVOS MEDIA EN LOS AÑOS 1960 Y 1970

Thamara Venâncio de Almeida

Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design, Juiz de Fora, Brasil

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design, Juiz de Fora, Brasil

RESUMO: Utilizando textos críticos fundamentais para a arte contemporânea, este artigo pretende abordar a visão do crítico de arte Frederico Morais em relação à utilização dos novos média por artistas contemporâneos. Segundo o crítico, o artista é uma espécie de guerrilheiro, e ao invés de construir/criar obras, ele deve propor situações. Nesse contexto, de proposições artísticas efervescentes e de intensa fusão com a vida cotidiana, os materiais se tornam cada vez mais precários, e com isso toda ideia de obra entra em crise. Pretendemos abordar esse contexto, anos 1960 e 1970, ligado à crítica profícua de Frederico Morais, de forma a apresentar seu pensamento e preferências sobre arte, assim como os motivos intrínsecos ao seu questionamento quanto à utilização de novas tecnologias, como o computador e o vídeo, por artistas latino-americanos.

Palavras-chave: crítica de arte, Frederico Morais, arte contemporânea, novos média, Anos 1960 e 1970.

ABSTRACT: Using critical texts fundamental to contemporary art, this article intends to approach Frederico Morais' vision of the art critic in relation to the use of new media by contemporary artists. According to the critic, the artist is a kind of guerrilla, and instead of building / creating works, he must propose situations. In this context, of effervescent artistic propositions and intense fusion with the daily life, the materials become increasingly precarious, and with this every idea of work enters into crisis. We intend to approach this context, years 1960 and 1970, linked to the prolific critic of Frederico Morais, in order to present his thoughts and preferences about art, as well as the reasons intrinsic to his questioning about the use of new technologies, such as the computer and video, by Latin American artists.

Keywords: art criticism, Frederico Morais, Contemporary art, New media, 1960s and 1970s.

RÉSUMÉ: À partir de textes critiques aux études de l'art contemporain, cet article aborde la vision du critique d'art Frederico Morais en relation avec l'utilisation des nouveaux médias par les artistes contemporains. Pour le critique, l'artiste est une sorte de guérillero et, au lieu de construire/créer des œuvres, il doit proposer des situations. Dans ce contexte, de propositions artistiques effervescentes et de fusion intense avec la vie quotidienne, les matériaux deviennent de plus en plus précaires et avec cela chaque idée d'oeuvre d'art est mise en crise. Nous tenterons d'aborder ce contexte des années 1960-1970, lié à la critique de Frederico Morais, afin de présenter ses réflexions et ses préférences sur l'art, ainsi que les raisons intrinsèques à son interrogation sur l'utilisation des nouvelles technologies, par exemple, ordinateur et vidéo par d'artistes latino-américains.

Mots-clés: critique d'art, Frederico Morais, art contemporain, nouveaux médias, années 1960/1970.

RESUMEN: Utilizando textos críticos fundamentales para el arte contemporáneo, este artículo pretende abordar la visión del crítico de arte Federico Morales en relación a la utilización de los nuevos medios por artistas contemporáneos. Según el crítico, el artista es una especie de guerrillero, y en vez de construir / crear obras, él debe proponer situaciones. En ese contexto, de proposiciones artísticas efervescentes y de intensa fusión con la vida cotidiana, los materiales se vuelven cada vez más precarios, y con ello toda idea de obra entra en crisis. En este contexto, los años 1960 y 1970, vinculados a la crítica profícua de Federico Morais, para presentar su pensamiento y preferencias sobre el arte, así como los motivos intrínsecos a su cuestionamiento en cuanto a la utilización de nuevas tecnologías, como el ordenador y el vídeo por artistas latinoamericanos.

Palabras-clave: crítica de arte, Frederico Morais, arte contemporáneo, nuevos medios, Años 1960 y 1970.

1. Trajeto e posicionamento de Frederico Morais

Ao construir uma narrativa da história das artes dos anos 1960 e 1970, optamos por trabalhar a fortuna crítica e o exercício militante do crítico brasileiro Frederico Morais – agente muito importante para a reflexão sobre a arte brasileira desse período – no que se refere, principalmente, às novas tecnologias. Antes de apresentarmos a sua crítica à utilização dos novos mídia por artistas, procuramos apontar brevemente seu discurso perante a renovação da arte e da crítica de arte brasileiras a partir de meados dos anos 1960, momento em que firma sua carreira no universo das artes.

Morais mudou-se, em 1966, da capital mineira, Belo Horizonte, para o Rio de Janeiro e assumiu a coluna de Artes Plásticas do *Diário de Notícias*³⁸. A partir desse jornal e em contato com diversos artistas, passou a militar em prol de uma vanguarda brasileira – especificamente carioca. Morais acreditava que a vanguarda brasileira estava sediada no Rio de Janeiro e dali emitia suas influências para o restante do país. No *Suplemento Dominical* do referido Jornal escreveu inúmeras matérias sobre artes plásticas, algumas assinadas com o pseudônimo de Fernando Gomes. Suas referências para a crítica de arte vinham de Mário Schenberg³⁹ e especialmente de Mário Pedrosa⁴⁰. Em 1973 abandona o *Diário de Notícias*, retomando sua crítica em jornais em 1975, ao escrever para *O Globo*. (Oliveira, 2017)

No ano em que se despede de sua cidade natal para trabalhar no Rio de Janeiro, Frederico Morais realiza a exposição coletiva que batizou de *Vanguarda Brasileira*⁴¹, em que artistas da

³⁸ Antes disso escreveu para o jornal de Belo Horizonte *O Estado de Minas*, de 1962 a 1965.

³⁹ Mário Schenberg (Recife, Pernambuco, 1914 - São Paulo, São Paulo, 1990). Crítico de arte e físico. Foi professor do Departamento de Física da Universidade de São Paulo e, concomitantemente, atuou como crítico de arte, frequentando o ateliê de diversos artistas, entre eles Bruno Giorgi, Volpi, José Pancetti, Lasar Segall e Flávio de Carvalho. Em 1961 organizou a mostra de Volpi na *Bienal Internacional de São Paulo* de 1961 a pedido de Mário Pedrosa. Foi eleito o representante dos artistas no júri nacional de seleção da Bienal em 1965, 1967 e 1969. Em 1973, escreveu o capítulo *Arte e Tecnologia*, para o livro *Arte Brasileira Hoje* de Ferreira Gullar (1930), no qual Schenberg aproxima as duas áreas de seu interesse. Esses interesses, aparentemente incompatíveis, apontam, na verdade, para uma busca de comunhão entre suas áreas de interesse. A historiadora Annateresa Fabris sintetiza as ideias do físico no campo da arte como uma "cruzada pessoal em prol da imaginação criadora, contra as constrições racionalistas, pois nelas se delinea aquele novo homem capaz de integrar Oriente e Ocidente, inteligência e intuição, ciência e arte, que são, de fato, alguns dos parâmetros fundamentais de seu sistema crítico" (Fabris, 1997: 41-42). Ver ainda Schenberg (1997).

⁴⁰ Mário Pedrosa (Timbaúba, Pernambuco, 1900 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981). Crítico de arte, jornalista, professor. É um dos mais notáveis críticos de arte do Brasil, conhecido internacionalmente. Desde muito novo foi mandado pelos pais a estudar na Europa, no Institut Quinche em Chateau de Vidy, na Suíça. Estudou filosofia, sociologia, economia e estética na Universidade de Berlim. Durante sua estadia em Paris em 1928, faz fortes ligações com o grupo Surrealista, inclusive com André Breton. Por volta de 1930, junto com outros conhecidos, funda um grupo de posição trotskista e envolve-se no movimento político comunista internacional. No Brasil, reassumiu suas atividades jornalísticas, trabalhando em *O Jornal* no Rio de Janeiro. Estreou como crítico de arte em 1933. Trabalhou de forma intensa como crítico desde então, o que fez com que em 1943 se tornasse correspondente do jornal carioca *Correio da Manhã*, com o qual colaboraria até 1951, criando a seção de *Artes Plásticas do Correio da Manhã*. Em 1953 foi encarregado em organizar o programa artístico da *II Bienal Internacional de São Paulo*, comemorativa do centenário da capital. Faleceu no Rio de Janeiro no dia 5 de novembro de 1981. (FGV CPDOC, s/data). Segundo Gláucia Villas Boas (2009: 13), Mário Pedrosa "é figura central na inauguração do segundo programa estético modernista no Brasil cujo objetivo era a troca dos retratos do Brasil pela busca de formas concretas. Ao mesmo tempo em que renova o instrumental da crítica de arte brasileira, participando ativamente do debate na esfera pública, Mário Pedrosa exerce fascínio, influência e orienta artistas plásticos muito jovens, ao voltar do exílio nos Estados Unidos em 1945. Neste sentido, podemos lembrar de Ivan Serpa, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, e mais tarde Lygia Pape, Lygia Clark e Helio Oiticica." Além disso, os escritos de Pedrosa encontram-se divididos em duas vertentes: a militância de esquerda e a crítica inovadora do século XX. Ver ainda as obras de Sant'Anna (2009), de Mari (2009), de Erber (2009), de Villas Boas (2008), de Arantes (2004) e de Amaral (2001) a este respeito.

⁴¹ Quando Frederico Morais utiliza o termo "vanguarda" não se refere às vanguardas históricas de início do século XX, mas sim às neovanguardas, comumente conhecidas como "retornos que aspiram a uma consciência crítica das convenções artísticas e das condições históricas" e que tomaram impulso nos anos 1950 e 1960 (Foster, 2014: 21).

recente vertente contemporânea da arte brasileira como Adriano de Aquino, Ângelo de Aquino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Dileny Campos, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Maria do Carmo Secco, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman estavam presentes. Sobre a exposição Morais relata o episódio em entrevista a Marília Andrés Ribeiro:

A última coisa que fiz em Belo Horizonte, antes de me instalar no Rio de Janeiro, foi a exposição Vanguarda Brasileira (1966), no prédio da Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Apesar do título abrangente, ela reuniu apenas artistas cariocas ou atuantes no Rio de Janeiro, (...) que tangenciavam, com seus trabalhos, a chamada nova figuração e/ou a figuração narrativa europeia; (...) e, principalmente, (...) que estabelecia uma espécie de ponte entre esses novos artistas e o neoconcretismo. Para mim essa exposição, a primeira que organizei, significou um momento de inflexão e de arranque em minha atividade como crítico. (...) A mostra da UFMG foi simultaneamente minha despedida de Belo Horizonte e minha entrada no circuito da Arte Brasileira, via Rio de Janeiro (Morais, 2013: 338).

Pelo trabalho notável realizado através da coluna *Artes Plásticas*, Morais foi convidado a dar aulas de história da arte no Museu de Arte Moderna, assumindo dois anos depois a coordenação do setor de cursos do museu e realizando as propostas *Arte Pública no Aterro* e os *Domingos de Criação*. Nessas proposições, “Morais expandia o campo de ação e as possibilidades do Museu, configurado como um espaço aberto para a participação do público, para sua aproximação com o artista e com os espaços públicos da cidade” (Campomizzi, 2015: 05). Nesse momento, na década de 1970, o seu pensamento sobre arte se encontrava bem consolidado. Ainda no início de seus textos para a imprensa, toma partido das noções de vanguarda, experimentalismo e engajamento na arte brasileira, sempre se referindo a uma arte “nova, criadora, vitalista”. Contra modelos acadêmicos ultrapassados, propõe a defesa de uma “arte jovem” e “atual”. Das produções ou “proposições” de artistas dessa geração, Frederico Morais apontou a existência de um novo estágio cultural na arte brasileira, nomeando de maneira assertiva como “contra-arte”, ou ainda, como “arte de guerrilha”, uma ideia que se torna referência tanto para a suas ações como para as poéticas de diversos artistas na virada da década de 1960 para 1970. Em artigo para a revista *Vozes*, Morais explicita o conceito de “arte de guerrilha”, declarando que:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se hoje em instrumento de guerra ou de arte), o artista cria um estado de permanente tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (Morais, 1970: 2).

É importante mencionar que a guerrilha foi uma prática de combate ao autoritarismo e à repressão, utilizada pelos grupos de esquerda, no contexto político que o Brasil atravessou a partir do golpe e da instauração do ditadura civil-militar, em 1964, que recrudescer após o decreto do Ato Institucional n. 5, em 1968. Segundo o historiador da arte Artur Freitas, nesse contexto que:

a “contra-arte”, assim como a ideia de “arte de guerrilha”, foi talvez a mais importante das tantas ficções estético-ideológicas de Frederico Morais. Com ela, a militância do crítico fez da teoria um instrumento legítimo não apenas de avaliação de um tempo como, sobretudo, de intervenção direta sobre ele. Em termos amplos, não há segredos, o crítico, com essa ficção, opunha-se abertamente às alienações do “milagre brasileiro” e do imperialismo tecnológico de Primeiro Mundo, e propunha em seu lugar a desrepressão total – política e fenomenológica – do sujeito, principalmente do sujeito brasileiro, que deveria valer-se do improvisado e da precariedade para afirmar a

sua oposição ao mundo, às instituições e à própria definição de arte (Freitas, 2013: 29).

Dessa maneira e nesse contexto político, econômico e cultural, a guerrilha torna-se prática a ser incorporada nos processos artísticos, “tanto de forma teórica, com a crescente politização do conteúdo das obras e da postura dos artistas, quanto de forma prática, com a escolha de materiais e espaços que criam um ambiente de tensão, surpresa e emboscada” (Campomizzi, 2015: 05). Essas concepções artísticas, evidenciadas pela produção de trabalhos com materiais efêmeros, orgânicos e degradáveis, juntamente com a preferência por ocupar territórios fora dos espaços tradicionais de exposições de arte, compuseram a linguagem da arte de guerrilha, presente nas propostas realizadas por Frederico Morais, como no evento *Do Corpo à Terra*⁴², e também de outras exposições da época.

Segundo a pesquisadora Tamara Silva Chagas (2012)⁴³, no âmbito da crítica de arte, Morais instaurou a “nova crítica”, uma alternativa ou uma contrapartida à crítica tradicional, ao ressaltar que a função da crítica deveria ser a de incentivar o potencial criativo das proposições artísticas, demonstrando-se polivalente, aberta e militante, além de operar junto ao artista no ato criador. Dessa forma, abriu caminho para o surgimento do “crítico criador”, aquele responsável não só por dar oportunidade a situações artísticas, mas por intervir diretamente nas obras. O crítico era então uma espécie de guerrilheiro, um agente participante da obra e do sistema de arte. Para Morais:

Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições bem definidas. Existiam artistas, críticos e espectadores. O crítico, por exemplo, julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo que isto era bom e aquilo ruim, isto é válido aquilo não, limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, os chamados valores plásticos e os específicos. Para tanto estabelecia sanções e regras estéticas (éticas). Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador (Morais, 1970: 49-50).

No contexto aventado pelo crítico, o artista não era mais autor de obras, mas proponente de situações ou apropriador de objetos e eventos. A arte, em seu ponto de vista, era uma forma de emboscada, indicando que o artista deveria atuar de forma imprevista, onde e quando era menos esperado. Diz ainda:

A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação (Morais, 1970: 49).

Tais situações propostas pelos artistas não são comandadas, elas fogem de qualquer controle. “O artista é que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa” (Morais, 1970: 51). Suas estruturas dependem totalmente do espectador, que não pode ser de modo nenhum passivo perante as situações, pois sem ele a obra não acontece. Só em função das circunstâncias é que a obra pode ganhar ou perder significados. Percebemos então que a participação do espectador é um ponto

⁴² *Do corpo à terra* aconteceu entre os dias 17 e 21 de abril de 1970 no espaço do Parque Municipal de Belo Horizonte.

⁴³ Sobre a atuação crítica de Frederico Morais ver: Chagas, 2012.

crucial na crítica de Frederico Morais sobre obras de arte. Superado o caráter imperativo da crítica tradicional, os entraves para uma atuação mais plena do espectador no processo de criação seriam minimizados. Dessa maneira, as “obras” – ou “contraobras” –, como vimos, adquirem um sentido novo nesse período, configurando-se como proposições e não mais produtos estéticos bem-acabados. Morais expressa sua reflexão, por meio da negação/afirmação, sobre o conceito de arte:

ARTE vivencial, proposicional, ambiental, plurissensorial, conceitual, arte pobre, afluente, nada disso é arte. São nomes. Arte vivencial, proposicional, ambiental, plurissensorial, conceitual, arte pobre, afluente, tudo isso é arte. De hoje. Nada disso é obra. Situações apenas, projetos, processos, roteiros, invenções, ideias (Morais, 1970: 59).

A sua crítica condicionava os artistas a saírem da normatividade presente nas obras, legado que já havia firmado a partir da exposição *Do corpo à terra* que foi agregada a exposição *Objeto e participação* que aconteceu no Palácio das Artes em Minas Gerais, em 17 de abril de 1970. Nesse evento, Morais propôs manifestações artísticas que envolviam a arte vivencial, conceitual ou efêmera, em uma tentativa de eliminar a distância entre a arte contemporânea, seu significado social e as massas urbanas (Mari, 2012). Das suas ideias geradoras, Morais sugeria aproximar a arte das pessoas, a arte da vida, o que nos infere acreditar que sua visão crítica não propunha estabelecer uma não utilização de certos suportes, mas apontava para uma mudança iminente, que deveria envolver a participação do espectador, e formas mais dinâmicas, condizentes com a época e o contexto brasileiro, que alguns outros críticos, a exemplo de Mário Pedrosa já haviam proposto (Morais, 1975). Em sua posição de destaque no campo das artes, ele descreve suas intenções como agente:

Como crítico, confesso que estou muito pouco interessado em julgar obras de arte, ou por outra, não quero exercer uma crítica judicativa e autoritária. Pelo contrário, quero envolver-me no processo criador do artista e só depois, ou como resultado, revelar em cada obra sua, os múltiplos sentidos, sua trama e/ou rede de significados. Não julgar para fechar, mas participar para abrir novas possibilidades (Morais, 1975: 9-10).

No cerne do que Morais entendia como uma arte genuinamente nacional – brasileira – podemos reconhecer que se tratava de uma arte experimental, participativa e de resistência. Uma arte que não se valia da obra como objeto final, estético, mas da vivência do artista e do público, e que se pretendia desvinculada de qualquer tipo de dominação estrangeira repressiva. O momento era propício para o reconhecimento da arte brasileira, com isso o artista não deveria “copiar” modelos estrangeiros e nem cair em padrões de fácil agradabilidade, e sim criar novas maneiras adequadas à nossa realidade. Essa perspectiva de que as artes plásticas junto a resistência cultural confundiram-se com a própria radicalização de uma poética de vanguarda, operando no próprio circuito de exposições da segunda metade da década de 1960 e culminando com a explosão que propunha uma nova arte de guerrilha, contra o regime e contra o sistema de artes em si, vem sendo estudada pela historiografia mais recente (Freitas, 2007; Reis, 2008). Essas proposições artísticas ganharam um espaço público notável, configurando uma operação não linear e consensual, mas demarcando um intenso debate⁴⁴, na forma de textos críticos e obras de

⁴⁴ No campo das vanguardas, debatiam-se duas correntes principais, disputando estatuto de arte de resistência: uma tendência figurativa, reunida em torno da pop-arte brasileira e uma tendência construtiva-abstrata, sintetizada pela *Nova Objetividade*. Segundo Paulo Reis, o debate entre Ferreira Gullar e Hélio Oiticica pode ser visto como a síntese dos debates e interações entre as duas tendências. Para Gullar, a vanguarda poderia ser aceita como espaço de resistência desde que não abrisse mão da possibilidade de comunicação representada pela figura. Para Gullar, a operação antropofágica do *pop* brasileiro, incorporando uma tendência que se queria “universal” pelo viés das

arte, entre diversas concepções de vanguarda e participação. A partir desses breves apontamentos iniciais, partiremos para a fase seguinte, de forma a buscar a presença de tais fatores na crítica de Morais à utilização de novas tecnologias por artistas contemporâneos.

2. Por que não as novas tecnologias?

Através do tópico anterior, pudemos vislumbrar as principais noções de “obra” e do ideário crítico de Frederico Morais. É importante lembrar que seus fundamentos sobre arte e crítica de arte encontram-se entrelaçados e intrínsecos ao momento histórico vivenciado no Brasil daquele período, por isso as noções de arte e crítica de guerrilha foram exploradas, destacando seu aspecto de militância. Morais se utilizou de sua posição como crítico dos jornais *Diário de Notícias* e, posteriormente, *O Globo*, para difundir seu ideário sobre a arte e a *nova crítica*, concebida por ele. Ademais, Morais era constantemente convidado para atuar como jurado ou organizador de salões e exposições durante as décadas de 1960 e 1970 – além daquelas citadas e concebidas por ele, podemos citar salões de arte moderna e contemporânea em diversas cidades do Brasil, como Belo Horizonte, São Paulo, Campinas; o Salão Esso, o IV Salão de Brasília e as edições das Bienais de São Paulo, entre outras – e sua opinião sobre essas exposições de arte também é encontrada em seus artigos publicados nos periódicos. Ao analisar algumas dessas exposições, é possível encontrar as bases dos fundamentos sobre arte de Morais manifestos na escolha das obras, quando atuava como júri ou organizador. Dessa forma, ele fazia proposições, conhecia novos artistas, escrevia sobre eles e o circuito dessa estrutura impulsionava outras propostas e críticas e assim por diante.

Assim, destacamos que a imprensa tem papel fundamental nesse período, visto que é a partir desse meio que é possível reconstruir não só a fortuna crítica da época, mas a historiografia da arte voltada para a história das exposições. Nesse ínterim, Morais alcançou destaque no sistema da arte justamente devido a sua atuação como crítico de jornais. Como vimos, foi a partir daí que foi convidado para atuar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por exemplo.

Por conseguinte, nesse segundo momento, procuraremos demonstrar o posicionamento de Frederico Morais perante os debates acerca dos novos meios e novas tecnologias em produções artísticas. O crítico que apoiava a ideia de uma arte militante, experimental, produzida a partir de materiais perecíveis, efêmeros e desejos, mostra-se entretanto resistente ao emprego de novas tecnologias. É importante iniciarmos os debates pontuando que a crítica de Frederico Morais é reativa somente à utilização das “novas tecnologias” das décadas de 1960 e 1970. Nessas décadas, entendemos “novas tecnologias” da comunicação ou “novos mídia”, de acordo com aquilo que é considerado emergente de cada período, em relação com aquilo que o deixa de ser (Mello, 2008). Quando falamos em novas tecnologias nesse contexto estamos tratando da *computer art* ou das artes do vídeo, meios mais criticados pelo autor e de grande novidade para o fazer artístico. É sabido que o crítico trabalhou com áudio-visuais desde finais de 1960 e durante a década de 1970 e teceu teorias sobre essa forma de produção artística. Abaixo, de acordo com seu discurso,

tensões políticas e demandas históricas às quais deveria responder o artista brasileiro, era o exemplo de conciliação entre experimentação e participação, sob o signo da vanguarda. Para Oiticica, a figuração deveria ser substituída por uma operação mais radical, mergulhando na dimensão “objetual” da arte, chave para reposicionar o artista diante do cotidiano, do público e da própria tradição. A tradição construtiva (concretismo e neoconcretismo) era a base para uma vanguarda brasileira, permitindo, ao mesmo tempo um outro nível de diálogo com a realidade nacional, bem como a superação de impasses criativos do próprio campo artístico. Esta posição era validada por importantes críticos, como Mário Pedrosa e Frederico Morais (Cfr. Reis, 2008; Zilio, 1982).

podemos perceber o motivo pelo qual ele avalia que o áudio-visual⁴⁵ se constituía de uma ferramenta melhor que o cinema (super-8, 16 mm e 35 mm) para criação artística⁴⁶.

Um slide constitui, em si, unidade de tempo e de espaço. Mas, ao relacionar-se com outros slides, cria novo ritmo espaço-temporal. Cada slide contém, portanto, seu próprio tempo. E um tempo virtual estruturado livremente - o que é feito pelo sincronizador de som e imagem. No cinema, cada fotograma supõe desdobramento no próximo, o que estabelece uma sequência, da qual emerge o significado. Não há, digamos assim, surpresa. No áudio-visual, entretanto, a próxima imagem é sempre imprevista. E pode até mesmo não existir, substituída pelo foco de luz e/ou escurecimento. A descontinuidade é parte da estrutura do áudio-visual, como da imagem do mundo moderno. Em ambos os casos, exigindo de nós participação mental ativa (Morais, 1985: 62-63).

A partir do discurso de Moraes, compreende-se que o áudio-visual seria um veículo “melhor” para as artes plásticas devido à exigência de uma participação mental ativa do público, ou seja, inclui em seu modo de exibição a interação com o que está sendo exibido. Já no cinema, a exibição em sequência é desprovida de surpresa. O cinema então, segundo o crítico, é o meio por excelência para veicular uma história narrativa, e não como artifício para criação artística. Em entrevista a Francisco Bittencourt, crítico do *Jornal do Brasil*, ao ser perguntado sobre o evento *Do corpo à terra* Moraes expõe a base de sua crítica, separando aquilo que desconsiderava nas produções artísticas:

Mário de Andrade, em conferência comemorativa dos 20 anos de realização da Semana de 1922, afirma: “nós éramos os filhos finais de uma civilização que acabou”. Nós somos mais pretensiosos: se a nossa civilização está apodrecida, voltemos à barbárie. Somos os bárbaros de uma nova raça. Os imperadores da velha ordem que se guardem. Trabalhamos com fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fazemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios. Nosso instrumento é o próprio corpo – contra os computadores. Usamos a cabeça – contra o coração. E as vísceras, se necessário. Nosso problema é ético – contra o onanismo estético. [...] Vanguarda não é atualização dos materiais, não é a arte tecnológica. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É o precário como norma, a luta como processo de vida. Não estamos preocupados em concluir, e dar exemplos. Em fazer História-ismos. (Morais In Bittencourt, 1970: 2)

Nesse trecho, como um manifesto, deixa claro sua aversão pelo uso das novas tecnologias, incitando a utilização do corpo contra o uso de máquinas na formulação artística, no caso o computador. Em artigo publicado no jornal *O Globo* em 29 de janeiro de 1976, intitulado “Vídeo-arte: Revolução Cultural ou um título a mais no currículo dos artistas?”, ao fazer um levantamento da história desse recente modo de produção, questiona o distanciamento crítico dos artistas brasileiros do vídeo em relação às características tecnológicas e fenomenológicas do meio. Para o crítico, na época, as produções estariam se reduzindo a meras performances, sobrando apenas a ação, o evento e o ritual, sendo a reação do público, em seu ponto de vista, algo importante a ser discutido:

A reação diante da videoarte é geralmente negativa. Consideram-na monótona devido à repetição exaustiva da mesma imagem, ao seu caráter estático (contra o dinamismo da TV comercial) devido, enfim, ao desconforto que regra geral acompanha suas

⁴⁵ Áudio-visual aqui, diz respeito a produções realizadas com imagens fotográficas que são exibidas por projetor com acompanhamento de som.

⁴⁶ Artistas brasileiros já vinham utilizando de forma experimental estes meios desde os anos 1960. Estes experimentos ficaram conhecidos como “quase cinema”, termo cunhado por Hélio Oiticica.

projeções, desconforto que é, na verdade, mais psicológico que real, tendo em vista a maneira descontraída ou à vontade com que vemos TV em casa (Morais, 1976: 37).

A crítica que Moraes dedica à videoarte acusa os realizadores de estarem trabalhando com um modelo de expressão importado e não relacionado com a nossa realidade, que, como vimos é de suma importância para o conceito de arte que ele defende na época. A crítica condena a sofisticação e o alto custo de produção do trabalho. Assim como Moraes, os artistas também se queixavam da carência de infraestrutura necessária para a apresentação dos vídeos ao público, o que poderia ser associado com algumas das causas da videoarte não ter encontrado seu público na época. Em 14 de junho do mesmo ano, Moraes (1977a) já havia anunciado que a vídeo-arte era uma moda que estava chegando ao fim. O ano de 1977 para a videoarte foi um ano de amadurecimento da prática, momento em que o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) disponibilizou uma câmera de vídeo aos artistas, tendo os artistas do Rio de Janeiro comprado também uma para uso compartilhado. Esse fator proporcionou um maior contato de artistas interessados com o suporte. Os esforços empregados pelo Setor de Vídeo do MAC-USP⁴⁷, em levantar debates que aperfeiçoaram a prática, fez com que o ano de 1978 partisse para uma nova fase, que não tinha pretensão nenhuma de anunciar o seu fim.

No ano seguinte, após o acontecimento do “I Encontro Internacional de Vídeo-Arte”, em São Paulo, Luiz Henrique Romagnoli expõe os debates que ocorreram no evento no Jornal do Brasil. De acordo com ele, Zanini pronunciou-se contra tudo aquilo que impugnava a prática do vídeo até então. Várias questões foram levantadas antes e durante o encontro e houve contestação até mesmo quanto ao veículo, considerado colonizador. O professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea, Walter Zanini, entra no debate:

Isto é uma colocação falaciosa. O mídia não é colonizador por si. É uma caretece que serve a ideologias ultra-regionalistas.

Para o professor Zanini, a vídeo-arte não é alienante, ao contrário combate a alienação da TV comercial, que é um canal sem *feed-back*. Com o vídeo, é possível a participação do público na obra.

(...) O professor Zanini acredita que o mídia se transforme de acordo com cada situação e ambiente, mas prefere não falar em vídeo nacional.

- A boa arte é universal. (Romagnoli, 1978: 02).

As críticas de Moraes na imprensa no ano de 1977 se tornam tão frequentes em relação a videoarte, que disponibilizam um espaço no jornal para que os artistas tivessem direito a resposta⁴⁸. Muitos de seus argumentos, principalmente que rotularam a videoarte brasileira como

⁴⁷ Em 1976, ao obter o aparelho, o MAC-USP destinou um pequeno espaço para se constituir um setor de videoarte, disponibilizando o equipamento para os artistas. O encargo em ativar o setor fora destinado a Cacilda Teixeira da Costa, Marília Saboya de Albuquerque e Fátima Berch, tendo sido auxiliadas por Hironie Ciafreis, montador de exposições do museu. Como consequência dele, surgiram vídeos de vários artistas, como de Regina Silveira, Gabriel Borba Filho, Sônia Andrade, Carmela Gross, Marcello Nitsche, Julio Plaza, Flávio Pons e Gastão de Magalhães. De acordo com Cacilda Teixeira da Costa (2007), elas organizaram um núcleo para seguir e executar as indicações de Zanini, que constituía de três facas: realizar um estudo histórico do vídeo desde suas primeiras aplicações como mensagem artística e organizar um centro de informação e documentação; produzir exposições dedicadas especificamente a trabalhos em vídeo; e formar uma área operacional para a pesquisa dos artistas em colaboração com o museu. (Costa, 2007).

⁴⁸ Talvez a crítica tenha se intensificado nesse ano devido à ampla inserção em espaços expositivos que as obras em vídeo ganharam, graças ao MAC-USP. No início de 1977, foram criados dois lugares distintos no museu, o “Espaço A” e o “Espaço B”. O primeiro era destinado à exibição de técnicas mais consagradas, e o segundo àquelas ainda em desenvolvimento, onde eram exibidos os trabalhos em vídeo e outras mídias ou formas de artes emergentes. No período de funcionamento, a videoarte ganhou destaque nos eventos do Espaço B, em que se totalizaram sete

um modelo estrangeiro importado, incomodaram muitos artistas, fazendo com que abrissem um espaço no próprio jornal para o qual o crítico escrevia dando espaço para aqueles que foram atacados responderem. Em defesa, Anna Bella Geiger, em entrevista concedida a Alberto Mara (que substituiu Moraes em *O Globo*), publicada em 11 de junho de 1977, quando questionada sobre o fator, citou a presença norte-americana de artistas do vídeo na XII Bienal de 1975, e explicou o motivo:

Eu cito esse fato para contestar um tipo de argumento que insinua que nós vamos ver na Bienais o que é que se faz no estrangeiro, para que se adotem certos meios de trabalho. Quando nossos vídeos foram para os Estados Unidos nós não tínhamos nem idéia do sucesso deles. Nós nem sequer viajamos. Eu quero deixar claro que não estamos traduzindo em verde e amarelo aquilo que foi pintado originalmente em azul, vermelho e branco com estrelinhas. (Geiger, 1977: 33).

Isto é, basta nos atermos ao fato de que essas primeiras produções foram realizadas antes da vinda da mostra *Video Art USA* presente na Bienal de São Paulo em 1975. Na mesma reportagem, Fernando Cocchiarale também expõe a sua opinião:

A crítica a vídeo-arte é mal feita, porque reduz essa manifestação a uma concepção somente formal. [...] No entanto a crítica que eles fazem aquilo que consideram importação de modelo, passa por uma abordagem formalista. Então há uma contradição, porque eu me defino brasileiro porque minha temática o é. A vídeo-arte seria um modelo importado só mesmo segundo uma abordagem formal e superficial. A contradição dos nossos críticos reside em que eles procedem conteudisticamente em relação aos seus trabalhos e são tão ciosos dos modelos formais em relação aos nossos. Há uma cisão flagrante entre forma e conteúdo e isso não existe. (Cocchiarale, 1977: 33).

A crítica de Moraes pode parecer injusta ao contemplarmos as dificuldades que os artistas brasileiros pioneiros do vídeo passavam para produzir suas obras, mas talvez muito por incômodo da crítica e impulsionados por tais comentários ou também interessados em vencer as dificuldades técnicas e da escassez de equipamentos, os artistas iniciaram vários esforços para oferecer cursos técnicos, criar setores ou montar produtoras para enfrentar a falta de familiaridade e levantar reflexões sobre o suporte. Em 1977, começam os esforços para a profissionalização desse meio, que irá se efetivar na década de 1980, passando por uma renovação intensa dessa linguagem.

De acordo com Cacilda Teixeira da Costa em depoimento a Fernando C. Lemos em 26 de junho de 1977 ao jornal Folha de S. Paulo, percebemos que o oferecimento, pelo MAC-USP, de cursos técnicos para dar suporte aos artistas na utilização da aparelhagem foi muito importante para o amadurecimento da prática pelos artistas brasileiros. As ações foram mais eficazes ainda, considerando-se que o MAC-USP dispôs aos interessados um equipamento, que fora adquirido por eles em finais de 1976. O cenário posterior a isso, que envolve as práticas com o vídeo, muda radicalmente, abrindo o campo para novas experimentações com a linguagem. Em relato sobre esse período, e em relação às contribuições proporcionadas pelo MAC-USP, Cacilda Teixeira da Costa constata:

No MAC/USP, a compreensão de sua operacionalidade foi aprofundada e contribuiu para que uma nova geração surgisse nos anos 80, incorporando com muito pique as conquistas dos pioneiros. Afinal, como lembra Regina Silveira, “no fundo as

mostras exclusivas de VT, sendo elas: 7 artistas do vídeo; José Roberto Aguilar e Gabriel Borba; 8 vídeos de Sônia Andrade; Rita Moreira e Norma Bahia; Vídeos Canadenses; VIDEOPPOST e Vídeo MAC.

dificuldades são as da linguagem, não as do meio. Fala-se muito das dificuldades e dos custos de fazer videoarte e isso mascara o verdadeiro problema, que é o da comunicação artística". Um problema que os verdadeiros artistas sempre se encarregam de resolver (Costa, 2007: 73).

Ainda em finais do ano de 1977, Frederico Morais taxou as produções como uma "forma de expressão bem tediosa". O crítico de arte muitas vezes liquidou a videoarte de forma premeditada, não percebendo o desenvolvimento — com a expansão do suporte e a reformulação da linguagem — que este teria nos anos 1980. Abaixo, trecho de uma crítica publicada em 9 de dezembro de 1977:

A vídeo arte, tudo indica, não tem condições de sobreviver. Como forma de arte é profundamente tediosa e, seja pelo conteúdo, seja pela maneira como é apresentada, obrigando as pessoas a permanecerem estáticas diante do aparelho, em salas semi-obscuras, não consegue comunicar-se com o público. Ademais, não sei por que cargas d'água, os criadores de vídeo-arte, entendem que seus filmes devem ser monótonos, longos, em situações (às vezes uma única imagem) que se repetem exaustivamente. Não conseguiu ser atraente nem tampouco se constituir como alternativa para a TV comercial, sendo, portanto, sua ação crítica muito pequena. Incapacitados de manter o "espectador" preso diante do aparelho de TV, os autores de vídeo-arte partiram para soluções "escultóricas" ou ambientais, envolvendo outras mídias (audio-visuais e filmes em super-8) e várias situações paralelas (Morais, 1977b: 36).

A principal crítica de Morais à videoarte, como podemos perceber, é a não-participação do espectador, e a imposição ao assistir a obra de maneira forçosa e não participativa. A sua crítica condiciona os artistas a saírem da normatividade presente nas obras, legado que havia firmado até então, como vimos através de seus textos críticos e sua trajetória. Sintetizando, para Morais, o meio tecnológico traz a ausência, algo impensável e incondizente com seu pensamento, que propunha aos artistas manifestações que envolviam a arte vivencial, conceitual ou efêmera, em uma tentativa de eliminar a distância entre a arte contemporânea, seu significado social e as massas urbanas. O uso do próprio corpo, para o crítico, é que deveria estar na pauta de experimentação por artistas brasileiros, e não a utilização de tecnologias importadas, que segundo ele alienam, distanciam e coisificam o homem. De acordo com Morais, no caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza. O que está em pauta é a ideia e a proposta, e não o suporte mais avançado para se passar a mensagem. O corpo é o motor da obra, o corpo deve combater a máquina.

Portanto, de acordo com Tamara Silva Chagas:

"A constatação da mudança da noção mais ortodoxa de obra e a abertura da arte para um diálogo com o contexto e com o espectador foram temáticas recorrentes na atuação crítica, artística e curatorial de Frederico Morais no âmbito da arte brasileira das décadas de 1960 e 1970. Se a obra, por um lado, se tornou — por meio das ações dos artistas das vanguardas — situação, experimentação e processo, o espectador, por outro, transformou-se em agente ativo constituinte dela." (Chagas, 2012: 51)

Por isso, a passividade do espectador perante a vídeoarte é o argumento mais claro na crítica de Morais naquele momento. Dessa maneira, destacamos ainda a reflexão de Chagas (2012) a respeito do público para o crítico, como "corpo coletivo" e "agente na arte" que atua como "agente político":

"O público como agente na arte é, portanto, também agente político: ele, desperto para a criação, interfere em sua realidade, modificando-a. O espectador assume-se, por meio da experiência artística, como ser atuante no mundo. Dessa forma, ele se

situa, no pensamento do crítico Frederico Morais, como elemento ativo constituinte do trabalho artístico. Ele é agente transformador do significado de uma proposta que, sendo o artista apenas seu proponente – e não detendo o controle dos desdobramentos da situação que inicia –, necessita do público para existir." (Chagas, 2012: 58)

Por outro lado, embora o crítico se opusesse a esse tipo de produção, percebemos que os debates na imprensa foram calorosos nesse período e se desenvolviam em um sentido de diálogo, em que o próprio jornal para o qual Morais escrevia concedeu espaço aos artistas que produziam com o suporte do vídeo, para que pudessem manifestar de forma democrática as suas visões acerca das dificuldades e pensamentos em relação ao uso do suporte na produção artística. Dentre os meios aos quais Morais demonstrou-se contrário, de forma militante, foi em relação à videoarte que ele mais teceu considerações, tanto em escritos para periódicos como para a imprensa, deixando um legado com ricas contribuições a serem ainda desvendadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaral, Aracy (2001). Mario Pedrosa: um homem sem preço. In José Castilho Marques Neto (Org.). *Mario Pedrosa e o Brasil* (pp. 51-56). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Arantes, Otília Beatriz Fiori (2004). Mario Pedrosa: Itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify.
- Bittencourt, Francisco (1970, maio 09). A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, s/p.
- Campomizzi, Clarissa Spigiorin (2015). Arte, guerrilha e experiência: Frederico Morais e suas propostas em *Do Corpo à Terra*. ANPUH, 28, pp. 1-10. Acedido em http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434409667_ARQUIVO_artigoanpuhfinal.pdf
- Chagas, Tamara Silva (2012). *Da crítica à nova crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Morais*. Dissertação de mestrado em Artes. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo.
- Cocchiarale, Fernando (1977, junho 11). Video-arte em debate, três artistas se defendem criticando quem os ataca: depoimento. *Jornal O Globo*, Entrevista concedida a Alberto Mara, p. 33.
- Costa, Cacilda Teixeira da (1977, junho 26). Vídeo-arte - uma história que está começando: depoimento. *Jornal Folha de S. Paulo*, Entrevista concedida a Fernando C. Lemos, p.62.
- Costa, Cacilda Teixeira da (2007). Videoarte no MAC. In: *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro* (pp. 69-73). São Paulo: Ed. Iluminuras.
- CPDOC - Fundação Getúlio Vargas (s/data). Biografias: Mário Pedrosa. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/PEDROSA,%20M%C3%A1rio.pdf>>. Acesso em: 06 abr. 2019.
- Erber, Pedro (2009). Políticas da abstração: pintura e crítica no Brasil e Japão, anos 1950. *Poiésis, Rio de Janeiro*, v. 10, n. 14, pp. 46-59
- Fabris, Annateresa (1997). Sem título. In Elza Ajzenberg (Org.). *Schenberg: arte e ciência* (pp. 41-42). São Paulo: ECA/USP.
- Ferreira, Glória & Cotrim, Cecília (2009). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Foster, Hal (2014). *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify.
- Freitas, Artur (2013). *Arte de Guerrilha: Vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- Freitas, Artur (2007). *Contraarte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969/1973*. Tese de Doutorado em História. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
- Geiger, Anna Bella (1977, junho 11). Video-arte em debate, três artistas se defendem criticando quem os ataca: depoimento. *Jornal O Globo*, Entrevista concedida a Alberto Mara, p. 33.
- Mara, Alberto (1977, junho 11). Video-arte em debate: Três artistas se defendem criticando quem os ataca. *O Globo*, p.33.
- Mari, Marcelo (2009). Mário Pedrosa e Cândido Portinari nos Estados Unidos (1942). *Poiésis, Rio de Janeiro*, v. 10, n. 14, pp. 34-45
- Mari, Marcelo (2012). *Frederico Morais: a crise da vanguarda construtiva no Brasil (1960-70)*. *Revista Palíndromo*, 8, pp. 83-98.
- Mello, Christine (2008). *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo.
- Morais, Frederico (1970). Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". *Revista de Cultura Vozes*, 64, pp. 45-59.
- Morais, Frederico (1975). *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A.
- Morais, Frederico (1976, janeiro 29). Vídeo-arte: Revolução cultural ou um título a mais no currículo dos artistas. *O Globo*, p. 37.
- Morais, Frederico (1977a, junho 14). A vídeo-arte, moda que está chegando ao fim. *O Globo*, p. 32.
- Morais, Frederico (1977b, dezembro 09). Uma forma de expressão bem tediosa. *O Globo*, p. 36.

- Morais, Frederico (1985). Áudio-visuais. In: Daisy Peccinini (org.). *Arte: novos meios / multimeios* (pp. 61-63). São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado.
- Morais, Frederico (2013). A arte não pertence a ninguém: depoimento [Entrevista concedida a Marília Andrés Ribeiro]. *Revista UFMG*, 1, pp. 336-351. Disponível em: <<https://seer.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/1885/1357>>. Acesso em: 06 abr. 2019.
- Oliva, Fernando Augusto (2017). *Um crítico em mutação: Frederico Moraes e a arte brasileira em três momentos (1966-1973; 1974-1984; 1985-2012)* (Tese de doutorado). São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo.
- Reis, Paulo (2008). *A arte de Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Romagnoli, Luiz Henrique (1978, dezembro 31). Video-arte: A TV contra a TV. *Jornal do Brasil*, p. 2.
- Sant'Anna, Sabrina Parracho (2009). A crítica de arte brasileira: Mário Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão. *Poiésis, Rio de Janeiro*, v. 10, n. 14, pp. 17-33
- Schenberg, Mário(1997). Currículo artístico de Mário Schenberg. In Elza Ajzenberg (Org.). *Schenberg: arte e ciência* (pp. 44-45). São Paulo: ECA/USP.
- Villas Bôas, Gláucia (2008). A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social*, vol. 20, n.2, pp.197-219.
- Villas Bôas, Gláucia (2009). Vida da crítica: percursos de Mário Pedrosa. *Poiésis, Rio de Janeiro*, v. 10, n. 14, pp. 11-16.
- Zilio, Carlos (1982). Da antropofagia à tropicália. In Carlos Zilio & João Luiz Lafeté (Orgs.). *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes Plásticas e Literatura* (pp. 11-56). São Paulo: Editora Brasiliense.

Thamara Venâncio de Almeida. Doutoranda e Mestra do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Atua como curadora pela Pró-reitoria de Cultura da mesma universidade. Campus da Universidade Federal de Juiz de Fora, S/n - São Pedro, Juiz de Fora - MG, 36036-900, Brasil. E-mail: thamaravenancio@live.com. ORCID: 0000-0001-8892-9145.

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago. Professora de História da Arte do Instituto de Artes e Design e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Foi pesquisadora da Fundação Bienal de São Paulo. Campus da Universidade Federal de Juiz de Fora, S/n - São Pedro, Juiz de Fora - MG, 36036-900, Brasil. Email: renatamaiazago@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2047-7407.

Financiamento: O estudo que subjaz este artigo teve como financiamento uma bolsa de pesquisa concedida pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

Agradecimentos: Este texto foi produzido a partir da Dissertação de Mestrado de Thamara Venâncio de Almeida defendida em 2017 e teve como integrante da banca examinadora a Professora Doutora Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, atualmente sua orientadora de doutorado.

Receção: 21-11-2018

Aprovação: 12-07-2019

Citação:

Almeida, Thamara Venâncio de & Zago, Renata Cristina de Oliveira Maia (2019). A crítica de arte de Frederico Moraes ao uso de novos mídia nos anos 1960 e 1970. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(2), pp. 69-80. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n2a5

UM JARDIM PUNK NO BAIRRO DE ALVALADE: DE SÍMBOLO DO ESTADO NOVO A ÍCONE DO PUNK ROCK PORTUGUÊS

A PUNK GARDEN IN THE NEIGHBOURHOOD OF ALVALADE: FROM A ESTADO NOVO'S SYMBOL TO AN ICON OF PORTUGUESE PUNK ROCK

UN JARDIN PUNK DANS LE QUARTIER D'ALVALADE: D'UN SYMBOLE DU ESTADO NOVO À UNE ICÔNE DU PUNK-ROCK PORTUGAIS

UN JARDÍN PUNK EN EL BARRIO DE ALVALADE: DEL SÍMBOLO DE ESTADO NOVO A ICONO DEL PUNK ROCK PORTUGUÉS

Luiz Alberto Moura

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

RESUMO: Este artigo propõe lançar um olhar sobre o bairro lisboeta de Alvalade como um dos pontos mais emblemáticos do despoletar do *punk rock* português por volta do fim dos anos 1970. Procuramos identificar de que modo um novo conceito urbano aplicado e o cotidiano do local ajudaram a fomentar e a disseminar o estilo musical que tomou de assalto o imaginário juvenil português vindo diretamente do Reino Unido. Pretendemos visualizar também as condições urbanas e as contradições de Alvalade, bairro idealizado pelo Estado Novo, ou seja, criado pelo regime ditatorial de Salazar, que tornar-se-á ao longo dos anos e, contrariamente ao desejo do sistema, um centro de ideias e de contestação. Inicialmente propagado em Portugal pelo radialista António Sérgio, o *punk rock* se espalhou rapidamente pelas ruas de Alvalade através das mãos de jovens oriundos de famílias de bons rendimentos que lá se instalaram a partir dos anos 1960. Destacam-se as histórias de João Ribas, mítico vocalista de três das bandas mais importantes do estilo no país (Kú de Judas, Censurados e Tara Perdida, todas nascidas em Alvalade), do Jardim de Alvalade e do Café Vá-Vá, ponto de encontro da nova intelectualidade lusa na década de 1960, que se torna anos mais tarde o epicentro e ponto de referência para jovens sedentos por cultura, de informação e de rebeldia.

Palavras-chave: *punk*, cidades, juventude, espaço urbano, rebeldia.

ABSTRACT: This article aims to look at the Lisbon neighbourhood of Alvalade as one of the most emblematic points of Portuguese punk rock, circa the late 70's. We'll try to identify how a new urban concept and the neighbourhood daily life helped to foment and to disseminate a new musical style that came directly from the United Kingdom. The purpose of this paper is also to visualize the urban conditions and contradictions of Alvalade, a place that was idealized by the *Estado Novo*, that is, created under the dictatorial regime of Salazar, which will become over the years and, contrary to the desire of the System, a center of ideas, rejuvenation of Portuguese music and contestation. Initially propagated in Portugal by radio broadcaster António Sérgio, punk rock quickly spread through the streets of Alvalade through the hands of young people born in wealthy families who settled there in the 1960s. Highlights in this journey are the stories of João Ribas, mythical vocalist from three of the most important bands in the country (Kú de Judas, Censurados and Tara Perdida, all created in Alvalade), Jardim de Alvalade and Café Vá-Vá, meeting points for the new Portuguese intelligentsia in the 1960, which will become, years later, the epicenter and reference point for young people hungry for culture, information and rebellion.

Keywords: *punk*, cities, youth, urban space, rebellion.

RÉSUMÉ: Cet article met en lumière le quartier d'Alvalade à Lisbonne, l'un des points les plus emblématiques du *punk rock* portugais, vers la fin des années 70. Il tentera d'identifier comment un nouveau concept urbain et la vie quotidienne du quartier ont contribué à promouvoir et à diffuser un nouveau style musical venu directement du Royaume-Uni grâce à des relations nouvellement nouées. Cet article vise également à faire découvrir les conditions urbaines et les contradictions d'Alvalade: à partir d'un projet immobilier idéalisé par l'*Estado Novo*, le régime dictatorial de Salazar, le quartier devient au fil des années et contrairement à la conception originale, une plaque tournante d'idées novatrices, de contestation et du renouvellement de la musique portugaise. Le *punk rock* se fit initialement connaître au Portugal grâce à l'animateur radio António Sérgio, et se propagea rapidement dans les rues d'Alvalade par l'intermédiaire de jeunes gens issus de familles riches qui s'y étaient installées dans les années 1960. Les moments forts de ce périple sont les histoires de João Ribas, chanteur mythique de trois des groupes les plus célèbres du pays (Kú de Judas, Censurados et Tara Perdida, tous originaires d'Alvalade), du Jardim de Alvalade et du Café Vá-Vá, points de rencontre de la nouvelle intelligentsia portugaise dans les années 1960, et qui deviendront, des années plus tard, l'épicentre et le point de référence pour les jeunes avides de culture, d'information et de rébellion.

Mots-clés: *punk*, villes, jeunesse, espace urbain, rebellion.

RESUMEN: Este trabajo tiene como objetivo echar un vistazo al barrio de Alvalade de Lisboa, uno de los puntos más emblemáticos del *punk rock* portugués, hacia finales de los años 70. Intentaré identificar cómo un nuevo concepto urbano y la vida cotidiana del vecindario contribuyeron a fomentar y difundir un nuevo estilo musical que vino directamente del Reino Unido a través de relaciones recién forjadas. Este documento, también, revela las condiciones urbanas y las contradicciones de Alvalade: un proyecto de vivienda idealizado por el *Estado Novo*, el régimen dictatorial de Salazar, que, a lo largo de los años, y al contrario del diseño original, se convierte en un centro de ideas, cuestión y rejuvenecimiento de la música portuguesa. Inicialmente propagado en Portugal por el locutor de radio António Sérgio, el *punk rock* se extendió rápidamente por las calles de Alvalade a través de los jóvenes nacidos en familias acomodadas que se establecieron allí en la década de 1960. Lo más destacado de este viaje son las historias de João Ribas, vocalista mítico de tres de las bandas más importantes del país (Kú de Judas, Censurados y Tara Perdida, todas nacidas en Alvalade), Jardim de Alvalade y Café Vá-Vá, puntos de encuentro para la nueva inteligencia portuguesa en el 1960, que se convertirá, años más tarde, en el epicentro y el punto de referencia para los jóvenes hambrientos de cultura, información y rebelión.

Palabras-clave: *punk*, ciudades, juventud, espacio urbano, rebelión.

1. Introdução

Propomos um estudo sobre o bairro lisboeta de Alvalade como um dos locais mais emblemáticos do despoletar do *punk rock* português do fim dos anos 1970. Procuramos identificar de que modo um novo conceito urbano lá aplicado e o cotidiano do local ajudaram a fomentar e a disseminar, através das relações forjadas, o novo estilo musical que tomou de assalto o imaginário juvenil português. Ao traçar paralelos com os trabalhos do sociólogo português Firmino da Costa – nomeadamente seus estudos sobre o bairro de Alfama, o fado e as festas populares do local – faz-se objetivo das próximas páginas visualizar também as condições e as contradições de Alvalade, bairro idealizado pelo Estado Novo que tornar-se-á um centro de ideias, de rejuvenescimento da música portuguesa e de contestação frente ao sistema ditatorial de Salazar que terminaria em 25 de abril de 1974. Inicialmente propagado em Portugal pelo radialista António Sérgio, o *punk rock* se espalhou rapidamente pelas ruas de Alvalade através das mãos de jovens oriundos de famílias de bons rendimentos que lá se instalaram a partir dos anos 1960 (Guerra, 2018). Destacam-se, neste percurso, as histórias de João Ribas⁴⁹, mítico vocalista de três das bandas mais importantes do estilo no país (Kú de Judas, Censurados e Tara Perdida) e do Café Vá-Vá, ponto de encontro da nova intelectualidade lusa na década de 1960 - que se torna anos mais tarde o epicentro e ponto de referência para jovens sedentos por novidades e informação.

2. Melhores dias virão⁵⁰

No dia 23 de março de 2014, o *punk rock* português, mais especificamente o lisboeta, ficou "órfão" com a morte de João Ribas. Junto com ele, muito do que tornou notório Alvalade, para além da conhecida história "planejada", também se foi. Além de ter sido um símbolo da música portuguesa de resistência e de contestação, Ribas – nascido em 6 de maio de 1965 – foi fundamental em tornar Alvalade local representativo emblemático do *rock* (especificamente do *punk rock*) em terras lusas no pós-25 de abril. Através de Ribas, a "experiência *punk*" pela qual o bairro passou deixou marcas indelévels no imaginário local e da cidade – apesar de hoje não existir praticamente nada que lembre aqueles dias. O *punk* em Alvalade foi mais do que um movimento, foi também uma forma de reconhecer um bairro como produtor de cultura e de questionamentos sociais e políticos, a despeito de uma origem "situacionista". Para a questão do *punk* em Alvalade podem ser, inicialmente, aplicadas algumas palavras de Firmino da Costa:

Tratam-se, sim, de representações cognitivas e referências afetivas do espaço local enquanto território de práticas quotidianas, palco de existência corrente, cenário de familiaridade, fonte de recursos táticos, sede de estratégias sociais, referência de episódios vividos ou narrados, lugar de experiências partilhadas e de sentimentos de pertença (Firmino da Costa, 2008: 1080-1082).

Alvalade - que vem do árabe *al-balade*, que significa "lugar habitado e murado" – (Alvalade.info, 2014) é hoje uma freguesia do concelho de Lisboa, pertencente à zona central da capital, com 5,34 km² de área, 31.812 habitantes e densidade de 5.957,5 hab/km². É uma das 12 freguesias criadas pela reorganização administrativa da cidade de Lisboa (Instituto Nacional de

⁴⁹ Outra banda que foi seminal na história do *rock* português e que também saiu de Alvalade foi o Peste & Sida criada mais tarde, em 1986, e que tinha na formação João San Payo (baixo), Luís Varatojo (guitarra) Eduardo Dias (bateria) e João Pedro Almendra que se junta ao grupo depois de deixar o Kú de Judas. O primeiro disco "Veneno" (Schium!, 1987) é considerado um dos grandes do estilo em Portugal, tendo verdadeiros hinos *punk* como "Gingão" e "Carraspana".

⁵⁰ Música da banda Censurados do álbum homónimo intitulada "Sopa" de 1993 (EMI) - gravada na própria Praça de Alvalade.

Estatística, INE, 2011) de 8 de novembro de 2012, que uniu as antigas freguesias de Alvalade, Campo Grande e São João de Brito.

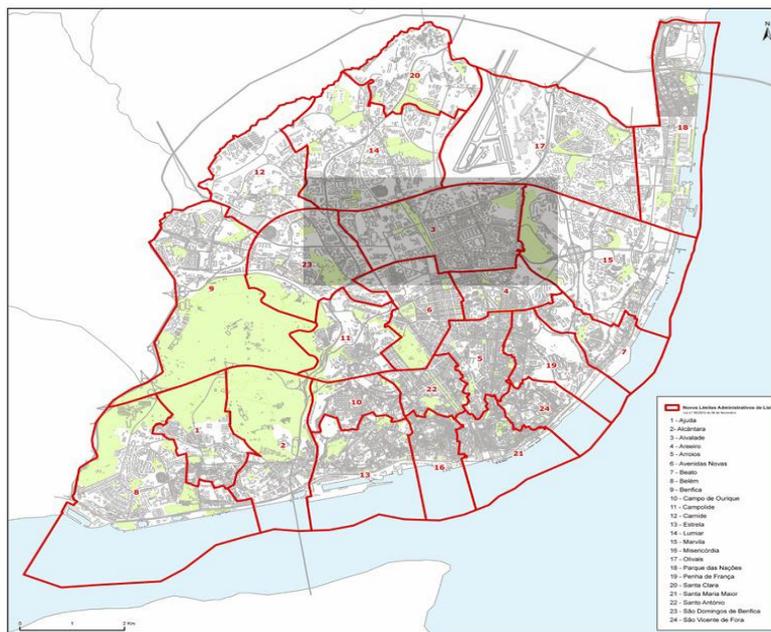


Figura 1: Em destaque, a zona de Alvalade, já bastante diferente do plano inicial do bairro
Fonte: aps-ruasdelisboacomhistoria.blogspot.pt/ Acedido em 07 de fevereiro de 2017.

O bairro é considerado um marco na urbanização lisboeta. O início da sua construção data do fim da década de 1940 com o "Plano de Urbanização da Zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro" (atual Avenida do Brasil) de autoria do arquiteto Faria da Costa (Costa, 2006): "A urbanização do Bairro de Alvalade constitui, assim, uma intervenção pioneira no município, criando uma nova parte da cidade, construída quase de raiz, com uma escala até então nunca vista." (Costa, 2006: 26). Tratava-se da primeira grande expansão urbana de Lisboa (VV.AA., 2004) a feitura de regimes ditatoriais como o de Salazar, em que grandes obras, por exemplo, hiperbolizam o poder instituído⁵¹. Alvalade teria como característica inicial a presença de edifícios públicos que visavam reforçar a grandeza do Estado, a autoridade e a ordem; e de habitações, com a presença do tradicionalismo enquanto forma de exaltação dos valores nacionais (Branco, 2011). Alvalade teria de ser reconhecido como a *modernidade que chegava à capital*⁵².

Era uma nova "cidade dentro da cidade" (Acciaioli, 2015) criada num momento de consolidação do Estado Novo e de estabilização econômica e constitucional do país. O plano consistia na verdade em levantar uma nova parte da cidade para a resolução do problema habitacional surgido com o crescimento populacional em Lisboa verificado desde a década de 1930 (Costa, 2006). Facto aproveitado pelo regime para criar um novo modelo de arquitetura a fim de "expressar os valores que o sustentam: autoridade, disciplina e ordem, por um lado, e o culto da

⁵¹ De acordo com Baptista, Lisboa já progredia no avanço "às quintas e dos campos ao seu redor" desde o começo do século passado (Baptista & Nunes, 2010: 129).

⁵² Fazemos aqui um contraponto às palavras de Firmino da Costa: "É neste contexto que as muralhas e os arcos que nelas se abrem, as igrejas e as capelas centenárias, os palácios e os chafarizes, o casario antigo e o tecido apertado de becos, ruelas e escadinhas, são tomados como marcas físicas salientes da identidade cultural do bairro, tematizados como testemunhos visíveis de um passado histórico longínquo e como depositários de um particular valor patrimonial" (2008: 1018-1020).

nacionalidade, da família e do mundo rural" (Costa, 2006: 11). Ou seja, Alvalade seria então, aos olhos salazaristas, um triunfo do governo, que faria transparecer o caráter português como "modesto e recolhido" (Costa, 2006), por mais paradoxal que possa parecer. Com a obra esperava-se não somente fortalecer, mas "reificar a condição de regime providente que o salazarismo ensaia perpetuar" (Baptista, 1999: 95). O bairro seria, então, formatado (e construído em diferentes etapas ao longo do tempo) em oito células: no meio de cada uma delas haveria um equipamento escolar, distante no máximo 500 metros das habitações (Lamas, 1993). Assim, a ideia era valorizar a vida na vizinhança, promovendo o contato entre os moradores.

O modelo aplicado em Alvalade apresentava os mesmos objetivos da primeira teorização deste conceito atribuída, no início do século, a estudos de sociólogos americanos como Park e Burgess, Horton Cooley, Woods e Ward (...). O seu objetivo, tal como no Bairro de Alvalade, consistia em recriar as relações sociais entre os vizinhos, as quais tendiam a desaparecer nas novas urbanizações contemporâneas e nas grandes metrópoles (Costa, 2006: 143).

Logo de início, a heterogeneidade de Alvalade se fez clara pela divisão do projeto habitacional entre diversos arquitetos, misturando influências modernistas e tradicionais num só lugar numa atitude de caráter acentuadamente culturalista (Costa, 2006). Destacam-se, além das células sociais de Miguel Jacobetty, o conjunto da Avenida Rodrigo da Cunha de Joaquim Ferreira em 1951; o Bairro das Estacas de Formosinho Sanches e Ruy d'Athouguia em 1955; os conjuntos da Avenida dos Estados Unidos da América de Croft de Moura, Henrique Albino e Craveiro Lopes em 1958; e da Avenida do Brasil de Jorge Segurado em 1960 (InfoHabitar, 2007). Alvalade torna-se uma das referências do urbanismo português, justamente pelos conceitos de vizinhança e zoneamento funcional implementados no bairro, baseados em acessos facilitados, funcionais, com otimização do espaço e a concentração do espaço urbano (VV.AA., 2004).

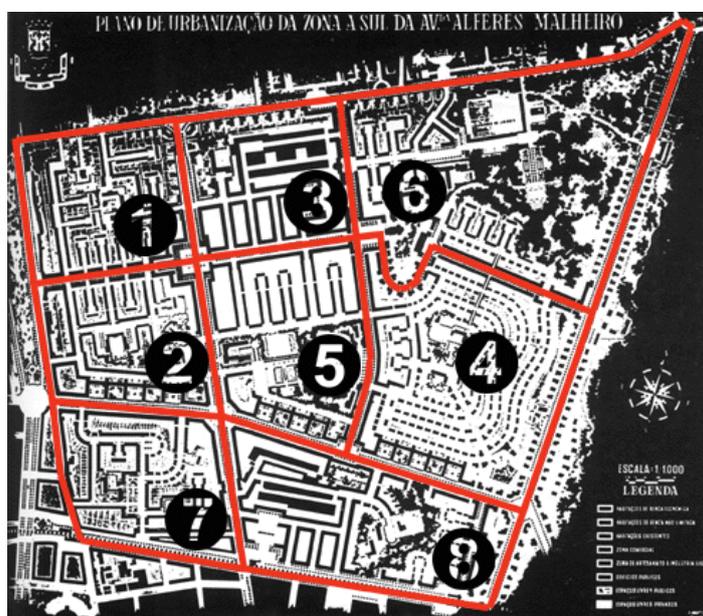


Figura 2: Plano de Urbanização da Zona Sul da Avenida Alferes Malheiro em Alvalade
Fonte: infohabitar.blogspot.com

Alvalade é a primeira expansão urbana de destaque da capital (VV.AA., 2004). A circulação entre os moradores merece atenção especial, pois é ela que será o ponto facilitador, anos mais tarde, da convivência entre os jovens *punks* do bairro.

A habitação económica, elaborada material e ideologicamente pelo Estado Novo, definiu espaços urbanos e residenciais, elegeu populações e compôs e recompôs partes da capital e dos seus arredores, participando assim, sobretudo ao longo da segunda metade do século passado - na constituição de Lisboa "contexto metropolitano" (Baptista & Nunes, 2010: 123).

Entretanto, o bairro também ficaria conhecido pela produção dos seus novos moradores. Não se tratará somente do "conjunto urbano" (Firmino da Costa, 2008), mas do que foi feito dentro dele. Como já dito por Burgess *et. al.*: "Cada parte separada da cidade é inevitavelmente marcada com os sentimentos peculiares de sua população. O efeito disso é converter o que era, no início, uma mera expressão geográfica em um bairro, isto é, uma localidade com sentimentos, tradições e uma história própria" (1925: 6). Estas condições que o bairro viria a adquirir fariam dele um outro paradigma, mas dessa vez *cultural*.

3. Tudo isto é punk. Nada disto é fado⁵³

A partir dos anos 1960, quando a capital atinge seu primeiro milhão de habitantes⁵⁴, famílias com rendas mais elevadas começaram a se mudar para aquele novo bairro (Costa, 2006), atraídos pelo símbolo da modernidade lisboeta. Com o "baby boom" do pós-guerra por toda a Europa, Alvalade era um bairro recheado de crianças, muitas delas que, anos mais tarde, virariam o local de cabeça para baixo. Essas famílias tinham também bom nível cultural e um consequente conhecimento maior e mais alargado sobre artes, por exemplo, algo que não era *permitido* pelo Estado Novo ao "restante" da população. Rapidamente, o bairro se tornava ponto de encontro de cineastas, escritores, atores, artistas plásticos, músicos, criando, quase que acidentalmente, as condições necessárias para o nascimento de um movimento que se baseava na rebeldia e no livre pensamento. O "Portugal do Fado e da tradição familiar", como tanto publicitava o *sistema*, começava a ganhar uma cara diferente justamente onde o mesmo Estado julgava ter erguido um monumento a si mesmo.

O *punk rock* é um marco na época, para cidade, tendo Alvalade se "reinventado" após o movimento, mesmo sendo uma região novíssima, sem ainda "tempo" para uma história de relação com Lisboa: "é como se nada de relevante – implicitamente entendido como nada de 'historicamente genuíno', ou com 'sentido histórico-patrimonial' – tivesse existido antes ou tivesse acontecido depois da sua época 'própria', em cada uma dessas zonas" (Firmino da Costa, 2008: 943-945). O *punk*, assim como outras ruturas sociais advindas da música, deixou sua marca em várias cidades – em cada uma delas de modos particulares e únicos (Guerra, 2018). Em Alvalade, os jovens construíram uma identidade própria e do local a partir do *punk rock*.

Essas relações surgidas através da partilha de gostos e afinidades, fazem eco novamente em Firmino da Costa: "relações de vizinhança e outras redes sociais constituídas naquele espaço urbano, dos códigos de comunicação e dos modos de interação que ali impregnam as práticas da vida quotidiana" (Firmino da Costa, 2008: 177-178)⁵⁵. Eles usavam a nova "visibilidade do bairro

⁵³ Referência presente no documentário *A Um Passo da Loucura: Punk Rock em Portugal 78-88* (2015), direção de Hugo Conim e Miguel Newton.

⁵⁴ Que logo se espalhou para as áreas metropolitanas e suburbanas da cidade. "A mobilidade, associada ao crescimento urbano fez-se sentir sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, a par de um rápido e violento processo de suburbanização" (Baptista & Nunes, 2010: 66).

⁵⁵ Um rápido paralelo: neste aspecto, o *punk* de Alvalade se assemelha muito ao movimento similar que aconteceu em Brasília, capital do Brasil (assim como Alvalade, planejada), e que, assim como em Lisboa, era marcado por um

como facto social" ao mesmo tempo em que faziam parte "da construção social das imagens que preenchem tal visibilidade" (Firmino da Costa, 2008: 445-446). A condição familiar permitia que alguns deles pudessem comprar ou mandar trazer de outros países discos recém-lançados. Incentivados pelo radialista António Sérgio (e seu programa Rotações), eles vislumbravam no *punk rock* um frescor e uma via para a raiva canalizada da juventude: "António Sérgio passa Sex Pistols na Rádio Renascença⁵⁶, no programa Rotações" (Vilela, 2016: 259). O radialista é determinante em transmitir aos jovens portugueses parte da efervescência que acontecia, mais especificamente em Londres. Além do programa, ele lançou, em 1978, o disco *Punk 77 - New Wave 77*⁵⁷, uma compilação com diversas bandas que estavam surgindo do outro lado do Canal da Mancha. A atualidade do *punk* atingia em cheio a capital portuguesa.

Os primeiros sinais de influência punk em Portugal são praticamente contemporâneos da sua emergência nas cenas londrina e nova-iorquina. Surgem na Lisboa dos fins dos anos 1970; e o país inteiro ainda está muito marcado pela transformação política, social e comportamental desencadeada pela revolução do 25 de abril de 1974. (...) A penetração do punk faz-se entre jovens bem integrados nas esferas artísticas, e com acesso fácil às novidades internacionais (Silva & Guerra, 2015: 14).

A "palavra" começava a se espalhar com a mesma agressividade e velocidade do *punk rock*. Os novos adeptos daquele jeito acelerado e barulhento de se fazer música rapidamente se identificavam e determinavam locais de encontro e troca de ideias. Entre elas, a "tribo de Alvalade" que formava em torno de *mavericks* como João Ribas. Era o "pessoal das botas da tropa e sabão no cabelo" (Guerra, 2010) que se reunia no Café Vá-Vá, no Jardim dos Coruchéus⁵⁸ (na Rua Alberto de Oliveira), na Escola Secundária Padre António Vieira e no Liceu Rainha D. Leonor. E também "na Av. de Roma, entre Alvalade e o Areeiro, [é] que a tribo se encontra: na cervejaria Munique, no Café Vá-Vá e algumas boîtes como a Browns⁵⁹" (Vilela, 2015: 260). Pontuando essa questão dos relacionamentos firmados com Firmino da Costa temos que:

Os espaços territoriais de relacionamento social e, em particular, certas marcas físicas que neles vão sendo destacadas, constituem elementos fundamentais de ancoragem simbólica e relacional desta triangulação entre as identidades culturais, as memórias coletivas e os grupos sociais que as elaboram e transmitem, ao mesmo tempo que, através delas, se produzem e reproduzem enquanto tais. (Firmino da Costa, 2008: 1063-1066).

Com a mais pura ironia que caracteriza o estilo, a convivência entre os moradores das mais diversas origens (VV.AA., 2004) tão pretendida pelo Estado Novo, seria um *polinizador* do *punk* na região. O previsto pela ditadura de Salazar acabaria por facilitar a disseminação do *punk* entre os jovens da área. O que era para ser um bairro popular, tornou-se atraente para uma nova classe

bairro específico, a Colina. O *punk* brasileiro - ocorrido alguns anos mais tarde que o português - também teve como gênese jovens entediados, de boa situação financeira, que começavam a dar vazão aos seus instintos através da revolta contra uma suposta redemocratização que não era tão visível assim (Marchetti, 2011).

⁵⁶ Conhecida como "a rádio dos padres", a Rádio Renascença, por intermédio do programa Rotações, apresentado por António Sérgio, acaba por ser determinante na disseminação do *punk* em Portugal. Com origem da emissora ligada à igreja, o fato não deixa de ser uma das peculiaridades que marcam o movimento no país.

⁵⁷ O disco lançado pela Pirate Dream Records teve tiragem limitada a 400 exemplares e sofreu com alguns problemas de licenciamento de algumas das bandas contidas nele. É hoje item de colecionador (Disponível em: <https://blitz.pt/principal/update/2017-12-10-A-historia-do-punk-made-in-Portugal>).

⁵⁸ Inaugurado em 1971, junto ao Palácio dos Coruchéus que integra cerca de 50 ateliês pensado como "o primeiro conjunto de ateliês, na cidade, para proteção e incitamento a artistas plásticos" (Lisboa Open House, 2014).

⁵⁹ Ainda que ficasse mais para o lado do Areeiro, a discoteca é intimamente ligada ao desenvolvimento e divulgação do movimento punk de Alvalade, com seus membros sendo assíduos frequentadores.

média alta lisboeta e, com isso, uma melhor educação e maior acesso aos itens culturais. Assim, "o carácter *pseudo-chique* do Bairro de Alvalade gerava nos 'maus filhos de boas famílias' uma vontade irresistível de provocação, típica da adolescência" (Romano, 2014: vídeo). Ou nas palavras de Silva e Guerra:

a estrutura das relações sociais constituídas em torno de trajetos, posições e papéis é, por assim dizer, irrigada por padrões de comportamento no espaço público e semipúblico que tendem a ser identitários, no duplo sentido em que fazem a unidade de um grupo (ou "tribo") e o distinguem dos demais (Silva & Guerra, 2015: 11).

Pouco a pouco, através destas novas relações de amizade, da troca de informações, discos, revistas, fanzines, um circuito de bandas e de pessoas devotas ao novo som foi se formando. "Uma comunidade que partilhava os mesmos gostos musicais e a mesma atitude contestatária – mas não partidária – contra o *establishment*" (Romano, 2014: vídeo). Dos bancos do Jardim dos Coruchéus, em meio a garrafas de cerveja e cigarros de maconha, a turma se dirigia ao apartamento de Ribas, próximo dali, para os ensaios do Kú de Judas. Esses encontros ficaram tão famosos que, em vários deles, algumas pessoas só cabiam dentro do banheiro da casa devido à quantidade de gente que ia se juntando. Estes ensaios acabaram por se tornar parte importante da mitologia do estilo no país: "os meios de produção e circulação se baseavam nas casas, nas garagens, nos clubes, nas redes interpessoais, porque era uma subcultura da 'rua'" (Silva & Guerra, 2015: 57). Uma comunidade crescia e se fortalecia: era como se o *punk* estivesse dando àquele bairro uma chancela ainda mais urbana e moderna.

Na verdade, Alvalade não era o único local onde o *punk* florescia em Lisboa. Sequer foi onde as primeiras bandas apareceram (Romano, 2014). Entretanto, foi onde a identidade do estilo mais se afixou na capital portuguesa. Falar de *punk* em Portugal implica falar no *punk* de Alvalade. O *punk* se torna a identidade cultural de Alvalade naquele tempo: "cada uma destas zonas urbanas é investida de uma identidade específica, simbolicamente definida em termos, precisamente, da época que surge como característica da sua produção enquanto espaço urbano de algum modo acrescentado à cidade" (Firmino da Costa, 2008: 914-916). Nas palavras de Guerra:

Relevante neste momento parece ser a importância de Alvalade como epicentro de surgimento do *punk* lisboeta, alimentando uma tradição musical e reconvertendo-a para o DIY do *punk*. Aqui, revela-se algo já patente desde os inícios da década que se prende com a existência de diferentes sensibilidades e movimentos musicais em função dos diferentes bairros de Lisboa (Guerra, 2010).

Nas abordagens das chamadas tribos urbanas existem dois enfoques fundamentais: a vivência num contexto social fragmentário e fragmentador e, ao mesmo tempo, a procura de laços sociais (Guerra, 2018). Como diz Pais, "em formas de sociabilidade que devemos pensar quando falamos de tribos urbanas, sociabilidades que se orientam por normas autorreferenciais de natureza estética e ética e que assentam na produção de vínculos identitários" (Pais & Blass, 2004: 19). Os jovens queriam ali criar laços entre si e com o local, demarcando ao máximo o distanciamento com o que havia de instituído na cultura portuguesa (Maffesoli, 1988). Eles "não faziam parte nem dos revolucionários do 25 de abril, tampouco dos situacionistas"⁶⁰, mas desejavam uma identidade

⁶⁰ Documentário Bastardos - Trajetos do Punk Português (2015).

própria. Os *punks* eram um grupo à parte, queriam "violentar o sistema"⁶¹. Se '*punk* é gritar' (Silva & Guerra, 2015), o grito em Alvalade vinha de dentro e direto para 'a cara' do sistema.

4. *Sentado ao balcão*⁶² do Café Vá-Vá

Como referido, o *punk* de Alvalade teve no Café Vá-Vá um dos seus "berços". Situado desde a criação num ponto central do bairro (Avenida Estados Unidos da América, 100), era o local onde se encontravam figuras de espírito contestador e de alto nível cultural. Inaugurado em 1958 pelos irmãos Petroneo e Gonzaga, inspirados no futebolista brasileiro Vavá, o local foi um espaço de encontro emblemático quer de líderes juvenis ou mesmo partidários, ou ainda artistas, designadamente músicos e cineastas. Inclusive do lado feminino. As mulheres que também iam às famosas tertúlias⁶³, e que ficaram conhecidas como as "Valquírias", representavam mais uma modernidade na época – a inserção da mulher no campo da contestação – com padrões de comportamentos mais liberais do que os vigentes, para desespero do regime. Assim, o Vá-Vá se tornou uma referência da classe *pensadora* de Lisboa, de postura anti ditadura e dotada de "inteligência urbana" (Francisco, 2007: vídeo)⁶⁴. Nos "anos de ouro", o Vá-Vá:

Era o ponto de encontro de intelectuais que simbolizavam uma nova geração urbana e cosmopolita, que se dava mal com o bafio salazarista. Discutia-se política e arte⁶⁵, aos ativistas e artistas juntavam-se estudantes universitários em busca de diálogos abertos e de novas formas de pensar (Francisco, 2007).

Poderíamos encaixar locais como o Vá-Vá no que Park chamava de "região moral", pois:

um simples lugar de encontro e de frequência (...) lugar das 'paixões dos homens, dos instintos, dos apetites incontroláveis e indisciplinados (...) é um termo que se deve aplicar sobretudo onde prevalece um código moral divergente; por um gosto, uma paixão ou um interesse que se enraíza na natureza original do indivíduo. Pode ser uma arte: a música, um desporto (...) seus interesses são mais imediatos. (Baptista & Nunes, 2010: 59).

Estar nas discussões no Vá-Vá *significava estar* contra o regime. "De vez em quando aparecia um agente ou outro do governo para conferir o que acontecia", diz o diretor de cinema Lauro António, que orgulhosamente se gaba de dizer que frequenta o café "desde a inauguração"⁶⁶. Era o local que atraía quem queria sentir algum sopro de liberdade naqueles tempos fechados, tratando-se de um verdadeiro roteiro cultural e político.

Aquela zona da cidade (...) albergava muita gente nova, com algum poder de compra e horizontes mais vastos. Gente com ideias novas e hábitos de convívio, que apreciava uma boa tertúlia, sendo sede de estratégias sociais, referência de episódios vividos ou narrados, lugar de experiências partilhadas (Francisco, 2007).

⁶¹ Alusão à música Há que violentar o sistema dos Aqui D'el Rock de 1978.

⁶² Referência à música *Sentado ao balcão* dos Censurados de 1993 (Sopa, EMI).

⁶³ Reuniões costumeiras em que se discutiam arte e a política nacional.

⁶⁴ Todas as intervenções de Luis Francisco foram consultadas em "Vá-Vá O que torna este café tão especial". Disponível em: <https://www.publico.pt/temas/jornal/vava-o-que-torna-este-cafe-tao-especial-223661>. Todas as seguintes referências a este vídeo serão citadas como (Francisco, 2007).

⁶⁵ O café inclusive foi cenário para o longa-metragem *Verdes Anos* (1963) do diretor Paulo Rocha - considerado um dos filmes ícones do novo cinema português. Assim como outra produção vinte anos mais tarde, *Paisagem sem barcos* (1983) de Lauro António.

⁶⁶ Depoimento extraído de entrevista pessoal realizada pelo autor com o cineasta Lauro António.

O Vá-Vá “tinha uma atmosfera intimista” (Cardoso, 2016), semelhante aos “cafés parisienses, aos bares londrinos” (Francisco, 2007), onde pensadores se encontravam para longas conversas filosóficas e políticas. Criava-se ali um símbolo de resistência intelectual à repressão do regime ditatorial, formado por uma “clientela de luxo” (Francisco, 2007). Eram pessoas ávidas por ver em Portugal a renovação cultural que tomava outros países da Europa (a Inglaterra e a França mais notadamente) e do mundo. Eram naquelas mesas que se criavam ideias” (Cardoso, 2016).

Havia o grupo do cinema, do chamado cinema novo, o António Pedro Vasconcelos, o Fernando Lopes, o Paulo Rocha, que morava no prédio do Vá-Vá (e que fez do café cenário para um dos filmes emblemáticos da história do cinema português, *Verdes Anos*) e vários outros. Tínhamos o grupo dos músicos, o Fernando Tordo, o Paulo de Carvalho, o Carlos Mendes, penso que também o Herman José ia aparecendo, outros de mais idade, muitos jornalistas, o Luís Villas-Boas (do *jazz*), pintores... (Francisco, 2007).

Segundo um dos sócios do local, Fernando Eusébio⁶⁷, o café, já no fim dos anos 1970, “ficava cheio de jovens. Muitos deles viraram artistas: o Paulo Gonzo, o pessoal dos Xutos & Pontapés, a turma do João Ribas”, diz. Era lá que eles passavam boa parte do tempo absorvendo ideias, montando bandas, estabelecendo relações e criando um sentimento de comunidade e pertença: “a paisagem e as construções se constituem em “suportes mnésicos de narrativas mais ou menos lendárias que ali circulam oralmente” (Firmino da Costa, 2008: 1028-1029). E encontravam no *punk rock* uma válvula de escape mais energética, imediata e radical para as ideias que iam sendo formadas juntamente com os hormônios que afloravam na adolescência.

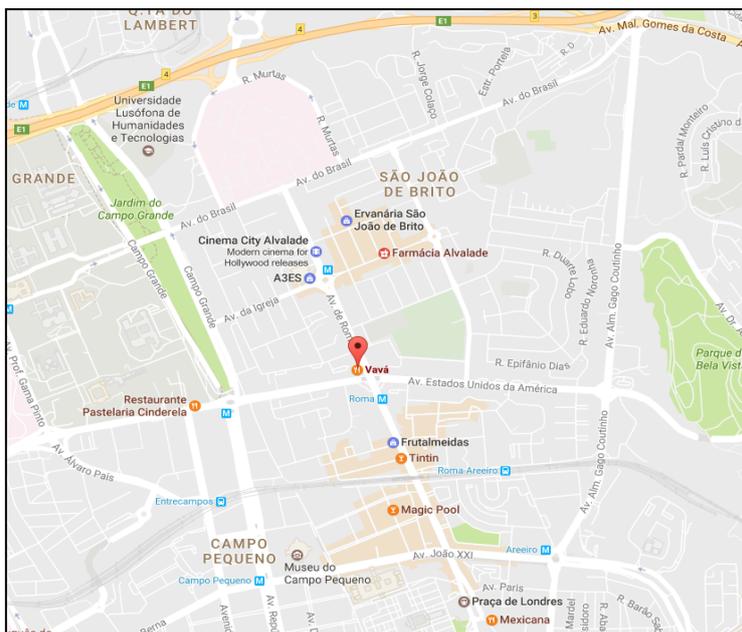


Figura 3: Localização do Café Vá-Vá dentro do que seria a “célula número 2” do Plano Urbano inicial de Alvalade
Fonte: Google Maps.

Assim, “alguns espaços-territórios como a Avenida de Roma e os cafés Vá-Vá e Luanda transformaram-se em locais por excelência de sociabilidade juvenil e de celebração do *rock*” (Guerra, 2010: 202) – intimamente relacionada com o próprio processo de construção das cidades, pois “o espaço e as suas fronteiras atuam como elemento decisivo da gramática da identidade e

⁶⁷ Depoimento extraído de entrevista realizada pelo autor a Fernando Eusébio.

da cultura” (Costa *et al.*, 2000: 28). A urbanização traz também uma “urbanização da consciência que lhe corresponde” (Moura & Guerra, 2016a: 163).

Assim, afirmava-se uma nova identidade (Firmino da Costa, 2008) em Alvalade, fazendo com que o movimento *punk* que se espalhava pela capital, tivesse ali uma base ideológica⁶⁸. E um desses jovens, nascido e criado no bairro, figura fácil no café, será um dos maiores disseminadores e fomentadores daquela nova “cara” que Alvalade estava começando a ganhar (Moura & Guerra, 2016b).



Figuras 4: Acima, a fachada atual do Café Vá-Vá. Em baixo, nas paredes do salão de chá, registros das tertúlias acontecidas em 2009, de antigos frequentadores e matérias de jornais

Fonte: arquivo pessoal do autor.

5. A anarquia chega a Portugal⁶⁹

Diz-me o que vês na nossa cultura
Cheira de recordações ancestrais
Não penses nela não vale a pena pensares mais
Andar a estudar merdas que só te enchem a carola

⁶⁸ Com o tempo, o caráter cultural do Café Vá-Vá foi perdendo força. As tertúlias, até que voltariam em 2009, no antigo salão de chá, nos encontros "Vá-Vadiando", já não tinham o brilho e a penetração de outros tempos. De igual forma, em Alfama: "à medida que nos aproximamos do presente, as referências habitualmente assinaladas e valorizadas como significativas do património de Alfama vão-se rarefazendo e diluindo" (Costa, 2008: 591-592). A diminuição quase que total da frequência destes encontros culturais tornou o café um espaço de memória, algo que Firmino da Costa citando Marc Augé, descreve como: "aquele que, investido de um discurso externo de registo histórico, é constituído em sinal de algo que socialmente já não existe, sendo assinalado, classificado e exposto ao olhar do visitante que, assim, como que é solicitado a viajar não só no espaço mas também no tempo, distanciando-se do seu quadro de existência social corrente." (Costa, 2008: 1128-1134).

⁶⁹ Kú de Judas (1996). Anarquia em Portugal.

Por isso não penses muito
Pensar demais faz mal
Agarra numa guitarra e vem tocar com o pessoal
Kaga na cultura em Portugal
Daqui a uns anos também podes ter cultura
Ser falado por toda a parte fazerem homenagens
Meia dúzia de tradutores dizer que foste um génio
Mas a ti já nada te interessa nessa altura já estas morto
(Censurados (1984). *Kaga na Cultura*⁷⁰)

Poderíamos começar a falar de um dos ícones do *punk* de Alvalade pelas contradições (tão comuns no gênero) percebidas na música "Kaga na Cultura" de 1984 do Censurados. Apesar de fazerem parte de um movimento que prezava o livre pensamento, João Ribas e *Companhia* bradavam todos a "não pensar" e "cagar na cultura". Na verdade, assim como outras letras e atitudes de Ribas, tratava-se de um manifesto contra as regras estabelecidas em Portugal, nas "merdas que só te encham a carola". A primeira banda de Ribas formada no bairro foi o Kú de Judas, junto com Fernando Serpa (baixo), João Pedro Almendra (guitarra e vocais, o "Autista") e Carlos Aguilar (bateria). Ribas se juntou a banda já formada – inspirada pelo surgimento do Xutos e Pontapés – e assumiu os vocais quando Almendra deixou o grupo para entrar no Peste & Sida, outro ícone do bairro de Alvalade.

A história de Ribas recua ao intenso período do boom do rock português quando, com João Pedro Almendra, criou os míticos Kú de Judas, colocando Alvalade como o terceiro vértice de um triângulo punk na zona da Grande Lisboa que podia também passar pelos Olivais e pela Margem Sul do Tejo. (Abreu, 2014).

Todos moradores do bairro, os quatro começaram a tocar na Escola Secundária Padre António Vieira (na Rua Marquês Soveral) e na casa de Ribas. A banda foi da chamada segunda leva *punk* portuguesa, logo depois dos Aqui D'el Rock e os Faíscas. Ao lado dos Mata Ratos, Crise Total e outros, fazendo parte da geração que vai realmente dar o impulso ao gênero no país (Cfr. Bastardos, 2015). Coube àquele grupo de jovens (os primeiros genuinamente "alvaladenses") criar um sentimento de pertença, instaurando laços afetivos e, principalmente, um envolvimento cultural com o local. A identidade do bairro como representativo do *punk* português é gerada por estes grupos em um espaço *talhado* para o tradicional. (Firmino da Costa, 2008). Como já percebido aqui, a forma como estes jovens se juntavam estava relacionada diretamente com o próprio processo de formatação de Alvalade. Viam no bairro (com suas facilidades de locomoção e a valorização da vida de vizinhança) o ambiente perfeito para o surgimento de trocas relacionais. Tudo isso através de um "ritual do barulho"⁷¹.

Depois do Kú de Judas, Ribas teria ainda o Censurados (com Orlando Cohen, ex-Peste & Sida; Samuel *Palitos*, do Overdose; e Fred, ex-Trip d'Axe) – talvez essa seja considerada a mais

⁷⁰ Do álbum *Confusão* (1984). Lisboa: El Tatu.

⁷¹ Outra contraposição às palavras de Firmino da Costa, quando fala sobre o "ritual do silêncio" que deve imperar na execução de um fado (2008: 2877).

emblemática e importante banda *punk* portuguesa, mesmo vindo a surgir somente em 1989⁷² – e o Tara Perdida, com o baixista Vitor Matos (o Cró), o guitarrista Rui Costa (o Ruka) e o baterista Hélio Moreira. Todas formadas em Alvalade, com o bairro como base. Nos concertos por Lisboa, talvez numa forma de reforçar os laços (ou o orgulho) com o bairro, Ribas invariavelmente perguntava se havia alguém de Alvalade na plateia. O guitarrista Tó Trips, hoje Dead Combo, chegou a criar algumas capas de álbuns das bandas de Ribas com a inscrição "Alvalade recomenda este disco" (Wide Awake, 2014), uma espécie de "carimbo", um *selo de qualidade*. Ribas fez do bairro, do espaço vivido por ele, uma referência (Baptista & Nunes, 2010).

A atitude *punk* do músico e de seus contemporâneos pretendia *sacudir* a sociedade portuguesa. Todo um gestual e um vestuário particulares serviam para distinguir estes jovens como um grupo muito distante daquilo do que se observava no cotidiano de Alvalade. "É na comunidade, mais do que na família, que nossos códigos morais ganham definições explícitas e formais" (Burgess *et. al.*, 1925: 105). Se Firmino da Costa diz que o "fado constitui, em Alfama, uma linguagem identitária, uma prática identitária e uma forma de cultura identitária" (2008: 3003), o *punk* repetiria o mesmo em Alvalade. Cabelos espetados, botas de couro, camisas rasgadas e/ou pintadas a mão, alfinetes nas orelhas, entre outros adereços, começavam a ser comuns pelo bairro, identificando claramente quem pertencia àquele novo grupo (e quem não pertencia): "a construção de identidades procede geralmente em duas vias paralelas: é ao mesmo tempo um processo de identificação (que acentua o que une o grupo a que nos referimos) e um processo de identização (que separa o nosso grupo dos demais)" (Guerra, 2018: 176). O espaço urbano se torna um espaço também de confronto (Pereira, 2015) em que as diferenças se fazem visíveis e até almejadas. Assim, os *punks* de Alvalade, *capitaneados* por Ribas, dominavam uma linguagem simbólica específica, estruturando assim um sentido presente e forte no bairro (Firmino da Costa, 2008).

Ribas foi um agregador. Era o que Guerra chama de "notável": responsável pelo "estabelecimento de redes e circuitos de atuação em torno de cenas específicas alimentadas e avivadas por certas personalidades-chave, os notáveis" (Guerra, 2010: 184). Ele "vivia no e para o palco: quando não estava a atuar à frente de uma das suas bandas estava certamente na primeira fila a aplaudir as prestações de outros grupos" (Abreu, 2014). Era uma forma que ele e outros jovens encontraram para tentar sair de um previsível "anonimato generalizado" (Baptista & Nunes, 2010) ao fazer algo que *importava* e que marcaria o cotidiano da cidade. O *punk* foi uma opção para Ribas. Ao invés de seguir um caminho natural para adolescentes daquela classe social, ele preferiu uma outra via. Assumindo como seu um discurso de contestação e de desafio ao instituído que se poderia imaginar mais "legítimo" saído de pessoas de outros estratos.

⁷² No quadro do trabalho de campo do Projeto KISMIF, o álbum "Censurados" de 1990 é o mais citado por 214 protagonistas do movimento *punk* português; sendo o mais emblemático da história do gênero no país, com 51,9% das citações (Silva & Guerra, 2015).



Figuras 5: O Jardim dos Coruchéus – futuro João Ribas - localizado nos fundos da Biblioteca dos Coruchéus (com claros sinais de falta de conservação)

Fonte: Arquivo pessoal do Autor.

Ribas "viveu e morreu *punk*" (João Almendra In Bastardos, 2015). Falecido devido a complicações respiratórias, Ribas não deixou de ser uma contradição mesmo depois de morrer. Seu nome foi imortalizado pela Câmara de Lisboa e rebatizará o seu tão conhecido Jardim dos Coruchéus (Pinto, 2018). É o sistema chancelando a história de um *punk*, dando a ele um nome de um espaço que ficou conhecido pela sua presença enquanto vivo. Justamente um expoente de um movimento cujo dia a dia era desafiar esse mesmo sistema.

6. Considerações finais

O que se tentou neste texto foi dar visibilidade às contradições e à maneira como o espaço urbano peculiar de Alvalade ajudaram a fomentar o que seria o *berço* do *punk rock* português. E, por se tratar de um movimento de bairro, não é possível desassociar este estudo daquele do sociólogo português Firmino da Costa, dedicado a outro ponto simbólico (e mais *tradicionalista*) da cidade como Alfama e o fado. Mesmo que os contextos destas duas zonas sejam completamente opostos nas histórias, *pretensões* e ramificações, Firmino da Costa nos ajuda a situar, confrontar e entender melhor o papel (até as contradições) de Alvalade na história recente da cidade na relação deste com a música lá produzida no fim da década de 1970 e começo da de 1980. De "fabricado" para promover uma *mensagem* do Estado Novo, até a chegada de classes mais endinheiradas (Costa, 2006) atraídas pela modernidade do bairro, Alvalade se transformou no oposto do que idealizava o regime: moderno, idealista e de agitação cultural. O feitiço *parecia ter virado contra o feiticeiro*. Encontramos aqui paralelos com Alfama, que também foi usado pelo regime em prol do salazarismo: "a legitimação do regime através, em particular, do fabrico sistemático e da inculcação alargada de uma configuração ideológico-cultural alicerçada em dois pilares: uma visão da 'História de Portugal' e uma imagem do "povo português", confeccionadas à medida dos objetivos propagandísticos visados" (Firmino da Costa, 2008: 744-746).

Em Alvalade, no entanto, a própria configuração do bairro acabou por "sabotar" os planos salazaristas. Com uma plêiade de arquitetos a tomar conta de espaços específicos do novo local,

tornou-se um laboratório "vivo" nas mãos de profissionais com as mentes infestadas de ideias modernistas (Costa, 2006). Alvalade era o símbolo da modernidade contra um sistema de governo que primava pela tradição e pelo reforço da "família portuguesa" (Branco, 2011). Ao atrair pessoas ligadas às artes para aquele novo espaço dentro da cidade, o transformou em campo fértil para a proliferação de novas ideias. Uma parcela que ansiava pelo novo, pela identidade. Como resumiria (ou berraria) João Ribas alguns anos mais tarde: "Quero ser eu"⁷³. Por meio de Alvalade, Lisboa vê uma nova força cultural delinear-se. O *punk* foi a forma que jovens, com João Ribas à frente, encontraram para fazer do bairro um gerador de "intensa produção cultural" (Firmino da Costa, 2002: 3605-3606).

A cidade é duplamente mediadora por referência a estas dinâmicas culturais: meio em que elas se geram e tomam forma é também o meio pelo qual elas se realizam, fornecendo o conjunto infraestrutural que possibilita a sua emergência e oferecendo os lugares e os agentes que cultivam a cultura. A cidade reinventa-se e recompõe-se em meio capacitador por intermédio de muitos destes espaços que analisamos (Moura & Guerra, 2016a: 163).

Mesmo assim, por se tratar de uma zona relativamente jovem, sem uma forte identificação histórica com a capital, Alvalade talvez não seja colocado no mesmo patamar – para o grande público – de outros bairros lisboenses como formador de uma cultura genuinamente portuguesa. Sem grande apelo turístico, é hoje reconhecido como zona residencial que outrora representou a novidade urbanística da cidade. Ao contrário de Alfama, que possui uma cultura própria, que se mescla com a história do país, Alvalade se "apropria" de uma onda artística estrangeira para torná-la sua e revestindo-a de características que marcariam o *punk rock* português⁷⁴. Foi através de João Ribas e de seus *comparsas* que o bairro – de um jeito inesperado – cumpriu o *destino* vanguardista, de uma forma mais barulhenta e radical. Alvalade se apresenta hoje como uma memória, um ponto de partida de um movimento determinante para o que viria a seguir no rock nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acciaiuoli, Margarida (2015). *Casas com escritos – Uma história da habitação em Lisboa*. Lisboa: Ed. Bizâncio.
- Baptista, Luís Vicente & Nunes, João Pedro Silva (2010). Lisboa invisível. Reflexões sobre o trabalho de desocultação das dinâmicas micro-metropolitanas. In Dornelas, António; Oliveira, Luísa; Veloso, Luísa & Guerreiro, Maria das Dores (Eds.). *Portugal Invisível*. Lisboa: Mundos Sociais.
- Baptista, Luís Vicente (1999). *Cidade e habitação social. O Estado Novo e o Programa Das Casas Económicas em Lisboa*. Oeiras: Celta.
- Branco, Tatiana (2011). *Arquitecturas do habitar colectivo. Flexibilidade, transformabilidade e adaptabilidade no bairro de Alvalade*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Instituto Superior Técnico.
- Burgess, Ernest; McKenzie, Roderick & Park, Robert (1925). *The city*. Chicago: University of Chicago Press.
- Costa, João Pedro. (2006). *Bairro de Alvalade: um paradigma no urbanismo português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Firmino da Costa, António (2008). *Sociedade de Bairro. Dinâmicas sociais da identidade cultural*. Oeiras: Celta.
- Guerra, Paula (2010). *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Volume 1. Tese de Doutoramento em Sociologia. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Guerra, Paula (2018). Vozes da raiva, punk e subculturas: um roteiro pelas culturas juvenis no Portugal contemporâneo. In: Pereira, Cláudia & Beleza, Joana (Orgs.). *A cultura material nas (sub)culturas juvenis: do DIY às trocas digitais*. São Paulo: Editora PUC e Editora Mauad.
- Lamas, José (1993). *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e JNICT.

⁷³ In *As Vozes da Raiva*, vol. 03. Lisboa. Fast n' Loud.

⁷⁴ Mais um contraponto aos estudos de Firmino da Costa sobre Alfama, quando ele diz que "Alfama tem uma identidade genuína e notável porque é antiga, porque se encontra historicamente ligada ao nascimento e desenvolvimento inicial da cidade, e porque conserva importantes marcas visíveis dessa antiguidade — aquilo que constitui o seu (e a constitui em) património arqueológico e urbanístico" (2008: 720-722).

- Maffesoli, Michel (1988). *O tempo das tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Marchetti, Paulo (2011). *O diário da Turma, 1976-1986: A história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad.
- Moura, Luiz Alberto & Guerra, Paula (2016a). Contributos para a emergência de uma juventude sónica: a constituição da cena noise das Caldas da Rainha. *Cidades, Comunidades e Territórios*, 32 (1), pp. 158 – 179.
- Moura, Luiz Alberto & Guerra, Paula (2016b). Uma outra Sonic Youth: a génese do barulho nas Caldas da Rainha. *IS – Working Papers. 3.ª Série*, 35 (1), pp. 1-32.
- Pais, José Machado & Blass, Leila, coords (2004). *Tribos urbanas. Produção artística de identidades*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Pereira, Patricia (2015). Production of public space and everyday life in a gentrified area of Lisbon. *Portuguese Journal of Social Science*, 14 (2), pp. 157-175.
- Silva, Augusto Santos & Guerra, Paula (2015). *As palavras do punk: uma viagem fora dos trilhos pelo Portugal contemporâneo*. Lisboa: Alêtheia.
- Vilela, Joana Stichini (2015). *Lisboa, anos 70*. Publicações Don Quixote. Alfragide.
- Vilela, Joana Stichini (2016). *Lisboa, anos 80*. Publicações Don Quixote. Alfragide.
- VV.AA (2004). *Lisboa: quatro estudos de caso: Sta. Catarina, Alvalade, Benfica e Expo Sul*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

WEBGRAFIA

- Abreu, Rui Miguel (10 Dez. 2017). A história do punk “made in Portugal”. *Blitz*. Disponível em: <https://blitz.pt/principal/update/2017-12-10-A-historia-do-punk-made-in-Portugal>. Acedido em 07/02/2017.
- Abreu, Rui Miguel (24 Mar. 2014). João Ribas, o último dos moicanos. *Blitz*. Disponível em: <https://blitz.pt/principal/update/joao-ribas-o-ultimo-dos-moicanos-obituario=f91380>. Acedido em 07/02/2017.
- Alvalade.info (2014). O topónimo “Alvalade”. Disponível em: <http://www.alvalade.info/o-toponimo-alvalade>. Acedido em 07 de fevereiro de 2017.
- Cardoso, Margarida David (04 Dez. 2016). Vá-vá é mais um histórico de Lisboa “à espera que alguém lhe pegue”. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/12/04/local/noticia/vava-e-mais-um-historico-de-lisboa-a-espera-que-alguem-lhe-pegue-1753496>. Acedido em 05/02/2017.
- Francisco, Luís (25 Jul. 2007) Vá-vá O que torna este café tão especial?. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/temas/jornal/vava-o-que-torna-este-cafe-cao-especial-223661>. Acedido em 02/02/2017.
- InfoHabitar (2007). Sobre o Bairro de Alvalade de Faria da Costa: um exemplo bem actual de sustentabilidade urbana e residencial. Disponível em: <http://infohabitar.blogspot.pt/2007/03/sobre-o-bairro-de-alvalade-de-faria-da.html>. Acedido em 07/02/2017.
- Instituto Nacional de Estatística (INE) (2011). Censos. Disponível em: <http://censos.ine.pt/>. Acedido em 09/02/2017.
- Lisboa Open House (2014). Complexo dos Coruchéus. Disponível em: <http://2014.lisboaopenhouse.com/blog/places/complexo-dos-corucheus-palacio-corucheus-galeria-quadrum-e-atelies-municipais/>. Acedido em 07/02/2017.
- Pinto, Sónia Peres (2018). João Ribas. Eternizado nos Coruchéus, lugar onde foi feliz. *Sapo*. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/artigo/628712/joao-ribas-eternizado-nos-corucheus-lugar-onde-foi-feliz>. Acedido em 05/01/2020.
- Romano, Ricardo (2014). 86-91: Os Anos de Ouro do Punk Português. *Altamont*. Disponível em: <http://altamont.pt/86-91-os-anos-de-ouro-punk-portugues/>. Acedido em 07/02/2017.
- Soromenho, Ana (24 Abr. 2004). A geração Vavá. *Expresso*. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/ExposicoesVirtuais/Alvalade/CafeVava/ExpressoRevista_24Abr2004_p034-038.pdf. Acedido em 05/02/2017.
- Wide Awake (2014). RIP. Disponível em: <http://2gracap.blogspot.com/2014/03/rip.html>. Acedido em 07/02/2017.

DISCOGRAFIA

- Censurados (1990). *Censurados*. Lisboa: El Tatu. LP (Vinil)
- Censurados (1991). *Confusão*. Lisboa: El Tatu. LP (Vinil)
- Censurados (1993). *Sopa*. Lisboa: EMI. LP (Vinil).
- Kú de Judas (1983). *Violemos o presidente. Kú de Judas Ao Vivo*. Álbum não oficial (CD).
- Kú de Judas (1996). *Anarquia em Portugal. As Vozes da Raiva 03*. Lisboa: Fast N' Loud. Compilação (CD).
- Kú de Judas (1996). *Quero ser eu. As Vozes da Raiva 03*. Lisboa: Fast N' Loud. Compilação (CD).
- VV. AA. (1977). *Punk 77. New Wave 77*. Lisboa: Pirate Dream Records. Compilação (Vinil).

VIDEOGRAFIA

- KISMIF & Eduardo Morais (2015). *Bastardos - Trajetos do Punk Português*. Porto: Universidade do Porto. Portugal

Hugo Conim & Miguel Newton (2015). *A Um Passo da Loucura: Punk Rock em Portugal* 78-88. Lisboa: Edição Própria. Portugal.

Luiz Alberto Moura. Doutorando pelo CECS/Universidade do Minho e Mestre em Comunicação, Arte & Cultura pela Universidade do Minho, Braga, Portugal. Instituto de Ciências Sociais Campus de Edifício 15, 4710 057, Gualtar, Braga, Portugal. E-mail: luizalberto.moura@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4839-0576>.

Financiamento: O presente artigo insere-se num projeto em curso, desenvolvido com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), através da bolsa individual de doutoramento com a referência SFRH/BD/145843/2019.

Receção: 21-04-2019

Aprovação: 09-12-2019

Citação:

Moura, Luiz Alberto (2019). Um Jardim Punk no bairro de Alvalade: de símbolo do Estado Novo a ícone do punk rock português. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(2), pp.81-97. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n2a6

REGISTOS DE PESQUISA



NARRATIVAS DA NOVA GAIA – 4400. PROSPETOS DE *HIP HOP* NA COMUNIDADE JOVEM

NARRATIVES OF NOVA GAIA – 4400. PROSPECTS OF *HIP HOP* IN THE YOUTH COMMUNITY

RECITS DE LA NOVA GAIA – 4400. PROSPECTIVES DU *HIP HOP* AU SEIN JUVENILE

NARRATIVAS DE NOVA GAIA – 4400. PROSPECTIVAS DEL *HIP HOP* EN EL SENO JUVENIL

Lídia Pinheiro

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal

RESUMO: Dentro de uma leitura sociológica, o *hip hop* apresenta uma crescente importância no estudo das dinâmicas culturais contemporâneas nas últimas três décadas, uma vez que é entendido como um vetor de comunicação, identificação, reunião e reivindicação dos jovens um pouco por todo o mundo. Desta feita, procuramos compreender o papel que o *hip hop* desempenha na construção identitária dos jovens inseridos no movimento, especificamente na vertente do *rap*, nas freguesias de Vila Nova de Gaia. Como surgiu o interesse para a integração no movimento? Quais os principais motivos e influências para a contínua presença? Qual a importância que o *rap* apresenta na vida de cada um dos jovens? Existe uma ligação entre o *hip hop* e a cidade eleita? Quais as principais mudanças entre a Velha e a Nova Escola? E qual o futuro que os jovens ambicionam? Estas são algumas das questões que nos propomos responder com base nas entrevistas – em forma história de vida – que realizamos a jovens *rappers* de Vila Nova de Gaia..

Palavras-chave: (sub)culturas juvenis, identidades, territórios, cenas musicais, *hip hop*.

ABSTRACT: Within a sociological reading, *hip hop* has a growing importance in the study of contemporary cultural dynamics in the last three decades, since it is understood as a vector of communication, identification and claim of young people around the world. This time, we want to understand the role that *hip hop* plays in the identity construction of young people inserted in the movement, specifically in the *rap* aspect, in the parishes of Vila Nova de Gaia. How did the interest for integration in the movement arise? What are the main reasons and influences for the continued presence? How important is *rap* in each young person's life? What are the main changes between the Old and the New School? And what future do young people want? These are some of the questions we propose to answer based on the interviews - in life story form - that we conducted to young *rappers* from Vila Nova de Gaia.

Keywords: youth (sub)cultures, identities, territories, music scenes, *hip hop*.

RÉSUMÉ: Dans une lecture sociologique, le *hip hop* présente une importante croissance dans l'étude des dynamiques culturelles contemporaines au cours des trois dernières décennies, puisqu'il est compris comme un vecteur de communication, identification, réunion et revendications des jeunes un peu partout dans le monde. Or, cette fois, nous cherchons à comprendre le rôle que le *hip hop* joue dans la construction identitaire des jeunes insérés dans le mouvement, spécifiquement dans le volet du *rap*, dans les paroisses de Vila Nova de Gaia. Comment l'intérêt est né pour l'intégration dans le mouvement? Quelles sont les principales raisons et influences pour que cette présence continue? Quelle est l'importance du *rap* dans la vie de chaque jeune? Y a-t-il une connexion entre le *hip-hop* et la ville élue? Quels sont les principaux changements entre l'ancienne et la nouvelle école? Et quel avenir les jeunes ambitionnent-ils? Ce sont ces quelques questions auxquelles nous proposons des réponses en nous basant sur les entretiens - sous forme d'histoire de vie - que nous réalisons à jeunes *rappers* de Vila Nova de Gaia.

Mots-clés: (sous)cultures juvéniles, identités, territoires, scènes de musique, *hip hop*.

RESUMEN: Dentro de una lectura sociológica, el *hip hop* presenta una importancia creciente en el estudio de la dinámica cultural contemporánea en las últimas tres décadas, ya que se entiende como un vector de comunicación, identificación, reunión y reclamo de los jóvenes de todo el mundo. Así, tratamos de comprender el papel que juega el *hip hop* en la construcción de identidad de los jóvenes insertados en el movimiento, específicamente en la vertiente del *rap*, en las parroquias de Vila Nova de Gaia. ¿Cómo surgió el interés por la integración en el movimiento? ¿Cuáles son las principales razones e influencias para la presencia continua? ¿Qué tan importante es el *rap* en la vida de cada joven? ¿Hay alguna conexión entre el *hip hop* y la ciudad elegida? ¿Cuáles son los principales cambios entre la Vieja y la Nueva Escuela? ¿Y qué futuro quieren los jóvenes? Estas son algunas de las preguntas que proponemos responder en base a las entrevistas - en forma de historia de vida - que realizamos a jóvenes *raperos* de Vila Nova de Gaia.

Palabras-clave: (sub)culturas juveniles, identidades, territorios, escenas musicales, *hip hop*.

1. Notas introdutórias

A existência de novas realidades culturais, nomeadamente juvenis, leva ao crescimento do interesse para novas leituras, tendo em vista formatos que levam a repensar o espaço e a estrutura societária (Martins, 2012: 67). Consideramos o movimento *hip hop* como uma realidade cultural que desperta esse interesse por possuir uma relevância no entendimento das culturas contemporâneas, uma vez que é interpretado como um “vetor de comunicação e identificação e [por] apresentar dispositivos de força no coletivo, de fusão e pertença (...) [transformando-se numa] arma política, de reivindicação de direitos identitários.” (Martins, 2012: 67). O seu surgimento ocorre nos *ghettos* nova-iorquinos, a partir de uma demanda social e de paz e rapidamente se difundiu por todo o mundo, sendo consituído amplamente pela população jovem (Ballalai, 2009: 16-17).

O conceito de juventude é entendido como “o processo e a condição social de transição que decorre entre o final da adolescência e o acesso à condição adulta, adquirida com a autonomização em relação à família de origem, nomeadamente, pela entrada na vida ativa e conjugal” (Conde, 1990: 676). Segundo José Machado Pais (1993), a juventude é caracterizada por ser uma fase da vida instável, uma vez que é aqui que ocorrem os primeiros conflitos entre os indivíduos. Num âmbito sociológico aquilo que se torna fundamental compreender na juventude não são apenas as semelhanças entre indivíduos, mas sobretudo as diferenças. A juventude não se caracteriza, portanto, por ser socialmente homogénea, visto que existe uma divisão de acordo com interesses, origens sociais, perspetivas e aspirações de cada indivíduo (Pais, 1993: 33). Todas estas características acabam por se interligar ao movimento *hip hop*. Este surgiu nos Estados Unidos da América, no South Bronx, durante os anos 70 do século XX. A tradução literal da palavra significa *balançar o quadril* (Lourenço, 2010). Surge relacionado com vários fatores, não só sociais, como também económicos, culturais e políticos (Gravato, 2017: 49). Segundo José Simões (2010) o termo *hip hop* surge associado a várias expressões da cultura de rua da juventude urbana. A ligação das três vertentes – indiscutíveis – ou seja, o *rap* que inclui o *mcing* e o *djing*, o *breakdance* e o *graffiti*, tanto do ponto de vista performativo como do ponto de vista do consumo faz com que o *hip hop* forme um movimento cultural único (Simões, 2010: 34). No fundo, o *hip hop* foi criado com o intuito de favorecer “a tomada de consciência da desigualdade social e a luta contra as discriminações e desigualdades.” (Costa & Menezes, 2009: 200).

Assumindo estas perspetivas iniciais e tendo em linha de conta a cena *hip hop*, especificamente o *rap*, em Vila Nova de Gaia, temos como objetivo contribuir para a resposta a determinadas questões-chave, tais como: Como surgiu o interesse por parte dos jovens para a integração no *hip hop*? Quais os principais motivos e influências para a contínua presença? Qual a importância que o *rap* representa na vida de cada um dos jovens? Existe uma ligação entre o *hip hop* e a cidade eleita? Quais as principais mudanças entre a Velha e a Nova Escola? Para além destas, ambicionamos também perceber qual o futuro que os jovens ambicionam – será viável o *rap* como profissão?

Para alcançar as respostas, seguiremos uma metodologia fundamentalmente qualitativa adequada à exploração de movimentos culturais e identitários, como é o caso do *hip hop* na vida da população juvenil. Através de dez entrevistas – em forma de história de vida – a jovens pertencentes ao movimento *hip hop*, nomeadamente na vertente do *rap*, recolhemos as informações. Delineando um breve retrato sociodemográfico dos entrevistados, salientamos que

o total das entrevistas foram realizadas a atores de Vila Nova de Gaia, concretamente das freguesias de Avintes, Canidelo, Mafamude e Vilar do Paraíso, Pedroso e Seixezelo e Santa Marinha e São Pedro da Afurada. Todos são do sexo masculino e em termos etários têm idades compreendidas entre os 18 e os 23 anos.

2. Centralidade do *hip hop* nos quotidianos dos jovens

Podemos considerar que determinadas opções relativas ao estilo de vida ou aos gostos adquiridos são feitas baseadas na imagem padrão que um indivíduo possui o que culmina, muitas vezes, na definição de escolhas e preferências (Ferreira, Matos & Diniz, 2011: 14). No que concerne ao surgimento do interesse pelo *hip hop*, atores sociais próximos dos entrevistados, como pais, irmãos e amigos ocupam o papel central na propagação do interesse. No entanto, a influência social também marca presença, na justa medida em que um dos jovens admitiu que começou a interessar-se pelo *hip hop*, concretamente pelo *rap*, porque a dada altura era “moda” esse estilo musical. O *rap* é a vertente do *hip hop* que maior destaque apresenta nas intervenções dos entrevistados quando o movimento é discutido; e após as informações recolhidas acerca da influência para o interesse/gosto pelo movimento, podemos salientar que preferências musicas na sociedade servem como “enquadramento de significados sociais partilhados e estados de consciência comuns por meio dos quais os adolescentes se identificam com outros, mas, especialmente, com os seus pares” (Ferreira, Matos & Diniz, 2011: 15). A família e os amigos são mencionados em dois momentos distintos das entrevistas: o primeiro, aquando da discussão acerca das influências para o surgimento do interesse pelo *hip hop*, o segundo, na descrição do apoio contínuo prestado aos jovens que hoje em dia são parte integrante do movimento.

No que respeita aos motivos para a contínua presença dos jovens no *rap*, no guião de entrevista optamos por colocar quatro fatores auxiliares⁷⁵: entretenimento, escolha, vocação e destino (ver tabela 1). O motivo da escolha foi o mais mencionado pelos entrevistados. Apesar da dificuldade sentida em definir os motivos para serem parte integrante do *hip hop*, os entrevistados afirmaram que apesar de não conseguirem dar uma resposta concreta, não imaginam a sua vida sem *rap*.

Motivos	Percentagem (%)
Escolha	19
Destino	19
Entretenimento	25
Vocação	38

Tabela 1: Motivos para a presença dos jovens no rap.

Fonte: Elaboração da Autora.

No início de uma carreira profissional/artística é usual a existência de influências de indivíduos que se encontram no mesmo universo – neste caso o musical – para aqueles que dão início ao seu caminho. No percurso artístico dos entrevistados a influência de artistas do mundo do *rap* é visível, quer em contexto nacional, quer internacional. Destacamos que a forma como os artistas escrevem a mensagem que transmitem são, claramente, os motivos mencionados pelos jovens

⁷⁵ O objetivo não era limitar a resposta às opções mencionadas, mas sim oferecer indicadores que possibilitassem uma linha de pensamento coerente.

para tomarem determinados artistas como influências. Prevalece uma influência nacional superior quando comparada com a internacional (ver tabela 2) e, maioritariamente, os artistas mencionados são de Vila Nova de Gaia/Porto, o que demonstra a pertença local sentida pelos entrevistados.

Internacionais	Nacionais	Gaienses/Portuenses
Eminem	Profjam	Dealema
Diska	Piruka	Mind da Gap
PNL	X-Tense	Deau
Post Malone	Boss Ac	Keso
Drake J. Cole	Hollywood	Virtus
Larry June	Wet Bed Gang	Minus
Immortal Technique	Sam The Kid	Sexto Sentido
Black	Allen Halloween	EnigmaCru
	Kappa Jotta	Caixa Torácica
	Regula	Maze
		Mundo Segundo
		Kap
		Lójico

Tabela 2. Influências Musicais.

Fonte: Elaboração da Autora.

Relativamente aos trabalhos artísticos propriamente ditos, desenvolvidos pelos entrevistados, o que apresenta um destaque significativo são os sons soltos – conhecidos por *singles* – produzidos pelos jovens e colocados no *youtube*, estes trabalhos podem ser de cariz individual, mas também podem ser resultado de participações coletivas. Em alguns casos, é visível um maior nível de trabalho desenvolvido como a produção de *mixtapes*, *EP's* e álbuns. A inspiração subjacente à escrita dos sons dos entrevistados parece-nos importante de ser descrita neste contexto. Entendemos que os entrevistados se inspiram, sobretudo, em situações quotidianas, na vontade de exprimir opiniões sobre determinados assuntos, inspirações pessoais, familiares, relações de amizade e amorosas. O processo de escrita é considerado complexo pelos entrevistados, mas ainda assim, constatamos que existe um desejo comum: transmitir à sociedade formas de encarar problemas que surgem diariamente. É através da escrita que os entrevistados libertam sentimentos e pensamentos que, de outra forma, não conseguiriam. Através dos testemunhos, concretamente da categoria inspiracional, percebemos que a música e tudo o que a envolve se configura como “facto social total” dado incluir momentos fundamentais da vida (individual e coletiva), além de concretizar as capacidades do ser humano de pôr-se em sintonia e relação consigo próprio, com o ambiente e com os outros e facilita a compreensão ativa da “vida social como conjunto de relações” (Greco & Ponziano, 2008: 24 In Fôa & Ribeiro, 2013: 122).

A importância atribuída à música no dia-a-dia é notória: em qualquer local podem ouvir música. Para os entrevistados, esta questão não é diferente, no entanto existe uma condicionante: eles próprios criam música sendo visível uma importância ainda mais notória. O facto de alguns terem desenvolvido o gosto pelo *rap* desde cedo faz com que o estilo musical seja um dos motivos para o desenvolvimento de características de personalidade, tal como salienta a afirmação⁷⁶ abaixo destacada. O *rap* é então visto como uma terapia e fonte de motivação para os desafios diários. Num caso específico, um jovem confessou que quando estava na adolescência passou por uma

⁷⁶ Por uma questão de ética todos os entrevistados são designados por um nome fictício ao longo da investigação, salvaguardando deste modo, o anonimato e a confidencialidade.

fase que poderia não ter corrido tão bem caso não fosse o *rap* e caso não tivesse encontrado na escrita um meio para ocupar a mente.

Foi o que me fez crescer, foi o que me fez ver muita coisa de maneira diferente foi o que me fez, acima de tudo, acho que foi o que me fez ser Ser Humano. (Manuel, 22 anos, 11.º ano, área da restauração).

Além disto, podemos indicar um possível elo de ligação entre o *hip hop*, especialmente o *rap*, e o percurso escolar dos entrevistados. É em contexto escolar que se desenvolvem as primeiras relações de amizade e, tal como corrobora a afirmação abaixo transcrita, foi a partir da integração na associação de estudantes que um dos jovens estabeleceu contacto com os elementos que fizeram parte do seu primeiro grupo de *rap*.

A escola foi muito importante para mim juntando ao rap. Foi no 7º ano ou 8º ano, já não sei, mas foi nessa altura... sempre tive muito envolvido na cena das associações de estudantes e conheci os três memebors do meu grupo, conheci-os por causa disso. Conheci-os aí e éramos amigos de escola e a partir daí é que começamos a fazer músicas juntos e isso sempre foi importante para mim. (Marco, 18 anos, Ensino Secundário, Fotógrafo/Videógrafo/Gestor de redes sociais).

A necessidade de inovação e criatividade implícitas no *rap* são características que podem ser transpostas para contexto escolar, na medida em que, na elaboração de trabalhos académicos poderão ser utilizadas como estímulos para o surgimento de novas ideias.

Este ano, dando um exemplo concreto, eu tive várias cadeiras, mas uma delas foi Criatividade e Inovação em Empresas e como sou muito criativo e como tive de ser muito criativo acabei com 19 a essa cadeira e só não acabei com vinte porque não calhou. E foi a minha melhor nota na faculdade até agora e, ou seja, o rap ajudou um bocadinho nisso, porque eu tive de puxar pela cabeça para ter ideias e trocadilhos e jogar com as palavras, brincar com as palavras e isso tudo ajuda-me a ter ideias para várias coisas. (Leandro, 20 anos, estudante).

3. Ligação entre o *hip hop* e Vila Nova de Gaia

A globalização foi o principal fator da rápida expansão do movimento *hip hop* por todo o mundo. Em Vila Nova de Gaia, o *hip hop* desde cedo despertou curiosidade nos jovens e, devido a esse fator, mostrou ser um movimento de fácil adesão. A Estação de General Torres e o Hard Club⁷⁷ são locais emblemáticos para a propagação do *hip hop* gaiense, uma vez que era nestes espaços que os jovens se encontravam e começavam a fazer os primeiros *graffitis*, a dançar e a rimar. No caso específico do Hard Club, tal como nos dias de hoje, era o palco dos principais concertos e festas em que o *hip hop* se torna a principal atração. De acordo com a visão dos entrevistados a cidade de Gaia sempre teve um papel crucial na difusão do movimento em Portugal, isto porque muitos artistas de renome são de Gaia. Além do mais, nos primórdios, foi considerada por muito a *cidade do rap*.

Na altura em que houve a viagem do hip hop americano a Portugal, pela primeira vez, final dos anos 80 e na década dos anos 90, foi em Gaia e no Porto e também em Lisboa que surgiram os primeiros grupos e os primeiros grandes artistas. (Gonçalo, 21 anos, estudante).

⁷⁷ Funcionou no período de 1997 a 2006 em Vila Nova de Gaia. Desde 2008 encontra-se situado no Mercado Ferreira Borges, na zona histórica da cidade do Porto.

No que diz respeito aos impulsionadores, Mundo Segundo é o artista mais mencionado pelos jovens, devido ao facto de produzir sons de muitos jovens no *Segundo Piso*, um estúdio em que o artista ajuda jovens *rappers* a crescer profissionalmente. Deau é, igualmente, considerado um dos maiores impulsionadores, devido à capacidade que teve de colocar o nome de Gaia no mapa do *rap* nacional, mesmo antes de existir a facilidade da divulgação nas redes sociais. Grupos como Dealema e Mind da Gap são os coletivos mais referidos, devido às mensagens com longevidade que transmitem.

São os únicos [Dealema e Mind da Gap] que têm um mensagem com longevidade. Eu acho que o hip hop não é hip hop se a mensagem não conseguir ser intemporal e ter longevidade. Ou seja, tu ouves uma música em 2003 e em 2020 ela faz sentido para ti, isso é intemporalidade e eles têm isso. E entraram numa altura em que não havia muita coisa de hip hop, ou seja, eles não tiveram influências a não ser as americanas e projetos bebé, por assim dizer, que existiam em Portugal. (Gonçalo, 21 anos, estudante).

Apesar desta visão inicial positiva, tal situação não é visível nos dias de hoje. A cidade já não possui uma importância significativa no universo do *hip hop*, situação explicada pela crescente importância atribuída a Lisboa. Algumas destas mudanças visíveis estão ligadas com as características diferenciadoras entre a *Velha* e a *Nova Escola* gaiense. Salientamos que para a investigação o foco foram os jovens da *Nova Escola*, ainda assim, compreendemos que existirá sempre uma relação entre ambas, mais não seja pela influência que os elementos da *Velha* têm sobre os da *Nova*. Neste sentido, concluímos que a *Nova Escola* surge aquando da evolução das tecnologias de gravação e do aumento da informação disponível nas redes sociais e dos meios de divulgação, algo que não existia na *Velha Escola*, daí o *rap* da *Velha Escola* ser considerado “mais duro devido à ausência de técnicas de produção – como *autotunes*. A existência de vários estúdios de produção não é bem vista por parte de alguns entrevistados, isto porque se perdeu o convívio que anteriormente existia, ou seja, já não existem tantas batalhas de *rap*, não existe tanta união entre artistas, no fundo o convívio na rua que caracterizava o *hip hop* foi desaparecendo. As redes sociais apesar de facilitarem a divulgação do trabalho dos artistas ao mesmo tempo retiram o espírito que existia antes, como a compra de CD’s, por exemplo. Além disto, a *Velha Escola* sempre teve muito cuidado com a escrita e segundo os jovens entrevistados atribui-se mais importância às visualizações no *youtube* do que propriamente à mensagem que deve ser transmitida. Apesar de todas as mudanças visíveis entre ambas as Escolas, não podemos deixar de salientar o respeito existente entre ambas.

Apesar de todas as mudanças que podemos observar anteriormente, importa referir que existe um respeito por parte dos entrevistados pela Velha Escolha e pelo trabalho pelos artistas efetuado. Há muito pessoal da antiga escola, da Velha Escola que ainda hoje canta, que ainda hoje faz música, que ainda hoje eu gosto de ouvi-lo... não digo que são todos porque opiniões e gostos divergem, como é óbvio, mas a verdade é que eles fizeram a sua história e eu acho que a história tem de ser respeitado, sendo respeitada não quer dizer que nós [Nova Escola] temos de fazer igual, não somos obrigados a isso, temos de respeitar pelo trabalho que eles fizeram. (Manuel, 22 anos, 11.º ano, área da restauração).

4. Futuros incertos

São dois os níveis de futuro que nos propusemos a analisar: a nível do *rap* em Gaia e a nível pessoal – especificamente a nível profissional. As expectativas face o futuro do *rap* gaiense dividem-se em três grandes grupos. De acordo com alguns dos entrevistados, o *rap* em Gaia tem tudo aquilo que

é necessário para ter sucesso no futuro, como talento e qualidade de produção. Outros, afirmam que devido ao facto das produtoras principais e os meios de divulgação, assim como acesso facilitado ao mundo do *hip hop* se encontrarem em Lisboa, torna baixas as expectativas para o futuro. Por último, a ausência de opiniões também está presente, bem como a vontade de ver surgir novos artistas e, conseqüentemente, novos e variados trabalhos.

A nível pessoal também não existe uma opinião concreta por parte dos jovens, isto porque alguns não têm expectativas no *rap* como profissão, apesar de ser algo que confessam ser um desejo e uma ambição. Ainda assim, admitem que não querem depositar no *rap* a pressão de ter de comer, pagar contas e gerar dinheiro, ou seja, não querem colocar pressão na arte que realizam. No fundo, o gosto pelo universo musical, acaba por se sobrepor a um objetivo profissional.

Não! Porquê? Eu, por um lado, gostava muito de nunca pôr na minha arte a pressão de sobrevivência. Porque a maior pressão que pode existir é a pressão de ter que comer, ter de pagar as contas, e a pressão do dinheiro, ter de gerar dinheiro. E isso, na forma como eu vejo a arte, é aquilo que mais corrompe, é a pressão que mais corrompe. E eu gostava que todas as pressões que eu coloco na minha arte sejam pressões não relacionadas com uma pressão de dinheiro ou coisas relacionadas com isso, mas sim com necessidades que me apeteça ter [...] se eu furar um certo círculo, conseguir dar mais concertos, não quer dizer que eu não experimente, mas não é um sonho meu, não quero viver da música porque acho que é muito difícil para mim, seria difícil porque eu não sou uma pessoa que seja propriamente muito produtivo, não faço muitas coisas, não faço muita música e então para mim seria uma diferença gigante se de repente tivesse de ser mais produtivo ao ponto de conseguir sustentar-me. (Miguel, 23 anos, Licenciado em Música).

No entanto, comprovamos o gosto com que os entrevistados estão inseridos no *rap* e a vontade que têm de continuar a fazer música. Confessam-nos que criar conteúdo artístico é o mais importante e não tanto a questão da profissão. É neste sentido que sentimos a necessidade de mencionar o conceito *DIY – do-it-yourself (faz tu mesmo)*, uma vez que a não profissionalização no campo musical português, neste caso do *rap*, leva a que os músicos adotem múltiplas funções, de modo a responder às suas necessidades económicas pessoais, ao mesmo tempo que procuram aumentar as suas capacidades individuais no seio musical (Guerra, 2018: 246). A aprendizagem musical, bem como os conhecimentos musicais adquiridos pelos jovens entrevistados provêm de um interesse e motivação individual, assim como da necessidade de se destacarem no universo da música. Não podemos deixar de ressaltar o trabalho diário desenvolvido pelos jovens entrevistados para que consigam alcançar os seus principais objetivos no mundo do *rap*. Perante os testemunhos analisados, entendemos que o *rap* estará sempre presente na vida dos entrevistados, seja profissionalmente, seja por gosto pessoal/*hobbie*.

Se eu gostava de viver disto? Pah, gostava. Era a coisa que eu mais gostava de viver (...) não gosto de dizer que vejo um futuro, mas gostava que ele existisse e vou fazer para que ele exista, não é só gostar, nem ‘tar a lançar só uma música e “porque é que não ouves?”. Eu gosto daquilo que faço e não sou conhecido e não sei quê. Não é nada disso, eu tenho que... na minha cabeça, eu tenho que se daqui a dez anos estiver a viver do hip hop pah, eu sou a pessoa mais feliz do mundo (Bernardo, 18 anos, estudante).

5. Notas finais

Chegados aqui propomo-nos a responder exploratoriamente às questões que nos acompanharam ao longo da investigação realizada. Parece-nos, desde logo, fundamental concluir que as relações

de proximidade são essenciais para o desenvolvimento do gosto pelo *hip hop*. Por um lado, apercebemo-nos que houve desde cedo um contacto direto com o movimento *hip hop* e, por isso, o interesse surgiu instantaneamente. Por outro lado, constatamos que o interesse foi surgindo gradualmente, isto é, no seio familiar o interesse pelo *hip hop*, especialmente pelo *rap*, estava presente, mas apenas no contacto com outros atores sociais – como amigos – é que o interesse surgiu na plenitude. Tendo em conta o objetivo de perceber a forma como o *rap* está presente no quotidiano dos jovens, sentimo-nos com capacidade de afirmar que esta vertente do *hip hop* foi e é crucial para a construção identitária de cada um. Além disso, é considerado uma espécie de refúgio e libertação de pensamentos e angústias na vida diária dos jovens o que nos faz entender a importância atribuída. Ficou patente que muitos dos entrevistados se referem ao *rap* e ao facto de fazerem música como elementos decisivos na definição e orientação dos seus percursos de vida, nomeadamente, quando os comportamentos de risco surgem. A nível escolar, concluímos que a escola é um vetor importante na construção de relações de amizade e é o local onde ocorrem as primeiras intervenções no *rap*, consequência dessas relações de amizade. É, também, um local onde as características implícitas no *rap*, como a criatividade, podem estar presentes.

Apesar da visão inicial positiva acerca da ligação entre Vila Nova de Gaia e o *hip hop*, os entrevistados salientam que na génese do movimento, a cidade eleita teve um papel preponderante, contudo tal situação não é visível nos dias de hoje. A cidade já não é considerada por muitos como a *cidade do rap* devido à exposição mediática existente em Lisboa e ao facto dos grandes motores de produção se localizarem na capital portuguesa. Entendemos esta questão como uma “perda de identidade” daquilo que outrora a cidade de Gaia significou para o *rap* português. No entanto, constatamos o desejo dos jovens para que Vila Nova de Gaia volte a assumir um papel crucial na divulgação do *rap*. Atentamos ao surgimento das redes sociais presentes na *Nova Escola* como uma das mudanças com mais visibilidade no panorama do *hip hop*, uma vez que simplifica a divulgação dos artistas e dos seus trabalhos, acabando assim por facilitar o processo de reconhecimento por parte do público. No entanto, esta questão acaba por reduzir o convívio na rua que existia entre os artistas da *Velha Escola*, o que resulta numa alteração de valores inerentes ao movimento.

Por fim, a importância que os entrevistados atribuem ao *hip hop*, especialmente ao *rap*, é visível, no entanto não é suficiente para que o definam como prioridade no universo profissional. Concluímos que alguns dos entrevistados ambicionam ter uma carreira profissional no *rap*, mas têm consciência do quão difícil isso pode vir a ser. Por esse motivo, uns apostam nos estudos, enquanto que outros já estão inseridos no mercado de trabalho numa área completamente distinta da artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ascher, François (1998). *Metapolis: Acerca do futuro da cidade*. Oeiras: Celta Editora.
- Ballalai, Rodrigo Clemente (2009). *O jovem no movimento hip hop: espaço potencial de criatividade e identificação?* Dissertação de Mestrado em Psicologia (Área do Conhecimento: Psicologia e Sociedade). Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista.
- Conde, Idalina (1990). Identidade nacional e social dos jovens. *Análise Social*, Vol. XXV (108-109), pp. 675-693.
- Costa, Mônica & Menezes, Jaileila (2009). Os territórios de ação política de jovens do movimento *hip hop*. *Revista da Faculdade de Serviço Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, Vol. 6, pp. 199-215.
- Ferreira, Mafalda, Matos, Margarida & Diniz, José (2011). Preferências musicais e culturas juvenis e a sua relação com o consumo de substância na adolescência. *Adolescência & Saúde*, Vol. 8, n.º 4, pp. 13-26.

- Fôa, Caterina & Ribeiro, Raquel (2013). Responsabilidade social e integração através da música. Dois casos de estudo em Itália e Portugal. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Número temático: Lógicas de desenvolvimento social inclusivo e sustentável, pp. 109-132.
- Guerra, Paula (2018). Raw Power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, Vol. 12(2), pp. 241-259.
- Lourenço, Mariane Lemos (2010). Arte, cultura e política: o Movimento *Hip Hop* e a constituição dos narradores urbanos. *Psicologia para América Latina*, n.º19.
- Martins, Rosana Aparecida (2012). Associações periféricas de jovens *hip-hoppers* e representações identitárias na cidade. *Cidades, Comunidades e Territórios*, N.º 24, pp. 65-75.
- Pais José Machado (1993). *Culturas Juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Simões, José Alberto (2010). *Entre a rua e a Internet. Um estudo sobre o hip-hop português*. Lisboa: Imprensa das Ciências Sociais.

Lídia Pinheiro. Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal E-mail: lidiapinheiro257@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3789-922X.

Receção: 21-07-2019

Aprovação: 02-12-2019

Citação:

Pinheiro, Lídia (2019). Narrativas da Nova Gaia – 4400. Prospetos de *hip hop* na comunidade jovem. Registo de Pesquisa. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(2), pp. 99-107. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n2reg1

RECENSÕES/ RESENHAS

UMA RESENHA DO LIVRO *KEEP IT SIMPLE MAKE IT FAST: AN APPROACH TO UNDERGROUND MUSIC SCENES (VOL. 4)*

A REVIEW OF THE BOOK *KEEP IT SIMPLE MAKE IT FAST: AN APPROACH TO UNDERGROUND MUSIC SCENES (VOL. 4)*

UNE CRITIQUE DU LIVRE *KEEP IT SIMPLE MAKE IT FAST: UNE APPROCHE DES SCÈNES MUSICALES UNDERGROUND (VOL. 4)*

UNA RESEÑA DEL LIBRO *KEEP IT SIMPLE MAKE IT FAST: UN ACERCAMIENTO A LAS ESCENAS DE MÚSICA UNDERGROUND (VOL. 4)*

Jonas Pilz

Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, Brasil

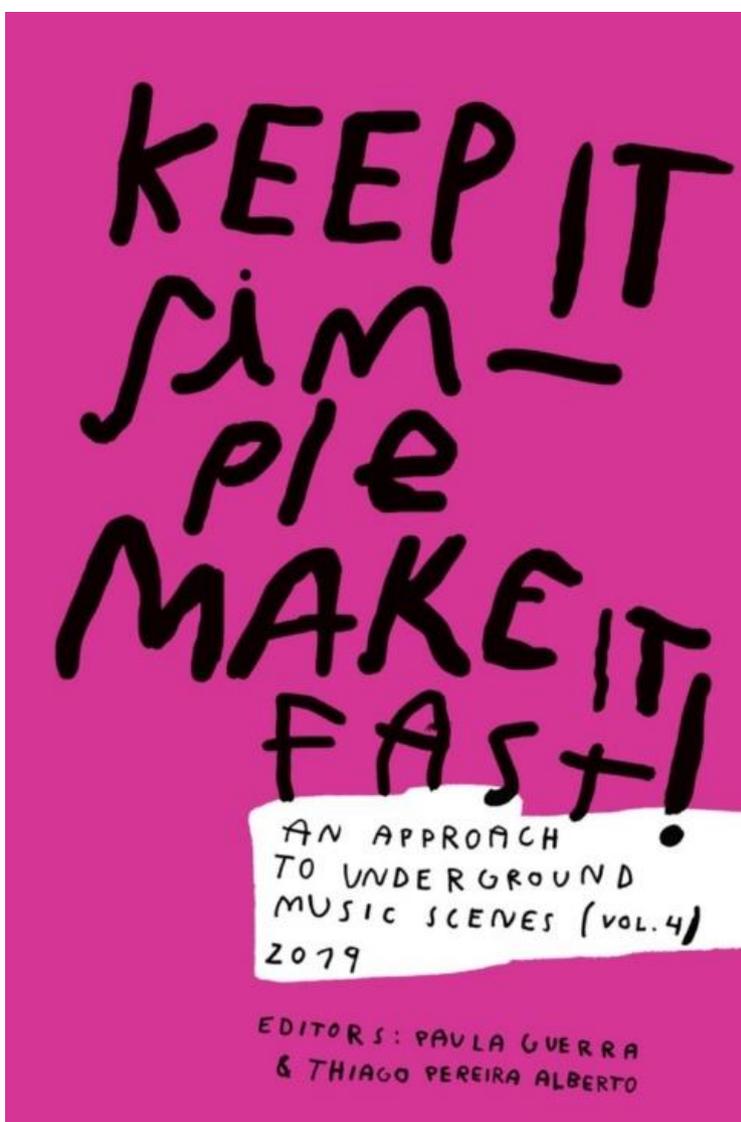


Figura 1: Capa do livro *Keep it simple make it fast: An approach to underground music scenes (Vol. 4)*

Fonte: <https://www.kismifconference.com/pt>

Os 55 artigos de *Keep it simple make it fast: An approach to underground music scenes (Vol. 4)*, localdos em 11 secções, representam a pluralidade de apresentações, conversas, propostas, produções, criações e intervenções do congresso KISMIF em 2018. Ainda assim, a delimitação do próprio evento, *Gender, differences, identities and DIY cultures*, é uma tônica que perpassa e enlaça as ramificações presentes no material. Organizado desde 2014, o KISMIF caracteriza-se pela reunião de debates e performances em torno do *underground*, das subculturas, da arte, da intervenção urbana — a ponto de o evento *tomar* a cidade do Porto para além das paredes onde é realizado — e da cultura DIY. São justamente estas manifestações de resistência, de atividade e de ativismo em torno do reacionário e dos sistemas de opressão os principais pontos de análise distribuídos ao longo da leitura.

De antemão, percebe-se já no sumário que os textos vão além da *substância musical* presente no título, explorando outras abordagens artísticas, midiáticas, históricas e sociais. Ademais, a trajetória de pesquisas dos editores, Paula Guerra⁷⁸ — organizadora e idealizadora do KISMIF — e Thiago Pereira Alberto⁷⁹, situados na música e em seus diversos atravessamentos (como cultura, subculturas e cultura *pop*, entre outros interesses), concatena com as principais questões e enunciados dos artigos selecionados. A riqueza da compilação reside sobretudo na vastidão de reunir as investigações de pesquisadoras e pesquisadores, *corpus* e objetos, espalhados por diferentes regiões, países e continentes, demonstrando *atualizações outras* nas perspectivas sobre gênero e *do-it-yourself*. Nesse sentido, atores, culturas contemporâneas ou não, contextos socioeconômicos, de maneira geral, oferecem visões diversas, e às vezes divergentes, tensionando lugares-comum e *zonas de conforto teórico-empíricas*. As próprias subsecções do livro convidam a não intencional qualquer olhar de concisão para a obra, uma vez que isto deixaria de lado as especificidades que enriquecem o seu conteúdo.

Assim, na primeira secção, *I CAN CHANGE THE WORLD': PUNK, HISTORY AND CONTEMPORARY READINGS*, a subcultura *punk* e o subgênero musical *punk rock*, espalhados por diferentes países e continentes, são tensionados em suas cenas locais, objetos globais, *corpus* de imigrantes, sobretudo a partir de horizontes traçados por Cohen (1991), Bennet (2004) e Bennet e Guerra (2019). Aqui, a discussão sobre gênero é pensada *a)* na própria noção de capital subcultural de Thornton (1995), formulada através de Bordieu, e *b)* na invisibilidade de construtos que tensionam ou reafirmam práxis, locais e dinâmicas.

Já no segundo capítulo, *(R)EVOLUTION IN STYLE NOW!: GENDER, SCENES AND DIY CULTURES*, aglutinam-se *re/des/construções* de gênero, linguagem e identidade. Tendo como foco a arte, na sua subversão de estereótipos (tanto de gênero quanto de outrem), também alinha cenas distintas de gêneros musicais e práticas econômicas alternativas, conversando diretamente com a secção seguinte, *'ASK THE ANGELS': DIY CULTURES, UNDERGROUND MUSIC SCENES AND ALTERNATIVE LIFESTYLE*. Neste, culturas DIY são colocadas em perspectiva do seu potencial enquanto formas de aprendizado, viabilidade econômico-artística, atravessadas pelas redes sociotécnicas, mas também de reafirmação de estereótipos e de (co)existências menos desiguais de gênero e classe.

⁷⁸ Professora da Universidade do Porto - Faculdade de Letras. Investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP), doutorada em Sociologia pela Universidade do Porto.

⁷⁹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e Universidade do Porto - Faculdade de Letras. Mestre em Comunicação pela Pontifícia Universidade de Minas Gerais.

Nesse sentido, englobam estratégias por visibilidade de artistas; perspectivas estéticas e políticas circunscritas no DIY; misoginia e ética feminista no *punk*; além de propostas de quebras hierárquicas através de fanzines.

Na quarta secção, *TRIBULATIONS AND MOVEMENTS: HYBRIDITY AND DIFFERENCES IN POSTCOLONIAL ARTISTIC AND MUSICAL SCENES*, cenas musicais, territórios e não-lugares, tomando a proposta de Marc Augé (2013) são acionados a partir de perspectiva histórica de cidades e países (como a abertura política brasileira pós-período ditatorial) e a influência da subcultura *punk* em artistas de *rock*; além de proposta *des-post-colonialista* na noção anglófona de *cena musical* — do canadense Will Straw (1991). A prerrogativa decolonialista, ou pós-colonialista, ainda que nem sempre apareça como embasamento teórico, é outro laço que perpassa e flutua sobre os textos.

Uma análise pelo sumário, que na leitura fluída dos artigos é passível de não ser percebida, é que alguns artigos podem (ou até mesmo poderiam/deveriam) ser deslocados ou reagrupados em outros núcleos. É nítido, não é tarefa fácil regimentá-los em secções extremamente precisas; e a opção por agrupar em determinados pontos ou núcleos não requer justificativas no sentido de *por que não em outros?*. Apenas destaca-se esta inquietação por um certo *vai-e-vém temático* que surge em alguns momentos de leitura linear. Assim, em *'HIGHLY INFLAMMABLE'. ETHNICITY, CITIES, MIGRATIONS AND POLITICAL MOBILIZATION'*, novamente surgem questões migratórias, os espaços urbanos ou territoriais, as nuances identitárias e modulações de resistência. Nesse sentido, emergem as lutas por direitos adquiridos (ou readquiridos, ainda que com a chancela de governos pós-coloniais) dos povos originários na Amazônia brasileira e práticas de resistência étnica; a produção musical de imigrantes turcos-alemães, hibridizando elementos semióticos geracionais e culturais distintos; além do nacionalismo, patriotismo, fronteiras e mudanças em produção cultural, alinhando materialidades e hermenêutica.

O sexto capítulo *'IN THE BEGINNING THERE WAS HEART': LIMINALITY AND UBIQUITY OF CONTEMPORARY ARTISTIC CREATIONS* aloca olhares para a manutenção e ressignificação de construtos de gênero, nas potencialidades dos *emojis*, enquanto metalinguagem — amparada em Barthes (2006; 2013) —; nas visões ocidentais pautadas por religião, assim como as mudanças nas hegemonias artísticas; os *acessos* de artistas/criadores tomando o lugar de produtores/gerenciadores — em debate apropriado também ao campo da comunicação, como a virada do *gatekeeping* nos idos da década de 2000 — e o alicerce da cultura DIY neste paradigma. *'MAN NEXT DOOR'. QUEER STUDIES AND IDENTITIES RECONSTRUCTIONS*, a sétima parte, pode ser ramificada em duas: a articulação sobre personas artístico-musicais, as práticas culturais de *zines*, *games* e *punk queer*. Das abordagens construídas para analisar a dialética de Madonna, surgem suas ambiguidades, continuidades e rupturas, como uma arquétipa da cultura contemporânea, em evidência, contraditória e formadora de tendências e tensões. Já a disputa da *visibilidade*, em particular nos sites de redes sociais, é o olhar para Amanda Palmer e suas estratégias de autoapresentação e negociação de capital social através da exposição da sua intimidade; bem como Anitta, notória catalisadora de debates sobre sua performance (entendida em sentido amplo) nas redes digitais brasileiras. No que tange o espaço de práticas culturais, esta secção também elucida atravessamentos e usos do DIY, da teoria *queer* e do *punk* como *práticas de combate* artístico.

O oitavo capítulo, *MIRRORS AND GLASSES: FASHION, GENDER AND ARTISTIC UNDERGROUND CULTURES*, aproxima moda, arte e a produção e representação de mulheres. Aqui, as perspectivas apontam para as potencialidades políticas não só da moda, mas do corpo, as *temporalidades*, na fluidez, de gênero e identidade sexual; do *bom gosto*, das hierarquias de classe e gênero, da tradição e das rupturas. *'YOURS IS MINE'. MALE DOMINATIONS: REPRODUCTIONS AND LEGITIMATIONS* apresenta esta *dominação*, que consta no título, tanto a partir de perspectivas da produção e consumo masculino (ou *masculinizado*) quanto das resistências de gênero na música. A capilaridade de discussões abrange a misoginia, a homofobia e os *papéis de gênero* — construídos, estabelecidos e delegados midiaticamente. As perspectivas atravessam o gangsta *rap* estadunidense e a hipermasculinidade; a problematização das cenas de *punk*, também perpetuantes dos sistemas de opressão que balizam suas críticas; além de questões de gênero que afloram enquanto estratégia mercadológica no *funk* carioca/brasileiro.

Na penúltima temática *'CONTAMINATIONAL DEMO(N)CRATS'. FOR A NEW PRACTICE OF (DIVERSE) TASTE*, arte e ativismo se cruzam em olhares sobre festivais punk feministas, como fóruns e redes de debates; exposições de arte na emergência da aids e sua vinculação nociva e datada com LGBT; olhares contemporâneos para a Odisseia de Homero, na relação patriarcal imposta à Penélope; além da transgressão e resistência em identidades contraculturais. Concluindo o livro, *'LIVING FOR A CHANGE'. CITIES, SPACES, PLACES OF ARTISTIC RENEGOTIATION* também retoma as temáticas da espacialidade, do nomadismo — aqui especificamente a partir de Deleuze e Guattari (1995) — da globalização e dos hibridismos.

A leitura da obra é convidativa a dois principais exercícios: onde estas pesquisas convergem ou divergem e o que oferecem para pensarmos gênero, cultura DIY, manifestações culturais e artísticas; até onde nos permitem formular linhas de pensamento. O que a seleção de textos dá a ver é não uma celebração da cultura *do-it-yourself*, ou qualquer outro tipo de tributo, mas problematizações, invisibilidades no que toca gênero, identidade, raça e classe; rupturas e continuidades, na emergência de novos atores, contextos, reconfigurações e ressignificações. Ou seja, as perspectivas, mesmo as históricas e biográficas, não *glamourizam* o imaginário de resistência; ao contrário, questionam representatividade, visibilidade e equidade em diferentes tangenciamentos. A coletânea também propõe reflexões sobre atravessamentos, usos e apropriações com a cultura digital, redes socio-técnicas e a reprodução de hegemonias no *underground*. Elucida e conecta pontos (ou redes) que nem sempre são tidas como dados. Portanto, tem o mérito de, em certa maneira, trazer ao leitor um vislumbre do Kismif e seus interesses de investigação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augé, Marc (2013). *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus.
- Barthes, Roland (2006). *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix.
- Barthes, Roland (2013). *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel.
- Bennet, Andy (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32(3–4), pp. 223–234.
- Bennett, Andy & Guerra, Paula (Eds.) (2019). *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. Abingdon/Oxford: Routledge.
- Cohen, Sarah. (1991) *Rock culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press, UK.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (1995). *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia, vol.2*. São Paulo: Editora 34.
- Guerra, Paula & Pereira Alberto, Thiago (Eds.) (2019). *Keep it simple make it fast: An approach to underground music scenes, vol. 4*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras.
- Thornton, Sarah (1995). *Club cultures. Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.

Straw, Will (1991). System of articulation, logics of change: scenes and communication in popular music. *Cultural Studies*, 5 (3), pp. 368-388.

Jonas Pilz. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Mestre em Ciências da Comunicação na Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n. Bloco A, 4o andar, São Domingos - Niterói / RJ CEP: 24210-201. E-mail: jonaspilz@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7896-5676.

Receção: 21-10-2019

Aprovação: 03-12-2019

Citação:

Pilz, Jonas (2019). Uma resenha do livro 'Keep it simple make it fast: An approach to underground music scenes'. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(2), pp. 109-113. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n2rec1

